VII

LE THÈME DU VRAI DIEU DANS LES *MÉTAMORPHOSES*, D'OVIDE À APULÉE

par Gilles SAURON
professeur à l'Université de Paris-Sorbonne (Paris IV)

RÉSUMÉ : *Dans les* Métamorphoses *d'Ovide et d'Apulée, les dieux sont représentés de diverses façons. Si la plupart des dieux célestes paraissent être des personnages de comédie, seule une déesse, sous le nom de Vénus ou d'Isis, semble posséder la véritable nature divine, qui allie la majesté à l'amour.*

EPITOME : *In* Metamorphoseon *libris ab Ouidio et Apuleio scriptis dei deaeque uariis modis finguntur. Nam plerique dei caelestes personae comicae scaenae esse uidentur. Ceterum una dea sub nomine Veneris uel Isidis eam ueram naturam deorum, qua maiestas amori coniungitur, possidere uidetur.*

Varron écrivait dans ses *Antiquités divines* que « les Anciens ont imaginé les statues, les attributs, tout l'aspect extérieur des dieux, pour qu'en fixant leurs yeux sur ces objets, ceux qui auraient eu accès aux mystères de la tradition puissent voir en esprit l'âme du monde et ses parties, c'est-à-dire les dieux véritables » (fr. 225 Cardauns : ... *antiquos simulacra deorum et insignia ornatusque finxisse, quae cum oculis animaduertissent hi, qui adissent doctrinae mysteria, possent animam mundi ac partes eius, id est ueros deos, animo uidere*). Cette expression de « dieux véritables », *deos ueros*, apparaît, on le voit, à la fin de la République, pour désigner, non pas des personnalités du panthéon traditionnel, mais l'âme du monde et ses parties, c'est-à-dire les puissances animatrices du cosmos, ce que les auteurs de l'époque avaient coutume d'appeler les *uires*. Ce passage transmis par saint Augustin est corroboré, comme l'avait judicieusement relevé Pierre BOYANCÉ [1], par le Varron des *Académiques secondes* qui, se faisant l'interprète d'Antiochus d'Ascalon, définit en effet les *partes mundi* comme « toutes les choses qui se trouvent dans le monde » (Cicéron, *Academica posteriora*, I, 28 *: partes autem esse mundi omnia quae insint in eo*) et qui « se trouvent maintenues par une nature douée de sentiment dans laquelle réside une raison parfaite » (*quae natura sentiente teneantur in qua ratio perfecta insit*), raison « qui demeure perpétuellement identique à elle-même, car il n'est pas d'être qui lui soit supérieur et par lequel elle puisse périr » (*quae sit eadem sempiterna (nihil enim ualentius esse a quo intereat)*). Le Varron mis en scène par Cicéron ajoute que les platoniciens, ceux en tout cas qui, à l'imitation d'Antiochos d'Ascalon, tentent une

1. P. BOYANCE, « Sur la théologie de Varron », *REA*, 1955, p. 74 sq.

synthèse entre l'Académie et le Portique, « disent que cette force est l'âme du monde, qu'elle est l'intelligence et la sagesse parfaite » (*quam uim animum esse dicunt mundi eamdemque esse mentem sapientiamque perfectam*) et que « c'est à elle qu'ils donnent le nom de Dieu et ils entendent par là quelque chose comme une sollicitude raisonnée s'exerçant au profit de tous les êtres qui lui sont soumis, veillant avant tout sur les corps célestes et aussi sur les intérêts des hommes, habitants de la terre » (*quem Deum appellant, omnium rerum quae sunt ei subiectae quasi prudentiam quamdam procurantem caelestia maxime, deinde in terris ea quae pertinent ad homines*). Pour ne citer qu'un des ces « dieux véritables » auquel paraissait songer Varron, on pourrait se référer, par exemple, à une exégèse que lui-même a donnée dans le livre V de son *De lingua latina*, relevant de ce qu'il appelait le *physicon genus theologiae* (d'après saint Augustin, *Ciuitas Dei*, VI, 5) et identifiant en l'occurrence Vénus Victrix, à qui Pompée avait dédié un temple au-dessus de son théâtre, à la « puissance de liaison » (*uinctionis uis*) de l'univers, exégèse s'appuyant notamment sur une étymologie faisant dériver *uictrix*, non du verbe *uincere*, mais de *uincire* (Varron, *De lingua latina*, V, 61-62). Or il me semble qu'une tradition bien différente de ce qu'on pourrait appeler la philosophie religieuse des Romains et de ce que certains d'entre eux ont pu considérer comme les « dieux véritables » s'est exprimée, de *Métamorphoses* en *Métamorphoses*, aussi bien chez Ovide que chez Apulée. C'est à une réflexion sur ce sujet que je voudrais consacrer ces pages.

Chez Ovide d'abord. Une lecture cursive de ses *Métamorphoses* laisse l'impression qu'Ovide a laissé se déchaîner sa verve à l'encontre des dieux de la mythologie, qu'il a surtout déployé son talent dans le registre de ce que Varron appelait le *mythicon genus theologiae*, qui concernait en priorité, selon ce dernier, les dieux tels qu'on les mettait en scène au théâtre. S'appuyant sur une étude de Ernst Dobelhofer sur l'humour dans les *Métamorphoses* d'Ovide, concluant en particulier au fait que les dieux d'Ovide appartiendraient à un passé révolu [2], Sven Lundström, qui s'intéressait de son côté au rapport entre le poème et la politique d'Auguste, a mené une enquête convaincante qui établissait un lien entre la dérision qui affecte la plupart des dieux dans les *Métamorphoses* et une volonté d'Ovide de faire rire son public du pouvoir augustéen [3]. Quoi qu'il en soit, les jugements portés par des mortels sur les dieux en général ne leur sont guère favorables : Aeacus, priant Jupiter de délivrer Égine de la peste, constate que « *in superis opis esse nihil* » (*M.* VII, 644), Byblis souffrant d'un amour incestueux pour son frère observe que, contrairement aux mortels, « *sunt superis sua iura* » (*M.* IX, 500). Ne manquent pas des déclarations d'incrédulité, comme celle de Pirithoüs, il est vrai fils d'Ixion, qui se refuse à croire qu'une jeune fille ait pu être transformée en île et déclare à Acheloüs « *Ficta refers nimiumque putas, Acheloe, potentes /*

2. E. Dobelhofer, « *Ovidius urbanus*. Eine Studie zum Humor in Ovids *Metamorphosen* », *Philologus*, 104, 1960, p. 63-91 et 223-235, en part. p. 232.

3. S. Lundström, *Ovids Metamorphosen und die Politik des Kaisers*, dans *Acta Universitatis Upsalensis, Studia latina Upsaliensia*, 12, Uppsala, 1980.

esse deos ... » (*M.* VIII, 614-615), ou celle de Penthée, *contemptor superum*, en particulier à l'égard de Bacchus (*M.*, III, 514), ou encore celle d'Erysichthon *qui numina diuum / sperneret et nullos aris adoleret odores* (*M.* VIII, 739-740).

Apollon, le dieu favori du régime, à qui la littérature du temps prêtait une intervention décisive dans la bataille d'Actium, le dieu dont le temple du sud du Champ de Mars, où une pieuse légende prétendait qu'il se serait uni à la mère du *princeps*, venait d'être restauré et à qui un nouveau temple avait été dédié en 28 avant J.-C. sur le Palatin, le dieu médecin et prophète, musicien et archer, à qui les Romains avaient conservé pendant cinq siècles son nom et ses rites grecs au portes de l'*Urbs* et dont le principat faisait l'archégète du retour de l'âge d'or, ce dieu qui arrive alors au sommet des honneurs est particulièrement maltraité dans les *Métamorphoses* d'Ovide. Impitoyable à l'égard de Niobé (*M.* VI, 146-312), dont il massacre les enfants avec sa sœur, un épisode qui était représenté sur une porte du temple d'Apollon Palatin, comme à l'égard de Marsyas (*M.* VI, 382-400), dont la fin tragique était représentée sur un autel dédié à Apollon dans le théâtre augustéen d'Arles [4], est surtout montré dans des situations ridicules : quand Chiron le prie de sauver Ocyrhoë, il est en Élide, distrait par ses amours avec les bergers même de la garde de ses génisses (*M.* II, 676-679), pour sauver Orphée, il arrive trop tard (*M.* XI, 58 : *Tandem Phoebus adest*), c'est en vain que sa prêtresse Cassandre tend ses mains vers le ciel (*M.* XIII, 410-411 : *tractata comis antistita Phoebi / non profecturas tendebat ad aethera palmas*), et quand, ému par la prière d'Ilioneus, le dernier fils de Niobé, il ne réussit qu'à infliger un « *uulnus minimum* » à sa victime, qui meurt avec une flèche qui ne s'enfonce pas profondément dans son cœur (*M.* VI, 264-266 : *Motus erat, cum iam reuocabile telum / non fuit, arquitenens ; minimo tamen occidit ille / uulnere, non alte percusso corde sagitta*). On songe ici à la foudre « de seconde catégorie » par laquelle le Jupiter amoureux d'Ovide n'avait pas pu empêcher la mort de Sémélé (*M.* III, 305-307 : *Est aliud leuius fulmen, cui dextra Cyclopum / saeuitiae flammaeque minus, minus addidit irae : tela secunda uocant superi*).

