

THESE

Pour l'obtention du grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE POITIERS
UFR lettres et langues

Laboratoire Formes et représentations en littérature et linguistique (Poitiers)
(Diplôme National - Arrêté du 7 août 2006)

École doctorale : Lettres, pensée, arts et histoire - LPAH (Poitiers)
Secteur de recherche : Grec ancien

Présentée par :
Pierre Cuvelier

Le mythe de Pélops et d'Hippodamie en Grèce ancienne : cultes, images, discours

Directeur(s) de Thèse :
Michel Briand

Soutenue le 29 novembre 2012 devant le jury

Jury :

Président	Michel Fartzoff	Professeur à l'Université de Franche-Comté, rapporteur, président du jury
Rapporteur	Michel Fartzoff	Professeur à l'Université de Franche-Comté, rapporteur, président du jury
Rapporteur	Charles Delattre	Maître de conférences HDR à l'université de Paris Ouest Nanterre La Défense, rapporteur
Membre	Michel Briand	Professeur à l'université de Poitiers, directeur de thèse
Membre	Francois Lissarrague	Directeur d'études à l'École des Hautes Études en Sciences sociales (Paris)
Membre	Claude Calame	Directeur d'études émérite à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (Paris)
Membre	Vinciane Pirenne-Delforge	Maître de recherche à l'université de Liège (Belgique)

Pour citer cette thèse :

Pierre Cuvelier. *Le mythe de Pélops et d'Hippodamie en Grèce ancienne : cultes, images, discours*
[En ligne]. Thèse Grec ancien. Poitiers : Université de Poitiers, 2012. Disponible sur Internet
<<http://theses.univ-poitiers.fr>>

Le mythe de Pélops et d'Hippodamie en Grèce ancienne : cultes, images, discours

Thèse de doctorat en grec ancien soutenue le 29 novembre 2012 à 14 heures à l'Université de Poitiers, devant un jury composé de :

M. Michel Briand, professeur à l'Université de Poitiers, directeur de la thèse.

M. Claude Calame, Directeur d'études émérite à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (Paris).

M. Charles Delattre, Maître de conférences HDR à l'université de Paris Ouest Nanterre La Défense, rapporteur.

M. François Lissarrague, Directeur d'études à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (Paris).

Mme Vinciane Pirenne-Delforge, Maître de recherche à l'université de Liège (Belgique).

M. Michel Fartzoff, professeur à l'Université de Franche-Comté, rapporteur, président du jury.

La présente version de cette thèse intègre des corrections de détail faites après la soutenance, en tenant compte des remarques du jury.

De plus, en raison des problèmes de droit qui poseraient leur diffusion sur Internet, la majorité des photographies figurant dans les planches a dû être retirée.

L'ensemble reste toutefois, dans son fond et dans sa forme, aussi proche que possible de la version de soutenance. Les corrections de fond sont signalées en note.

*À mes parents.
À mes anciens professeurs.
Aux humains.*

Ἡ θαυματὰ πολλά
– Pindare, *Olympique* I, v. 28

Τεκμαιρόμεσθα τοῖς παροῦσι τάφανῃ
– Euripide, *Oinomaos*, fr. 5

Remerciements

En terminant ce travail, je tiens à exprimer ma gratitude aux personnes qui l'ont rendu possible, qui m'ont guidé et encouragé tout au long de mes recherches.

Je remercie en premier lieu M. le Professeur Michel Briand de l'Université de Poitiers, qui a dirigé mes recherches avec rigueur et humanité, en a suivi les progrès avec une attention constante et m'a prodigué de nombreux conseils avant et pendant sa rédaction.

J'exprime ensuite ma reconnaissance aux institutions qui ont encadré ce travail : l'Université de Poitiers, l'école doctorale « Lettres, pensée, arts et histoire » et l'équipe de recherche B1 du FORELL, qui m'ont réservé un accueil bienveillant, voire chaleureux, et m'ont fourni un cadre propice tant à la recherche qu'à l'enseignement.

Plusieurs professeurs et plusieurs autres institutions ont joué un rôle important dans l'élaboration de ce travail :

M. le Professeur Charles Delattre, auquel mon approche de la notion de mythe doit beaucoup, et qui m'a proposé pour la première fois de travailler sur Pélopes pour un master 2 à l'université Paris Ouest Nanterre.

Mme Bernadette Leclercq-Neveu, dont le séminaire de mythologie à l'ENS Ulm a été le lieu de découvertes enthousiastes et le point de départ de lectures fécondes.

M. le Professeur François Lissarrague, qui a aimablement accepté de lire une première version du chapitre sur l'iconographie, et dont les remarques et les conseils m'ont été d'une aide précieuse.

Les membres de l'Institut des sciences historiques de l'Antiquité (ISTA) à l'Université de Besançon, en particulier Cécile Daude, Sylvie David, Michel Fartzoff et Claire Muckensturm-Pouille, qui, en acceptant de me communiquer, avant parution, un état avancé de leur édition traduite et commentée des *Vies* de Pindare et des scholies à la première *Olympique*, m'ont donné accès à un outil de travail d'une richesse impressionnante.

L'atelier Homère de l'ENS Ulm, à qui je dois nombre de mes connaissances sur les épopées homériques et mes premières lectures de leurs scholies.

Le séminaire de recherche sur les scholies à Pindare rassemblant des chercheurs des universités de Paris Ouest Nanterre, Besançon et Poitiers, qui m'a permis d'approfondir encore la lecture et l'étude des scholies.

Le groupe de recherche Efigies, qui m'a appris à aborder avec nuance les domaines du genre et de la sexualité antiques.

Mme Anne Gangloff, de l'Université de Lausanne, qui m'a aimablement communiqué un tiré à part d'un de ses articles.

Les bibliothèques de l'ENS Ulm et la Bibliothèque nationale de France.

Je dois également beaucoup aux amis et camarades qui, à Poitiers et à Paris, m'ont prodigué soutien, entraide et bonne humeur tout au long de ces recherches. Je remercie en particulier Lucas Demurger, Anne Lapasset, Maxime Margollé, Émilie Mineo, Marie Mossé, Sylvain Perrot, Hamidou Richer, Karine Rivière et Caroline Ruhlmann. Manon Brouillet, Cécile Chapon, Élodie Coutier, Myriam Diarra, Pauline Duchêne, Catherine Kikuchi, Ajda Latifses et Guillemette Mérot ont en outre accepté de relire une partie de ce travail, ce qu'elles ont fait avec diligence et vigilance : qu'elles trouvent ici mes plus vifs remerciements. Les dernières fautes qui pourraient persister dans ces pages seraient de mon fait et non du leur.

Merci enfin à mes parents, pour m'avoir mis les premiers des livres de mythologie entre les mains, et pour m'avoir supporté, à tous les sens du verbe, pendant ces recherches.

Introduction

Pour qui s'intéresse à ses évocations et à ses représentations dans l'Antiquité grecque puis gréco-romaine, Pélops est avant tout un nom. Sa première apparition dans les sources écrites se trouve au chant II de l'*Iliade*, au cours d'une brève histoire de la transmission du sceptre royal dans la dynastie dont Agamemnon est l'héritier, et que la tradition a baptisée les Pélopidés¹. Par la suite, Pélops est identifié par les textes au moyen, d'abord, de sa généalogie, son ascendance (partout où son père est mentionné, c'est-à-dire après Homère, il est fils de Tantale) et sa descendance (les Pélopidés), ensuite, de sa fonction royale, et enfin du lien d'éponymie qui le lie à la région de Grèce où il règne, le Péloponnèse, « l'île de Pélops ». Dans les textes, cette triple situation généalogique, politique et géographique pour prime largement sur l'emploi de noms communs explicitant ses statuts possibles (les différents noms du héros ou du roi, par exemple). Sur les vases, Pélops, lorsqu'il est identifié, l'est par son seul nom propre².

L'étymologie ne nous apprend, à l'heure actuelle, rien d'assuré à propos des connotations associées à ce nom ; quant aux auteurs anciens, en dehors de l'interprétation personnelle de Platon dans le *Cratyle*³ et de grammairiens qui se contentent de le rapprocher d'autres noms au suffixe identique, ne semblent pas s'être intéressés à la question de son origine. Il est certain, quoi qu'il en soit, que Pélops se situe résolument dans l'univers humain : contrairement à d'autres, son nom est un nom propre qui n'a aucun sens par ailleurs en tant que nom commun, et les quelques noms dérivés dont nous avons déjà fait le tour (le Péloponnèse et les Pélopidés) sont également des noms propres fortement associés à Pélops lui-même et à son histoire⁴.

Mais à partir du tournant des VI^e-V^e siècles, Pélops est également une figure représentée sur les vases et les monuments grecs. Parfois identifié par son nom, il est surtout reconnaissable à son apparence, celle d'un jeune homme imberbe que les vases montrent souvent vêtu d'un habit oriental (tunique tachetée et bonnet phrygien), et au fait qu'il apparaît dans un très petit nombre de scènes-types, toutes liées à la course de chars qu'il dispute contre le roi de Pisa, Oinomaos, pour la main de sa fille Hippodamie.

¹ *Iliade*, II, 100-108.

² Le premier exemple connu est une amphore attique à figures rouges attribuée au peintre de Dinos et conservée à Arezzo (Musée archéologique, n°1460), qui montre Pélops et Hippodamie en char, tous deux identifiés par leur nom.

³ Platon, *Cratyle*, 395c. L'étymologie de Πέλωψ s'inscrit dans une série allant de 395b à 395d, au cours de laquelle Socrate explique successivement les noms de l'ensemble des rois pélopidés, en remontant la dynastie depuis Oreste jusqu'à Tantale, chaque étymologie ayant trait au destin criminel attaché aux Pélopidés par les poètes tragiques contemporains de Platon. Pélops est en quelque sorte « le myope » (τὸν τὰ ἐγγύς ὀρῶντα), car, en tuant Myrtilos, il n'a considéré que son intérêt immédiat (ce qui était proche, πέλας, de lui), et non celui de sa descendance, victime de la malédiction attirée sur elle par ce meurtre. Ce passage sera étudié au chapitre 3.

⁴ Outre plusieurs autres Pélops mythologiques, le port du nom « Pélops » par des personnes réelles est régulièrement attesté dans l'Antiquité. Voir l'annexe consacrée aux homonymes de Pélops.

Aux évocations de Pélops par les auteurs de langue grecque viennent s'ajouter, à partir du II^e s. av. J.-C., celles des auteurs latins. Aux représentations de la céramique grecque viennent s'ajouter de même celles de sarcophages étrusques et de bas-reliefs romains.

Mais tout au long de la même période, et sans que les textes ne le qualifient explicitement de héros, Pélops fait l'objet d'un culte héroïque dans le Péloponnèse, en Élide, à Olympie et dans ses parages immédiats. Ce culte, attesté à partir du V^e siècle av. J.-C.⁵, dure encore au II^e siècle, lorsque Pausanias voyage en Grèce et compose sa *Périégèse*, dont les livres V et VI, consacrés à l'Élide, constituent l'une des rares sources, et de loin la plus précise, qui nous soient parvenues à ce sujet. Le culte éléen de Pélops, avant tout local comme la majorité des cultes héroïques grecs, bénéficie à l'époque classique de l'essor panhellénique des concours olympiques, lesquels, s'ils ne semblent pas lui avoir permis de se répandre ailleurs en Grèce, ont certainement contribué à faire connaître à un plus large public les évocations et les représentations de Pélops et des Pélopidés. En Élide même, le culte de Pélops apparaît étroitement lié aux autres cultes locaux, tant ceux de divinités olympiennes, Zeus mais aussi Héra, que plusieurs autres cultes héroïques moins importants rendus à d'autres ancêtres fondateurs, dont Oinomaos et Hippodamie, eux-mêmes liés à la tradition de son propre culte.

C'est cet ensemble de références à Pélops, dans le culte et dans les arts, sur des supports textuels ou picturaux, que je me propose d'étudier en recourant à la notion de mythe : je constitue ici comme objet d'étude un « mythe de Pélops », dont je vais montrer à la fois la cohérence et les limites de cette cohérence, selon les supports, les genres littéraires et artistiques, les auteurs et les époques.

Il est devenu certain, au cours des dernières décennies, que la notion de mythe n'est pas ce que l'anthropologie peut appeler une « catégorie indigène », un concept que les Grecs de l'Antiquité auraient manié eux-mêmes et qui nous serait parvenu à l'identique, mais qu'il s'agit bien plutôt d'une notion relativement récente à l'échelle de l'histoire des idées⁶. Le mot *muthos*, dans l'Antiquité, désigne d'abord chez Homère toute parole élaborée pour répondre aux besoins d'un contexte précis ; par la suite, à l'époque classique, il prend *grosso modo* le sens de « récit », sans être jamais, ni employé de façon systématique pour qualifier des récits traditionnels, ni cantonné au registre du mensonger ou de ce que nous appellerions le fictionnel⁷. Vers la fin de l'Antiquité, lorsqu'avec le déclin de la religion païenne sont composées les premières synthèses destinées à « sauver » le savoir sur les dieux et les héros païens au sein d'une société désormais majoritairement chrétienne, mais qui a encore besoin de l'héritage culturel païen, c'est le mot latin *fabula* qui est employé pour désigner ce savoir, conçu comme un ensemble de récits ; au latin *fabula* répond en français « la fable ». Ce n'est

⁵ Voir le commentaire d'Anne Jacquemin à la première mention du Pelopion chez Pausanias (V, 13, 1), volume CUF p. 171.

⁶ Voir Calame (1990), p. 20-29, pour un examen des sens de *muthos* dans les écrits grecs anciens, conduisant à la conclusion que le *muthos* n'est « décidément pas une catégorie indigène ».

⁷ Sur les sens de *muthos* et des mots de la même famille dans l'Antiquité, voir Calame (1990), aux pages déjà citées. Voir également l'étude de Christophe Bréchet, « L'*Illiade* et l'*Odyssée* relèvent-elles de la « fiction » ? *Mimēsis*, *muthos* et *plasma* dans l'exégèse homérique », dans Auger et Delattre (dir., 2010).

que dans le courant du XIXe siècle que le terme *Mythos* revient dans l'usage, employé d'abord par les romantiques allemands, puis par les premiers mythologues⁸. Ce retour en usage du mot « mythe » est certes indissociable du processus plus général de « l'invention de la mythologie⁹ », qui achève de transformer le mythe en récit et la mythologie en l'ensemble formé par ces récits. Lorsqu'avec le progrès de la linguistique, de l'anthropologie et de l'histoire des religions, les sens du mot antique *muthos* ont été redécouverts, et l'anachronisme qui avait conduit les premiers mythologues à prêter au mot grec un sens apparu récemment a été corrigé.

Cela a conduit à une certaine hésitation quant aux redéfinitions possibles du concept de mythe. Différents chercheurs en ont tenté des emplois différents, en s'inspirant ou en s'écartant plus ou moins des sens anciens ou des emplois contemporains du terme dans le langage courant¹⁰. Le structuralisme lévi-straussien a mis en avant l'importance des modes de variation de récits conçus non plus comme formes dérivées d'un *Ur-Mythos* hypothétique, mais comme ensembles de variantes dont les transformations sont elles-mêmes signifiantes ; mais, en affirmant reconnaître, par l'étude à grande échelle de ces modes de transformation, une « pensée mythique » à l'œuvre dans les sociétés étudiées, il affirmait, quoique d'une façon différente, l'existence du mythe en tant que phénomène observable au sein des sociétés où il circule et qu'il paraît imprégner tout entières¹¹. L'approche pragmatique, de son côté, s'est voulue attentive à l'inverse à la grande diversité des contextes et des usages de ces récits, ainsi qu'à leurs cadres génériques eux-mêmes extrêmement variables, aspect que le structuralisme, tenté de n'étudier dans ces récits que le fil narratif, courait le risque de laisser inexploré ; cette approche en est venue, après la mise en évidence de la différence inconciliable entre le *muthos* des Grecs et notre « mythe », à refuser de considérer le mythe comme une substance, que ce soit comme récit ou comme mode de pensée¹².

⁸ Voir Backès (2010), p. 22-27.

⁹ Expression employée, dans l'ouvrage du même nom, par Marcel Detienne (1981).

¹⁰ Le travail sur la notion de mythe est rendu plus délicat par le fait que de nos jours, cette notion est plus que jamais vivante, employée qu'elle est au quotidien dans plusieurs sens distincts : pris en mauvaise part, le mot peut qualifier une croyance fautive, et il oscille alors entre le cliché, le stéréotype ou même la propagande, ce en quoi il reflète aussi les nombreuses études associant mythe et politique parmi lesquelles je me contenterai de citer Barthes (1957) et Girardet (1986) ; pris en bonne part, il va du « culte » à « l'historique », et peut désigner de manière générale n'importe quelle réalité culturelle considérée comme incontournable au sein d'une société donnée. Par ailleurs, les fictions contemporaines, en particulier les genres de l'imaginaire (fantastique, science-fiction, *fantasy*), se sont emparés des notions de mythe et de mythologie, tant du côté des créateurs ou des récepteurs de la fiction que des commerciaux chargés d'en planifier la diffusion et la promotion. Voir Goimard (2003), p. 73-88 sur les liens entre mythe et science-fiction, Besson (2007), p. 72-76, sur la revendication de l'héritage des mythes par la *fantasy*, et Salmon (2008) pour une analyse d'un retour indirect du mythe dans les rhétoriques publicitaires et politiques par l'intermédiaire du *storytelling*. Ce ne sont que quelques exemples au sein d'une bibliographie en plein foisonnement.

¹¹ Voir par exemple, dans son avant-propos à Calame (1990), le développement de Michèle Coquet, qui prolonge et radicalise cette conception d'une pensée mythique à l'œuvre : « Dans toutes les sociétés traditionnelles, la mythologie est plus qu'un mode de penser ou de croire. On *est* dans le mythe. Il n'y a pas en effet de « penser » possible hors du mythologique. La mythologie avant d'être parlée est vécue et mise en actes à travers tous les comportements profanes (que le rituel ne fait souvent que reprendre, en en modifiant la forme » (p. 3). Le problème d'un mythe conçu comme substance est posé par Calame dans ce même article, en particulier p. 10-13.

¹² Calame (1990), p. 11-13, et les commentaires de Pierre Ellinger et de François Lissarrague, p. 37-39.

Cependant, le mot « mythe » est resté en usage, trop souvent cantonné à son sens dix-neuviémiste de « récit traditionnel », c'est-à-dire en somme à un sens encore proche de la *fabula* de l'Antiquité chrétienne. Cette persistance du sens ancien passé dans l'usage commun, ajoutée aux péripéties de l'histoire du terme dont je n'ai rappelé que quelques jalons principaux, a pu nuire à sa crédibilité en tant qu'instrument conceptuel. L'avertissement est salutaire, et, s'il rend certes désespérée toute définition récapitulative, il rend au contraire indispensable une définition programmatique en tête de tout travail ayant recours à la notion¹³.

Il faut donc préciser à mon tour de quelle manière je vais employer la notion de mythe. Mon usage du concept se situe, pour prévenir tout anachronisme, dans une perspective contemporaine, « délibérément européenne et académique¹⁴ ». L'ensemble que je constitue, ni les Grecs, ni les Romains n'en ont conçu l'existence. La délimitation de cet ensemble résulte d'un découpage en partie artificiel au sein de la masse des *realia* grecques et gréco-romaines, de même que les bornes chronologiques de la période étudiée doivent leur existence à une délimitation opérée de l'extérieur, *a posteriori*, et non à une conscience locale antique d'un début ou d'une fin dans les affaires pélopiennes. Mais cet ensemble ne résulte pas d'un choix arbitraire pour autant, fondé qu'il doit être sur des critères de cohérence dotés d'une pertinence historique.

Le premier critère susceptible de constituer l'unité « mythe » est le nom propre Πέλοψ. Quels que soient les aspects que prend Pélops et les contextes où il apparaît, son nom lie entre elles ses différentes évocations et les rattache à un individu unique.

Le deuxième critère d'unité est la triple caractérisation généalogique, géographique et politique par laquelle Pélops est distingué de ses homonymes, situé dans le réseau des généalogies héroïques et des premières dynasties de l'histoire grecque¹⁵.

Le troisième critère d'unité est propre à ses représentations figurées. Il est formé par la caractérisation picturale de Pélops partout où il fait l'objet de représentations figurées, et qui le rend reconnaissable

¹³ Je suis en cela les remarques de Backès (2010), p. 106-107. Lors de la soutenance, M^{me} Pirenne-Delforge a regretté à raison que je n'aie pas davantage pris en compte dans ce travail les principaux jalons des études mythologiques anglophones. Il convient donc de mentionner également Kirk (1970), les études regroupées dans Rudhardt (1981), ainsi que Buxton (1982) et plus récemment Sourvinou-Inwood (2011), que je prendrai en compte dans mes futures recherches ; une autre référence essentielle, en langue allemande, est Graf (1987). J'ajoute, par ailleurs, deux ouvrages très utiles sur l'histoire des études mythologiques, mais que je n'ai trouvés qu'après avoir achevé ce travail : pour la période s'étendant du XVII^e au XIX^e siècle, l'anthologie constituée par Feldman et Richardson (1972), et, pour leurs développements plus récents, Csapo (2005).

¹⁴ Calame (1990), p. 30. La conscience de l'historicité des questions historiques elles-mêmes est une précaution préalable indispensable à tout questionnement historique : voir Prost (1996), p. 79-100.