Dans l'analyse de Lundström, le rôle de l'autel dans les *Métamorphoses* est particulièrement mis en valeur, et à juste titre. Notre collègue suédois rappelait qu'Alcyone sacrifiait à tous les dieux, sans pour autant que son mari ne fût sauvé (*M.* XI, 577-582), qu'un oracle commandait de sacrifier Iphigénie sur un autel de Diane (*M.* XII, 27-38), que « l'autel de Jupiter but le peu de sang qui restait au vieux Priam » (*M.* XII, 409-410), que la sœur de Cassandre Polyxène est sacrifiée sur un autel aux mânes d'Achille (*M.* XIII, 453-480), tandis que, inversement le violent Phineus trouve son salut en se réfugiant sur un autel (*M.* V, 36-37 : *et (indignum) scelerato profuit ara*). Lucine, assise sur l'autel, empêche la naissance d'Hercule (*M.* IX, 295-298), un Centaure se sert d'un autel comme d'un

4. G. Sauron, « Les autels néo-attiques du théâtre d'Arles », dans *L'espace sacrificiel dans les civilisations méditerranéennes de l'Antiquité*, Publication de la Bibliothèque Salomon Reinach, V, Paris-Lyon, 1991, p. 205-216.

projectile, tandis qu'un autre saisit un tison enflammé sur un autel (*M.* XII, 258-262), les Cérastes offrent les étrangers sur l'autel de Jupiter Hospes (*M.* X, 224-230), Chromis frappe le vieil Émathion qui enlaçait un autel, la tête tombe sur l'autel et, de sa langue à moitié vivante, il profère des imprécations et rend le dernier soupir au milieu des flammes (*M.* V, 103-106), et, tableau peut-être le plus saisissant, dans l'épisode de la peste d'Égine, on trouve des cadavres au pied des autels, avec de l'encens non brûlé dans les mains (*M.* VII, 587-605).

Autre scène bouleversante, celle qui représente Cinyras, embrassant les degrés d'un temple et versant des larmes, car la plate-forme du temple est faite de la chair pétrifiée de ses propres filles innocentes (*M.* VI, 98-100 : *Qui superest solus, Cinyran habet angulus orbum ; / isque gradus templi, natarum membra suarum, / amplectens saxoque iacens lacrimare uidetur*). Ce dernier épisode appartient à l'un des quatre décors d'angle de la tapisserie tissée par Minerve, où la déesse poliade d'Athènes représente les dieux dans toute leur *maiestas*, soumis au pouvoir royal de Jupiter et soumettant les mortels à leur pouvoir et à leurs vengeances (*M.* VI, 70-102), tandis que la tapisserie réalisée par la mortelle Arachné représente les innombrables métamorphoses auxquelles leurs instincts libidineux ont abaissé les dieux (*M.* VI, 103-128).

Dans cet univers désespérant où les dieux de la tradition mythologique se rendent odieux et ridicules en exacerbant chez eux les vices des mortels, seules paraissent exprimer une nature divine réelle les déesses honorées par les plus anciennes traditions religieuses de la Méditerranée, l'Aphrodite gréco-sémitique de Chypre et l'égyptienne Isis. La première intervient dans le fameux épisode de Pygmalion, qui donne lieu à la seule métamorphose allant du minéral vers le vivant et non l'inverse, en faveur d'un artiste dont, comme Arachné, la technique réaliste donne l'illusion de la vie à ses créations et qui témoigne de piété et d'humilité (*M.* X, 274-275 : *timide ... / ... non ausus ...*) à l'égard de Vénus. La déesse, qualifiée d'*amicum numen* (*M.* X, 278), donne la réalité de la vie à la statue en ivoire du sculpteur amoureux. La seconde déesse, dont les racines théologiques et cultuelles plongent dans le plus lointain passé de la terre d'Égypte, intervient dans l'histoire d'Iphis, dont la mère adresse à Isis une prière l'appelant à leur secours, et que la déesse exauce en transformant Iphis en homme pour permettre son mariage avec Ianthé (*M.* IX, 666-797).

L'opposition avec la politique religieuse augustéenne est, on le voit, radicale. La piété centrée sur les autels est malmenée, à l'époque même où le *princeps* dédie avec l'*ara Pacis Augustae* un type d'autel monumental en marbre, dont les formes inspirées des sanctuaires rustiques prétend réintroduire dans le paysage sacré de Rome la piété ancestrale qui s'était maintenue loin des villes chez les paysans conçus comme les dépositaires des valeurs du premier âge d'or. Mais surtout, tandis que, sur le bouclier qu'il avait forgé pour Énée, le Vulcain de Virgile avait ciselé la figure de l'aboyant Anubis (Virgile, *Énéide*, VIII, 698 : *latrator Anubis*) accompagnant Cléopâtre à la bataille d'Actium, dans son rêve décrit par Ovide, la mère d'Iphis avait vu Isis entourée d'un cortège de dieux égyptiens, au

milieu duquel le même aboyant Anubis (Ovide, *Métamorphoses*, IX, 690 : *latrator Anubis*). Dans un cas, ces dieux décrits comme monstrueux (Virgile, *É.* VIII, 698 : *omnigenumque deum monstra*) dirigent leurs traits contre les dieux de Rome, Neptune, Vénus et Mars (Virgile, *É.* VIII, 699-700), dans l'autre ils entourent une déesse qui se décrit comme secourable et attentive aux prières : « *Dea sum auxiliaris opemque / exorata fero* » (Ovide, *M.* IX, 666-797).

Cette même Isis secourable, nous allons la retrouver à la fin du roman d'Apulée. Mais mon propos ici est de me demander comment est préparée l'épiphanie et l'intervention salutaire de la déesse. Or il me semble que les *Métamorphoses* d'Apulée tout entières ont été construites en fonction de trois épisodes clés, qui se répartissent entre le début, le milieu et la conclusion du roman [5].

Il s'agit d'abord de la description de l'*atrium* de Byrrhène au début du livre II. La signification de cette *ecphrasis*, apparemment assez traditionnelle, me paraît s'éclairer en effet si on confronte à la fois son contenu et sa situation dans le roman à ce que nous enseignent des décors romains comparables au double titre de leur contenu iconographique et de leur contexte topographique. On sait que Lucius, le héros du roman, qui s'est rendu à Hypata en Thessalie, une région de Grèce réputée pour ses traditions de sorcellerie, est d'abord reçu chez un certain Milon auquel il a été adressé par leur ami commun Déméas, mais bien vite fait la rencontre de Byrrhène, sœur de lait de sa mère Salvia. Son hôtesse le fait pénétrer dans sa riche demeure, dont nous découvrons la salle de réception, les *atria* comme dit Apulée [6], avec un décor que l'auteur nous fait admirer à travers le regard de Lucius. Il s'agit :

— aux angles du salon (*per singulos angulos*), de quatre colonnes surmontées à chaque fois d'une statue de Victoire effleurant du pied une sphère,

— au milieu de la pièce (*tenet libratam totius loci medietatem*), du groupe de Diane et Actéon. Diane est accompagnée de chiens et placée devant une grotte couverte de frondaisons, où se distinguent notamment des grappes de pampre. La déesse se trouve à proximité d'une source, tandis qu'Actéon est visible à l'intérieur des feuillages de la grotte, déjà partiellement transformé en cerf, penché en avant pour surprendre le bain de la déesse, et Apulée précise que l'on voit son reflet dans la source. On connaît à Pompéi une peinture qui présente, pour le même thème, une composition comparable : le mur de fond du petit péristyle de la maison de Salluste (VI, 4, 2) est orné d'une fresque qui montre semblablement Diane devant une grotte et qui s'apprêtait à prendre son bain dans la source qui s'en écoule, et Actéon au moment où il surprend la déesse, apparaissant du milieu des feuillages qui dominent la grotte (fig. 1). Mais ici, Actéon est

5. J'utilise l'édition de D.S. Robertson et la traduction de P. Vallette, Paris, 3 vol. (livres I-III, Paris, 1940, livres IV-VI, Paris, 1941, livres VII-XI, Paris, 1945).

6. J. de Jonge, *Ad Apulei Madaurensis Metamorphoseon librum secundum commentarius exegeticus*, Groningue, 1941, p. 25, observe qu'*atria* est un pluriel poétique.



Fig. 1 : Pompéi, maison de Salluste : peinture de Diane et Actéon.

représenté une seconde fois, à droite du tableau, attaqué par les chiens de Diane dont il essaie de se défendre grâce à son *pedum*, tandis que déjà lui poussent sur le front deux bois de cerf.