¹⁵ Pierre Carlier a mis en évidence l'importance de ce lien entre nomination, histoire et géographie dans le cas du récit généalogique : voir Carlier (2005). Les généalogies structurent et mesurent le temps collectif, tandis que les noms et les voyages structurent l'espace, le tout au service de conceptions de l'histoire par ailleurs divergentes selon leurs contextes et leurs buts. Cette observation me paraît valable au-delà du cas précis des récits généalogiques auxquels Carlier applique ici sa réflexion. Le recours à la situation d'un nom propre au sein de cette généalogie géopolitique comme critère d'unité d'un mythe pose bien entendu problème : il y a bien sûr non pas une mais plusieurs caractérisations de Pélops au sein de ces ensembles de noms liés à des toponymes. Mais la relative stabilité de la généalogie des Pélopidés d'une part, et du lien entre Pélops et le Péloponnèse d'autre part, autorisent à parler d'une certaine unité sur ce plan, même si d'autres éléments tirent au contraire cet ensemble vers l'hétérogénéité.

même lorsque son nom n'achève pas d'explicitier son identité. Les seuls attributs physiques de Pélops (son habit oriental, par exemple), fournissant un critère visuel « interne », ne suffisent pas à constituer un moyen de reconnaissance sûr, car son aspect peut varier ; en revanche, la combinaison entre ces attributs et le contexte immédiat des scènes où Pélops est représenté (critère visuel « externe ») permet de le reconnaître à coup sûr, car ces scènes-types sont en nombre limité.

Le quatrième et dernier critère fondateur de l'ensemble « mythe » ainsi constitué réside dans le réseau de références interne à cet ensemble. Au sein de la masse plus restreinte de documents délimitée par les critères précédents, s'observent des liens, reprises, allusions, etc. qui dépassent le niveau du simple emploi d'un même nom propre ou de la simple mise en scène d'une même figure reconnaissable. Grâce aux apports respectifs des études littéraires, de l'histoire des sciences et de l'histoire de l'art, l'étude de l'intertextualité parmi les textes artistiques ou savants, de « l'inter picturalité » entre représentations figurées, et, des comparaisons entre l'ensemble de ces supports, permettent d'une part de confirmer et de préciser la cohérence propre à cet ensemble, d'autre part de déterminer au sein du mythe de Pélops des aspects, des thèmes distincts, mais aussi des transformations. Une partie du présent travail réside dans l'examen de ce réseau de références entre des documents, dont l'interprétation resterait cependant inexacte si elle ne veillait pas, au cours de l'analyse, à les replacer dûment dans leur contexte historique et dans leur cadre générique, et ne tenait pas compte des usages variés auxquels ils étaient destinés, des types de « performances » qui les livraient à leurs publics, ainsi que de la réception qui en était faite par ces publics, à court et à long terme.

Ce dernier critère, grâce au recours à la notion d'intertextualité, permet également d'inclure dans l'ensemble « mythe de Pélops » toute évocation *indirecte* de Pélops. Les périphrases dans les documents textuels en sont des exemples généralement simples. Mais il convient d'embrasser également le champ de l'*allusion*, plus large et plus difficile à cerner ; ce champ peut poser problème lorsqu'il s'agit de déterminer si une référence en apparence extérieure constitue ou non une allusion volontaire à ce que nous savons par ailleurs de Pélops, et nous en observerons des exemples.

Ces quatre critères permettent de délimiter l'ensemble des évocations et des représentations de Pélops le Tantalide au sein des cultures grecque et gréco-romaine, et d'exclure *a priori* de cet ensemble tout document qui ne se rapporte pas à lui. Un dernier problème reste cependant à résoudre. Pélops est très souvent évoqué de pair avec d'autres figures ou références également individualisées par des noms propres (anthroponymes, toponymes, ethnonymes) : ne faut-il pas inclure dans un « mythe de Pélops » d'autres personnages que Pélops, ou bien des lieux, des peuples, et, dans ce cas, lesquels inclure ou exclure ? Il s'agit de déterminer, en somme, où fixer les bornes du mythe de Pélops parmi les autres mythes que l'on pourrait constituer de la même façon autour d'autres figures du même genre.

Il n'existe pas de critère simple permettant de trancher la question : seul un examen approfondi des documents permet de préciser les rapports entre plusieurs ensembles potentiels. Néanmoins, l'étude des documents se rapportant de près ou de loin à Pélops a permis de repérer assez aisément, par l'observation des occurrences ou apparitions simultanées dans les sources, plusieurs autres héros qui

n'apparaissent dans les sources (textes et images) que lorsque Pélops apparaît aussi, ou du moins dans l'écrasante majorité des cas. Ces héros sont les protagonistes de la course de chars qui permet à Pélops, à son arrivée en Grèce centrale, de conquérir une épouse et le pouvoir royal. Il s'agit d'Oinomaos, roi de Pisa ; de sa fille Hippodamie, que Pélops épouse ; de Myrtilos, écuyer d'Oinomaos ; et enfin, évoqué bien moins souvent et sous au moins deux noms différents, de l'écuyer de Pélops. Le fait que ces héros ne soient mis en scène que dans leur confrontation avec Pélops m'amène à les considérer comme figures non autonomes mais « satellites » de Pélops, et à les inclure dans un ensemble dont ce dernier reste le centre. La suite de l'étude nous conduira à apporter plusieurs nuances à cette affirmation générale, principalement parce que toute une partie du « mythe de Pélops » est placée sous le signe d'un symbolisme nuptial, et que la place et le rôle d'Hippodamie y sont suffisamment importants pour que l'on puisse parler d'un « mythe de Pélops et d'Hippodamie » inclus dans l'ensemble du mythe de Pélops¹⁶.

Comme nous l'avons vu, Pélops est aussi fortement lié à la dynastie des Pélopidés, ainsi qu'à un lieu, le Péloponnèse. Ni les uns, ni l'autre ne sauraient cependant être inclus dans l'ensemble « mythe de Pélops » de la même façon que nous venons d'y inclure les protagonistes de la course. Les Pélopidés ne sont liés à Pélops que lorsque celui-ci est mobilisé comme référence en tant qu'ancêtre fondateur et lorsqu'il est fait allusion ou rappel de ses aventures ; mais la dynastie des Pélopidés peut être également placée sous le signe d'autres ancêtres, qu'il s'agisse (rarement) de Tantale, sous le nom de « Tantalides », ou bien (plus souvent) d'Atrée, dont le nom marque le destin des « Atrides » du sceau de son crime. De même, si l'origine du Péloponnèse est indissociablement et systématiquement liée à la venue de Pélops, il va de soi que le nom est également un terme géographique courant, dont le lien avec Pélops doit être considéré par défaut comme imperceptible partout où une mention explicite ou un contexte particulier ne viennent pas le réactiver.

Tels sont donc les critères employés pour définir l'ensemble que je regroupe sous l'appellation « mythe de Pélops ». Le choix de ces critères appelle plusieurs remarques.

Ils englobent tout d'abord dans la notion de mythe non pas seulement des textes, mais aussi des représentations figurées. Celles-ci forment en effet une tradition à part entière, dont l'autonomie et l'importance dans l'étude de la mythologie ont déjà été mises en avant à plusieurs reprises et qu'il était indispensable de prendre en compte¹⁷. L'étude du versant figuré du mythe nécessite de prendre en compte autant les codes propres aux représentations figurées et les jeux de sens propres à ce support qu'elles permettent (notamment l'ambiguïté ou l'indétermination) que les rapports entre les scènes

¹⁶ Nous verrons par ailleurs qu'Oinomaos possédait en Élide une existence qui dépassait sa seule confrontation avec Pélops : on peut parler d'un mythe élien d'Oinomaos.

¹⁷ Sur l'importance des représentations iconographiques pour les études mythologiques, voir Moret (1984), « Introduction » (vol. I, p. 1-5) et « En guise de conclusion : l'apport de l'imagerie à la connaissance des mythes » (vol. II, p. 153-162), et les remarques de François Lissarrague dans Calame (1990), p. 38-39.

représentées et leur contexte, c'est-à-dire les usages auxquels étaient destinés leur support, les vases dans le cas de la céramique ou les monuments dans le cas de sculptures.

Ces critères, ensuite, ouvrent délibérément la notion de mythe à d'autres types d'évocations que le seul récit¹⁸. L'étude autonome des représentations figurées, comprises en dehors de toute relation d'illustration avec des sources textuelles, s'inscrit dans cette logique. Mais au sein même des textes, s'il est vrai qu'existent des récits de tel ou tel épisode mettant en scène Pélops, ces récits ne forment pas, et de loin, la majorité des évocations du héros. Dans bien des cas, nous avons bien plutôt affaire à une *référence à Pélops*, employée dans des contextes et dans des buts très variés. Il est également remarquable (même si cet état de fait provient en partie des aléas de la transmission des textes) que dans la grande majorité des cas Pélops n'est pas mis en scène directement, et ne s'exprime pas non plus à la première personne. Pélops est donc rarement approfondi au point de devenir un personnage. Il est cependant indéniable que, dans l'Antiquité, Pélops a bel et bien été un personnage, notamment dans la tragédie attique : il convient de garder à l'esprit l'existence de ces œuvres à présent perdues ou réduites à l'état de bribes. Cette observation fait cependant ressortir d'autant mieux les œuvres qui ont mis en scène Pélops et lui ont donné la parole, en particulier la première *Olympique* de Pindare.

Enfin, le choix de ces critères cantonne volontairement la notion de mythe ainsi définie à un niveau raisonnablement descriptif. Si le mythe en tant que tel est une construction *a posteriori*, il demeure que la délimitation de l'ensemble chapeauté par ce terme n'est nullement artificielle, mais tend à rendre compte d'une unité et d'une cohérence (limitées) dans une série de références culturelles et religieuses communes pendant l'Antiquité grecque puis gréco-romaine. L'existence de cet ensemble, si elle n'était pas perçue dans l'Antiquité même, se fonde sur une série nombreuse d'évocations et de références explicites à un nom propre que chacun, sans pouvoir opérer leur synthèse, percevait, au moins dans une certaine mesure, comme renvoyant bien à un héros ancestral *unique*, que son nom soit mentionné dans un contexte culturel, poétique, politique, historique, sur une inscription de vase ou de statue, etc. La délimitation de l'objet mythe se place donc au niveau de l'explicite, de la simple mention dans les textes et de la présence reconnaissable sur des images. Elle ne prouve pas, et ne cherche pas à prouver ici, l'existence d'une pensée mythique sous-jacente. Le « mythe de Pélops » n'est pas une substance antique enfin révélée, mais un outil conceptuel contemporain doté d'une certaine pertinence historique.

Toutefois, il ne s'agit pas ici de nier l'importance de l'interprétation des évocations, représentations et références auxquelles nous avons affaire ; la part interprétative n'est simplement pas placée ici à la source de la définition du concept. Une fois l'ensemble mythe délimité, tout reste à dire, non seulement sur les rapports précis qui lient cet ensemble, mais aussi (et surtout) sur la place, les raisons d'être et les usages des références à Pélops, de ses évocations et de ses représentations dans les sociétés qui y ont recours.

¹⁸ Sur l'intérêt d'abandonner une définition purement narrative du mythe, voir, outre les références déjà citées sur le versant figuré du mythe, la réflexion méthodologique de Charles Delattre dans Delattre (2009), p. 10-16.

De plus, le mythe tel que je l'ai défini brasse des éléments renvoyant à plusieurs problématiques qui ont préoccupé les sociétés antiques, et parfois des thèmes présents dans d'autres mythes. Tout cela fournit une base suffisante à des interprétations « locales » d'éléments ou de groupes d'éléments, commandées non pas par une approche à ambition totalisante, mais par plusieurs, chacune fournissant des éclaircissements partiels¹⁹. L'ampleur de la période étudiée interdit toute interprétation qui ne prendrait pas en compte la nécessaire évolution des conceptions religieuses, sociales et artistiques des Grecs, ainsi que les différences entre les cultures grecque et gréco-romaine. La prise en compte de la dimension synchronique du mythe dans l'interprétation est autrement plus compliquée en raison des limites de nos sources ; elle est cependant possible dans le cas de l'Élide, région à propos de laquelle nous sommes suffisamment renseignés pour percevoir les spécificités locales des références à Pélops et aux autres protagonistes de la course pour Hippodamie²⁰.

Il convient enfin de préciser le sens que je donne à plusieurs termes qui apparaîtront régulièrement au cours de ce travail et les présupposés théoriques limités dont ils sont porteurs²¹.

Par le terme de « tradition », employé au singulier sans autre précision, j'entends un ensemble d'œuvres transmises jusqu'à nous (ou perdues) et dont l'élaboration est en partie conditionnée par la conscience de s'inscrire dans la lignée d'un héritage oral et/ou écrit lui-même façonné par des contextes sociaux précis : l'étude de l'intertextualité entre les œuvres rendra compte des évolutions de cette notion dans le cas des œuvres orales et des textes aux chapitres 3 à 5, et les aspects propres à la notion de tradition dans le cas des œuvres figurées seront examinés au chapitre 2. Dans un sens plus restreint, je fais parfois, en accord avec les études sur lesquelles je m'appuie, l'hypothèse de l'existence d'une tradition locale, au sens d'un savoir transmis par ces mêmes moyens, dans le cas d'informateurs locaux cités en tant que sources par un auteur (par exemple les informateurs de Pausanias).

Outre les œuvres elles-mêmes, il s'est avéré indispensable de se référer parfois à l'ensemble des noms propres, de généalogies et d'événements qui touchent à Pélops, distingué des contextes précis où il apparaît²². J'emploie ici la notion de « matière pélopienne » pour m'y référer. Il s'agit d'un postulat désignant ce qu'un auteur ou un artiste peut avoir en tête à telle date et en tel endroit au moment de produire une œuvre ou de faire une référence à Pélops, Hippodamie ou à d'autres noms propres, à partir des traditions dont il hérite. La « matière pélopienne » est une inconnue et le restera même à

¹⁹ Je m'inspire ici de la méthode, elle-même partiellement inspirée de celle des formalistes russes, qu'adopte Jean Bremmer pour étudier le mythe d'Édipe dans Bremmer (1986), p.42, et qui consiste à étudier successivement les « motifs individuels ». Je serai cependant amené à m'en écarter dans une certaine mesure, puisque Bremmer cantonne au récit sa conception du mythe (ouvrage cité, p.1-9) et organise entièrement l'étude de ces motifs individuels selon la progression d'une trame narrative.

²⁰ Ces points seront abordés au chapitre 1 (pour les tensions politico-religieuses révélées par les cultes éléen et pisate des ossements de Pélops) et au chapitre 6 (pour des synthèses portant sur les traditions locales éléennes attachées aux protagonistes de la course).

²¹ Les définitions qui suivent sont données dans un souci de prudence méthodologique, mais les notions en question ne prétendent pas former un système.

²² C'est ce que la langue courante appelle volontiers « mythe », mais il s'agit ici d'être plus précis.

l'issue de cette étude, car il est impossible de reconstituer intégralement des états diachroniques précis de telle ou telle tradition. L'ensemble « mythe de Pélops » tel qu'il peut être construit *a posteriori* permet seulement et au mieux de reconstituer les grandes évolutions des traditions à son sujet.

Il sera parfois nécessaire, surtout dans le dernier chapitre, de désigner spécifiquement certaines données récurrentes dans les œuvres et relevant de cette matière commune (un objet, un attribut, un événement, etc.). J'emploierai le terme d'« élément » à leur sujet. Ce terme est une commodité qui revient à extraire artificiellement des sources telle ou telle donnée afin de la manipuler : il ne revendique, par défaut, aucune autre pertinence (il ne s'agit pas ici de motifs, ni de mythèmes, ni même vraiment d'invariants). Il peut refléter tout au plus une certaine récurrence de la donnée en question dans les sources, mais ce n'est pas toujours le cas. Après l'étude du détail des sources, la réflexion synthétique du dernier chapitre précisera la pertinence de certains de ces éléments dans l'ensemble « mythe de Pélops » ou dans des sous-ensembles plus restreints.

Les notions de personnage, de figure ou de thème seront employées selon les sources étudiées, et leur portée à plus grande échelle pour tel ou tel nom propre ou élément sera précisée dans le dernier chapitre.

Enfin, j'emploie la notion d'épisode pour désigner un événement ou ensemble d'événements présent dans ce qui est connu de la matière pélopienne et manifestement senti comme faisant partie d'un ensemble plus vaste. Ainsi la course de Pélops pour Hippodamie est-elle souvent conçue comme un épisode dont les évocations renvoient implicitement à des événements passés et à venir. La notion d'épisode est étroitement liée à des contextes génériques qui seront précisés autant que possible au cours de l'étude du détail des sources, qu'il s'agisse des modalités narratives propres à la peinture de vases ou de la causalité à long terme construite par les tragédies attiques ou romaines, pour ne citer que deux exemples. Lorsqu'il est employé sans autre précision, le terme ne vise qu'à refléter le fait que l'événement désigné est conçu comme un ensemble doté d'une cohérence propre au sein d'un ensemble plus vaste. Après l'étude du détail des sources, ces notions d'ensembles et d'épisodes feront l'objet d'une réflexion synthétique, en même temps que la notion de mythe, dans le dernier chapitre.

Le corpus des textes grecs étudié ici s'étend des épopées homériques jusqu'au V^e siècle après J.-C. L'étude des textes de langue grecque, fondé sur l'emploi du *Thesaurus Linguae Graecae*, tend à l'exhaustivité pour cette période²³. Le corpus des textes latins, plus restreint, comprend les principaux auteurs ayant écrit entre le III^e siècle av. J.-C. et le II^e siècle ap. J.-C. et apporte un éclairage indispensable à l'étude des auteurs de langue grecque de l'époque romaine. Le corpus des représentations figurées, initialement constitué à l'aide du *Lexicon Iconographicum Mythologiae*

²³ J'avais au moins en partie examiné pendant ces recherches, mais ai choisi de ne pas inclure ici en raison de mes contraintes de temps et d'un corpus d'étude déjà vaste, plusieurs auteurs byzantins qui mentionnent Pélops et Hippodamie d'une façon sensiblement différente ; je n'ai, en outre, pas pu prendre en compte le commentaire de Servius à l'*Énéide*. J'espère pouvoir les étudier, de même que les auteurs du haut Moyen âge, dans un futur travail prolongeant celui-ci.

Classicae, comprend des œuvres grecques (sculptures et vases peints), étrusques (des urnes funéraires) et romaines (reliefs architecturaux et sarcophages).

Cette étude est divisée en six chapitres. Le premier est consacré aux cultes rendus à Pélops et à Hippodamie en Élide, seule région où un culte de Pélops soit bien attesté. Outre les modalités de ces cultes et leur place au sein de l'ensemble complexe des cultes pratiqués au sanctuaire d'Olympie, ce chapitre aborde le problème du lien, plus indirect qu'on ne l'a parfois cru, qui existe entre Pélops et les récits de fondation de ces rites qu'étaient les concours sportifs olympiques ; il s'intéresse enfin aux objets sacrés liés de près ou de loin à Pélops et conservés en Élide ou ailleurs en Grèce.

Le deuxième chapitre examine les œuvres figurées grecques, étrusques et romaines consacrées à Pélops et Hippodamie, et qui confèrent une place très importante à la course de chars, mise en scène dans ses différentes étapes. Deux de ses représentations les plus anciennes sont le coffre de Kypsélos, connu par la description qu'en donne Pausanias, et le fronton est du temple de Zeus à Olympie, qui pose de nombreux problèmes d'interprétation. Les vases représentant Pélops et Hippodamie, attiques et surtout italiotes, montrent l'élaboration d'une tradition picturale singulière, largement autonome par rapport aux textes contemporains. L'étude des urnes funéraires étrusques, bien qu'elle ne livre que des éclairages très limités sur la réappropriation étrusque de l'épisode de la course, montre des variantes singulières qu'il importe de prendre en compte. Le détail des reliefs architecturaux et des sarcophages romains montre une part de continuité dans les caractérisations visuelles des figures de la course, mais aussi d'importants changements dans les modalités de leurs représentations.

Les chapitres 3 à 5 sont consacrés à l'étude des évocations de Pélops et d'Hippodamie par les auteurs grecs et latins. Les chapitres 3 et 4 traitent des auteurs de langue grecque : le chapitre 3 allant des épopées homériques jusqu'aux auteurs alexandrins, dont les travaux d'édition et de commentaire et la poésie savante constituent en classiques les auteurs attiques des V^e et IV^e siècles et achèvent d'élaborer une tradition proprement textuelle consciente, propre à une riche intertextualité. Le chapitre 4 couvre les auteurs de langue grecque à l'époque romaine jusqu'à Nonnos de Panopolis. Le chapitre 5 traite des auteurs païens de langue latine pendant cette même période.

Ces trois chapitres mettent en lumière les modalités et les enjeux génériques qui président aux différentes évocations de Pélops et d'Hippodamie. Il s'agit de montrer la singularité de chacune de ces évocations dans son contexte précis, à la lumière des contraintes génériques, du projet de l'auteur et du contexte historique et social de l'œuvre, et ainsi de distinguer le Pélops de l'épopée du Pélops tragique, le Pélops des orateurs attiques et celui des historiens. Mais il s'agit aussi de montrer les liens entre ces textes, l'existence d'influences et de facteurs d'unité dépassant des cadres génériques qui, pour être prégnants, n'en sont pas pour autant étanches ; et de poser les nombreux problèmes propres à de possibles intertextualités conscientes et directes entre les auteurs.

Le sixième et dernier chapitre prend en compte les problèmes posés par l'ensemble des réalités, cultes, images et discours, étudiées au cours des chapitres précédents, et pose le problème de la construction

d'un objet pertinent qui serait le « mythe de Pélops ». Après avoir récapitulé les différentes tensions sensibles entre unité et disparité des évocations de Pélops, j'y délimite dans un premier temps des ensembles thématiques dont il montre la pertinence au-delà des distinctions entre supports et entre genres, qui ne sont pas indépassables. Dans un second temps, j'emploie ces principaux ensembles thématiques comme point de départ pour en examiner la possible pertinence sur d'autres plans, à la lumière des données rassemblées dans les chapitres précédents et en employant les méthodes de l'anthropologie historique, sans négliger les apports de plusieurs approches, mais sans perdre de vue l'importance du contexte précis des sources. Cette approche anthropologique achèvera de cerner la pertinence respective des différents ensembles et sous-ensembles préalablement délimités ; les plus importants d'entre eux, au sein de l'ensemble général valide, mais assez dispersée, qu'est le mythe de Pélops, s'avèreront être ceux qui touchent à la course de chars et dessinent l'ensemble pertinent plus restreint qu'est le « mythe de Pélops et d'Hippodamie ».

Chapitre 1

Le culte de Pélops et d'Hippodamie

À partir du début de l'époque classique et jusqu'à l'époque impériale, Pélops a fait l'objet d'un culte héroïque en Grèce centrale, dans le sanctuaire d'Olympie, au cœur d'une région, l'Élide, où de nombreuses traditions locales se rapportaient à lui, à sa venue en Grèce et à la façon dont il était parvenu sur le trône de Pisa. Un culte, attesté au II^e siècle après J.-C., était également rendu à Hippodamie, son épouse, dont Pélops avait remporté la main à l'issue d'une course de chars contre le père de la jeune fille, Oinomaos fils d'Arès. Ces cultes forment l'un des contextes principaux et l'un des plus durables dans lesquels étaient mentionnés les noms des héros qui nous intéressent ; en outre, leur connaissance est indispensable à la bonne compréhension des performances poétiques, des textes et des œuvres figurées consacrés à Pélops et Hippodamie. Cela rend indispensable de reprendre et de présenter ce dossier des cultes en tête de cette étude¹.

Parmi les sources, variées, fragmentaires et dispersées, qui renseignent sur les cultes des héros et de l'héroïne impliqués dans la course de Pélops, deux tiennent une place majeure : d'une part, les comptes rendus des nombreuses campagnes de fouilles menées sur le site du sanctuaire d'Olympie, seuls capables d'identifier les lieux de culte et de fournir des éléments de datation sur les cultes eux-mêmes² ; d'autre part, le texte de la *Description de la Grèce* composée au II^e siècle par Pausanias, qui représente bien souvent notre seule référence sur les modalités des cultes et sur des traditions qui ne sont pas évoquées, ou de façon trop allusive, ailleurs. Les livres V et VI de cet ouvrage, consacrés à l'Élide, accordent une très grande place au sanctuaire d'Olympie et sont à ce titre aussi précieux pour les archéologues que pour les historiens. La longue et orageuse histoire de la réception de ce texte par

¹ *Ces cultes forment l'un des contextes...* : passage ajouté après la soutenance, les membres du jury s'étant parfois étonnés de la place de ce chapitre en tête de mon développement, qui n'était en effet pas assez expliquée. M^{me} Pirenne-Delforge a attiré mon attention sur le caractère problématique de l'inclusion des cultes au même titre que les œuvres dans « l'objet mythe » que je construis au chapitre 6. C'est une question trop complexe et importante pour que je la résolve dans une simple version corrigée : cela demanderait d'ajouter de nouveaux développements à ce chapitre et au chapitre 6. Ce choix, délibéré, peut toutefois s'expliquer dès maintenant par deux raisons.

L'une est le choix du nom propre parmi les critères d'unité du mythe, qui rendait indispensable d'examiner aussi le contexte du culte, ne serait-ce que pour conclure à des différences importantes entre le Pélops du culte et celui apparaissant dans d'autres contextes (comme je le fais au début du chapitre 6).

La seconde raison tient à ma conception de la notion de mythe, qui se détache autant que possible du sens de « narration », ce qui implique une approche entièrement différente du partage entre « mythe » et « rite » (avec les guillemets qui s'imposent dans les deux cas). Mon idée était que, dans une approche qui éloigne résolument le mythe de son sens étymologique, il devient possible d'inclure dans un corpus d'étude aussi bien les gestes et cérémonies du culte que les « performances » que sont les épinicies ou les tragédies, par exemple (aspect performatif sur lequel je n'ai pas encore assez insisté). Je n'avais pas pris conscience de l'importance d'un tel choix en termes de méthode et des explications qu'il rendait nécessaires : j'en tiendrai compte désormais.

² Helmut Kyrieleis, « The German Excavations at Olympia: an Introduction », dans Philips et Pritchard, dir. (2003).

les archéologues a laissé place, depuis les années 1960, à un renouvellement bienvenu de son étude³, ce qui rend possible une utilisation plus nuancée et plus précise de cet auteur. L'assez grande fiabilité de Pausanias, parfois sous-estimée par le passé, ne doit pas conduire à négliger les sélections et les infléchissements que fait subir le Périégète à sa matière en fonction de son projet auctorial.

Les cultes héroïques de Pélops et d'Hippodamie s'inscrivent dans la vie cultuelle riche et complexe du sanctuaire d'Olympie : s'il serait impossible de livrer ici une analyse complète de cette dernière, il reste indispensable d'esquisser quelques rapprochements entre les cultes liés à Pélops et ceux des grandes divinités du sanctuaire que sont Zeus et Héra. Une fois détaillés les lieux et les modalités de ces cultes ainsi que les champs d'attribution de Pélops et d'Hippodamie au sein de la nébuleuse foisonnante des cultes olympiques, j'en viendrai au rôle attribué à Pélops dans les origines de ces rites qu'étaient les concours sportifs d'Olympie. Ce problème a donné lieu à des interprétations réductrices exagérant et déformant le rôle de Pélops, probablement sous l'influence de lectures erronées de la première *Olympique* de Pindare, qui met fortement en avant le culte de Pélops à Olympie. Après le culte de Pélops à Olympie même, qui reste le site le mieux connu, l'examen se portera sur son culte ailleurs en Élide, où plusieurs de ses vestiges étaient conservés à Élis et en Pisatide. Ils y constituent les points d'ancrage de traditions divergentes, qui trahissent notamment une concurrence politico-religieuse de longue date entre Élis et l'ancienne Pisa, principalement dans le contrôle du sanctuaire voisin d'Olympie. Viendront enfin les quelques éléments relatifs au culte de Pélops hors d'Élide : la plupart sont problématiques ou d'importance mineure, mais ils témoignent d'une présence du nom de Pélops et de traditions liées à ce nom dans plusieurs régions de Grèce.

1. Le culte de Pélops et d'Hippodamie à Olympie

1.1. Le culte de Pélops à Olympie

1.1.1. Le Pélopion d'Olympie

Dans sa *Description de la Grèce*, Pausanias consacre les livres V et VI à l'Élide, et une grande partie de ces deux livres à une description du sanctuaire d'Olympie. En V, 13, il évoque le sanctuaire de Pélops, le Pélopion, qui se situe dans l'Altis, le bois sacré de Zeus à Olympie. Voici les éléments de situation géographique et de description physique qu'il en donne :

Ἔστιν οὖν τοῦ ναοῦ τοῦ Διὸς κατὰ δεξιὰν τῆς ἐσόδου πρὸς ἄνεμον Βορρῆαν τὸ Πελόπιον, ἀφεστηκὸς μὲν τοῦ ναοῦ τοσοῦτον ὡς μεταξύ καὶ ἀνδριάντας καὶ ἀναθήματα ἄλλα ἀνακειῖσθαι, παρήκει δὲ ὡς ἐπὶ τὸν ὀπισθόδομον ἀπὸ μέσου μάλιστα ἀρξάμενον τοῦ ναοῦ· καὶ λίθων τε

³ Anne Jacquemin, « Pausanias, le sanctuaire d'Olympie et les archéologues », dans Knoepfler et Piérart, dir. (2001).

θριγκῶ περιέχεται καὶ δένδρα ἐντὸς πεφυκότα καὶ ἀνδριάντες εἰσὶν ἀνακείμενοι, ἔσοδος δὲ ἐς αὐτὸ πρὸς δυσμῶν ἐστὶν ἡλίου⁴.

Les fouilles archéologiques de Wilhelm Dörpfeld ont identifié dès les années 1920 l'emplacement de ce sanctuaire, mais sa datation et l'identification de ses différentes périodes d'occupation ont été corrigées par plusieurs études successives. En 1929, Dörpfeld découvre, à l'occasion de sondages sur le site, un cercle de pierre qu'il identifie comme un tumulus plus ancien que le Pélopieon, et il découvre également, au nord et à l'est de ce cercle, des maisons préhistoriques qu'il juge par erreur remonter à la même époque que le tumulus lui-même⁵. En 1935, Dörpfeld écrit que le site a été occupé sans interruption depuis le II^e millénaire avant notre ère, et distingue trois Pélopiea successifs : un état I remontant à une date inconnue, un état II doté d'un porche et datant de l'époque archaïque, et un état III avec porche datant du IV^e siècle. Dörpfeld est approuvé par Herrmann, puis remis en doute par Mallwitz⁶.

Les fouilles les plus récentes menées par Helmut Kyrieleis à partir de 1986 le conduisent à réfuter l'hypothèse de Dörpfeld et permettent de préciser l'histoire du site. Une première phase d'occupation remonte au III^e millénaire av. J.-C. : le tumulus, avec son cercle de pierre, est bâti pendant la période de l'Helladique II (au milieu du III^e millénaire), tandis que les maisons préhistoriques découvertes par Dörpfeld sont bâties un peu plus tard, pendant la période de l'Helladique III (à la fin du III^e millénaire). L'étude stratigraphique de l'endroit a également conduit Kyrieleis à conclure que le site n'a pas été occupé continuellement : au contraire, un intervalle d'un millénaire sépare la phase d'occupation remontant au début de l'âge du bronze et l'activité cultuelle qui y est attestée continuellement à partir du XI^e siècle av. J. C. Pendant une partie de cette période d'interruption, le site est rendu inaccessible par les eaux du fleuve Cladéos qui le recouvrent entre le II^e millénaire et le VII^e siècle av. J.-C. Kyrieleis conclut que le culte de Zeus à Olympie est établi vers la fin du XI^e siècle, associé au tumulus préhistorique encore visible à cette époque, et qui commence à être considéré, sans doute aux alentours de 600 av. J.-C.⁷, comme le tombeau de Pélops.

Le culte de la tombe de Pélops à Olympie est donc nettement postérieur à la première évocation du héros dans la poésie grecque, puisque son nom est mentionné au chant II de l'*Iliade*⁸. La première

⁴ *Description de la Grèce*, V, 13, 1-2 : « Le Pélopieon est donc à droite du temple de Zeus quand on y entre, du côté du vent du Nord ; l'intervalle qui le sépare du temple est suffisant pour qu'on y ait consacré des statues et d'autres offrandes ; il s'étend à peu près au milieu du temple au niveau de l'opisthodomé. Il y a autour un mur de clôture en pierre et des arbres qui ont poussé à l'intérieur, ainsi que des statues qui y ont été consacrées. L'entrée est placée du côté du soleil couchant. »

⁵ Kyrieleis (Philips et Pritchard dir., 2003), p. 52-53.

⁶ Wilhelm Dörpfeld, *Alt Olympia*, 1935 ; H.-V. Herrmann, *Olympia. Heiligtum und Wettkampfstätte*, Munich, 1972, p. 53-56 ; A. Mallwitz, *Olympia und seine Bauten*, Munich, 1972, p. 133-137, cités par Anne Jacquemin dans le commentaire au livre V de la *Description de la Grèce* dans la C.U.F. (2002), p. 171 (commentaire à V, 13, 1).

⁷ Kyrieleis (2006), p. 55.

⁸ *Iliade*, II, 104-105. Le nom de Pélops apparaît par deux fois dans l'énumération des propriétaires du sceptre provenant de Zeus, légitimant le pouvoir de son détenteur, et détenu alors par Agamemnon. Les propriétaires successifs du sceptre sont Pélops et les souverains pélopiques. Un culte rendu à un objet identifié à ce sceptre est

mention d'un culte de Pélops en Élide dans les textes apparaît vers la fin de la première *Olympique* de Pindare⁹ : l'évocation explicite du culte permet de préciser le sens du terme ἥρωες, que le poète emploie abondamment et dans des sens qui dépassent de loin le seul contexte religieux¹⁰. Il faut ensuite attendre Pausanias pour rencontrer à nouveau une évocation précise du culte de Pélops.

La proximité entre le Pélopion et le temple de Zeus est remarquable, mais, étant donnée la foule de sanctuaires et d'offrandes coexistant dans des espaces restreints à Olympie, elle ne suffirait pas à prouver une proximité entre le héros et le dieu (pas plus d'ailleurs que le fait que le sanctuaire de Pélops se trouve à l'intérieur de l'Altis, qui est un sanctuaire de Zeus), si plusieurs autres éléments ne nous orientaient pas dans le même sens, comme nous allons le voir. Cependant, il est indispensable de rapprocher également le culte de Pélops des autres cultes rendus à des héros, des héroïnes ou des défunts à Olympie et dans sa région. Le plus important est le culte rendu à Hippodamie, lui-même manifestement lié au culte d'Héra.

1.1.2. Les modalités du culte de Pélops à Olympie

L'étude des cultes héroïques grecs a été renouvelée depuis quelques années par plusieurs avancées d'importance. La distinction entre puissances ouraniennes et chtoniennes, et entre les deux types de rites correspondants, de même que l'idée répandue d'une distinction nette entre les modalités des cultes rendus aux héros et celles des cultes rendus aux divinités, ont été mises à mal par plusieurs travaux appuyés sur des études lexicales détaillées¹¹, tandis que plusieurs synthèses venaient mettre en évidence la multiplicité des statuts et des fonctions des héros et des héroïnes dans la société grecque,

attesté par Pausanias dans sa description de Chéronée. Voir, plus loin dans ce chapitre, la sous-partie consacrée au sceptre d'Agamemnon.

⁹ Pindare, *Olympique* 1, 90-96 : νῦν δ' ἐν αἰμακουρίαῖς / ἀγλααῖσι μέμεικται, / Ἀλφειοῦ πόρῳ κλιθεῖς, / τύμβον ἀμφίπολον ἔχων πολυξενωτάτῳ παρὰ βωμῶν· τὸ δὲ κλέος / τηλόθεν δέδορκε τᾶν Ὀλυμπιάδων ἐν δρόμοις / Πέλοπος, ἵνα ταχυτάς ποδῶν ἐρίζεται / ἀκμαί τ' ἰσχύος θρασύπονοι· (« Aujourd'hui, présent aux fêtes où coule le sang des victimes, il réside sur les rives de l'Alphée et les hôtes, qui se succèdent autour du plus vénéré des autels, circulent autour de son tombeau. Partout va resplendir, grâce à l'arène d'Olympie, la gloire de Pélops. Là se juge la vitesse des jambes et la hardiesse endurante de la force. ») Le contexte propre à cette épinicie, célébrant la victoire du coursier du tyran Hiéron de Syracuse à une course de chevaux pendant les jeux d'Olympie en 476 av. J.-C., explique le lien étroit établi entre le culte de Pélops et ces épreuves sportives. Pélops est cité dans plusieurs autres épinicies pindariques, presque toujours dans des périphrases géographiques se rapportant à l'Élide en général (*Olympique* 5, 9) ou à la région d'Olympie (*Olympique* 3, 23 ; *Néméenne* 2, 19-20). Dans l'*Olympique* 9, 7-10, la mention du promontoire de l'Élide est l'occasion d'un bref rappel de la conquête par Pélops à la fois d'Hippodamie et de la région, « dot magnifique » (« κάλλιστον ἔδνον ») de la jeune femme. Je reviendrai en détail sur ces épinicies au chapitre 3.

¹⁰ Une étude systématique des emplois du terme chez Pindare se trouve dans l'article de Carmen Barrigón, « La désignation des héros et des héroïnes dans la poésie lyrique grecque », dans *Kernos* supplément 10 (2000), p.1-14.

¹¹ Sur la proximité des modalités des cultes héroïques et des cultes des divinités, l'étude de Gunnel Ekroth (2002) a fait date. Peu avant cette étude, un article de Vinciane Pirenne-Delforge (2001) portant sur le vocabulaire des rites sacrificiels chez Pausanias remettait également en cause l'opposition traditionnelle entre rites ouraniens et chtoniens à la lumière d'une étude d'ensemble des termes employés par le Périégète.

ainsi que leur évolution entre l'époque archaïque et l'époque romaine¹². L'étude du culte de Pélops à Olympie met en jeu ces problèmes, et confirme dans une certaine mesure ces acquis récents.

Pausanias évoque les sacrifices accomplis en l'honneur de Pélops immédiatement après avoir décrit le Pélopion¹³. Soucieux d'établir une continuité entre les héros fondateurs de l'âge héroïque et les pratiques culturelles de son temps¹⁴, il cite en premier lieu Héraclès, fils d'Amphitryon, dont on dit (λέγεται) qu'il a institué le sanctuaire et qui fut le premier à sacrifier (θύειν) en l'honneur de Pélops sur la fosse (βόθρος). Il emploie à nouveau le verbe θύειν pour évoquer les sacrifices qui s'accomplissent toujours à son époque. De ces sacrifices, il ne décrit, comme il en a l'habitude¹⁵, que les traits spécifiques ou sortant de l'ordinaire. Il précise le type de victime (un bélier noir), puis les usages portant sur la répartition des parts de viande : le devin (μάντις) n'en reçoit pas, tandis qu'une part précise, le cou, est attribuée à un citoyen exerçant une charge religieuse locale en l'honneur de Zeus, celle de bûcheron (ξύλευς) ; le bûcheron fournit à tous, particuliers et collectivités, le bois pour le sacrifice. Pausanias précise enfin le type de bois utilisé pour le sacrifice, expliquant ainsi l'utilité d'une telle charge : seul le bois de peuplier blanc peut être employé.

Comme le remarque Vinciane Pirenne-Delforge, le verbe θύειν est le verbe le plus couramment employé par Pausanias dans ce domaine¹⁶ et ses emplois, très larges, ne permettent pas d'établir une distinction particulière entre des rites ouraniens ou chtoniens¹⁷. Elle remarque en revanche une répartition assez nette entre le verbe θύειν, principalement employé à propos de sacrifices à des divinités, et le verbe ἐναγίζειν, principalement employé à propos de sacrifices à des héros ou à des défunts¹⁸. Le présent passage n'opère cependant pas cette distinction : le verbe employé un peu plus loin pour désigner les sacrifices destinés à Zeus est également θύειν¹⁹.

Un rapprochement entre les cultes olympiens de Pélops et de Zeus est encouragé par Pausanias lui-même : pour introduire son évocation du Pélopion en V, 13, il commence par affirmer que, parmi les héros (ἥρωες) d'Olympie, Pélops possède une primauté équivalente à celle de Zeus parmi les dieux²⁰. Pausanias pense-t-il ici en termes d'importance pratique du culte, ou en termes de marques d'honneur

¹² Ekroth (2002) déjà cité, Lyons (1997) sur les héroïnes. Le Supplément *Kernos* n°10 (2000) fournit une mise au point précieuse sur le sujet. M^{me} Pirenne-Delforge m'a signalé lors de la soutenance un article alors tout récent de Gunnel Ekroth (2012) consacré au culte de Pélops à Olympie et qui fournit une synthèse éclairante sur ce dossier, notamment dans ses aspects archéologiques.

¹³ *Description de la Grèce*, V, 13, 1-3.

¹⁴ John Elsner (1992), p. 11 : « Pausanias' Greece was the past qualified *qua* past, but living and present still in the myth-historical and sacred presence of its sacred images. This is one reason, ideologically, why Pausanias was above all obsessed with religious monuments. These works of art were not merely a decoration on the landscape – they transformed the landscape with the presence of a particular god, story or myth. » Par ailleurs, Pausanias met en avant les vestiges et les souvenirs de la période classique au détriment des époques suivantes : voir Susan E. Alcock, « Landscapes of Memory and the Authority of Pausanias », dans J. Bingen, dir. (1996).

¹⁵ Pirenne-Delforge (2001), p. 114-115.

¹⁶ Pirenne-Delforge (2001), p. 113.

¹⁷ Pirenne-Delforge (2001), p. 132.

¹⁸ Pirenne-Delforge (2001), p. 133.

¹⁹ *Description de la Grèce*, V, 13, 8-9.

²⁰ *Description de la Grèce*, V, 13, 1 : ἡρώων δὲ τῶν ἐν Ὀλυμπία τοσοῦτον προτετιμημένος ἐστὶν ὁ Πέλοψ ὑπὸ ἡλείων ὄσον Ζεὺς θεῶν τῶν ἄλλων.

sensibles dans les pratiques cultuelles, ou encore à une ferveur particulière de la part des gens d'Olympie ? Il n'est pas aisé de le savoir. On rappelle trop rarement que Pausanias porte peut-être lui-même un intérêt personnel à Pélops : une indication présente un peu plus loin, la seule dans la *Périégèse* susceptible de nous renseigner sur la région dont Pausanias était originaire, mentionne la présence de lieux-dits ayant trait à Pélops et à Tantale dans la région du mont Sipylos²¹. Il n'est pas impossible que cet intérêt ait conduit Pausanias à mettre particulièrement en valeur le culte de Pélops dans sa description d'Olympie. Cependant, les indications fournies par le Périégète à propos des modalités des cultes respectifs de Pélops et de Zeus permettent d'ébaucher un parallèle sur ce plan.

Les liens étroits entre les cultes rendus à Pélops et à Zeus ont été relevés très tôt par les historiens de la religion grecque, en particulier Walter Burkert²². Ils s'observent sur plusieurs plans. Dans les modalités des sacrifices, d'abord : les sacrifices destinés à Zeus, comme ceux honorant Pélops, ne peuvent être accomplis qu'en recourant à du bois de peuplier blanc²³. Dans une coïncidence chronologique, ensuite : les sacrifices à Zeus sont habituellement précédés d'un sacrifice à Pélops²⁴. Dans un interdit commun, enfin : toute personne qui mange de la victime sacrifiée à Pélops se voit interdire l'accès auprès de Zeus²⁵. En outre, de nombreuses œuvres d'art rapprochent l'un et l'autre : Pélops figure immédiatement à gauche du dieu, au centre du fameux fronton est du temple de Zeus représentant les préparatifs de la course de Pélops²⁶ ; et parmi les nombreuses statues de Zeus citées par Pausanias et situées à proximité du Pélopon, un groupe consacré par les habitants de Chersonnèse de Cnide consistait en une statue de Zeus flanquée de part et d'autre de statues de Pélops et du fleuve Alphée²⁷, très honoré par les gens d'Olympie et représenté sur le même fronton du temple.