Le décor de l'atrium de Byrrhène me paraît poser essentiellement trois problèmes qui sont liés et qui annoncent la suite du récit : celui de son contenu iconographique, celui de sa situation dans l'économie du roman, et celui des traitements stylistiques qu'il juxtapose.

Le contenu iconographique d'abord. Le mythe de Diane et Actéon est situé à l'intérieur de la maison d'une femme apparentée au héros du roman et qui le prévient des dangers qu'il encourt auprès de l'épouse de son hôte Milon. Or le décor même de son *atrium* joue le même rôle, mais sur un autre plan : ce décor ne met pas en garde contre la curiosité à l'égard de la sorcellerie qui vaudra à Lucius une pénible métamorphose en âne, mais contre la curiosité à l'égard de la vision du divin de la part d'un regard profane, non initié aux mystères de la religion. On sait que le dernier livre

du roman raconte comment Isis elle-même est venue au secours de Lucius et lui a offert au travers de trois initiations successives de pouvoir mener une vie heureuse et même espérer le salut dans l'au-delà. La critique s'est divisée, on le sait, entre les partisans d'une conception initiatique du roman et ceux qui n'ont vu dans l'intervention d'Isis qu'artifice d'écrivain. Notre collègue René MARTIN vient d'apporter à ce débat des arguments de poids en faveur de la première hypothèse [7], en répondant en particulier à Nicole MÉTHY, qui s'est employée naguère à alimenter la seconde [8].

Or un décor de Pompéi autorise, me semble-t-il, de donner plus d'autorité à la première conception. Une maison du quartier de l'amphithéâtre, remodelée à l'époque flavienne, et que l'on attribue à un D. Octavius Quartio (II, 2, 2) [9] dont le sceau en bronze a été découvert dans une chambre à coucher [10], de préférence au Loreius Tiburtinus que lui préférait Matteo DELLA CORTE [11], présente à deux reprises, dans son décor peint, le thème de Diane et Actéon : d'abord, sur la terrasse inférieure de la maison, de part et d'autre d'une fontaine [12], d'où s'écoule une eau courante qui traverse un petit parc conçu sur le modèle des villas contemporaines, et une seconde fois, sur la terrasse supérieure, de part et d'autre de la porte d'un *sacellum* consacré à Isis (fig. 2) [13]. Tout laisse supposer, en effet, que la salle f du plan publié par Vittorio SPINAZZOLA était une chapelle privée dédiée à la déesse égyptienne, dotée même d'une sorte de *pronaos* limité par les deux colonnes projetées en avant de sa façade principale, comme l'a justement noté Paul ZANKER [14]. De son côté, Vincent TRAN TAM TINH a longuement insisté dans son *Essai sur le culte d'Isis à Pompéi* sur la destination religieuse de cette salle [15], sans doute aménagée par quelque dévot du temple d'Isis, dont la construction remontait à l'époque républicaine et qui fut un des rares édifices publics de la ville entièrement restauré après le tremblement de terre de 62 après J.-C. [16] : on voit, sur les parois de

7. R. MARTIN, « La religion isiaque au livre XI des *Métamorphoses* d'Apulée », Cahiers de la MRSH (université de Caen), n° 41, janvier 2005, p. 277-287.

8. N. MÉTHY, « La communication entre l'homme et la divinité dans les *Métamorphoses* d'Apulée », *LÉC*, 67, 1999, p. 43-56.

9. *Pompei. Pitture e Mosaici, III, Regiones II-III-V*, Rome, 1991, p. 42-108 (M. DE VOS). Sur le mythe d'Actéon dans la peinture pompéienne : E.W. LEACH, « Metamorphoses of the Acteon Myth in Campanian Painting », *Römische Mitteilungen*, 88, 1981, p. 307 sq.

10. Vittorio SPINAZZOLA, *Pompei alla luce degli Scavi Nuovi di Via dell'Abbondanza (anni 1910-1923)*, I-III, éd. par Salvatore Aurigemma, Rome, 1953, p. 367-421 et 971-1008.

11. Le nom de Loreius Tiburtinus est une forgerie de Matteo DELLA CORTE (*Case ed abitanti di Pompei*, 3e éd., Naples, 1965, n° 801, et appendice p. 313-315) selon Paavo CASTREN, *Ordo Populusque Pompeianus. Polity and Society in Roman Pompeii (Acta Instituti Romani Finlandiae, VIII)*, 2e éd., Rome, 1983, p. 184.

12. *Pompei. Pitture e Mosaici, III, Regiones II-III-V*, fig. 98.

13. *Ibidem*, fig. 87-88.

14. P. ZANKER, « Die Villa als Vorbild des späten Pompejanischen Wohngeschmacks », *Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts*, 94, 1979, p. 473 ; *Pompei. Società, immagini urbane e forme dell'abitare*, tr. d'A. Zambrini, Turin, 1993, p. 162.

15. V. TRAN TAM TINH, *Essai sur le culte d'Isis à Pompéi*, Paris, 1964, p. 42 sq.

16. *Ibidem*, p. 30-39. Sur le caractère isolé de cette reconstruction, voir P. ZANKER, *Pompei*, *op. cit.*, p. 139 sq. Le texte de la nouvelle dédicace précise que N. Popidius Celsinus, âgé de six ans (et à qui ses parents durent attribuer le mérite du bienfait), fut intégré à l'ordre des décurions : *CIL* X, 846 : *N(umerius) Popidius N(umerii) f(ilius) Celsinus / aedem Isidis terrae motu conlapsam / a fundamentis p(ecunia) s(ua) restituit. Hunc decuriones ob liberalitatem / cum esset annorum sexs ordini suo gratis adlegerunt*).

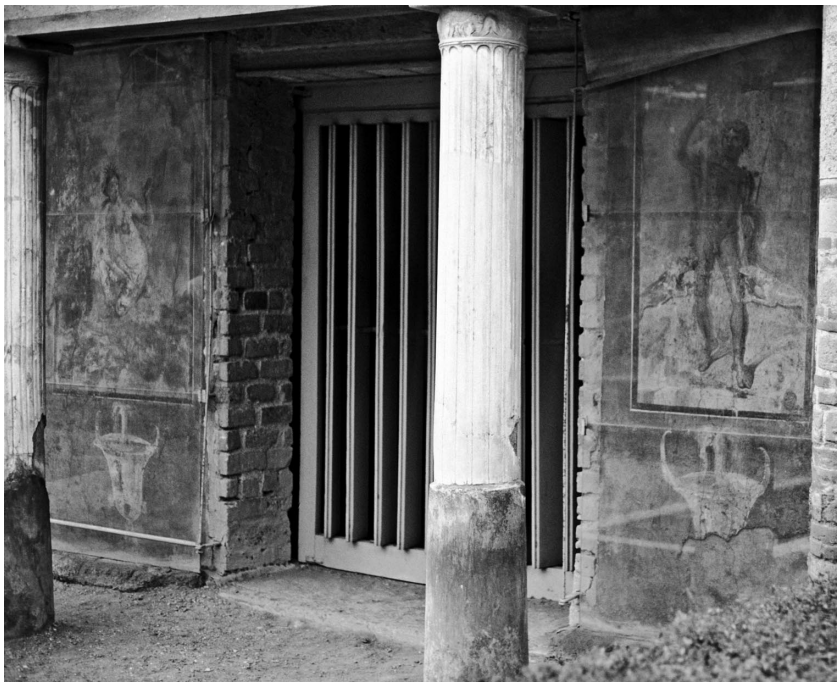


Fig. 2 : Pompéi, maison d'Octauius Quartio : façade du sanctuaire privé consacré à Isis.

cette chapelle privée, richement ornées d'un IV^e^ style dont la qualité rivalise avec celle de la *domus aurea* de Néron, la silhouette d'un prêtre d'Isis vêtu de lin, le crâne rasé, tenant d'une main le sistre et de l'autre la *situla* [17]. L'inscription qui se trouve sous la figure a donné lieu à deux lectures très différentes, celle de Charles Picard et Karl Schefold (AMVLIVS FAVENTINVS / TIBVRS) et celle de Matteo Della Corte, d'Amedeo Maiuri et d'Albert William Van Buren (AMPLVS ALVMNVS / TIBVRS), qui ne s'accordent que sur l'origine tiburtine du personnage représenté. Le mur occidental de la pièce présente un renfoncement, qui a été retrouvé vide, où dut se loger une idole de la déesse avant que des mains pieuses ne cherchent à la sauver de la catastrophe qui engloutit la ville [18]. De plus, notait Tran Tam Tinh après bien d'autres commentateurs, de nombreuses statuettes découvertes dans la maison attestent l'intérêt de son propriétaire pour la civilisation égyptienne (buste de Zeus-Sérapis, hermès de pharaon, sphinx etc.). J'ajoute que Tran Tam Tinh interprétait la

17. V. Tran Tam Tinh, *op. cit.*, cat. n° 5, p. 124-125 et pl. VII, 4 ; *Pompei. Pitture e Mosaici*, *III*, *Regiones II-III-V*, fig. 51-53.

18. V. Tran Tam Tinh, *op. cit.*, p. 113, sur les découvertes de cadavres de fuyards retrouvés avec des objets sacrés du culte d'Isis. D'une façon générale, sur la découverte d'objets sur les victimes de l'éruption : *Storia da un'eruzione. Pompei*, *Ercolano*, *Oplontis*, a cura di Antonio d'Ambrosio, Pier Giovanni Guzzo, Marisa Mastroroberto, Napoli, Museo Archeologico nazionale, 20 marzo-31 agosto 2003, Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, 8 ottobre-8 febbraio 2004, Milan, Electa, 2003.

longue suite de 44 amphores retrouvées dans le petit parc de la terrasse inférieure comme des récipients censés contenir l'eau du Nil, analogues à celles qui ont été retrouvées en des points variés de Pompéi, avec la mention graffitée CEPAΠIC ΔΩPA [19]. On voit le lien évident qui unissait le décor pompéien à celui qu'Apulée décrit pour l'*atrium* de Byrrhène, puisque, dans la maison de Pompéi, le mythe de Diane et Actéon est situé à l'entrée d'un *sacellum* dédié à Isis, comme un avertissement adressé aux regards profanes, pour les détourner de violer les mystères de la déesse, et on retrouve le même mythe à l'orée du roman, qui se conclut par une double initiation, à Isis et à Osiris, et même par une troisième.

Si la métamorphose d'Actéon en cerf préfigure, comme l'a observé notamment Nicole Fick [20], celle de Lucius en âne, conséquences ici comme là d'une coupable indiscrétion (*curiositas*) [21], la comparaison entre le texte d'Apulée et le décor de la maison pompéienne nous incite à relier l'évocation du mythe qui ouvre le roman à l'initiation isiaque et osiriaque qui le clôt. Cet aspect très important de la construction du récit imaginé par Apulée, inconnu du roman grec analogue qui nous est parvenu sous le nom de Lucien, est, on le voit, attesté dans un contexte campanien nettement antérieur à la rédaction du texte. Dans les deux cas, l'évocation du mythe d'Actéon procède d'une identification entre Diane et Isis, implicite dans la maison pompéienne et dans le temple d'Isis de la cité campanienne [22], et qui est explicitement proclamée au dernier livre du roman par la bouche même de la déesse quand elle apparaît à Lucius (Apulée, *Métamorphoses*, XI, 5 : « les Crétois porteurs de flèches [m'appellent] Diane Dictynne », *Cretes sagittiferi [appellant] Dictynnam Dianam*), parmi d'autres assimilations à des cultes féminins de Méditerranée.

L'*atrium* de Byrrhène présente un autre décor, que l'on dirait d'encadrement. Il s'agit de la présence, aux quatre angles de la pièce, de colonnes surmontées de Victoires sur une sphère. « À chacun des angles (de l'atrium), écrit Apulée, s'élevait une colonne qui supportait une statue de la Victoire. La déesse, les ailes éployées, n'était pas en marche : effleurant de la fraîche plante de ses pieds l'instable point d'appui d'une boule mobile, elle s'y posait sans s'y fixer et semblait prendre son vol » (Apulée, *Métamorphoses*, II, 4, 1 : *atria (...) columnis quadrifariam per singulos angulos stantibus attolerabant statuas, palmaris deae facies, quae pinnis explicitis sine gressu pilae uolubilis instabile uestigium plantis roscidis delibantes nec ut maneant inhaerent et iam uolare creduntur*). On connaît bien ce genre de figuration de Victoire sur colonne, et l'on songe à celle qui fut dédiée à Olympie par les citoyens de Messène et de Naupacte en 421 avant J.-C. : la célèbre statue exécutée par le sculpteur thrace Paionios de Mendé était disposée sur un pilier de 9 m de hauteur qui faisait face au

19. *Ibidem*, p. 45 et cat. nº 150 sq.

20. N. Fick-Michel, *Art et mystique dans les* Métamorphoses *d'Apulée (Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, 451)*, Besançon, 1991, p. 257.

21. R. Merkelbach, *Roman und Mysterium in der Antike*, Munich-Berlin, 1962, p. 1 sq.

22. A. d'Ambrosio, *Alla scoperta di Pompei. Itinerari di visita in occasione del 250º anniversario dell'inizio degli scavi*, Milan, 1998, p. 40, observe que « sous le portique septentrional (*scil.* du sanctuaire d'Isis), se trouvent la porte d'entrée au sanctuaire et une petite niche peinte avec les attributs de Diane ».

temple de Zeus [23]. Une fresque de la villa « de P. Fannius Synistor » à Boscoreale, peinte vers 50 avant J.-C., montre un motif plus proche du texte d'Apulée, avec une Victoire dressée sur une sphère qui surmonte le chapiteau d'une colonne.

Ce qui ajoute à l'intérêt de cette représentation dans la description d'Apulée, c'est évidemment la distribution du même décor à chaque fois identique aux quatre angles de la pièce. La description d'Apulée me paraît ici relever d'un symbolisme bien connu, qui oppose une surface limitée par quatre angles à la rotondité de la sphère, et qui est une opposition entre la terre et le ciel. On peut songer ici que le *templum* romain était, on le sait, une portion de ciel projetée sur la terre et que l'on matérialisait d'abord par quatre angles. Au livre VI des *Métamorphoses*, Ovide introduit une telle opposition en décrivant la compétition de Minerve et d'Arachné pour la plus belle tapisserie. Dans la description de la tapisserie d'Arachné, la progression que manifestent les 9 scènes concernant Jupiter, les 6 figurant les amours de Neptune, les 4 celles d'Apollon, et les 2 associant une aventure de Bacchus à une de Saturne, impose l'idée d'une disposition de ces quatre séries de scènes en cercles concentriques, qu'Ovide évoque en allant de la périphérie vers le centre. Il est possible qu'il y ait ici une allusion à de célèbres décors circulaires, disposant les scènes en cercles concentriques, comme le fameux bouclier d'Énée dans l'*Énéide* de Virgile, et on sait que le modèle homérique du bouclier d'Achille ne laisse pas de doute sur le symbolisme cosmique de la forme circulaire et concave de ces boucliers ainsi que de leur décor. Or dans la description de la tapisserie d'Athéna, Ovide avait employé à deux reprises le mot *angulus* (vers 83-89 : « cependant, pour que sa rivale comprenne par des exemples quel prix elle peut attendre de son audace insensée, la déesse ajoute encore dans les quatre coins quatre autres débats, d'un brillant coloris, qui se distinguent du premier par la petitesse des figures. À l'un des angles, on voit Rhodope de Thrace et Hémus, aujourd'hui des montagnes glacées, autrefois des mortels qui usurpèrent les noms des plus grandes divinités », *ut tamen exemplis intellegat aemula laudis, / quod pretium speret pro tam furialibus ausis, / quattuor in partes certamina quattuor addit / clara colore suo, breuibus distincta sigillis. / Threiciam Rhodopen habet angulus unus et Haemum, / nunc gelidos montes, mortalia corpora quondam, / nomina summorum sibi qui tribuere deorum*, ; 98-100 : « le dernier angle est occupé par Cinyras, privé de ses enfants ; on le voit embrasser les degrés d'un temple, membres de ses filles, et, couché sur la pierre, verser des larmes », *qui superest solus, Cinyran habet angulus orbum ; / isque gradus templi, natarum membra suarum, / amplectens saxoque iacens lacrimare uidetur*). Dans l'esprit d'Ovide sans doute, la tapisserie de la déesse représente un cosmos très hiérarchisé, où la *maiestas* des dieux écrase la faiblesse des mortels, alors que l'œuvre de la mortelle Arachné exprime l'idée d'un cosmos sans hiérarchie, inondé par la puissance impérieuse de l'amour qui ruine toute idée de supériorité.