Je reviendrai plus loin dans ce chapitre sur ce rapprochement et sur les analyses de Burkert ; mais il convient d'examiner d'abord les modalités du culte d'Hippodamie considérée isolément, avant de replacer les cultes de Pélops et d'Hippodamie dans le système plus large des cultes célébrés à Olympie et de tenter de mieux cerner leurs attributions respectives.

²¹ *Description de la Grèce*, V, 13, 7 : Πέλοπος δὲ καὶ Ταντάλου τῆς παρ' ἡμῖν ἐνοικήσεως σημεῖα ἔτι καὶ ἐς τὸδε λείπεται. « Il y a encore chez nous jusqu'aujourd'hui des témoignages du séjour de Pélops et de Tantale... » Habicht (1985), p.13-15, se fonde sur ce passage pour supposer que Pausanias était originaire de Magnésie du Sipyle.

²² Burkert (2005, 1^e éd. 1972), p. 127-135. Burkert construit une opposition entre un sacrifice chtonien à Pélops, dont la caractéristique est le sang du bélier coulant dans l'autel concave et qui présente un aspect « sombre » et macabre, et les sacrifices ouraniens à Zeus, dont l'autel de cendres s'élève toujours plus haut, et qui symbolise un retour à la vie. Une telle interprétation des modalités du culte, modelée par une référence à l'épisode du repas cannibale de Tantale puis à la résurrection de Pélops par les dieux, doit être nuancée à la lumière des récentes remises en cause d'une telle distinction ouranien/chtonien, et surtout à la lumière des autres cultes à Olympie, qui montrent un réseau de relations plus complexe entre les différentes divinités et héros honorés dans le sanctuaire.

²³ *Description de la Grèce*, V, 13, 3.

²⁴ Selon les affirmations d'une scholie à Pindare, *Olympique* 1, 149a : καὶ πρὸ τοῦ Διὸς αὐτῶ τοὺς Ἡλείουθ' ἔειπεν. (Citée par Burkert (2005), chapitre 2, note 61.)

²⁵ *Description de la Grèce*, V, 13, 3. Là encore, la formulation est vague. Burkert (2005, p. 131) comprend que « il ne lui est plus permis [à toute personne qui a mangé de la chair de la victime sacrifiée à Pélops] d'entrer dans l'enceinte sacrée, ni de s'approcher de l'autel de Zeus. »

²⁶ *Description de la Grèce*, V, 10, 6 et suiv.

²⁷ *Description de la Grèce*, V, 24, 7.

1.2. Le culte d'Hippodamie à Olympie

Le sanctuaire d'Hippodamie à Olympie nous est connu par le seul témoignage de Pausanias, qui, après l'avoir brièvement mentionné au livre V²⁸, lui consacre un court passage au livre VI :

Ἔστι δὲ ἐντὸς τῆς Ἄλτεως κατὰ τὴν πομποκὴν ἔσοδον Ἴπποδάμιον καλούμενον, ὅσον πλῆθρου χωρίον περιεχόμενον θριγκῶ · ἐς τοῦτο ἅπαξ κατὰ ἔτος ἕκαστον ἔστι ταῖς γυναῖξιν ἔσοδος, αἱ θύουσι τῇ Ἴπποδαμείᾳ καὶ ἄλλα ἐς τιμὴν δρωῖσι αὐτῆς. Τὴν Ἴπποδαμείαν φασιν ἐς Μιδεάν τὴν ἐν τῇ Ἀργολίδι ἀποχωρῆσαι, ἅτε τοῦ Πέλοπος ἐπὶ τῷ Χρυσίππου θανάτῳ μάλιστα ἐς ἐκείνην ἔχοντος τὴν ὀργήν· αὐτοὶ δὲ ὕστερον ἐκ μαντείας κομίσει φασὶ τῆς Ἴπποδαμείας τὰ ὀστᾶ ἐν Ὀλυμπίᾳ²⁹.

Ce court passage se compose de trois étapes : une rapide description physique, puis une remarque sur les modalités du culte, et enfin un bref récit évoquant l'exil d'Hippodamie, qui se conclut par le transfert vers Olympie des os de l'héroïne défunte. Ce transfert d'ossements vient refermer la boucle temporelle de cette évocation du passé en expliquant implicitement la fondation du sanctuaire destiné à abriter les os. Le passage, selon un procédé récurrent chez Pausanias, aboutit donc à associer à un lieu un événement appartenant au passé légendaire ; les dieux et héros sont présentés comme les principales puissances qui ont modelé le paysage grec³⁰. S'il convient de garder à l'esprit ces procédés de composition et de mise en valeur du patrimoine légendaire grec, le passage n'en contient pas moins d'utiles informations factuelles sur le culte de l'héroïne.

Malgré les indications précises données par Pausanias sur la configuration du sanctuaire, les fouilles archéologiques contemporaines n'ont pas permis de situer à coup sûr l'Hippodamion, dont l'emplacement a donné lieu à des hypothèses contradictoires³¹. Anne Jacquemin précise³² qu'il faut probablement comprendre que le sanctuaire mesure un plèthre carré, c'est-à-dire un peu moins de 9 ares, et que le terme θριγκός peut désigner soit le couronnement d'un mur (par distinction avec sa couverture), soit le mur entier, soit une simple clôture. Nos connaissances sur la configuration du sanctuaire restent pour le moment assez maigres.

²⁸ *Description de la Grèce*, V, 22, 2 : Pausanias évoque un groupe de statues représentant Thétis et Héméra suppliant Zeus et situé *παρὰ δὲ τὸ Ἴπποδάμιον καλούμενον* (« près du lieu-dit l'Hippodamion »).

²⁹ *Description de la Grèce*, VI, 20, 7 : « À l'intérieur de l'Altis du côté de l'entrée réservé aux processions, il y a ce qu'on appelle l'Hippodamion, un lieu d'environ un plèthre entouré d'une palissade. Une fois par an, l'accès y est donné aux femmes qui sacrifient à Hippodamie et célèbrent d'autres cérémonies en son honneur. Hippodamie, dit-on, s'était retirée à Midéa d'Argolide, car Pélops était particulièrement en colère contre elle pour la mort de Chrysippos. Mais plus tard les Éléens, à la suite d'un oracle, rapportèrent, dit-on, les ossements d'Hippodamie à Olympie. »

³⁰ Voir à ce sujet le développement consacré à Pausanias en propre au chapitre 4.

³¹ Au nord-est selon L. Weniger, *Klio*, 6, 1906, p. 380-392, au sud-ouest selon A. Mallwitz, *Olympia*, p. 245, cités par Anne Jacquemin, p. 253 du volume de la C.U.F.

³² P. 253 du volume de la C.U.F.

La question de la datation de l'*hérôon* et du culte d'Hippodamie reste tout aussi peu documentée. En l'absence de vestige archéologique bien identifié, il est impossible d'avancer une date sûre à propos de l'*hérôon*.

Le bref récit de Pausanias à propos de l'exil d'Hippodamie et du transfert de ses ossements est remarquable. Il indique tout d'abord que le sanctuaire d'Hippodamie abritait (ou était réputé abriter, ce qui revient au même) les ossements de l'héroïne : un endroit unique tenait lieu de tombeau, de lieu de conservation des ossements et de lieu de culte. Nous verrons plus loin qu'il n'en est pas de même pour Pélops. La tradition rapportée par Pausanias témoigne également d'une volonté de regroupement à Olympie de différents cultes et vestiges locaux, justifiée ici par un oracle (ἐκ μαντείας).

Le même passage de Pausanias évoque ensuite les modalités du culte de l'héroïne tel qu'il est pratiqué au II^e siècle. L'accès à l'Hippodamion « est ouvert une fois par an aux femmes qui sacrifient à Hippodamie et célèbrent d'autres cérémonies en son honneur ». Il faut comprendre que cette restriction d'accès est complète, c'est-à-dire que nul n'a accès au sanctuaire en dehors de ces femmes et de ce moment de l'année. Selon Anne Jacquemin³³, l'emploi du verbe δρᾶν montre qu'il s'agit d'un culte à mystères. Pausanias n'en dit pas plus sur ces rites, certainement parce qu'il n'a pas eu accès à leur détail. Ces quelques informations sont néanmoins très utiles, car elles permettent d'ébaucher une série de rapprochements entre les cultes de Pélops et d'Hippodamie au sein du système des cultes olympiens.

1.3. Pélops et Hippodamie à Olympie : deux cultes entretenant les identités de genre

Deux observations permettent de clarifier les rapports qui s'instaurent entre les cultes de Pélops et d'Hippodamie et la façon dont ils s'inscrivent dans le paysage culturel d'Olympie. La première est qu'il est possible de rapprocher les cultes de Pélops et d'Hippodamie de ceux de Zeus d'une part et d'Héra d'autre part. La seconde est que le critère du genre, compris comme construction sociale d'une différenciation entre masculin et féminin au sein d'une société donnée³⁴, apparaît pertinent pour comprendre les relations de différence et de complémentarité entre ces cultes. Il ne s'agira pas ici d'examiner les identités de genre de Pélops et d'Hippodamie eux-mêmes, mais seulement la façon dont les attributs et rites qui leur sont associés contribuent plus ou moins à entretenir les modèles sociaux de genre distinguant masculin et féminin chez les hommes et les femmes qui les honorent³⁵. Plusieurs éléments vont dans ce sens.

³³ P. 254 du volume de la C.U.F.

³⁴ Pour une synthèse sur la notion de genre, voir Laure Bereni, Sébastien Chauvin, Alexandre Jaunait et Anne Revillard (2008), en particulier le chapitre 1, p. 15-36. Pour une mise au point sur l'emploi des outils fournis par les études sur le genre dans le domaine de l'Antiquité, voir Sandra Boehringer, « Le genre et la sexualité. État des lieux et perspectives dans le champ des études anciennes », *Lalies* n°32, p. 158-161.

³⁵ Une étude des conceptions de genre véhiculées par Pélops et Hippodamie eux-mêmes est possible et fructueuse, au moins dans le cas d'une partie des sources mettant en scène Pélops (voir à ce sujet le chapitre 6), mais il convient d'insister sur deux points : d'une part, d'autres critères que le sexe doivent être pris en compte

Le culte d'Hippodamie est bâti autour de la construction, par exclusion des hommes, d'une sphère de sociabilité religieuse spécifiquement féminine. Cela s'applique, nous venons de le voir, aux sacrifices et aux rites dont seules les femmes d'Olympie ont connaissance. Mais cela vaut aussi pour un autre rite : l'épreuve sportive féminine des Heraia, qui constitue par ailleurs un lien entre Hippodamie et la déesse Héra. Pausanias, lorsqu'il évoque les Heraia³⁶, explique qu'il s'agit d'une course à pied organisée par un collège de seize femmes qui se consacrent au service de la déesse ; la course est réservée aux femmes et a lieu sur le stade olympique, la piste étant légèrement raccourcie à cette occasion. Or Pausanias rapporte deux récits expliquant l'origine du concours, et le premier récit instaure un rapport entre la déesse et Hippodamie : le concours aurait été fondé par Hippodamie pour remercier Héra de son mariage avec Pélops. Pausanias précise que les seize femmes organisent deux chœurs de danse, dont l'un est appelé le chœur d'Hippodamie³⁷.

Le culte héroïque d'Hippodamie et le rite des Heraia ont donc en commun une sociabilité religieuse féminine, et sont étroitement associés l'un à l'autre. D'autres éléments renforcent encore ce lien : la présence, parmi les offrandes énumérées par Pausanias dans le temple d'Héra, d'un petit lit identifié par la tradition locale comme un jouet d'Hippodamie³⁸, et celle, sur le coffre de Kypsélos, d'une scène représentant la course qui aboutit à l'union de Pélops et d'Hippodamie³⁹.

Cette association entre les deux cultes apparaît motivée par une mise en avant de l'aspect nuptial de l'épisode de la course de Pisa, où l'on retient d'Hippodamie son rôle de future épouse puis d'épouse, rôle élevé au statut de modèle⁴⁰. L'identification du lit comme jouet d'Hippodamie invite à rappeler le moment où une jeune fille renonce à ses jouets d'enfant pour entrer dans l'âge adulte : consacrer ces jouets à Héra revient à lui demander d'accorder un bon mariage à la femme désormais nubile. De même, dans le cadre du culte d'Hippodamie comme des Heraia, les femmes sont invitées à s'identifier à Hippodamie en tant qu'épouse légendaire de Pélops. Hippodamie apparaît donc, dans le culte, tour à tour comme une figure tutélaire des épouses (ou futures épouses) ou comme un intermédiaire symbolique entre les jeunes femmes et Héra, puisque les rites des Heraia sont imaginés comme la répétition d'un rite en faveur d'Héra dont Hippodamie a donné l'exemple. Le culte d'Hippodamie

pour constituer ce qui relève du genre de telles figures ; d'autre part, un héros ou une héroïne ne doivent pas être considérés sans précaution comme des reflets directs de réalités sociales, ni comme ayant valeur de modèles directs pour les personnes qui les honorent.

³⁶ *Description de la Grèce*, V, 16, 2-8.

³⁷ L'autre est nommé chœur de Physcoa, dont Pausanias indique qu'il s'agit d'une femme aimée par Dionysos.

³⁸ *Description de la Grèce*, V, 20, 1.

³⁹ La description du coffre de Kypsélos s'étend de V, 17, 5 à 19, 8. La scène représentant le char de Pélops et d'Hippodamie poursuivi par celui d'Oinomaos est en 17, 7.

⁴⁰ Il importe de garder à l'esprit que, même si la course de Pisa aboutit à un mariage, il aurait été possible de ne pas mettre en valeur (ou de moins mettre en valeur) cet aspect dans le culte d'Hippodamie. Par comparaison, le culte de Pélops, pour ce que nous en connaissons, ne met pas en avant cette dimension de préparation à l'union nuptiale ou de remerciement pour des noces réussies.

tout comme celui d'Héra participent ainsi à la construction sociale traditionnelle d'une féminité orientée vers le mariage⁴¹.

Cet élément nuptial est en revanche absent du culte de Pélops pour ce que nous en connaissons : il y a construction d'une différence et d'une complémentarité des rôles genrés de ce point de vue. Cependant, la compétition sportive des Heraia invite à nuancer ce premier constat : ce n'est certainement pas un hasard si Hippodamie, qui est montrée prenant part à la course à bord du char de Pélops dans toutes les représentations (écrites et picturales) qui nous en sont parvenues en domaine grec, joue ici le rôle de fondatrice d'un rite consistant en une course à pied réservée aux femmes sur le stade olympique. Hippodamie est associée à la compétition sportive, tout comme Pélops devient rapidement associé aux épreuves olympiques et en particulier à la course de chars. Une différenciation subsiste au sein de ce domaine d'attribution identique : la piste est légèrement raccourcie pour les femmes, et, contrairement à ce que le nom d'Hippodamie pouvait laisser attendre, il s'agit d'une course à pied, jamais d'une course hippique. Héra, en revanche, était associée aux courses hippiques, puisqu'elle disposait à Olympie d'un autel à Héra *Hippia* (« Cavalière ») situé sur la ligne de départ de l'hippodrome, aux côtés des autels de Poséidon *Hippios* et des Dioscures⁴².

Pausanias mentionne la présence d'une représentation en bronze d'Hippodamie sur une borne isolée près de l'hippodrome. Hippodamie, écrit-il, tient une bandelette et se prépare à en ceindre Pélops pour sa victoire⁴³. Dans son commentaire, Anne Jacquemin note pertinemment que dans la version la plus courante de la course Hippodamie se trouve non pas sur le côté en train d'attendre Pélops mais dans le char avec lui. Il s'agit donc ici d'une variante différente, dont il est difficile de déterminer dans quelle mesure elle reflète une opinion plus vaste qu'une simple interprétation *ad hoc* de la part de Pausanias⁴⁴. La chose est d'autant plus difficile à établir que Pausanias ne donne aucun autre élément de description factuelle en dehors de la bandelette. Rien ne confirme même que la statue était bien supposée représenter Hippodamie : selon Anne Jacquemin, il pourrait s'agir d'une Nikè aptère. Toutefois, si l'on accepte l'identification faite par Pausanias, il est aisé de comprendre la présence de l'épouse légendaire de Pélops près de l'hippodrome comme un rappel de la course de Pélops et une invitation à sa réactualisation lors de chaque nouvelle course de chars, le vainqueur devenant, comme l'écrit Anne Jacquemin, « un “nouveau Pélops” couronné par la mythique Hippodamie⁴⁵. »

⁴¹ Remarquons que cela n'empêche nullement l'existence de traditions faisant du mariage de Pélops et d'Hippodamie une union orageuse, comme le montre l'épisode, rapporté entre autres par Pausanias, de l'exil d'Hippodamie consécutif au meurtre de Chrysippos (*Description de la Grèce*, VI, 20, 7). Les attributions d'une divinité dans le culte n'impliquent ici nullement une perfection morale ou une exemplarité impeccable dans ces domaines de la part de cette divinité telle que la ou les traditions la décrivent.

⁴² *Description de la Grèce*, V, 15, 5.

⁴³ *Description de la Grèce*, VI, 20, 19.

⁴⁴ La représentation d'Hippodamie en simple spectatrice d'un Pélops monté seul sur son char n'apparaît pas avant les sarcophages romains : voir leur analyse au chapitre 2. Encore Hippodamie y est-elle représentée installée dans une tribune de spectateurs et non pas debout à côté de la piste.

⁴⁵ Anne Jacquemin, commentaire p. 263 du volume de la C.U.F.

Le culte olympien de Pélops, quant à lui, est étroitement lié à celui de Zeus. Sur le plan du rite sacrificiel, d'abord, comme nous l'avons vu ; mais aussi dans le rôle de figure tutélaire des épreuves sportives que tous deux sont amenés à endosser à l'occasion des concours olympiques⁴⁶. Les concours sportifs d'Olympie, la plus importante des quatre grandes compétitions de la « période » et celle dont le rayonnement panhellénique était le plus affirmé, revêtaient avant toute chose un caractère religieux, celui d'une célébration faite en l'honneur de Zeus, dont le temple a été bâti l'entrée tournée du côté des pistes, stade et hippodrome, aménagées pour les courses. Par ailleurs, le fait que le fronton est du temple, qui représentait les préparatifs de la course de Pélops pour la main d'Hippodamie, montrait le héros à côté du dieu⁴⁷, pourrait renvoyer, de prime abord, à un même statut de figures tutélaire des épreuves olympiques partagé par le dieu et le héros.

Il y avait donc une proximité particulière entre le culte d'Hippodamie et celui d'Héra d'un côté, le culte de Pélops et celui de Zeus de l'autre. Mais ce double parallélisme appelle plusieurs nuances, car la série de rapprochements que je viens de proposer conserve un caractère limité et en partie artificiel.

La première nuance réside dans le caractère structurel de ce parallélisme, qui ne doit pas faire omettre une approche diachronique. Les rapprochements ici proposés ne fonctionnent vraiment que rapportés au culte tel que Pausanias nous le décrit au II^e siècle : il va de soi que la situation n'était pas nécessairement la même pendant les siècles précédents. Établir une chronologie, même grossière, de l'apparition et des principales évolutions des cultes de Zeus et d'Héra, de Pélops et d'Hippodamie, s'avère plus que délicat. En s'appuyant sur une synthèse des découvertes permises par les fouilles qu'a dirigées Helmut Kyrieleis à Olympie au tournant du millénaire, Anne Jacquemin indique⁴⁸ que l'édifice le plus ancien parmi ceux attribués à ces divinités est l'Heraion, mais que la majorité des figurines anthropomorphes retrouvées sur le site à époque ancienne sont masculines, ce qui peut aller dans le sens d'une plus grande importance accordée à une divinité masculine. Or, comme nous l'avons vu, le Pélopion est nettement moins ancien que ne l'avaient cru les premiers archéologues et que ne le pensait encore Burkert, puisqu'il ne remonte pas avant l'époque classique : il faut donc penser, soit à Zeus, soit à une autre divinité masculine. Il est en tout cas certain que le culte de Pélops s'est installé après ceux d'Héra et de Zeus. Dater l'émergence du culte d'Hippodamie paraît difficile. Et il conviendrait également de prendre en compte l'évolution de l'ensemble de ces cultes, notamment l'activité puis le déclin de l'oracle local de Zeus⁴⁹ et l'importance accordée à Déméter, qui pourrait soit avoir toujours été plus grande que celle d'Héra, soit être allée *grosso modo* croissant entre

⁴⁶ Nous verrons cependant par la suite que Pélops n'a jamais été leur « premier fondateur » comme on l'a parfois écrit.

⁴⁷ Pélops se trouve « à gauche en partant de Zeus » (*τὰ δὲ ἐς ἀριστερὰ ἀπὸ τοῦ Διὸς ὁ Πέλοψ... ἐστὶ*), écrit Pausanias lorsqu'il nomme les personnages représentés sur le fronton (V, 10, 7 ; la description commence en 10, 6). Parle-t-il de la gauche pour le spectateur ou de la gauche pour le dieu ? Le problème a torturé nombre d'interprètes. Je crois pour ma part que Pausanias parle du point de vue du spectateur : c'est la lecture la plus claire.

⁴⁸ Je me fonde sur la synthèse proposée par Anne Jacquemin (2001), p. 184-186.

⁴⁹ Anne Jacquemin (2001), p. 187-189.

l'époque classique et l'époque romaine, comme en atteste l'association de Déméter à Zeus dans la dédicace par Régilla du nymphée dit d'Hérode Atticus au II^e siècle⁵⁰.