23. W. Fuchs, *Die Skulptur der Griechen*, 3e éd., Munich, 1983, p. 202-204 et fig. 218.

Qu'en est-il dans l'*atrium* de Byrrhène ? Il me semble que la reprise de l'opposition entre le thème de la sphère et celui des quatre angles est explicitement reprise d'Ovide, ce que me paraît confirmé par le fait qu'Apulée reprenne, avec la locution *pilae uolubilis* qui décrit la sphère surmontée par la Victoire [24], deux termes employés par Ovide pour définir la rotondité de la terre et la stabilité que lui confère la rotation des sphères autour d'elle. Il s'agit d'un passage, où l'auteur des *Fastes* interprète curieusement la forme ronde du temple de Vesta, déesse qu'il identifie à la terre, à la lumière des conceptions astronomiques de son époque (Ovide, *Fastes*, VI, 269-271 : *terra pilae similis, nullo fulcimine nixa, / aere subiecto tam graue pendet onus. / Ipsa uolubilitas libratum sustinet orbem* ..., « la terre est semblable à une balle qui ne repose sur aucun soutien ; cette masse si lourde est suspendue dans l'air qui s'étend sous elle ; par lui-même, le mouvement de rotation maintient son globe en équilibre ... »). Je note aussi qu'au *libratum ... orbem* ovidien que l'on trouve ici fait écho la *libratam ... medietatem* qui caractérise, selon Apulée, la position centrale de la statue de Diane à l'intérieur de l'*atrium*. Dans son commentaire du livre II des *Métamorphoses* d'Apulée, B.J. DE JONGE avait observé que Cicéron avait hésité, dans sa traduction du *Timée* de Platon, à user du terme *medietas* pour transposer celui de μεσότης que comportait son modèle, lui préférant simplement et, dirait-on, banalement l'adjectif *medius* (Platon, *Timée*, 36 a : ... ὥστε ἐν ἑκάστῳ διαστήματι δύο εἶναι μεσότητας ; Cicéron, *Timée*, 23 : ... *ut in singulis essent bina media (uix enim audeo dicere medietates, quas Graeci* μεσότητας *appellent ; sed quasi ita dixerim, intellegatur ; erit enim plenius)*) [25]. Si le terme de *medietas* est d'un emploi plutôt rare avant Apulée et devient très fréquent dans les sens de « position médiane » ou « position intemédiaire » après lui [26], il est notable qu'Apulée lui-même l'emploie de préférence dans des contextes où il entreprend de décrire le monde, par exemple l'axe des pôles qui passe au centre du globe terrestre (*De mundo*, I, 290) ou certaines de ses puissances intermédiaires, comme les démons (*De deo Socratis*, IX-140 ; X-142) [27].

La conclusion que l'on peut tirer, me semble-t-il, de tous ces rapprochements est que la Diane de l'*atrium* de Byrrhène, qui anticipe, on l'a vu, l'apparition d'Isis à la fin du roman, est montrée sur la terre, présentée elle-même comme le centre du monde, et elle apparaît ainsi comme une divinité qui règne sur le cosmos tout entier. C'est aussi comme la maîtresse du cosmos qu'Isis se manifestera à Lucius à la fin du roman, avec une parure « semée d'étoiles étincelantes, au milieu desquelles une lune dans son plein exhalait ses feux » (Apulée, *Métamorphoses*, XI, 4, 1 :... *stellae dispersae coruscabant earumque media semenstris luna flammeos spira-*

24. Cf. B.J. DE JONGE, *Ad Apulei Madaurensis Metamorphoseon librum secundum commentarius exegeticus*, Groningue, 1941, p. 26 : pilam re vera volvi, sive volvi posse non credo ; bene Oudend. [scil. F. Oudendorp] vidit *pilam uolubilem* dici de globo rotundo, qui quasi circumvolvi videtur.

25. *Ibidem*, p. 27 (la référence au *Timée* de Cicéron paraît erronée).

26. *Thesaurus Linguae Latinae*, VIII (1936-1966), *s.u. medietas*, col. 554-557.

27. H.V. CANTER-B.E. PERRY, *Index Apuleianus (Philological Monographs published by the American Philological Association, III)*, Middletown, Connecticut, 1934, *s.u. medietas*.

bat ignes), et se prétendant elle-même « maîtresse de tous les éléments, origine et principe des siècles, divinité suprême, reine des Mânes, première entre les habitants du ciel, type uniforme des dieux et des déesses » (*ibidem*, 5, 1 : *« ... rerum naturae parens, elementorum omnium domina, saeculorum progenies initialis, summa numinum, regina manium, prima caelitum, deorum dearumque facies uniformis »*). L'épisode d'Actéon la montre sur terre, infligeant les pires sanctions aux mortels qui violent sa divinité, ce que souligne la présence des Victoires entre la terre et le ciel : le monde tel que le décrit Apulée au début de son roman, à l'opposé des conceptions notamment de l'épicurisme, est un lieu de communication entre le ciel et la terre, entre les dieux et les hommes, mais surtout un lieu hiérarchisé où les dieux ne connaissent que des rapports de force, et ces Victoires, distribuées aux quatre angles de l'atrium de Byrrhène, évoquent les images de Victoire que les grandes divinités poliades honorées par les cités grecques tenaient sur leur main droite selon l'iconographie habituelle des statues cultuelles (Zeus Olympios à Olympie, Athéna Parthénos à Athènes, Athéna Nicéphoros à Pergame, par exemple) ou encore l'image de la Victoire que Minerve avait représentée à côté de sa propre représentation sur la tapisserie imaginée par Ovide (*Métamorphoses*, VI, 82 : *... operi Victoria finis*). Et si cette première apparition divine dans le roman se conclut par l'action vengeresse de la divinité à l'encontre d'un mortel qui a défié sa majesté (c'est le thème tragique du couple *nemesis / hybris*), l'épiphanie d'Isis à la fin du récit, en un saisissant contraste, sera le signe d'un salut venu des dieux. C'est ce qu'Isis affirmera elle-même à Lucius désespéré : « Je viens, émue de pitié pour tes malheurs (...). Voici que, par ma providence, luit pour toi le jour du salut » (*ibidem*, 5, 4 : *Adsum tuos miserata casus, adsum fauens et propitia (...). Iam tibi prouidentia mea inlucescit dies salutaris*).

Je voudrais enfin relever un dernier aspect très important de la description d'Apulée : le contraste très fortement souligné entre, d'une part la majesté de la déesse (Apulée, *Métamorphoses*, II, 4, 3 : « chef-d'œuvre sans défaut, la déesse, tunique au vent, semblait, dans sa course agile, se porter au-devant des entrants, et par sa majesté inspirait la vénération »,... *signum perfecte luculentum, ueste reflatum, procursu uegetum, introentibus obuium et maiestate numinis uenerabile*), et, d'autre part, l'extraordinaire réalisme dans la représentation de tout ce qui entoure l'apparition surnaturelle de la déesse. Je pense ici surtout aux chiens (*ibidem*, 4, 4-5 : « Elle était flanquée à droite et à gauche de chiens, eux aussi en pierre ; ils avaient les yeux menaçants, les oreilles dressées, les naseaux béants, la gueule prête à mordre : si, dans le voisinage, avait retenti un aboiement, on l'aurait cru sorti de ces gosiers de marbre. Mais où le merveilleux sculpteur s'était surpassé lui-même : les chiens, le poitrail haut, avaient les membres postérieurs au repos, les pattes de devant dans l'attitude de la course », *canes utrimquesecus deae latera muniunt, qui canes et ipsi lapis erant ; his oculi minantur, aures rigent, nares hiant, ora saeuiunt, et, sicunde de proximo latratus ingruerit, eum putabis de faucibus lapidis exire, et in quo summum specimen operae fabrilis egregius ille signifex prodidit,*

sublatis canibus in pectus arduis pedes imi resistunt, currunt priores). À propos de cette dernière évocation, il convient de rappeler que l'art grec, à partir de la seconde moitié du IVe siècle avant J.-C., avait entrepris une recherche de tous les moyens possibles de rendre la réalité, avec l'ambition de donner l'illusion de la vie, ou, le cas échéant, de la mort, des êtres qu'il représentait. C'est sans doute Lysippe qui avait été l'auteur d'une fameuse chienne blessée, que Pline l'Ancien eut l'occasion d'admirer au Capitole : « Notre génération, écrit-il, a vu au Capitole avant le tout récent incendie allumé par les Vitelliens, dans la *cella* de Junon, une chienne de bronze léchant sa blessure ; on peut juger de son étonnante réussite et de sa parfaite ressemblance, non seulement par le lieu où on l'avait dédiée, mais aussi par son cautionnement : aucune somme d'argent ne paraissant suffisante, un décret ordonna que les gardiens en répondraient sur leur tête » (Pline, *NH*, XXXIV, 38 : *Aetas nostra uidit in Capitolio, priusquam id nouissime conflagraret a Vitellianis incensum, in cella Iunonis canem ex aere uolnus suum lambentem, cuius eximium miraculum et indiscreta ueri similitudo non eo solum intellegitur, quod ibi dicata fuerat, uerum et satisdatione ; nam quoniam summa nulla par uidebatur, capite tutelarios cauere pro ea institutum publice fuit*). Paolo Moreno a eu la bonne fortune d'identifier, sur une copie en marbre pentélique de cet illustre bronze qu'il attribue à Lysippe, conservée au musée Barracco à Rome, la signature Σώπα[τρος], qui pourrait être celle d'un artiste thébain dont l'activité se situe à la fin du IIe siècle avant J.-C. [28] Une découverte récente concernant la zone du palais des Ptolémées à Alexandrie donne une saisissante image des progrès du réalisme vers le milieu de l'époque hellénistique à propos d'une représentation de chien en mosaïque (fig. 3) [29]. Ce chef-d'œuvre, qui a été restauré en France et a été exposé à Paris en 1998, fait bien ressentir cette volonté de donner l'illusion de la vie qui animait les artistes de cette époque. Quant à l'image de Diane, elle reflète évidemment le style classique ou classicisant, comme on l'observe, par exemple, à Lycosoura en Arcadie (fig. 4) ou à Némi dans le Latium, mis en œuvre par des artistes qui avaient concentré une bonne part de leur activité sur l'expression de la sérénité divine dans le vaste domaine de la statuaire cultuelle.

Dans cette nouvelle opposition, qui concerne cette fois deux esthétiques, nous retrouvons une référence explicite aux *Métamorphoses* d'Ovide. Car la compétition entre Minerve et Arachné, que j'ai déjà évoquée tout à l'heure, était d'abord le prétexte à une confrontation entre, d'un côté, une esthétique de la *maiestas*, où le thème de la hiérarchie qui règne entre les dieux eux-mêmes et entre les dieux et les hommes, s'exprime dans un langage formel pédagogique, privilégiant les compositions symétriques et axées, abusant des symboles et des conventions, et, de l'autre côté, une esthétique de la *ueritas*, offrant la vision du monde tel

28. P. Moreno, « Modelli lisippei nell'arte decorativa di età repubblicana ed augustea », dans *L'art décoratif à Rome à la fin de la République et au début du Principat* (Table ronde organisée par l'École française de Rome, 10-11 mai 1979), dans *Coll. EFR*, 55, Rome, 1981, p. 196-199 et fig. 46-51.

29. A.-M. Guimier-Sorbets, « Les mosaïques », dans *La gloire d'Alexandrie*, cat. expo., Paris, 1998, nº 177, p. 230-231.



Fig. 3 : Alexandrie : mosaïque représentant un chien.

qu'il est, avec ses formes et ses couleurs, les sentiments qui introduisent chez tous les êtres vivants qui l'habitent un trouble qui ne s'arrête jamais, un monde où l'amour invincible est capable d'arracher aux dieux leur majesté. Déjà au II^e^ livre des *Métamorphoses*, en introduisant un premier récit de la passion de Jupiter pour Europe, Ovide nous avait renseigné sur l'incompatibilité de la *maiestas* et de l'*amor*, et sur la suprématie du second sur la première : « Ils ne font pas bon ménage ni ne résident au même endroit, la majesté et l'amour » (Ovide, *Mét.*, II, 846-847 : *Non bene conueniunt nec in una sede morantur / maiestas et amor*).

Mais peut-on dire qu'Apulée interprète ici l'opposition qu'il emprunte à Ovide de la même façon que son prédécesseur ? Je le crois, pour les raisons que voici. À l'évidence, Apulée annonce, par cette opposition entre deux esthétiques, ce qui fera la matière de son roman, où le réalisme, aussi bien pour le contenu des épisodes que pour le choix des mots qui les décrivent, occupe l'essentiel d'un récit qui est d'abord celui des désespérantes tribulations du héros du roman, alors que la majesté n'intervient qu'*in fine*, au livre XI, avec l'intervention des divinités libératrices, et

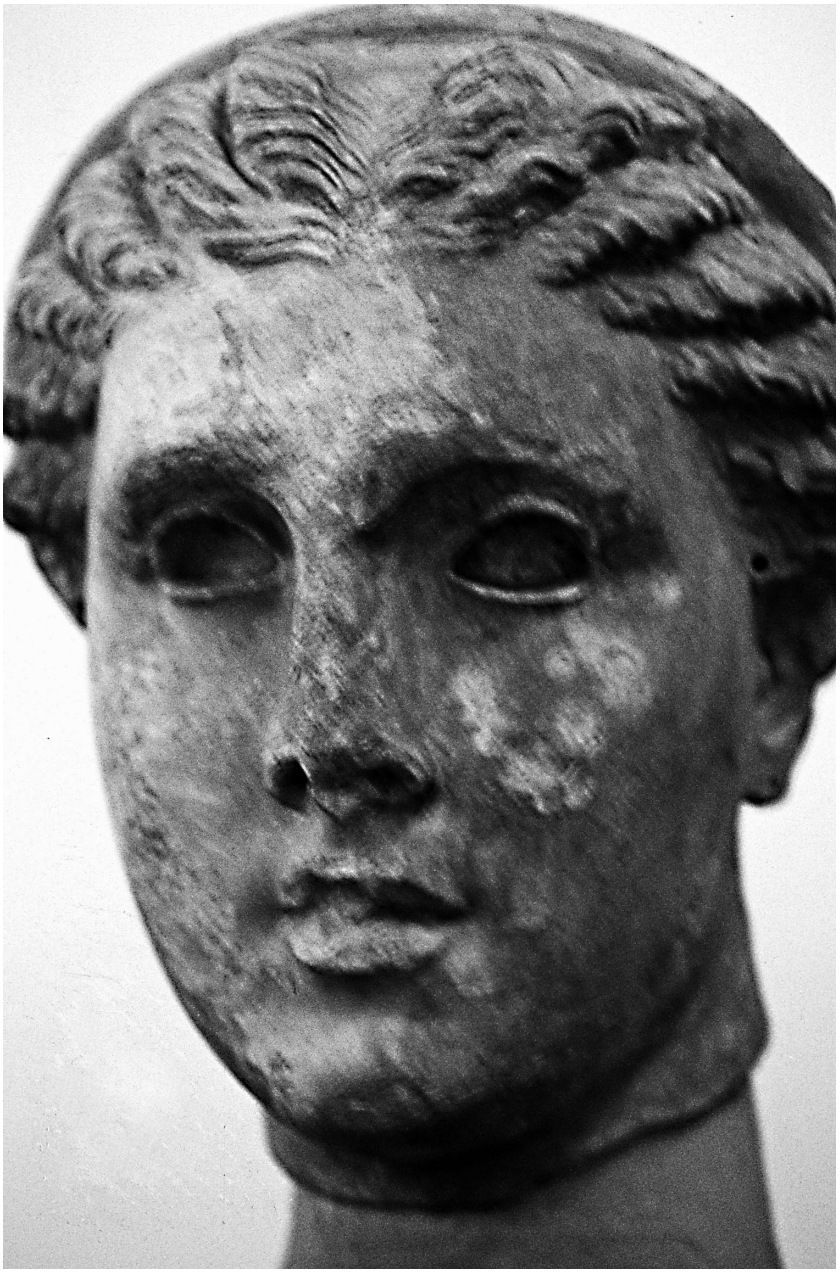


Fig. 4 : Lycosoura : Artémis (MN d'Athènes).

d'abord d'Isis. Dans ce dernier livre, la *maiestas* est évoquée à plusieurs reprises pour définir la nature divine de la déesse, dans la bouche d'un vénérable prêtre d'Isis d'abord (Apulée, *Métamorphoses*, XI, 15, 2 : « car ceux dont la majesté de notre déesse a revendiqué la vie pour les garder à son service ne sont plus exposés aux rigueurs du sort », *nam in eos, quorum sibi uitas <in> seruitium deae nostrae maiestas uindicauit, non habet locum casus infestus*), puis dans celle de Lucius lui-même (*ibidem*, 25, 4 : « Ta majesté remplit d'un saint effroi les oiseaux qui parcourent le ciel ... », *Tuam maiestatem perhorrescunt aues caelo meantes* ...).

Certes la majesté des deux déesses, Diane et Isis, n'est pas la même, car elle s'unit à la cruauté dans le premier cas, et à un pouvoir salutaire dans le second. J'avais suggéré la présence de ce genre d'opposition sur une fameuse peinture de Pompéi, le *Sacrifice d'Iphigénie* de la maison du Poète tragique : la représentation de l'héroïne sacrifiée au centre du tableau, traînée à l'autel contre son gré et les mains tournées au ciel en un geste d'imploration des dieux, m'avait paru contenir une double allusion à deux passages de Lucrèce condamnant la piété traditionnelle (*De rerum natura*, I, 62 sq., avec le récit du sacrifice d'Iphigénie, et V, 1198 sq., sur les signes de la dévotion), mais, sur le même tableau, l'opposition entre, d'une part, l'idole d'Artémis, tenant ses torches et encadrée de ses chiens, à qui était destiné le sacrifice d'une vierge innocente (fig. 5), et, d'autre part, l'apparition de la véritable divinité au ciel, esquissant l'attitude de la mélancolie (la tête appuyée sur la main droite, pour signifier sa compassion aux malheurs des mortels) et s'apprêtant à accueillir Iphigénie qu'elle vient de sauver (fig. 6), m'avaient paru exprimer de la part du propriétaire de la maison un double refus de la sauvagerie des conceptions archaïques de la religion en même temps que de la croyance épicurienne en une indifférence des dieux [30].