Le culte olympique de Déméter conduit à la deuxième nuance qu'il convient d'apporter à cette série de parallélismes : le fait que ces quatre cultes s'inscrivent dans un ensemble cultuel autrement plus vaste et plus complexe. Anne Jacquemin estime⁵¹ que la mise en avant d'Héra comme parèdre de Zeus n'a jamais vraiment abouti dans les faits à un culte aussi important que celui de Déméter, qui est associée au dieu en plusieurs occasions. La prêtresse de Déméter est la seule femme mûre à pouvoir assister aux concours olympiques, assise sur un autel⁵² ; les prêtresses de Déméter avaient par ailleurs leur statue dans l'Altis ; et l'importance de Déméter dite *Chamynè* dans les inscriptions est mieux attestée que celle d'Héra⁵³. Déméter est par ailleurs associée à Pélops dans certaines versions du banquet cannibale de Tantale, mais la date à laquelle elle commence à jouer un rôle singulier dans le repas n'est pas nécessairement très ancienne : la plus grande partie des textes qui la mettent clairement en avant dans cet épisode date de l'époque romaine⁵⁴. S'il est certain que Déméter joue un rôle dans le culte au moment des concours olympiques, au moins à l'époque de Pausanias, il me semble qu'il ne faut pas sous-estimer l'importance du parallèle qu'établissait l'attribution à Héra et à Hippodamie,

⁵⁰ Anne Jacquemin (2001), p. 185.

⁵¹ Anne Jacquemin (2001), p. 184-185.

⁵² Les femmes (γυναικες) n'avaient pas le droit d'assister au concours d'Olympie (Pausanias, *Description de la Grèce*, V, 6, 7), mais les jeunes filles (παρθένοι) le pouvaient (VI, 20, 9), de même que la prêtresse de Déméter *Chamynè*, une personne différente chaque année, qui assistait aux épreuves assise sur un autel de marbre blanc à titre d'honneur accordé par les Élèens (même passage). Plutôt qu'un signe d'un lien spécifique entre Déméter, Pélops et les jeux olympiques, comme le pense Burkert (2005, p. 132), j'y vois une question plus générale de pureté rituelle, puisque les jeunes filles, même sans lien particulier avec Déméter, pouvaient assister à la compétition.

⁵³ Anne Jacquemin (2001), *ibid.*

⁵⁴ La version la plus connue de nos jours, selon laquelle toutes les divinités sauf une reconnaissent la nature du repas qui leur est offert et s'abstiennent de manger, n'est attestée qu'assez tard, pas avant l'époque romaine. Pindare (*Olympique* 1) relate, par la bouche d'un voisin jaloux, une version dans laquelle tous les dieux se rendent coupables de meurtre et de cannibalisme. Euripide (*Iphigénie en Tauride*, 386-391) montre Iphigénie se refusant à croire une version similaire de l'épisode. Un passage de son *Hélène* (v.385-392) contient deux vers problématiques (388-389) qui se réfèrent au festin cannibale au cours duquel Pélops serait mort lorsqu'il servit de repas aux dieux « une fois persuadé » (πεισθείς), mais ils sont au moins en partie corrompus et peut-être interpolés. Lycophron, dans *l'Alexandra*, fait allusion au festin cannibale une première fois brièvement (53-54) et une deuxième fois (152-155) lorsqu'il évoque Déméter, qu'il nomme indirectement sous son épiclese « Ennaia », en train de manger non l'épaule mais le cartilage du coude de Pélops (τὸν ὀλενίτην χόνδρον). Sextus Empiricus (*Pros logicous*, I, 255, 8) mentionne l'épaule de Pélops en indiquant qu'elle aurait été mangée par Arès ou par Déméter. Chez Ovide (*Métamorphoses*, VI, 400-411) aucun dieu ne consomme la chair de Pélops : ils rassemblent tout de suite son corps démembré. Chez Hygin (*Fables*, 83) Cérès seule mange, mais elle mange le bras (*bracchium*) ; une fois le corps rassemblé, elle y ajoute elle-même de l'ivoire parce que l'épaule ne s'ajuste pas bien (*cui cum cetera membra ut fuerant coissent, umero non perpetuo eburneum eius loco Ceres aptauit*). Gantz (2004) estime qu'une version dans laquelle Pélops est effectivement mangé ne peut avoir constitué une tradition à part entière, car il semble toujours nécessaire de pouvoir le ressusciter ensuite. Ce type de réserve repose cependant sur un pur raisonnement logique que les textes défont parfois. De plus, quand bien même le banquet n'aurait jamais été entièrement cannibale, cela ne nous autorise pas pour autant à projeter sur les siècles antérieurs la version « à la Déméter distraite » que nous donnent les textes d'époque romaine. La nécessaire prise en compte du fait que des sources tard venues rendent parfois compte de variantes qui existaient déjà depuis longtemps ne doit pas nous faire oublier d'envisager l'évolution probable d'un épisode au fil du temps.

épouses respectives de Zeus et de Pélops, d'un pendant exclusivement féminin aux compétitions sportives olympiques.

Enfin, l'association entre le culte d'Hippodamie et celui d'Héra est plus étroite que celle que l'on peut établir entre le culte de Pélops et celui de Zeus, d'abord parce qu'elle apparaît motivée par un domaine d'attribution précis lié au mariage et au parcours qui mène la jeune fille au statut d'épouse, ensuite parce qu'elle s'accompagne de la création d'une sphère de sociabilité religieuse davantage marquée par le genre ; or, aucun de ces deux éléments n'est à ce point présent du côté de Pélops et de Zeus. Aux modalités cultuelles communes que nous avons relevées entre ces deux derniers cultes vient cependant s'ajouter un lien commun de Zeus et de Pélops avec les compétitions sportives olympiques, qui ont lieu en l'honneur du dieu et dans une certaine mesure du héros. Ces compétitions sportives, réservées aux hommes comme les Heraia le sont aux femmes, créent une sphère de sociabilité proprement masculine, mais ce n'est pas le cas pour le reste des rites consacrés à Zeus et à Pélops. Il convient cependant de faire preuve de prudence au moment d'en venir au rôle attribué à Pélops dans l'histoire de la création des concours olympiques, rôle qui va être examiné à présent.

2. Le rôle de Pélops dans la création des concours olympiques

Aucun rite comportant une compétition sportive n'est explicitement et directement rattaché au culte héroïque de Pélops, ni chez Pausanias, ni chez aucun autre auteur grec ancien. Il n'en est pas moins indéniable qu'il existe un lien *indirect* entre Pélops et le rite de grande ampleur que constituaient les concours sportifs d'Olympie. Restent à préciser la nature de ce lien et la place de Pélops dans les traditions concernant la fondation de ces concours.

2.1. Les origines des concours olympiques chez Pindare

Aucun auteur ne fait de Pélops l'unique fondateur des concours. Le héros qui joue le plus grand rôle dans cette fondation de manière générale est Héraclès ; mais toute une partie de nos sources présente des récits mettant en scène non pas un fondateur unique, mais plusieurs héros intervenant successivement. Comme nous l'avons vu, Pindare, le plus ancien auteur à évoquer cette fondation, paraît présenter Pélops comme la figure tutélaire des courses olympiques à la fin de sa première *Olympique*. Mais il faut se garder de toute conclusion hâtive à partir de ce passage, que seule une remise en contexte attentive permet de bien comprendre.

Il est nécessaire, tout d'abord, de nuancer la portée documentaire d'une telle présentation des choses par le poète, car on ne peut pas lire l'ode comme une description factuelle de la réalité. Il faut bien plutôt garder à l'esprit les conventions du genre de l'épique et le contexte précis de sa composition : Pindare a intérêt à mettre en avant une relation entre Pélops et les courses olympiques afin tout à la

fois de consolider la cohérence narrative de son ode, d'en renforcer la puissance laudative envers son commanditaire Hiéron, et enfin d'affirmer son autorité de poète en avançant une variante nouvelle de la course⁵⁵. Dans le dénouement de l'ode, la saisissante ellipse qui ramène son auditoire directement du moment de la course (évoquée très brièvement) au présent de la victoire de Hiéron a pour but de renforcer le lien entre la victoire sportive et la gloire qui en est la récompense à la fois immédiate et éternelle. Pindare n'est pas Pausanias : il ne parle pas en historien qui relaterait une tradition portant sur les origines du concours, mais en poète qui élabore une parole de circonstance en créant un parallèle puissamment évocateur entre un concurrent précis – Hiéron, son client – et la course de Pélops. C'est un parallèle élogieux entre un tyran sicilien et un héros qui était lui aussi un roi.

Ensuite, replacer la première *Olympique* dans le contexte plus général de l'œuvre de Pindare apporte d'autres éléments de réponse. Dans un article consacré à la fondation des concours olympiques chez Pindare, Jacques Jouanna⁵⁶ rapproche entre elles les différentes évocations qu'en donne le poète dans les *Olympiques* 1, 3 et 10, rapprochement non pas seulement thématique mais aussi chronologique, puisque ces trois odes ont été composées la même année, en 476, à l'occasion des mêmes concours. Or ces trois odes déploient une vision d'ensemble cohérente de la chronologie légendaire de la fondation des concours d'Olympie, dont le véritable fondateur est Héraclès.

La dixième *Olympique* rappelle les circonstances de cette fondation⁵⁷. Pour remercier Zeus de la victoire militaire qu'il vient de remporter contre la cité d'Élis et contre son roi Augias, Héraclès fonde un sanctuaire en son honneur à « Pisa », c'est-à-dire à Olympie, fréquemment appelée ainsi en poésie ; ce sanctuaire, c'est l'Altis. Le héros y fonde six autels, dédié chacun à deux divinités, parmi lesquelles le dieu-fleuve Alphée est honoré. Et lors de l'inauguration du sanctuaire, en présence des Mores et de son armée, Héraclès, après avoir pratiqué le premier sacrifice, institue les concours sportifs quinquennaux. Si l'accent est ici mis sur la rupture induite par ce geste fondateur, le lieu choisi pour le sanctuaire l'inscrit dans la continuité par rapport à son histoire culturelle antérieure, puisque Héraclès, dit Pindare, fonde un lieu voué aux concours sportifs ainsi que six autels « près de l'antique tombeau de Pélops⁵⁸ ». Ces cultes succèdent eux-mêmes à l'époque plus ancienne qu'était le règne du roi Oinomaos, auquel Pindare fait allusion⁵⁹ en le caractérisant par un climat plus froid et par le fait que la

⁵⁵ Sur ces aspects et sur les précautions à prendre dans l'étude de l'*Olympique* I dans ses rapports avec les origines des concours olympiques, voir Gráinne McLaughlin, « Professional Foul : Persona in Pindar », dans Bell et Davies (2004), p. 25-32.

⁵⁶ Voir Jacques Jouanna, « Mythe et rite : la fondation des jeux olympiques chez Pindare », dans Pierre Carlier, Alexandre Farnoux et Dominique Lenfant (2002), p.105-118. Pindare compose cinq *Olympiques* en 476 : les *Olympiques* 1 à 3, 10 et 11. Sur cette question, voir l'article de Jenny Strauss Clay, « *Olympians* 1-3 : A song cycle ? », dans Athanassaki et Bowie (2011), p. 337-345 (dont je ne partage pas l'affirmation, p. 343, selon laquelle l'*Olympique* 1 relaterait la fondation des concours olympiques).

⁵⁷ Pindare, *Olympique* 10, en particulier 24-25 et 43-59.

⁵⁸ *Olympique* 10, 24-25 : Ἀγῶνα... ὃν ἀρχαίῳ σάματι πὰρ Πέλοπος / βομῶν ἐξάρθμον ἐκτίσσαιτο.

⁵⁹ *Olympique* 10, 50-51.

montagne avoisinante, qu'Héraclès nomme en l'honneur de Cronos (elle est connue par la suite sous le nom de mont de Cronos ou mont Cronion⁶⁰), n'avait pas encore de nom.

Cette version de la fondation des concours n'est pas propre à l'*Olympique* 10 : comme le montre Jacques Jouanna, les allusions présentes dans les épinicies composées à l'occasion des jeux olympiques de 476 forment un ensemble cohérent. L'*Olympique* 3 complète le récit en indiquant comment Héraclès, jugeant que le sanctuaire, désigné par la périphrase « le lieu de Pélops⁶¹ », manque d'arbres susceptibles d'atténuer les rayons du soleil, part en voyage chez les Hyperboréens, et rapporte, trouvés aux sources du fleuve Ister, les oliviers qu'il plante sur l'Altis et dont le feuillage orne par la suite les couronnes des athlètes vainqueurs⁶². La deuxième *Olympique* fait elle aussi d'Héraclès le héros fondateur du concours d'Olympie, là encore désignée sous le nom de Pisa, et qui reste vouée par excellence à Zeus⁶³.

L'ensemble de ces parallèles permet de mieux comprendre la place que les allusions présentes dans la première *Olympique* allouent à Pélops dans l'histoire des origines des concours olympiques telle que Pindare la représente avec une singulière constance. La course de Pélops, et le culte héroïque fondé en son honneur, après sa mort, sur sa tombe, ne sont pas liés directement à l'institution des concours : le lien entre Pélops et les concours dans la version pindarique n'est qu'indirect, et relève non de l'acte fondateur, puisque c'est Héraclès qui fonde les jeux, mais de la géographie culturelle dont la permanence se doit d'être respectée par les générations héroïques successives. La généalogie aide également à comprendre ce geste : dans l'*Olympique* 10, Pindare indique explicitement qu'il parle de l'Héraclès fils de Zeus (il s'agit donc pour Héraclès de remercier son père) ; et il n'est pas excessif d'ajouter à cela le second élément, implicite celui-ci, qu'est la parenté qui existe entre Pélops et Héraclès dans la poésie archaïque, Héraclès descendant par sa mère d'une des filles de Pélops (Héraclès honore donc son ancêtre en fondant le sanctuaire près de sa tombe)⁶⁴. Nous verrons que d'autres auteurs vont plus loin dans ce sens en faisant de fêtes funéraires données par Héraclès en l'honneur de Pélops l'une des étapes des origines des concours.

La lecture de la première *Olympique* ne permet donc pas de conclure à l'existence d'une tradition qui ferait de Pélops le fondateur par excellence des concours d'Olympie. Ce n'est pas davantage le cas chez les auteurs postérieurs à Pindare, qui mettent en œuvre des conceptions plus complexes des origines des concours.

⁶⁰ Pausanias, *Description de la Grèce*, V, 21, 2.

⁶¹ Pindare, *Olympique* 3, 23 : χῶρος... Πέλοπος.

⁶² *Olympique* 3, 19-24.

⁶³ *Olympique* 2, 1-4.

⁶⁴ Un fragment du *Catalogue des femmes* (fr. 190 Merkelbach-West = 133 Loeb), très abîmé mais dont les restitutions paraissent crédibles, rapporte un triple mariage entre trois filles de Pélops et d'Hippodamie et trois fils de Persée. Un autre fragment (fr. 193 M-W = 136 Loeb) indique que l'une de ces Pélopidès, Lysidikè, et l'un de ces Perséides, Électryon, sont les parents d'Alcmène, mère d'Héraclès.

2.2. Les récits de fondation des concours olympiques après Pindare

Plusieurs autres auteurs attribuent à Héraclès, soit le rôle de fondateur unique, soit le rôle le plus important dans la fondation des concours, sans se référer à Pélops ou à un quelconque autre héros.

Lysias, dans le *Discours olympique*⁶⁵, place l'institution des concours sous le seul signe d'un Héraclès civilisateur dont la démarche n'est pas du tout présentée sous un angle religieux, mais comme mue seulement par un projet politique panhelléniste. Cette représentation anachronique, qui fait remonter jusqu'au temps de leur fondation l'ampleur panhellénique qu'ont effectivement prise les concours au IV^e siècle, est elle-même orientée à des fins de rhétorique épideictique et dans un contexte où il existe un discours politique panhelléniste que Lysias tente d'ancrer dans le passé le plus lointain.

Au I^{er} siècle après J.-C., Diodore de Sicile attribue lui aussi la fondation des concours olympiques au seul Héraclès, mais n'adopte pas une position cohérente dans l'ensemble de son œuvre. Dans une première évocation au livre IV⁶⁶, le fondateur est Héraclès fils de Zeus : il fonde les concours en l'honneur de son père divin, au moment où il capture le taureau de Crète, et remporte lui-même toutes les épreuves la première année. Dans un second passage du livre IV⁶⁷, Diodore situe différemment l'événement dans la chronologie en le plaçant après l'expédition des Argonautes. Au livre V⁶⁸, enfin, Diodore indique un Héraclès différent, puisqu'il s'agit non plus du fils de Zeus, mais d'un des Dactyles de l'Ida auxquels Zeus est confié par Rhéa peu après sa naissance. Ces contradictions, représentatives des problèmes de chronologie que l'histoire de la fondation des concours pose aux auteurs antiques, ne changent rien au parti pris de Diodore, qui présente lui aussi la fondation comme l'acte d'un héros unique et en met en avant, comme Pindare, la dimension religieuse liée au culte de Zeus.

À peu près à la même période, au tournant du I^{er} siècle av. J.-C. et du I^{er} siècle après J.-C., le géographe Strabon⁶⁹ fait mention de ce qu'il considère comme des traditions anciennes : l'une fait d'Héraclès fils de Zeus le fondateur du concours, l'autre se réfère à Héraclès de l'Ida, c'est-à-dire au Dactyle que mentionne aussi Diodore. Strabon ne se réfère que brièvement à ces traditions, qu'il rejette ; je reviendrai un peu plus loin sur la version qu'il leur préfère.

Voilà ce qu'il en est des auteurs qui font fonder les concours d'Olympie par le seul Héraclès.

Deux auteurs, Aristote et le Pseudo-Apollodore, présentent également des versions de la fondation des concours olympiques où Héraclès garde le rôle central, mais qui font aussi mention de Pélops.

Commençons, en bousculant un peu la chronologie, par la brève mention que l'on trouve dans la *Bibliothèque* du Pseudo-Apollodore au II^e siècle⁷⁰. L'auteur fait d'Héraclès le seul fondateur du

⁶⁵ Lysias, *Discours olympique*, 33, 1-2.

⁶⁶ Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique*, IV, 14, 1-2.

⁶⁷ *Bibliothèque historique*, IV, 53, 4-5.

⁶⁸ *Bibliothèque historique*, V, 64, 6-7.

⁶⁹ Strabon, *Géographie*, VIII, 3, 30.

⁷⁰ Pseudo-Apollodore, *Bibliothèque*, II, 7, 5.

concours olympique et indique qu'il construisit alors six autels pour douze dieux (il semble emprunter cet élément à Pindare ou à une source postérieure qui en dériverait). Mais il écrit également qu'Héraclès fonda l'autel de Pélops, ce qui revient à établir un lien entre la fondation des concours et le culte héroïque de Pélops, même si l'auteur ne précise pas ce lien.

Le lien en question apparaît plus clairement dans le texte un peu plus ancien qu'est l'œuvre perdue d'Aristote regroupant l'histoire des fondations des différentes compétitions sportives, et dont un passage nous est parvenu indirectement par l'intermédiaire d'une scholie au *Panathénaïque* d'Aristide⁷¹. Ce passage indique que les concours olympiques ont été fondés par Héraclès en l'honneur de Pélops. Si l'affirmation du scholiaste était bien contenue dans l'œuvre perdue d'Aristote, il s'agit de la plus ancienne attestation après Pindare d'un lien *direct* entre la fondation des concours d'Olympie et le culte de Pélops. Il ne s'agit plus ici pour Héraclès d'honorer Zeus : l'existence des concours est directement inscrite dans le cadre du culte héroïque de Pélops, de sorte qu'ils sont expliqués comme ayant été, à l'origine, des jeux funèbres.

En dehors des auteurs qui présentent Héraclès comme l'unique fondateur des concours d'Olympie, que cette fondation ait été réalisée en l'honneur de Zeus ou en l'honneur de Pélops, plusieurs autres auteurs présentent des récits de fondation beaucoup plus complexes, pour ainsi dire « composites », où l'on trouve non pas une figure unique de fondateur, mais une série comprenant plusieurs étapes qui font se succéder plusieurs héros, chacun contribuant à perpétuer le concours ou à le modifier, voire à le refonder.

Au II^e siècle ap. J.-C., Phlégon de Tralles, un affranchi de l'empereur Hadrien, consacre à l'histoire des concours olympiques un ouvrage, les *Olympiades*, dont quelques fragments sont conservés⁷². Il y distingue quatre étapes. Le premier fondateur des concours est Pisos, héros éponyme de la cité de Pisa⁷³, qui les fonde en l'honneur de Zeus ; après lui vient Pélops, qui fonde des concours en l'honneur d'Oinomaos après la mort de ce dernier ; en troisième seulement vient Héraclès, présenté ici comme « le fils d'Amphitryon » (et donc pas nécessairement de Zeus), qui fonde à son tour des concours en l'honneur cette fois de Pélops, son aïeul maternel. L'ensemble de ces trois premières étapes sont rapportées par l'oracle de Delphes dans une prophétie rendue aux habitants du Péloponnèse : ceux-ci, coupables aux yeux de Zeus d'avoir délaissé le culte et les concours, sont frappés par la famine et la peste, et la Pythie leur ordonne de recommencer à célébrer les concours, cette fois de façon pérenne.

⁷¹ Fr. 637 Rose (p. 395, 11 sq.) = scholie aux *Panathénaïques* d'Aristide (Dindorf p. 323), passage cité par Jacques Jouanna dans Pierre Carlier, Alexandre Farnoux et Dominique Lenfant (2002), p. 115.

⁷² *FHG*, fr. 1. Voir aussi la traduction anglaise donnée par William Hansen en 1996, p. 58-59 et le commentaire p. 191.

⁷³ Pisos est cité comme héros éponyme de la ville de Pisa par Pausanias dans sa *Description de la Grèce* en VI, 22, 2. Pausanias fait de Pisos le fils d'un nommé Périérés. Au livre V, 17, 9, Pausanias mentionne la présence de Pisos sur l'une des nombreuses scènes ornant le coffre de Kypsélos dans le temple de Zeus à Olympie : le héros y conduit un char dans une course en l'honneur de Pélidas.

La version présentée par Phlégon est remarquable à plusieurs titres. D'abord parce qu'elle accorde la place de premier fondateur au héros éponyme de la cité de Pisa, ce qui revient à prendre position contre d'autres traditions, notamment la tradition éléenne que nous allons détailler plus loin. Ensuite, elle accorde une plus grande place aux cultes héroïques, les honneurs rendus aux morts étant motivés par plusieurs explications : rendus à un ennemi mort dans le cas des concours fondés pour Oinomaos par Pélops, ils sont un honneur dû à un aïeul lorsque c'est Héraclès qui en fonde pour Pélops. Enfin, ce récit s'étend sur une période beaucoup plus longue que les récits de fondation que nous avons examinés jusqu'à présent, et accorde une place bien plus grande à ce que l'on pourrait appeler les aléas de l'Histoire : elle semble en effet impliquer que les concours sont plusieurs fois tombés en désuétude avant d'être refondés par un nouveau héros.