Qu'en est-il du récit d'Amour et Psyché, au centre du roman d'Apulée ? Bien qu'il mette en scène plusieurs divinités de l'Olympe, on constate paradoxalement qu'il est tout entier du côté de l'esthétique réaliste, avec une Vénus jalouse, acariâtre, vengeresse, un Jupiter plus intéressé par la satisfaction de ses appétits sensuels que par la justice, bref un ordre des dieux qui ne fait qu'ajouter l'exercice arrogant d'une puissance invincible aux vices des mortels. Et si ces dieux de théâtre se prévalent eux-mêmes de la puissance cosmique que la philosophie religieuse hellénistique leur avait attribuée, ainsi Vénus (Apulée, *Métamorphoses*, IV, 30, 1 : « Ainsi, moi, mère antique de la nature, origine première des éléments, nourricière de l'univers, Vénus ... », *En rerum naturae prisca parens, en elementorum origo initialis, en orbis totius alama Venus* ...) ou Jupiter (Apulée, *Métamorphoses*, VI, 22, 3 : « ce cœur où s'ordonnent les lois des éléments et les mouvements des astres ... », *istud pectus meum quo leges elementorum et uices siderum disponuntur*...), c'est pour mieux souligner la nature burlesque des personnages qu'ils jouent [31]. Nous sommes ici très

30. Dans « Un réquisitoire anti-lucrétien à Pompéi : le tableau du *Sacrifice d'Iphigénie* », *REL*, 78, 2000, p. 62-75.

31. P. Grimal (*Apulée, Métamorphoses, IV, 28 - VI, 24, Le conte d'Amour et Psyché (Coll. « Érasme », 9)*, Paris, PUF, 1963, p. 23-24) a tenté de sauver le sérieux de cette présentation des dieux en se référant au



FIG. 5 : Pompéi, maison du Poète tragique, détail de la peinture du *Sacrifice d'Iphigénie* : la statue d'Artémis.



Fig. 6 : Pompéi, maison du Poète tragique, détail de la peinture du *Sacrifice d'Iphigénie* : Artémis au ciel.

près de la manière dont Ovide représente la plupart des dieux dans ses *Métamorphoses*, comme l'avait systématiquement montré naguère la pénétrante étude de Sven Lundström [32]. Et quand on voit que Psyché, victime de la fureur de Vénus, ne reçoit d'aide que de Pan, le dieu agreste fixé sur terre au plus bas de la hiérarchie divine (V, 25), des vents (IV, 35, 4), d'un fleuve (V, 25), de fourmis (VI, 10, 5-7), de l'aigle de Jupiter VI, 15), voire d'un roseau (VI, 12), des eaux du Styx (VI, 14, 5) ou d'une tour (VI, 17, 3), on ne peut s'empêcher de songer à Ovide opposant aux bassesses des puissants, dieux ou mortels, les vertus de piété et de générosité des humbles, tels Philémon et Baucis (Ovide, *Métamorphoses*, VIII, 614 sq.), la servante Galanthis (*ibidem*, IX, 281-305), Ligdus (*ibidem*, IX, 670 sq.), ou même l'humble Acétès, sous l'apparence duquel se dissimule Dionysos venu se venger de la cruelle impiété de Penthée (*ibidem*, III, 582-700). De même, quand Apulée fait à plusieurs reprises de Vénus une experte en

De deo Socratis d'Apulée (11 sq.), où les dieux de l'Olympe de la tradition sont identifiés aux démons intermédiaires entre les vrais dieux et l'humanité. Mais il me semble qu'Apulée se place ici sur le terrain traditionnel de la critique de l'immoralité des dieux de la mythologie, celui de Platon ou de Varron, par exemple, parce que, me semble-t-il, il expose ici le « moment platonicien » de la réflexion religieuse (*cf. infra*).

32. *Supra*, n. 3.

droit romain, ou quand son Jupiter reproche à Éros son mépris pour la loi Julia sur le mariage, quand il s'adresse aux « dieux conscrits » dans le « théâtre du ciel », après avoir menacé les absents d'une amende de « dix mille sesterces » (VI, 22-23), on ne peut que rapprocher cette manière burlesque d'abaisser la majesté des dieux au niveau de la terre, et plus spécialement de Rome, des passages où Ovide décrit le « Palatin du ciel » (Ovide, *Mét.*, I, 161 sq.), la « plèbe divine » (*ibid.*, I, 595), ou encore le « forum des Enfers » (*ibid.*, IV, 444).

Tout se passe en somme comme si le roman d'Apulée était ponctué de trois aventures similaires, comportant le châtiment de la *curiositas*, mais trouvant des issues diverses : au début (livre II), celle d'Actéon puni par Diane, avec la mort violente du héros métamorphosé en cerf et dévoré par les chiens, puis celle de Psyché (du livre IV, 27 au livre VI, 24), qui aboutit à l'heureuse issue du mariage d'Éros et Psyché et de la divinisation de cette dernière, et enfin la conclusion favorable des malheurs de Lucius, avec l'intervention d'Isis et la double initiation qui assure au jeune héros du roman le bonheur ici-bas et l'espérance d'une immortalité bienheureuse dans l'au-delà (livre XI). Or il me semble que l'on ne peut pas placer les épisodes de Psyché et de Lucius sur un même plan, soit en identifiant une analogue signification initiatique des deux histoires, à la manière d'un Reinhold Merkelbach [33], soit en dévaluant la signification religieuse et philosophique de celles-ci au nom d'une construction littéraire largement inspirée de divers mythes traditionnels (Andromède, Danaïdes etc.), et qui se contenterait d'opposer au « réalisme » de l'histoire de Lucius la « libre invraisemblance du conte » caractérisant celle de Psyché, comme l'ont fait par exemple Rudolf Helm [34] ou Paul Valette [35]. Dans l'histoire d'Éros et Psyché, on ne peut se limiter à mettre en valeur les constantes folkloriques du récit (Ludwig Friedländer, Jan-Öjvind Swahn), renvoyer simplement les deux protagonistes aux pratiques magiques dont ils étaient les instruments (Marcel Hicter) [36], ou encore chercher dans le zoroastrisme (Richard Reitzenstein, Peter Lamarque), les doctrines gnostiques (Jean-Pierre Mahé, Ken Dowden) ou l'éleusinisme (Henri Jeanmaire), la caution religieuse de la version apuléienne du mythe, à la suite de Fulgence (*Myth.*, III, 117-118), qui a inauguré au début du VI^e^ siècle la longue série des exégèses de cette nature [37]. En accord avec Otto Jahn [38], Piero Scazzoso [39] et Roger Thibau [40], on ne peut sous-estimer dans ce récit

33. *Op. cit. supra* n. 19.

34. R. Helm, « Das « Märchen« von Amor und Psyche », *Neue Jahrbücher für das Klassische Altertum*, XXXIII, 1914, p. 207 sq.

35. D.S. Robertson, P. Vallette, *Apulée, Les Métamorphoses, I, Livres I-III*, Paris, 1940, p. XXXII.

36. K. Preisendanz, *Papyri Graecae Magicae*, Leipzig, Teubner, 1928-1931, rééd. De la seconde éd. : Munich-Leipzig, K.G. Saur, 2001, IV, 1729 sq., XII, 15 sq.

37. Voir la mise au point récente de L. Callebat, dans *Apulée, Les Métamorphoses, II, Livres IV-VI*, Paris, 2000, p. VII-XII. Les principales études antérieures à 1968 sont réunies dan G. Binder et R. Merkelbach, *Amor und Psyche (Wege der Forschung, CXXVI)*, Darmstadt, 1968. Plus récemment : M. Zimmerman *et al.*, *Aspects of Apuleius' Golden Ass, II, Cupid and Psyche*, Groningue, 1998.