Une tradition concurrente de la tradition pisate est la tradition éléenne, dont nous trouvons mention chez Strabon et Pausanias. Strabon, après avoir rejeté les traditions « anciennes » mettant en scène Héraclès, leur préfère une autre explication : ce sont, dit-il, les Éléens qui ont « découvert » (il emploie le nom εὑρημα) les concours⁷⁴. Cette explication est de loin celle qui attribue aux concours d'Olympie la date de fondation la plus récente, puisqu'elle est située après le retour des Héraclides. Le fondateur des concours est Iphitos⁷⁵ et le premier vainqueur cité est Coroibos, qui est vainqueur à la course.

Nous retrouvons les traditions éléennes au II^e siècle chez Pausanias, l'auteur chez qui les origines des concours olympiques donnent lieu au récit le plus complexe⁷⁶. Ce récit combine des éléments issus de plusieurs traditions, que Pausanias tente manifestement de concilier, non sans accorder malgré tout une place importante à la version éléenne, car il dit se fonder sur ce que rapportent « ceux des Éléens qui rappellent les traditions les plus anciennes⁷⁷ ».

On peut distinguer au moins dix étapes dans l'histoire du concours telle que la présente Pausanias. Le tout premier fondateur du concours est Héraclès de l'Ida, l'un des Dactyles, qui organise « par jeu » (παίζοντα) une course dans laquelle il affronte ses quatre frères. Héraclès institue alors une compétition quinquennale et la nomme concours olympique. Les dieux prennent part au concours, et Zeus, selon l'une des variantes, en fixe les règles après avoir vaincu Cronos à Olympie. Le deuxième fondateur des concours est Clyménos, lointain descendant d'Héraclès de l'Ida, qui organise le concours, établit un autel pour les Courètes et honore son ancêtre auquel il donne une épiclèse (*Parastasès*, l'assistant). Une troisième étape est représentée par Endymion, qui prend la place de Clyménos sur le trône, et organise entre ses fils une course dont le prix est la royauté à Olympie. Une génération plus tard vient Pélops, qui refonde le concours en l'honneur de Zeus Olympien et le célèbre avec beaucoup plus d'importance que ce qui avait été fait auparavant.

Une cinquième étape est marquée par Amythaon, un cousin paternel d'Endymion, qui célèbre à son tour le concours. Ensuite, le concours est célébré par Pélias et Néleus en commun. Ensuite, il l'est par

⁷⁴ Strabon, *Géographie*, VIII, 3, 30.

⁷⁵ Il est mentionné non en VIII, 3, 30 mais un peu plus loin, en VIII, 3, 33.

⁷⁶ Pausanias, *Description de la Grèce*, V, de 7, 6 à 8, 5.

⁷⁷ *Description de la Grèce*, V, 7, 6 : λέγουσιν Ἡλείων οἱ τὰ ἀρχαιότατα μνημονεύοντες.

Augias. À la huitième étape intervient Héraclès fils d'Amphitryon, qui célèbre le concours après avoir vaincu Augias et pris Élis, et qui prend part aux épreuves. La neuvième étape est représentée par Oxylos, qui organise à son tour les concours. La compétition tombe ensuite en désuétude jusqu'à Iphitos, héros éléen que nous avons vu cité par Strabon, et qui représente la dixième et dernière étape : Iphitos, que Pausanias dit descendant d'Oxylos, refonde les concours lorsqu'il en reçoit l'ordre de la Pythie après l'avoir interrogée sur la cause des guerres et de la peste qui ravagent la Grèce à son époque⁷⁸. Iphitos restaure une partie des rites et des épreuves, et l'on se « remémore » progressivement les autres par la suite au fil des olympiades.

La grande complexité du récit pausaniens nécessiterait une étude à part entière : contentons-nous ici de quelques remarques. Pausanias concilie, au sein d'une chronologie unifiée, les généalogies et les chronologies divergentes portant sur Héraclès que nous avons observées chez les auteurs précédents, ce qui lui permet d'intégrer à un récit d'ensemble les traditions mettant en scène des victoires olympiques des dieux eux-mêmes (et qui ne peuvent être placées qu'à l'époque la plus ancienne) et celles qui attribuent des rôles de fondateurs au héros panhellénique qu'est Héraclès ou à des héros locaux (Clyménos, Endymion, Pélops, Amythaon, Pélias et Néleus, Augias, Oxylos, Iphitos).

Pausanias mêle plusieurs types d'explications dans son récit : ainsi l'origine la plus lointaine du concours est un simple jeu (il s'agit de s'amuser, *παίζω*, et non pas d'une compétition, *ἀγών*), mais ce jeu est auréolé du prestige religieux attaché à la lointaine époque de la race d'or : c'est un jeu divin, inventé par les gardiens de Zeus à l'époque de Cronos et auquel Zeus lui-même prend part, voire dont il fixe les règles. La dimension religieuse du concours est donc mise en avant dès l'origine, et reste présente au cours de certaines des étapes suivantes : Clyménos honore Héraclès de l'Ida, Pélops honore Zeus, et Iphitos refonde le concours sur ordre de la Pythie. Mais contrairement au récit d'un Phlégon, qui présentait l'ensemble du récit sous l'angle du rite funéraire rendu aux héros morts, celui de Pausanias ne nivelle pas les explications et met l'accent sur le détail de la chronologie, appuyée sur les généalogies héroïques et les dynasties locales.

Au sein de cette chronologie sur plusieurs générations, c'est encore une fois un Héraclès qui est présenté comme premier fondateur. Pélops, de son côté, n'a ici qu'un rôle limité, mais figure en bonne place par la piété dont il fait preuve et par l'ampleur qu'il confère au concours. Il est remarquable qu'Oinomaos ne joue ici aucun rôle, ni comme organisateur des concours, ni comme motif de jeux funèbres après sa mort, comme nous avons vu que c'est le cas dans d'autres variantes ; tout aussi remarquable est le fait que Pausanias ne fasse par ailleurs aucune mention d'un culte rendu à Oinomaos en Élide, alors qu'il apparaît bien informé des traditions locales au sujet des rites pratiqués par Oinomaos puis Pélops⁷⁹.

⁷⁸ La refondation du concours par Iphitos intervient en V, 8, 5, mais le détail de cette refondation est évoqué plus haut dans un autre passage, lorsque Pausanias détaille les événements notables survenus sous le règne d'Iphitos, en V, 4, 5-6.

⁷⁹ Nous verrons plus loin dans ce chapitre le détail des traditions locales concernant Oinomaos rapportées dans la *Description de la Grèce*. Pausanias se contente de mentionner la présence d'un tombeau d'Oinomaos et de ruines

Mentionnons pour terminer une dernière version de la fondation des concours olympiques, donnée au IV^e siècle par l'auteur chrétien Eusèbe de Césarée, dans un paragraphe de sa *Chronologie*⁸⁰. Eusèbe cite lui aussi plusieurs héros successifs. Le premier fondateur, avant Héraclès, est « l'un des Dactyles de l'Ida ». Viennent ensuite Aethlios, puis Epeios, puis Endymion, puis Alexinos et après lui Oinomaos ; tous accomplissent des sacrifices. Vient alors Pélops, qui célèbre les concours en l'honneur de son ancêtre paternel Zeus, puis Héraclès, « fils de Zeus et d'Alcmène ». Trois générations s'écoulent ensuite jusqu'à Iphitos, qui refonde le concours.

Ce tour d'horizon des développements portant sur les origines des concours d'Olympie met en évidence le rôle limité et généralement indirect qu'y joue Pélops lorsqu'il y apparaît. La plupart du temps, la fondation des concours d'Olympie est présentée soit comme l'œuvre d'un Héraclès (tantôt le fils d'Alcmène, tantôt un homonyme plus ancien rattaché au groupe des Dactyles de l'Ida), soit comme un processus long et complexe qui met en scène non pas un fondateur unique, mais un fondateur et plusieurs continuateurs ou refondateurs. Au sein du processus de fondation, Pélops n'apparaît jamais comme le premier fondateur des concours. Lorsqu'il joue un rôle important, chez Pindare, Aristote et le Pseudo-Apollodore, ce rôle est indirect : la mention d'honneurs rendus à Pélops (chez Aristote et le Pseudo-Apollodore), ou le fait que le concours doit être fondé au voisinage de son tombeau (chez Pindare), situent Pélops dans la « préhistoire » des concours olympiques, que le fondateur place dans la continuité du culte héroïque plus ancien. La course de chars remportée par Pélops n'est jamais explicitement citée comme le motif de cette continuité, qui est expliquée soit par la simple référence au héros ancien (chez le Pseudo-Apollodore), soit par le lien de parenté entre Pélops et le premier fondateur (Pindare), les deux explications pouvant bien sûr s'ajouter l'une à l'autre.

Dans les récits d'origine « composites », où le type du récit de fondation mettant en scène un fondateur unique disparaît au profit d'une série qui tient davantage de la chronologie, on distingue nettement la tradition pisate et les traditions éléennes. La tradition pisate, rapportée par Phlégon de Tralles, qui fait du héros éponyme de Pisa le premier fondateur des concours, est la seule à faire intervenir Pélops très tôt, et la seule également à créer un lien entre les concours olympiques et l'épisode de la course pour Hippodamie en présentant les concours créés par Pélops comme des jeux funèbres en l'honneur d'Oinomaos. Les traditions éléennes – terme que j'emploie au pluriel, car il est probable que Pausanias en concilie plusieurs tout en les confrontant aux autres traditions locales péloponnésiennes – font intervenir Pélops plus tard et ne créent aucun lien avec l'épisode de la course.

considérées comme celles des écuries de ses juments en VI, 21, 3, mais il n'y rattache aucune pratique rituelle. Oinomaos apparaît comme le seul protagoniste de la course à ne bénéficier ou à n'avoir bénéficié d'aucun culte ou rite après sa mort.

⁸⁰ Eusèbe, *Chronologie*, vol 1, p. 191 de l'édition Schöne, cité par Anne Jacquemin dans son commentaire au livre V de la *Description de la Grèce* dans la C.U.F.

De façon générale, ces récits sont présents chez des auteurs moins anciens, ne remontant pas avant l'époque romaine⁸¹. Sans aller jusqu'à lire ces récits « composites » comme caractéristiques d'un travail mythographique qu'il ne serait pas si aisé de distinguer de celui des historiens antiques en général, on peut y voir en partie le résultat de la nécessité pour ces auteurs d'élaborer un récit cohérent à partir de traditions divergentes et parfois concurrentes. Mais l'ampleur conférée au récit des origines du concours olympique résulte aussi en partie de deux autres facteurs. L'un, manifeste, est le lien étroit entre le comput des olympiades et l'élaboration par les auteurs antiques de chronologies d'ensemble de l'histoire du monde connu : il était impossible de tenter d'ancrer les origines des concours olympiques dans le contexte plus large des dynasties semi-légendaires grecques sans opter pour un récit d'origine beaucoup plus complexe. L'autre facteur, que je n'avance pas au-delà de la simple hypothèse, pourrait être la volonté de signifier le prestige des concours d'Olympie par des origines complexes faisant intervenir de nombreux héros.

Cet examen détaillé des textes montre clairement que Pélops ne peut pas être qualifié de héros fondateur des concours olympiques. Les études savantes récentes qui font de Pélops l'une des principales figures de fondateurs des concours olympiques ignorent ou déforment les sources, probablement sous l'effet d'une lecture erronée de la première *Olympique*, qui a été massivement étudiée par les modernes⁸².

La lecture de ces textes confirme en revanche une certaine proximité entre Pélops et Zeus dans la mesure (limitée) où tous deux sont amenés à jouer un rôle, généralement indirect, dans la fondation des concours olympiques. Le concours peut être fondé (ou refondé) en l'honneur de Zeus ou bien en l'honneur de Pélops. Chez Pausanias, Zeus intervient même en personne pour donner au concours son règlement, mais cette variante, isolée, reste minoritaire : Zeus est bien plus souvent la divinité en l'honneur de laquelle le concours, dont la dimension rituelle est ainsi rappelée, est organisé.

⁸¹ Une vie de Pindare à l'histoire complexe, dont le texte a été fixé à l'époque byzantine, la *Vita thomana* ou vie vaticane, éditée tout récemment par C. Daude, S. David, M. Fartzoff, C. Muckensturm-Pouille, éd. (à paraître, 2012), p. 34-35 et 40-43, fait allusion à des auteurs qui font remonter l'origine des concours olympiques à la course de Pélops, puis écarte aussitôt cette idée comme honteuse : δέ φασιν ὡς οὕτως αἰσχρὰν οὖσαν τὴν θέσιν οὐκ ἂν διεφύλαξαν, « Certains font donc remonter celle-ci, pour l'époque, aux événements concernant Oinomaos et Pélops. Mais d'autres affirment qu'ils n'auraient pas conservé cette version, tellement ils la jugent honteuse » (traduction de l'édition citée). Le texte fait ensuite allusion aux auteurs qui rapportent la création des concours à Héraclès après sa guerre contre Augias en Élide, puis indique que ce concours ne dura pas, avant de mentionner le rôle joué par Iphitos, lequel fonde le concours qui perdure ensuite. Il s'agit donc là encore d'un récit composite, qui, tout en commençant par présenter des variantes comme autant d'alternatives, paraît en définitive les considérer comme trois étapes successives, deux fondations suivies de période où le concours tombe en désuétude puis une troisième fondation, celle-là pérenne.

⁸² Il n'est d'ailleurs pas inintéressant de remarquer la façon dont des évocations un peu rapides de la fondation des concours d'Olympie en inventent une nouvelle variante, qui change la course de Pélops en un récit étimologique débouchant directement sur la fondation des concours. Si séduisante qu'elle soit par sa simplicité, cette variante n'est pas antique : elle ne se trouve chez aucun des auteurs antiques que j'ai eu l'occasion de lire. Peut-être est-elle apparue plus tard, après la fin de l'Antiquité, à moins que ce ne soit un indice que le mythe de Pélops continue à « vivre », c'est-à-dire à produire de nouvelles variantes... y compris chez les universitaires. McLaughlin (2000), p. 27, s'étonnait déjà de la persistance de cette erreur.

2.3. Les analyses de Burkert et de Nagy à propos des origines des concours olympiques

L'ensemble de ces éléments invite à nuancer fortement l'analyse du culte olympien de Pélops et de Zeus avancée par Walter Burkert dans le deuxième chapitre de son ouvrage célèbre *Homo necans*⁸³. Burkert y construit un jeu d'oppositions entre les cultes de Zeus et de Pélops et établit un lien entre l'épisode du démembrement et de la résurrection de Pélops et les rites sacrificiels associés aux concours d'Olympie. Le culte de Pélops apparaît en particulier marqué par un « côté sombre » qui s'oppose au culte de Zeus conçu comme dieu de la clarté.

Or, une partie de la série d'oppositions élaborée par Burkert s'avère artificielle, résultant parfois d'une sélection orientée au sein d'un ensemble de cultes et de pratiques rituelles dont nous avons vu qu'il est plus complexe : il me paraît notamment indispensable de prendre en compte les cultes rendus à Héra et à Hippodamie, ainsi que le rôle important prêté très tôt à Héraclès dans les origines des concours olympiques.

De plus, si le sacrifice de béliers noirs à Pélops comporte un aspect « chthonien » indéniablement distinct des sacrifices rendus à Zeus dans le cas qui nous occupe, et si le culte de Pélops et de Zeus sont en effet en partie exclusifs l'un de l'autre, il me paraît excessif de radicaliser cette opposition, et risqué de placer la complémentarité entre Pélops et Zeus sous le signe d'une série d'oppositions binaires (entre nuit et jour, entre mort et vie) que peu d'éléments permettent d'étayer⁸⁴. Il me semble que les cultes de Zeus et de Pélops et leurs domaines d'attributions respectifs à Olympie ont davantage en commun et moins de points d'opposition que ne l'affirme Burkert.

Enfin, l'opposition construite par Burkert entre « la force des hommes et le pouvoir des femmes » (ce dernier lié à la naissance) n'est étayée dans son raisonnement par aucun élément qui prendrait en compte les registres symboliques explicitement mentionnés par les auteurs anciens ; l'opposition entre force masculine et fécondité féminine semble une grille de lecture projetée sur les sources par le regard de l'analyste. Nous avons vu qu'une distinction par le genre est bel et bien pertinente dans ce domaine, mais qu'elle s'opère selon des critères différents et plus complexes.

Les analyses de Burkert à propos du culte de Pélops et de son lien avec les origines des concours olympiques ont été prolongées en 1986 par Gregory Nagy⁸⁵, qui les rapproche d'un problème narratologique souvent étudié dans l'*Olympique* 1 de Pindare : le remplacement explicite, par le poète, d'une variante de la jeunesse de Pélops (le récit du banquet cannibale au cours duquel Tantale offre

⁸³ Burkert (2005), chapitre 2, 2, p. 127-135.

⁸⁴ Le plus faible des éléments avancés par Burkert est l'étymologie qu'il cite pour le nom de Pélops, « face sombre » (p. 129 et n. 64), qui repose sur un rattachement à la famille de *πελιτνός*. Ce rapprochement n'est nullement assuré, et, quand bien même il le serait, la couleur exacte désignée par cette famille de mots est loin d'aller de soi et n'est même pas nécessairement sombre : voir Chantraine (1999), article *πελιδνός* (avec un *δ*). L'autre hypothèse qu'il émet dans la note, celle d'un Pélops éponyme d'un peuple des *Πέλοπες*, est encore plus incertaine : je n'ai pas trouvé trace d'un tel ethnonyme dans les sources.

⁸⁵ Gregory Nagy, « Pindar's Olympian 1 and the Aetiology of the Olympic Games », *Transactions of the American Philological Association*, vol. 116 (1986), p. 71-88.

son fils Pélops à manger aux dieux, ce qui les contraint à le ressusciter) par une autre variante dans laquelle Pélops est ravi sur l'Olympe par le dieu Poséidon, qui devient son amant pour un temps jusqu'à son renvoi parmi les mortels, et lui vient en aide par la suite en lui offrant un char merveilleux, seul capable de lui faire remporter la course dont Hippodamie est le prix.

Le rapprochement opéré par Nagy, outre qu'il s'appuie en partie sur Burkert, est faussé par une lecture partielle ou réductrice des sources concernant les origines des concours olympiques : Nagy s'appuie sur le seul témoignage de Phlégon de Tralles pour poser comme l'une des deux principales variantes des origines des concours d'Olympie celle qui les dirait fondés par Pélops en compensation de la mort d'Oinomaos. Or, comme nous l'avons vu, non seulement le témoignage de Phlégon apparaît isolé au sein des traditions à ce sujet, mais le propos même de Phlégon est différent, puisqu'il ne fait nullement de Pélops le premier fondateur des concours mais seulement le deuxième après Pisos, et le fait encore suivre d'Héraclès puis d'une refondation par les habitants du Péloponnèse sur l'injonction de l'oracle de Delphes⁸⁶.

Gregory Nagy soutient que le remplacement de variantes opéré par l'*Olympique* 1 de Pindare doit être rapproché de la subordination de la plus ancienne épreuve des concours, la course à pieds, par la course de quadriges, qui l'avait supplantée en prestige à l'époque où écrit Pindare. L'épinicie pindarique mettrait alors explicitement en scène le remplacement du récit étiologique lié à l'ancienne épreuve-reine des concours (c'est ici que Nagy s'appuie sur les analyses de Burkert) par un autre récit étiologique lié à leur nouvelle épreuve-reine. Cette analyse me paraît poser un autre problème : celui du statut épistémologique qu'il convient de donner à ses conclusions. Nous avons vu qu'aucun auteur ancien n'établit de lien d'étiologie explicite entre la course de Pélops et la course de chars d'Olympie. À moins de supposer l'existence d'un tel lien dans des documents perdus, il est impossible de considérer une telle compréhension de l'épinicie pindarique comme reflétant une représentation communément répandue chez les auteurs antiques à propos des origines du concours olympique et de son évolution⁸⁷. Il pourrait s'agir de la mise en scène d'une concurrence entre deux traditions, l'une supplantant l'autre, mais aucune d'elles n'est vraiment attestée par ailleurs, pas même la victorieuse, ce qui ne laisse pas d'étonner, surtout dans le cas d'un auteur aussi influent et commenté que Pindare. Il paraît difficile, dans ces conditions, de croire que « les réarrangements mythologiques de l'*Olympique* 1 reflètent l'étiologie officielle des concours olympiques contemporaine [de Pindare]⁸⁸ ». Si l'édifice herméneutique bâti par Nagy sur les fondations jetées par Burkert paraît quelque peu fragile considéré dans son ensemble, il a cependant le mérite d'attirer l'attention sur le fait que les récits portant sur les origines des concours d'Olympie n'ont pu qu'évoluer avec le temps, et que cette évolution a notamment été affectée par les changements au sein des épreuves des concours. Dans cette

⁸⁶ Sur ce point, je rejoins les critiques adressées à l'article de Nagy par Jouanna (2002), p. 117, note 26.

⁸⁷ Nous avons vu que l'évolution des épreuves du concours au fil du temps est bien prise en compte par certains auteurs, mais elle prend la forme d'une suite de refondations, non d'un remplacement d'un récit par un autre.

⁸⁸ Nagy (1986), p. 83 : « In fact, I prefer to think that the mythological rearrangements in *Olympian* I reflect the official contemporary aetiology of the Olympics. »

optique, il reste pertinent de comprendre l'accent mis par l'*Olympique* 1 sur les courses de chars comme influencé par le contexte plus général du prestige grandissant de la course de quadriges dans le concours – ce qui explique encore une fois pourquoi Pindare choisit pour son épinicie de relater la course de chars de Pélops et non une course de chevaux, alors même que son commanditaire n'a, au moment où le poète écrit, encore jamais remporté la course de quadriges, mais seulement la course de chevaux montés.

3. Le culte de Pélops ailleurs en Élide

Si le Pélopion d'Olympie était le plus important lieu de culte consacré à Pélops, le héros était également honoré en plusieurs autres endroits en Élide. Ses vestiges étaient conservés en deux endroits différents : cette dispersion géographique et les traditions attachées aux ossements de Pélops d'un côté, à son omoplate de l'autre, trahissent la concurrence entre plusieurs traditions locales, elles-mêmes reflétant les tensions de longue date entre Élis et l'ancienne cité de Pisa pour le contrôle du sanctuaire d'Olympie et l'organisation des concours. En outre, les multiples détails relatés par le seul Pausanias nous renseignent sur plusieurs cultes ou lieux-dits de la région en rapport avec les autres protagonistes de la course pour Hippodamie ; liés à des traditions dans lesquelles Pélops intervient parfois directement, ces lieux-dits montrent une autre facette de la vie religieuse éléenne, différente de celle des grands rites du sanctuaire d'Olympie.

3.1. Les ossements de Pélops

3.1.1. Les ossements et l'omoplate

Au livre VI de la *Description de la Grèce*, Pausanias, après avoir consacré un long développement aux statues d'athlètes vainqueurs qui se trouvent à Olympie, termine la description de cette cité et s'intéresse à la région environnante, notamment la Pisatide, territoire de l'ancienne cité de Pisa, située à peu de distance à l'est d'Olympie. C'est dans cette région que Pausanias mentionne, près des vestiges d'un sanctuaire à Artémis *Cordaca* dont les origines se rattachent à l'arrivée de Pélops dans la région, une construction modeste (οἴκημά... οὐ μέγα) dans laquelle se trouve un coffre de bronze (κιβωτός... χαλκῆ) où sont gardés les ossements de Pélops⁸⁹.

⁸⁹ Pausanias, *Description de la Grèce*, VI, 22, 1 : τοῦ ἱεροῦ δὲ οὐ πόρρω οἴκημά τε οὐ μέγα καὶ κιβωτός ἐστιν ἐν αὐτῷ χαλκῆ· ὅστ'α τὰ Πέλοπος ἐν τῇ κιβωτῷ φυλάσσουσι. « Non loin du sanctuaire il y a une construction modeste, et, à l'intérieur, un coffre de bronze. On garde dans le coffre les ossements de Pélops. » Immédiatement après avoir mentionné cet édifice, Pausanias relate la concurrence entre les Pisates et les Éléens pour l'organisation des concours d'Olympie, rivalité qui aboutit à une guerre et à la destruction de Pisa par Élis. Pausanias adopte une perspective défavorable aux Pisates, qu'il présente comme responsables de leur propre perte.

Faute d'autre élément au sujet de ces ossements, il est impossible de savoir à quand remonte l'identification de ces vestiges comme ossements de Pélops : ils renseignent seulement sur la vivacité des traditions concernant Pélops dans la région d'Olympie à l'époque du Périégète. Pausanias ne fait pas mention d'un quelconque culte rendu à ces vestiges, mais sa formulation (φυλάσσοισι) laisse penser qu'ils faisaient l'objet d'une surveillance active, ce qui implique au moins une personne préposée à cette tâche. Quoi qu'il en soit, même si les ossements de Pélops sont conservés (ou passent pour être conservés) ailleurs que dans son tombeau, c'est bien le tombeau du héros, et non ses ossements eux-mêmes, qui joue le rôle le plus important pour le culte.

Or, au livre V, après avoir évoqué le Pélopion et les rites propres au culte de Pélops, Pausanias avait rapporté une autre tradition relative non pas aux ossements du héros, mais à l'un de ses os en particulier : la façon dont une omoplate de Pélops fut emportée de Pisa jusqu'à Troie parmi les objets à valeur talismanique nécessaires à la prise de la ville, puis perdue en mer sur le chemin du retour, puis retrouvée par un pêcheur, Damarménos, qui, sur ordre de l'oracle de Delphes, en devint le gardien à Élis, où la présence de l'omoplate devait mettre fin à une épidémie⁹⁰. Bien que Pausanias ne précise pas l'origine exacte de cette tradition (λέγεται δὲ καὶ τοιόνδε, « et voici ce que l'on dit aussi »), le fait que le voyage de l'omoplate aboutisse en Élide en fait manifestement une tradition locale éléenne. Le Périégète indique que l'omoplate avait déjà disparu à son époque, ce qu'il impute à l'usure progressive de l'objet. Un autre auteur un peu antérieur, romain celui-là, Pline l'ancien, rapporte également que l'on montrait à Élis un os de Pélops, apparemment l'épaule ou le bras, qui passait pour être fait d'ivoire et être doté de vertus médicinales dont Pline ne précise pas la nature⁹¹.

La localisation de l'omoplate est plus précise chez Pline que chez Pausanias : Pline la situe dans la ville d'Élis, tandis que Pausanias se contentait de rapporter que l'omoplate avait été remise « aux Éléens », terme dont il n'est pas toujours si aisé de savoir, selon les passages, s'il désigne les habitants de l'Élide au sens large ou bien les habitants de la cité d'Élis en particulier. Si, selon Pausanias lui aussi, l'omoplate aboutit à Élis, il est un peu étonnant qu'il rapporte cette tradition au livre V, au beau milieu de la description d'Olympie, sans en faire aucune mention par la suite, alors qu'il aurait pu le faire soit au moment de parler des autres ossements de Pélops, soit à la fin du livre VI lorsqu'il décrit Élis ; mais tout le passage semblant manifester la volonté de regrouper plusieurs développements concernant Pélops, il est probable que Pausanias situe lui aussi à Élis le lieu d'arrivée de l'omoplate.

Chez Pausanias comme chez Pline, l'existence de l'omoplate et les soins dont elle était entourée dans son lieu de conservation sont renvoyés dans un passé révolu : ni l'un ni l'autre n'ont pu voir l'os, qui avait disparu à leur époque. Aucun autre moyen ne permettant de vérifier l'existence réelle de l'objet, toute argumentation dans l'un ou l'autre sens dépendra de l'analyse de ces deux sources. Dans l'hypothèse où cet objet a existé, l'absence d'autre élément à son sujet empêche en tout cas de rien

⁹⁰ *Description de la Grèce*, V, 13, 4-7.

⁹¹ Pline l'ancien, *Histoire naturelle*, XXVIII, 34. Le texte du passage, peu sûr, varie selon les manuscrits, qui donnent tantôt *os ulnam* ou *ulnae*, tantôt *os tilliam* ou *tilianum*.

savoir sur son ancienneté, qu'il aurait été intéressant de comparer à celle du culte rendu au héros dans le Pélopie d'Olympie.

La nature de l'omoplate est plus ambiguë encore : s'agissait-il d'un os, comme le dit Pausanias, ou bien d'un objet artificiel en ivoire, comme l'affirme la tradition que rapporte Plin ? Trancher cette question pour elle-même serait impossible et n'est pas le plus important, mais il n'est pas absurde de rassembler les éléments dont nous disposons sur le sujet afin de cerner précisément le problème.

Il est certes tentant d'identifier cette omoplate à la fameuse épaule d'ivoire de Pélops, bien connue des textes antiques depuis Pindare. Mais pourquoi Pausanias n'en fait-il rien ? Deux explications, non exclusives l'une de l'autre, sont possibles. La première est que Pausanias rapporte telles quelles deux traditions concurrentes, l'une selon laquelle tous les os de Pélops sont conservés sur le site de l'ancienne Pisa et l'autre selon laquelle une omoplate a été conservée à part après avoir accompli un parcours hors du commun, traditions qu'il n'a pas cherché à concilier explicitement. Une deuxième possibilité consiste à penser que Pausanias rejette l'existence d'une quelconque épaule d'ivoire de Pélops et réécrit en partie la tradition qu'on lui a rapportée afin de faire disparaître cet élément, soit à cause du caractère merveilleux de l'épisode auquel il se rattache, soit parce que cet épisode nuirait à l'image de Tantale. En effet, Pausanias ne mentionne à aucun moment dans son ouvrage ni le banquet cannibale de Tantale, ni la résurrection de Pélops, ni une quelconque épaule artificielle qu'on lui aurait adaptée, et cela alors même qu'il évoque au moins à deux reprises Tantale comme père de Pélops⁹². La façon dont il relate l'arrivée de Pélops dans le Péloponnèse et sa prise de pouvoir à Pisa trahit également la volonté de passer sous silence les éléments merveilleux de la tradition⁹³.

Les historiens de la religion grecque ont émis plusieurs hypothèses au sujet de l'omoplate. Certains l'ont rapprochée des découvertes d'ossements de grande taille que les Grecs assimilaient à des vestiges de héros, supposés avoir été plus grands que les humains de l'époque historique : un exemple connu est celui des os d'Oreste dont Hérodote relate la découverte⁹⁴. Plusieurs, à la recherche d'une explication vraisemblable à la découverte de l'omoplate, ont suggéré que des découvertes d'ossements d'animaux préhistoriques ou d'animaux marins pouvaient être à l'origine de ces os inhabituels identifiés aux vestiges de héros⁹⁵. D'autres ont fondé leurs recherches sur l'épisode de l'épaule d'ivoire, qu'ils ont rapproché des techniques de fabrication des statues de divinités. En effet, l'épaule

⁹² Pausanias, *Description de la Grèce*, II, 22, 3 et V, 13, 7.

⁹³ *Description de la Grèce*, V, 1, 6. À vrai dire, il ne l'évoque pas, puisqu'il se contente d'une formulation très vague, sans même faire mention de la course de Pélops contre Oinomaos : il dit seulement que Pélops arrive d'Asie en bateau et que le règne d'Oinomaos prend fin à son arrivée. Pausanias, en revanche, n'est nullement embarrassé par le meurtre de Myrtilos, dont Pélops, selon lui, s'est bel et bien rendu coupable : V, 1, 7 (sacrifice de Pélops à Hermès pour se purifier du meurtre de Myrtilos, fils du dieu), VI, 20, 17 (l'esprit de Myrtilos parmi les explications possibles de l'action surnaturelle de l'autel Taraxippos) et VIII, 14, 10-12 (tombeau de Myrtilos près de Phénéos).

⁹⁴ Hérodote, I, 67-68, rapprochement effectué par Anne Jacquemin dans le commentaire au livre V de Pausanias dans la C.U.F, p. 173.

⁹⁵ Voir G. Huxley, *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 20, 1979, p. 145-148, cité par Anne Jacquemin, *ibid.* Pour l'hypothèse d'ossements d'animaux marins, voir aussi John K. Papadopoulos et Deborah Ruscillo (2002), p. 205.

artificielle de Pélops peut difficilement être rapprochée de simples prothèses médicales, pour lesquelles l'usage de l'ivoire n'est pas attesté⁹⁶. En revanche, les statues chrysléphantines des divinités ne comportaient la plupart du temps que quelques éléments en matériaux précieux, les mains, les avant-bras ou le visage, montés sur des bases de bois que l'on dorait ensuite⁹⁷. L'idée d'une pièce d'ivoire façonnée à la ressemblance d'une partie du corps et employée comme pièce rapportée est donc très proche de techniques réelles employées à partir du VI^e siècle av. J.C. au moins⁹⁸.

Si un tel rapprochement entre l'épisode traditionnel de l'épaule d'ivoire de Pélops et les techniques bien attestées de la construction des statues divines ne fournit pas d'explication directe à la nature de l'objet réel conservé en Élide, il est en revanche riche d'enseignement sur les connotations qui y étaient associées par les Grecs. Ces connotations viennent nourrir les œuvres poétiques d'auteurs tels que Pindare et plus tard les Philostrate, qui reprennent délibérément un vocabulaire issu de la sculpture pour évoquer l'épaule de Pélops⁹⁹. Et elles témoignent surtout d'un champ de représentations commun dont participent tant le héros à l'épaule d'ivoire que les statues réelles des dieux : celui des objets de valeur que les matériaux précieux dont ils se composent et leur beauté produite par l'artisanat rattachent à des réalités supérieures à la condition des simples mortels, ce qui les rend appropriés à l'exercice du culte¹⁰⁰. Tant les ossements que l'omoplate de Pélops sont des objets – plus précisément des vestiges du héros – rattachés à Pélops par une tradition, revêtus de valeur, dotés de propriétés merveilleuses ou présentés comme trouvés dans des circonstances dont le caractère extraordinaire renvoie à l'action des dieux. Ils sont conservés dans des lieux sacrés, où leur surveillance semble avoir incombé à des personnes spécifiquement chargées de cette tâche, laquelle peut avoir fait partie des magistratures religieuses (c'est particulièrement le cas de l'omoplate, dont Damarménos et ses descendants deviennent les gardiens officiels, désignés par l'oracle de Delphes). Mais ces charges ne sont pas des prêtrises. Ces objets ne semblent pas avoir été honorés par des rites ; et ils n'entrent pas non plus en compte dans le culte du héros à Olympie même. Ils entrent dans la sphère du culte, mais leur culte a lieu selon des modalités différentes et plus discrètes, qui reconnaissent et entretiennent la valeur dont ils sont revêtus en vertu de leur nature exceptionnelle et de leur ancienneté.

Comment qualifier ces objets que sont les ossements de Pélops et son omoplate ? Je partage les arguments d'Athanassia Zografou, qui, comme le laisse attendre l'absence d'un terme grec commun à

⁹⁶ L. J. Bliquez, « Classical Prosthetics », *Archaeology*, 36, 5, p. 25-29, cité par Athanassia Zografou, « Images et « reliques » en Grèce ancienne. L'omoplate de Pélops », dans Borgeaud et Volokhine dir. (2005), p. 136. Les seules prothèses citées par les auteurs grecs anciens étaient en bois. Zografou indique que, quand bien même il aurait existé des prothèses faites d'ivoire, elles auraient vraisemblablement été confectionnées dans les mêmes ateliers qui fabriquaient aussi les éléments ornementaux destinés aux statues.

⁹⁷ Zografou dans Borgeaud et Volokhine dir. (2005), p. 134-136.

⁹⁸ Holtzmann (2010), p. 43.

⁹⁹ Zografou dans Borgeaud et Volokhine dir. (2005), p. 129-134.

¹⁰⁰ Sur les objets de valeur en Grèce ancienne, voir l'étude de Louis Gernet, « La notion mythique de la valeur en Grèce », dans Gernet (1995), p. 121-179 (première parution : *Journal de psychologie*, t. XLI, octobre-décembre 1948, p. 415-462). Je m'en tiens ici à une analyse fondée sur les objets concrets qu'étaient ces vestiges rapportés à Pélops : je reviendrai plus longuement au chapitre 6 sur les champs de représentations dans lesquels s'inscrit plus généralement l'épaule ivoirine de Pélops telle qu'elle est mentionnée dans les textes.

tous ces objets, affirme qu'il est impossible de les faire entrer artificiellement dans la catégorie non indigène que serait le concept de « relique¹⁰¹ ». Zografou lui préfère le concept d'« objets légendaires », qu'elle définit comme des « objets qui sont en dialogue, en interaction, avec les récits tout en ayant, dans la plupart des cas, une existence réelle dans les sanctuaires et les cités », que ces objets viennent fournir un ancrage concret à des traditions préexistantes ou qu'ils en soient eux-mêmes à l'origine. Cette définition a cependant l'inconvénient de ne pas prendre en compte au mieux la diversité des pratiques culturelles liées ou non à ces objets¹⁰². Il n'y a à mes yeux aucune catégorie d'ensemble permettant de regrouper ces objets, du moins pas dans une approche relevant de l'histoire de la religion grecque, mais plusieurs statuts possibles qu'il importe de définir en fonction des pratiques dans lesquelles s'inscrivent ces objets. Dans le cas des ossements et de l'omoplate de Pélops, ces objets sont conservés dans des endroits à part et ils font l'objet d'une surveillance. L'omoplate a cette troisième caractéristique singulière qui est de donner lieu à des prérogatives culturelles réservées à une lignée de gardiens (les descendants de Damarménos) et qui sont donc transmises de génération en génération. L'examen d'autres objets liés à Pélops et conservés hors d'Élide, dans la suite de ce chapitre, montrera des objets certes tout autant liés à Pélops en termes de traditions, mais qui donnent lieu à des pratiques différentes (comme le sceptre d'Agamemnon, qui donne lieu à des pratiques très proches de celles observées à l'instant pour l'omoplate de Pélops, à cette différence de taille que le sceptre est honoré comme une divinité à part entière) ou ne donnent lieu à aucune pratique (les objets simplement considérés comme des offrandes faites jadis par des héros).

3.1.2. Comprendre le voyage de l'omoplate

Il reste à expliquer l'étrange voyage qui mène l'omoplate de Pélops depuis Pisa jusqu'à Troie puis de nouveau en Élide en passant par le fond de la mer. Ce voyage présente deux caractéristiques remarquables. D'une part, il montre un objet revêtu d'une valeur surnaturelle (sa possession est nécessaire pour emporter le siège d'une ville) qui accomplit un trajet *grosso modo* circulaire : parti de Pisa, il est emporté à Troie, puis rapporté en Élide, avec la péripétie notable du naufrage et de l'engloutissement dans la mer, qui se termine par la réapparition de l'objet à l'occasion d'une pêche miraculeuse ; à l'issue de ce voyage, l'objet se voit à nouveau prêter des propriétés surnaturelles, puisque la possession de l'omoplate permet aux Éléens de mettre fin à une épidémie (action, sinon médicinale, du moins plus proche des propriétés médicinales connues de Pline que la première fonction qu'avait remplie l'objet). D'autre part, le voyage de l'omoplate rattache les vestiges de Pélops au cycle épique de la guerre de Troie, en le comptant parmi les objets dont la possession seule permet

¹⁰¹ Zografou dans Borgeaud et Volokhine dir. (2005), p. 124-125.

¹⁰² Je m'inspire donc davantage de l'approche adoptée par David Bouvier, « Reliques héroïques en Grèce archaïque : l'exemple de la lance d'Achille », dans Borgeaud et Volokhine (2005), p. 73-93, qui combine une étude du lexique avec une attention portée aux pratiques, le tout permettant de cerner plusieurs statuts très différents. J'y reviendrai dans la suite de ce chapitre.

aux Achéens de prendre la ville : caractéristique propre à cet épisode, le seul à établir un lien autre que simplement généalogique entre Pélops et les protagonistes de la guerre de Troie¹⁰³.

Considéré en lui-même, le récit du voyage de l'omoplate de Pélops se prête à une analyse anthropologique qui n'a pas de mal à y reconnaître, insérées dans le projet historique pausaniens, les marques d'une pensée religieuse grecque cohérente avec ce que nous avons vu du culte du héros proprement dit. En termes de structure narrative, le trajet en boucle de l'omoplate rapproche le récit pausaniens d'un vaste ensemble de récits relatant également les trajets circulaires d'objets qui, avant ou à l'issue de ces voyages, se trouvent dotés de propriétés hors du commun¹⁰⁴. Le thème de la découverte de vestiges de l'âge héroïque à des époques plus récentes rappelle encore une fois le récit hérodotéen de la découverte des ossements d'Oreste, mais il est régulièrement repris par les auteurs grecs jusqu'à l'époque romaine¹⁰⁵, et c'est par ailleurs l'une des préoccupations constantes de Pausanias que la persistance de traces de l'âge héroïque dans le paysage et dans les mœurs présentes¹⁰⁶. L'omoplate de Pélops fait partie des objets rattachés aux générations les plus lointaines de l'âge héroïque : à ce titre, elle est revêtue, de même que d'autres objets ayant appartenu à des héros (en l'occurrence, l'arc d'Héraclès dont l'héritier au moment de la guerre de Troie est Philoctète), d'une valeur talismanique qui est encore renforcée par la fausse disparition de l'objet et par les longues années qui s'écoulaient avant sa réapparition. L'omoplate de Pélops, à la réapparition de laquelle préside une providence divine (*κατὰ πρόνοιαν τοῦ θεοῦ*), resurgit en pleine époque historique et contribue à instaurer entre le passé proche et le passé lointain légendaire un lien de continuité qui recoupe celui, structurel, qu'instaure le culte du héros lui-même entre la réalité supérieure des héros et celle, quotidienne, des « gens d'aujourd'hui ».

Cette continuité sert le projet de Pausanias : elle fait oublier tous les problèmes que posent les récits traditionnels du passé lointain à tous les historiens, lui compris¹⁰⁷, et, sur le plan politique, elle

¹⁰³ La présence d'une omoplate de Pélops parmi les objets nécessaires à la prise de Troie remonte à Lycophron : voir Zografou dans Borgeaud et Volokhine dir. (2005), p. 139. Une tradition attestée pour la première fois chez Clément d'Alexandrie (*Protreptique*, 4, 47, 6, où Clément se réfère au *Cyclos* de l'historien Denys [de Rhodes]) va jusqu'à considérer que les ossements de Pélops servent à fabriquer le Palladion. Sur les auteurs chrétiens qui reprennent cette version par la suite, voir Zografou (même passage). En dehors de cela, Pélops, appartenant aux générations de héros bien antérieures à la guerre de Troie, n'entretient par ailleurs aucun lien avec ce cycle en dehors de son statut d'ancêtre d'Agamemnon et Ménélas, qui sont des Atrides et donc des Pélopidés, Atrée faisant partie des fils de Pélops dans toute la tradition antique. Voir, plus loin dans ce chapitre, le développement consacré au sceptre d'Agamemnon dans *Illiade*.

¹⁰⁴ Delattre (2009), p. 55-57.

¹⁰⁵ Il n'est que de penser à sa reprise, parodique, par Lucien de Samosate au premier livre des *Histoires vraies*, où deux empreintes de pieds gigantesques (la seconde un peu moins que la première) témoignent du passage du dieu Dionysos et du héros Héraclès sur une île dont tout l'écosystème est placé sous le signe du vin.