38. O. Jahn, *Apuleii Psyche et Cupido*, Leipzig, 1905.

39. P. Scazzoso, *Le Metamorfosi di Apuleio*, Milan, 1951.

40. R. Thibau, *Les Métamorphoses d'Apulée et la théorie platonicienne de l'Eros*, Gand, 1965.

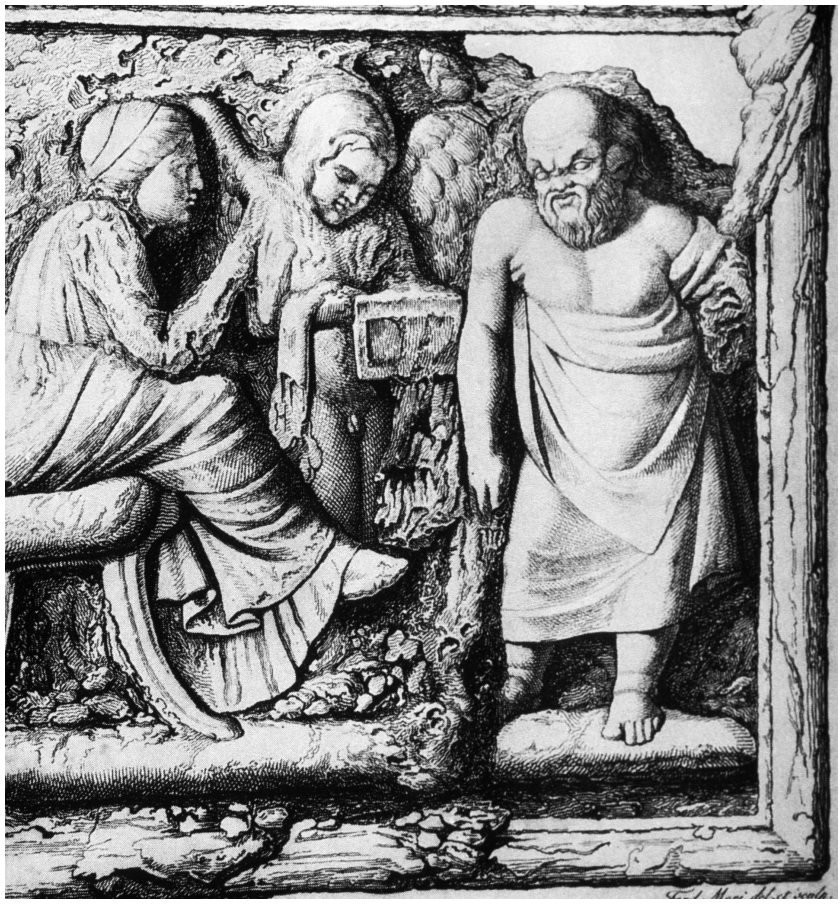


Fig. 7 : Pompéi, décor d'un coffre hellénistique : Éros entre Diotime et Socrate.

central du roman les résonances platoniciennes du couple formé par les deux héros, d'autant plus que la popularité du *Banquet* de Platon était enracinée dans la culture romaine depuis longtemps, comme en témoignent, à côté de nombreuses citations ou allusions dans la littérature latine, le décor d'un coffre (*arca*) de la fin de l'époque hellénistique découvert en 1832 dans la maison des Chapiteaux figurés de Pompéi, où l'on voit la représentation d'Éros entre Socrate, à droite, et, à gauche, une femme assise qui a été identifiée notamment par Erich Pernice comme Diotime (fig. 7) [41], ou encore un autre coffret où apparaissent en médaillon Éros et Psyché [42], et aussi le décor peint à la fin de la République du grand salon de la villa « de P. Fannius Synistor » à Pompéi, où le couple d'Éros et Psyché est opposé à la figure de *Fortuna*, de part et d'autre d'une représentation de

41. E. Pernice, *Hellenistische Tische, Zisternenmündungen, Beckenuntersätze und Truhen*, Berlin, 1932, p. 79-83 et pl. 48,2-49.
42. *Ibidem*, p. 86 sq. et pl. 53-54.



Fig. 8 : Zeugma : mosaïque d'Éros et Psyché.

Vénus, sans doute pour évoquer l'interprétation varronienne, mais d'inspiration platonicienne, de Vénus *Victrix*, à qui Pompée avait dédié un sanctuaire au centre du Champ de Mars, comme « puissance de liaison » (*uinctionis uis*) entre la terre, livrée aux caprices de la Fortune, et le ciel, où l'âme enflammée d'amour pour les réalités divines peut trouver le salut [43]. Quant à l'épisode décrit par Apulée, seule une mosaïque découverte récemment à Zeugma, à la frontière orientale de l'Empire sur l'Euphrate, paraît offrir du couple d'Éros et Psyché la seule représentation qui coïncide véritablement avec la description du roman : assis côte à côte sur un lit et tendrement tournés l'un vers l'autre, les deux amoureux sont bien le dieu ailé de l'Amour et une jeune femme sans ailes (fig. 8). Il s'agit d'une image presque triomphale qui pourrait bien évoquer la fin du récit dans le roman. J'ajoute que, si l'interprétation de cette mosaïque était avérée, cette œuvre d'une qualité stupéfiante, notamment par les jeux de transparence des vêtements que l'on n'attendrait pas à ce degré de perfection sur un tableau

43. G. Sauron, « Nature et signification de la mégalographie énigmatique de Boscoreale », *REL*, 71, 1993, p. 87-117 ; *La peinture allégorique à Pompéi. Le regard de Cicéron*, Paris, Picard, 2007, p. 73-87.

formé d'un assemblage de pierres de couleur [44], témoignerait du rayonnement d'Apulée à la frontière orientale de l'Empire en attendant que l'effigie de l'écrivain figurât en bonne place dans le décor des thermes de Zeuxippe à Constantinople au temps de Constantin, entre les statues d'Hermès et d'Artémis (Christodoros de Coptos, dans *Anth. Pal.*, II, 303-305 : « Apulée contemplait avec vénération les mystères indicibles de la savante Muse latine, lui qu'une Sirène ausonienne avait initié à sa science que nul ne doit divulguer », Καὶ νοερῆς ἄφθεγκτα Λατινίδος ὄργια Μούσης / ἄζετο παπταίνων Ἀπολήϊος, ὅτινα μύστην / Αὐσοὶς ἀρρήτου σοφίη ἐθρεψατο Σειρήν [45]).

On peut se demander, me semble-t-il, si les trois étapes des *Métamorphoses* d'Apulée que je viens d'énumérer (Actéon, Psyché, Lucius) ne marqueraient pas une progression dans la réflexion religieuse, avec d'abord la conception archaïque de divinités vengeresses au début du roman, puis, au milieu, la réaction platonicienne à la vision anthropomorphique des dieux, à laquelle se substitue une conception purement abstraite du salut, et, pour finir, la définition plus récente de la divinité, comme d'un être dont la puissance est à la mesure du cosmos tout entier et qui exerce en même temps une action salutaire en direction de l'humanité. Cette dernière conception de la divinité d'Isis s'était déjà largement répandue dans la Méditarranée grecque ou hellénisée vers la fin du IIe siècle avant J.-C., comme la magnifiquement montré Yves Grandjean à propos de l'arétalogie isiaque de Maronée [46], et pourrait être illustrée, pour une époque plus proche d'Apulée, par l'étonnante image d'Isis/Déméter qu'Hadrien fit placer dans sa villa de Tibur au-dessus d'une fontaine qui symbolisait, selon la pénétrante étude de Jean-Claude Grenier, la caverne source de l'île de Bigeh d'où jaillissait la crue du Nil (fig. 9) [47]. Dans cette hypothèse, la dernière conception serait comme la synthèse ou le dépassement des deux précédentes, sous la forme d'un accomplissement de la réflexion millénaire des hommes sur leur condition et sur ce qui la dépasse. Nous ne serions alors pas loin d'Ovide, chez qui les dieux de la mythologie sont largement déconsidérés, sauf quand il met en scène l'Aphrodite gréco-sémitique de Chypre réalisant la seule métamorphose qui fait passer une forme humaine du minéral au vivant avec l'épisode de Pygmalion (Ovide, *Métamorphoses*, X, 243-297), ou encore l'Égyptienne Isis, répondant favorablement aux prières de Théléthuse en faveur de sa fille Iphis, qu'elle transforme en garçon pour lui permettre de s'unir à Ianthé (*ibidem*, IX, 766-797).

Le décor de l'*atrium* de Byrrhène me paraît donc jouer à plus d'un titre un rôle d'introduction à toute la suite du roman. Évoquant un mythe de punition du non-initié, il met en perspective la totalité du roman, en annonçant l'épiphanie finale d'Isis sous le regard du malheureux Lucius.

44. M. Önal, *Mosaics of Zeugma*, Istanbul, 2002, p. 27.

45. P. Waltz, *Anthologie grecque, Première Partie, Anthologie Palatine, Tome I (Livres I-IV)*, Paris, CUF, 1928, p. 74.

46. Y. Grandjean, *Une nouvelle arétalogie d'Isis à Maronée (EPRO 49)*, Leyde, 1975.

47. J.-C. Grenier, *La décoration statuaire du « Serapeum » du « Canope » de la Villa Adriana*, Rome, 1990, p. 37.



FIG. 9 : Tivoli, villa Hadriana : Isis/Déméter (Vatican).

Mettant en scène le contraste entre deux esthétiques, celle de la *maiestas* et celle de la *ueritas*, il préfigure la matière même du roman, qui plonge le héros dans toutes les passions extrêmes qui bouleversent la vie des hommes, mais aussi qui lui offre la possibilité d'y échapper grâce à la bienveillante puissance de la déesse égyptienne. Mais en même temps, ouvrant le récit sur la vision brutale de l'action vengeresse que la curiosité doit attendre de la *maiestas* des dieux selon les étroites conceptions de la religion ancestrale, il prépare, par l'intermédiaire du conte d'Éros et Psyché, qui symbolise la réflexion religieuse de Platon sur le salut que

l'âme peut attendre, non des dieux, mais de la force libératrice de l'amour, la révélation de la véritable nature divine d'Isis, qui associe la *maiestas* et l'*amor*, en une paradoxale unité qui pourrait bien pour Apulée, comme déjà pour Ovide, symboliser tout le mystère du monde.