¹⁰⁶ Le paysage grec tel que Pausanias le présente privilégie les lieux, monuments et œuvres renvoyant à l'âge héroïque, mais aussi ceux de l'époque classique, moment de l'apogée de la puissance politique et culturelle grecque, sur ceux d'autres époques et notamment de l'époque romaine. Sur ce paysage mémoriel composite et sélectif qu'élabore Pausanias dans son ouvrage, voir l'article de Susan E. Alcock, « Landscapes of Memory and the Authority of Pausanias », dans J. Bingen (éd., 1996), p.241-276.

¹⁰⁷ La question du traitement des mythes par Pausanias témoigne d'hésitations que montre bien, par exemple, l'ouvrage de Veyne (1983), et que nous avons vues à l'œuvre à propos de la façon dont il passe sous silence les détails de la course ou encore élude le banquet de Tantale. À peu d'années d'écart, la prudence d'un Plutarque

construit sur le plan de l'histoire l'image d'une Grèce unie que l'ensemble de son ouvrage donne par ailleurs sur le plan synchronique en mettant en avant des référents religieux et culturels communs qui dépassent les divisions politiques. Mais au-delà du projet pausaniens, la tradition, probablement éléenne, que Pausanias choisit de rapporter aboutit à la fondation d'une institution à caractère sacré, puisque, même si l'omoplate ne fait pas l'objet d'un culte, sa possession revêt une importance religieuse (elle est recommandée par l'oracle de Delphes, qui intervient, ici comme souvent, en tant que porte-parole infaillible de la volonté des dieux). L'objet est littéralement accompagné par son découvreur jusqu'au lieu où il doit être conservé, et la surveillance de l'omoplate donne lieu à la création d'une charge héréditaire, confiée d'abord au pêcheur Damarménos et dont héritent ses descendants : la fin de la trajectoire spatiale de l'objet aboutit à la création d'une institution religieuse appelée à persister dans le temps et dont la persistance même permet une continuité complète avec l'époque de Pélops. La disparition momentanée de l'objet dans la mer, loin de rompre le lien avec le passé, le renforce au contraire en conférant à l'omoplate surgie des eaux une aura de mystère où l'on reconnaît d'autant plus sûrement l'action à long terme de la providence divine.

Considéré cette fois en tant que tradition locale susceptible de servir des fins politiques, le récit du voyage de l'omoplate de Pélops appelle des explications d'un autre ordre. Comme le remarque Athanassia Zografou¹⁰⁸, la cité d'Élis n'avait pas le même prestige que d'autres cités aux yeux de la Grèce entière, faute de s'être particulièrement illustrée pendant les guerres médiques : l'établissement d'un lien direct et capital (l'une des conditions de la prise de Troie) entre l'un des principaux héros locaux et le cycle troyen, le plus fameux des cycles épiques, apparaît comme un moyen pour la cité et sa région de rattacher leur histoire commune à celle du grand cycle panhellénique par excellence (le trajet de l'omoplate reproduit en gros celui de l'expédition achéenne, y compris dans les péripéties caractéristiques du retour), et de se donner elle-même un prestige de plus grande portée en apparaissant comme la gardienne d'un objet légendaire important. Le recours à l'oracle de Delphes pour résoudre le problème du lieu de conservation de l'omoplate est un procédé récurrent des récits de ce type¹⁰⁹, mais c'est aussi un moyen de garantir l'authenticité de l'objet et de conférer une légitimité parfaite à ceux qui s'en disent les gardiens.

3.2. Cités et traditions concurrentes : Pélops en Élide hors d'Olympie

Les récits de Pausanias à propos des ossements et de l'omoplate de Pélops manifestent également une autre caractéristique importante du culte de Pélops à Olympie et plus généralement en Élide : la coexistence, dans cette région, de traditions locales concurrentes issues de plusieurs cités, elles-mêmes

confronté aux contrées mal connues du passé lointain au début de la *Vie de Thésée* montre que l'idée d'une continuité complète entre le passé lointain légendaire (l'âge héroïque) et le passé proche n'était plus vraiment une évidence pour les historiens grecs.

¹⁰⁸ Zografou dans Borgeaud et Volokhine dir. (2005), p. 136.

¹⁰⁹ Voir l'analyse qu'en fait Delattre (2009), p. 56.

en rivalité pour des enjeux politiques, religieux et économiques. Ce contexte, ainsi que les choix de Pausanias dans la composition de son livre, apportent un éclairage différent aux récits qu'il rapporte et aux détails qu'il mentionne ou omet.

Pausanias, juste après avoir indiqué la présence des ossements de Pélops sur le site de l'ancienne Pisa, consacre à la cité disparue un développement historique qui adopte un point de vue explicitement défavorable aux Pisates, accusés d'avoir provoqué leur propre perte¹¹⁰. Selon lui, les Pisates tentèrent de rivaliser avec les Éléens dans l'organisation des concours d'Olympie, tandis que les Éléens refusèrent de reconnaître les concours organisés par les Pisates et baptisèrent *anolympiades* (« sans olympiades ») les années où le concours avait été organisé par Pisa. Après plusieurs incidents diplomatiques, les Pisates, appuyés par plusieurs cités alliées dans la région, organisent une expédition contre les Éléens, mais ils sont vaincus et leur cité est détruite définitivement.

Pausanias adopte ouvertement un point de vue pro-éléen dans son récit. Une étude à plus grande échelle des sources de la *Périégèse* et de ses partis pris montre qu'une telle perspective partisane n'est pas propre à ce passage, mais générale chez Pausanias : elle se retrouve dans les omissions du Périégète, qui met en avant une unité éléenne de la région qu'il décrit et omet ou minimise les éléments trahissant l'existence ancienne ou persistante de cités ou de groupes de cités autonomes ayant longtemps rivalisé avec Élis pour le contrôle de la région¹¹¹. Ainsi, il ne mentionne que trois cités de Pisatide (Pisa, Phrixa et Arpina) là où Strabon en connaît bien davantage et rapporte l'existence d'un groupe de huit cités n'incluant pas Pisa¹¹² : autrement dit, Pausanias fait de la Pisatide une présentation orientée qui a pour conséquence non négligeable de faire passer pour évident le rattachement du sanctuaire d'Olympie à l'Élide, alors que la maîtrise de ce sanctuaire a donné lieu à des rivalités durables et à plusieurs retournements de situation. Par ailleurs, les développements historiques de Pausanias projettent sur toute l'histoire passée de la région l'image de l'unité telle qu'il la constate de son temps, alors que cette unité ne s'est manifestement pas réalisée à date aussi ancienne qu'il le laisse entendre¹¹³.

Le déroulement réel des événements et leur chronologie posent problème depuis longtemps¹¹⁴. La version éléenne reprise par Pausanias est contredite par plusieurs autres auteurs selon lesquels Pisa a supervisé l'organisation des concours pendant une longue période, et non pas lors d'une usurpation éphémère : Anne Jacquemin conclut, de façon vraisemblable, qu'il a probablement existé une sorte d'organisation amphictionique dont la cité d'Élis aurait progressivement pris le contrôle au cours du VI^e siècle¹¹⁵.

¹¹⁰ Pausanias, *Description de la Grèce*, VI, 22, 1-4.

¹¹¹ Voir l'article de Massimo Nafissi, « La prospettiva di Pausania sulla storia dell'Elide : la questione pisate », dans Knoepfler et Piérart (2001), p. 301-321, en particulier p. 306-307.

¹¹² Strabon, VIII, 3, 31-32, cité par Nafissi (Knoepfler et Piérart, 2001), p. 307.

¹¹³ Nafissi, dans Knoepfler et Piérart (2001), p. 312.

¹¹⁴ Pour les problèmes de chronologie posés par la version de Pausanias, voir le commentaire d'Anne Jacquemin au livre V de la *Description de la Grèce* dans l'édition de la C.U.F., p. 277.

¹¹⁵ Anne Jacquemin, *ibid.*, p. 277-278. Pisa est détruite à une date incertaine au cours du VI^e siècle av. J.C.

Ce contexte de rivalité politique apporte un nouvel éclairage possible à la diversité de variantes que nous avons constatée dans plusieurs cas. Les récits de fondation des concours d'Olympie en témoignaient déjà, puisque nous y avons rencontré, parmi d'autres, une version « éléenne » de la fondation des concours olympiques, rapportée par Pausanias, et une version manifestement « pisate » (ou pro-pisate), connue par Phlégon de Tralles, qui fait de Pisos, héros éponyme de Pisa, le premier fondateur de la compétition. En témoignent également, cette fois sur le plan des objets légendaires, la coexistence d'un coffret conservant (tous) les ossements de Pélops en Pisatide *et* d'une omoplate conservée à Élis (qu'elle ait existé pour de bon ou qu'il s'agisse seulement d'un récit traditionnel, cela ne fait pas de différence ici), tandis que le tombeau du héros, son lieu de culte le plus important, se trouvait à Olympie. Cette coexistence ne reflète pas nécessairement qu'une rivalité : selon Athanassia Zografou, une telle répartition des vestiges du héros en différents lieux pourrait résulter d'une volonté de conciliation entre les populations locales d'Élide et de Pisatide¹¹⁶. Le voyage de l'omoplate, quant à lui, semble avoir servi au contraire les visées de prestige panhellénique de la seule Élis.

3.3. Cultes et vestiges locaux liés à Pélops et à Hippodamie

Outre ceux qui touche directement à Pélops et à Hippodamie, Pausanias mentionne (il est ici encore notre unique source à ce sujet) plusieurs cultes et vestiges qui, s'ils ne concernent pas immédiatement ces deux héros, leur sont étroitement liés, car rattachés par ces traditions à la course pour la main d'Hippodamie¹¹⁷.

Le père d'Hippodamie et adversaire de Pélops, Oinomaos, jouait visiblement un rôle important dans les traditions locales pisates. Pausanias ne manque pas de mentionner toutes sortes de vestiges : la tombe d'Oinomaos, située non loin des ruines de ses écuries¹¹⁸ ; les ruines de sa maison, situées à l'emplacement où se dressait un pilier de bois assimilé à une colonne¹¹⁹ et voisines de deux autels de Zeus¹²⁰. Dans la tradition locale, Oinomaos, fils d'Harpinè et du dieu Arès¹²¹, était le fondateur légendaire d'une ville de Pisatide, Harpinia, fondée en l'honneur de sa mère, et dont Pausanias dit avoir vu les ruines¹²². Pausanias connaît deux fils d'Oinomaos, dont l'un, Dysponteus, était le

¹¹⁶ Zografou dans Borgeaud et Volokhine dir. (2005), p. 138.

¹¹⁷ Je me cantonne ici à une présentation générale de ces éléments et aux aspects qui renseignent sur le culte : je reviendrai plus longuement au chapitre 6 sur ces traditions locales, les champs de représentations où elles s'inscrivent et les conceptions du divin et du surnaturel qu'elles mettent en œuvre.

¹¹⁸ Pausanias, *Description de la Grèce*, VI, 21, 3.

¹¹⁹ V, 20, 6. La colonne est également mentionnée en VI, 18, 7. Brulotte (1994) a tenté une identification archéologique de ce pilier, peut-être un vestige d'un des anciens stades d'Olympie. David Bouvier, dans Borgeaud et Volokhine (2005), p. 76-80, analyse ce passage à la lumière du terme *λείψανον*, « vestige », employé par l'inscription placée sur la colonne et dont Pausanias rapporte le texte. Bouvier rapproche cette notion de celle de relique dans son sens étymologique de « reste ». Il convient de préciser que Pausanias ne fait allusion à aucun culte ou rite lié à ces vestiges : l'inscription en vers est le seul indice de la valeur qui leur était conférée.

¹²⁰ V, 14, 7.

¹²¹ V, 22, 6.

¹²² VI, 21, 8.

fondateur éponyme de la ville de Dyspontion, alliée de Pisa¹²³ contre les Éléens dans le conflit portant sur l'organisation des concours olympiques ; l'autre, Leukippos, n'était pas connu en Pisatide mais en Arcadie où Pausanias rapporte sa mésaventure dans la région des sources du Ladon¹²⁴. Comme souvent dans les traditions que Pausanias choisit de rapporter, Oinomaos est montré en train de sacrifier aux dieux : selon certains Éléens, Oinomaos sacrifiait sur un autel de Zeus *Areios* (lié à Arès) avant d'affronter chaque prétendant à la course¹²⁵. À ce sacrifice répond celui accompli par Pélops en l'honneur d'Athéna *Kydonia* avant la course¹²⁶.

Les prétendants malheureux qui avaient précédé Pélops à la course avaient également leurs lieux-dits : ils disposaient d'un tombeau collectif où Oinomaos les enterrait¹²⁷, et les chevaux du premier d'entre eux, Marmax, avaient leur propre tombeau¹²⁸. Outre un développement détaillé consacré aux noms et ascendances des prétendants, Pausanias ne manque pas de signaler un sacrifice annuel institué sur leur tombe par Pélops, qui, de plus, l'agrandit¹²⁹.

De telles traditions font des héros ceux par excellence qui instituent ou accomplissent les rites. Elles mettent aussi en avant une continuité des rites d'un règne à l'autre : Oinomaos, si antipathique qu'il soit, n'est pas impie, et Pélops institue un rite en l'honneur des morts. Fait étonnant, Pausanias ne mentionne aucune forme de culte ou de rite consacré à Oinomaos, ni par les habitants de la région de son temps, ni dans les traditions concernant les rites instaurés par Pélops. Deux aspects opposés d'Oinomaos semblent s'affronter ici : celui d'un roi local, fils d'un dieu, fondateur de villes et père de fondateurs de villes, et celui d'un beau-père sanguinaire qui tuait les prétendants à la main de sa fille et relève davantage de la catégorie des bandits qu'il revient à un héros civilisateur d'éliminer et auxquels on ne rend pas de culte.

Le culte des prétendants morts à la course, dont Pausanias rapporte l'institution à Pélops, n'est pas du tout attesté à l'époque historique : dans ce cas précis, le passage de Pausanias en apprend davantage sur l'image qu'il veut donner des héros et de la religion que sur une histoire réelle des cultes¹³⁰. Mais l'idée de rendre un culte aux protagonistes morts à la course revêt probablement un aspect apotropaïque, visant à se protéger des esprits vengeurs d'adversaires défunts ou plus généralement de personnes mortes dans des circonstances violentes. Or cet aspect est présent, et plus manifeste encore, dans le cas de l'autel Taraxippos, dont Pausanias dépeint l'effet néfaste sur les chevaux et dont il détaille plusieurs versions des origines possibles dans les traditions éléennes¹³¹.

¹²³ VI, 22, 4.

¹²⁴ VIII, 20, 2-4.

¹²⁵ V, 14, 6.

¹²⁶ VI, 21, 4.

¹²⁷ VI, 21, 9.

¹²⁸ VI, 21, 7.

¹²⁹ VI, 21, 9.

¹³⁰ Je partage sur ce point l'avis d'Anne Jacquemin dans son commentaire au livre VI de Pausanias dans la CUF, p. 274-275.

¹³¹ VI, 20, 17. Ce passage sera cité et analysé plus en détail, dans une perspective plus vaste, au chapitre 6. Taraxippos est connu avant Pausanias par une allusion dans Lycophron, *Alexandra*, 42-43, où la mention du

L'autel est présenté par le Périégète comme une divinité à laquelle on adresse prières et sacrifices pour en détourner l'effet dangereux pendant les courses. La présentation de Taraxippos ne laisse aucune place au doute quant à la réalité de ses effets surnaturels : Pausanias en semble pleinement convaincu¹³².

Or plusieurs des origines possibles de Taraxippos sont directement liées à la course pour Hippodamie. Certains voient en Taraxippos un *hérôon* cénotaphe construit par Pélops pour Myrtilos, le cocher d'Oinomaos, qui avait trahi son maître en faveur du prétendant en sabotant le char du roi ; Pélops aurait sacrifié à Myrtilos sur cet autel pour calmer le ressentiment (μήνιμα) engendré par le meurtre du cocher. Cette explication s'insère dans une vision d'ensemble remarquablement cohérente adoptée par Pausanias à propos du rôle de Myrtilos dans la course et de son meurtre par Pélops : c'est également la version qu'il met en avant au livre VIII, lorsqu'il évoque un monument identifié à un tombeau de Myrtilos¹³³, et, dès le livre II, il mettait en avant le meurtre de Myrtilos comme l'origine de la malédiction pesant sur les Pélopidés¹³⁴.

La mobilisation de Myrtilos pour expliquer Taraxippos peut être analysée de la même façon que l'explication suivante, plus brève, rapportée par Pausanias, et selon laquelle c'est Oinomaos lui-même qui nuit aux cavaliers. Dans les deux cas, les effets de l'autel sont expliqués par l'action surnaturelle des esprits d'anciens adversaires de Pélops, tous deux entretenant un lien privilégié avec le monde équestre et ayant péri pendant ou peu après la course de chars. Une autre explication rapportée par Pausanias éclaire l'effet de l'autel par l'action surnaturelle d'un des prétendants d'Hippodamie morts à la course, Alkathoos fils de Porthaon, enterré à cet endroit. Elle tend à confirmer l'aspect apotropaïque du sacrifice institué par Pélops en l'honneur des prétendants morts, car elle représente un exemple d'action surnaturelle redoutée de la part d'une personne morte violemment pendant une course de

mont Cronion permet de comprendre qu'il s'agit bien du Taraxippos d'Olympie ; mais Pausanias en donne la description la plus détaillée.

¹³² L'attitude du Périégète en cet endroit offre un contraste remarquable avec le doute critique qu'il exerce volontiers quant aux éléments merveilleux de traditions relatives au passé lointain, ou lorsqu'il s'agit de déterminer l'authenticité d'objets présentés comme d'origine divine : voir, plus loin dans ce chapitre, les développements consacrés au sceptre d'Agamemnon et aux objets mineurs liés à Pélops.

¹³³ Pausanias, *Description de la Grèce*, VIII, 14, 10-12. Le tombeau de Myrtilos se trouve près de Phénéos, en Arcadie, derrière un temple d'Hermès. Pausanias relate une tradition locale selon laquelle le corps, rejeté par la mer, a été recueilli et honoré par les habitants du lieu. Le voyage des vestiges du héros, sa réapparition inattendue et le rite institué en son honneur à l'emplacement de ses vestiges sont relatés sur le même mode et dans les mêmes buts que le voyage de l'omoplate de Pélops : l'objet, authentifié par la tradition, se trouve chargé de valeur ; la continuité entre le passé lointain et le présent immédiat, le premier restant lié au second par la réactivation régulière du rite, se trouve mise en avant.

Pausanias, qui restait sceptique face aux explications avancées pour Taraxippos et y voyait l'action de Poséidon Hippios, paraît mieux convaincu par le tombeau de Myrtilos à Phénéos. Il le met en valeur dans son ouvrage en réservant pour cette occasion un récit des circonstances de la course bien plus détaillé que ce qu'il a jugé utile d'intégrer à ses deux livres éléens, bien qu'il n'ait pas manqué d'occasions de donner un tel récit plus tôt. Pour une analyse détaillée de ce passage sous cet angle, voir le chapitre 4.

¹³⁴ *Description de la Grèce*, II, 18, 2. Ce détail figure dans les développements qu'occasionne l'évocation du tombeau de Thyeste à Argos. Nous verrons plus loin que cette explication des malheurs des Pélopidés se répand à partir de l'époque classique, principalement dans la tragédie attique.

chairs et devenue par la suite un « mauvais génie (βάσκανὸν... δαίμονα) pour les concurrents à cheval, et sans bienveillance ».

Une dernière tradition liée à Pélops, rapportée à Pausanias par un Égyptien, constitue une variante isolée de la course, dans laquelle Pélops, au lieu de recourir à Myrtilos pour saboter le char d'Oinomaos, enterre sur la piste un objet qu'il a reçu d'Amphion le Thébain et qui perturbe les juments de son adversaire. Cette explication fait basculer la nature de l'action de Taraxippos du côté des pratiques magiques : la même source rapproche Amphion d'Orphée et les considère tous les deux comme des magiciens (le verbe employé est μαγεύω).

À la notable exception de la dernière, toutes ces explications, de même que les premières rapportées par Pausanias et qui ne se rapportent pas à la course, font de Taraxippos l'emplacement d'un tombeau dont l'occupant exercerait encore, par-delà la mort, une action néfaste dont il conviendrait de se prémunir. De telles croyances sont riches d'enseignements par les éléments de contexte qu'elles fournissent à propos des cultes de Pélops et d'Hippodamie : paradoxalement, alors que ces deux cultes s'insèrent dans le cadre d'un imaginaire local du cheval et des courses de chars visiblement riche et toujours vivace au temps de Pausanias, ni l'un ni l'autre ne présentent, comme nous l'avons vu, de rite ou de domaine d'attribution directement rattaché au monde équestre. À mon sens, une telle différence entre ces deux « grands » cultes et les traditions locales attachées à des tombeaux ou lieux-dits mineurs d'Olympie ou de Pisatide peut peut-être s'expliquer par l'histoire de l'évolution des cultes à Olympie : le culte de Pélops a pu se transformer pour se rapprocher de celui de Zeus dans ses modalités rituelles, tandis que celui d'Hippodamie se plaçait davantage sous le signe de rites de préparation au mariage, avec les nuances que l'on a vues. Le fait que le cavalier ou le cocher anxieux quant au bon déroulement d'une course future aient pu s'adresser non pas seulement aux grandes divinités comme Poséidon, Athéna ou Héra, mais aussi à des puissances néfastes qu'il s'agissait de calmer, témoigne manifestement de la coexistence (et de la cohabitation plus ou moins harmonieuse) entre des croyances et des rites de plusieurs types. De tels cultes apotropaïques n'avaient pas droit à la même considération que les grandes divinités dans les rites destinés à réaffirmer l'unité de la communauté du sanctuaire : l'autel Taraxippos, par exemple, ne comptait pas au nombre des autels sur lesquels la procession des concours olympiques s'arrêtait pour sacrifier lors des grands circuits qu'elle effectuait et qui parcouraient tout le sanctuaire¹³⁵.

Non moins remarquable est la réaction de Pausanias lui-même, qui, refusant d'accorder crédit aux explications qu'il a rapportées, les subsume sous le nom d'une divinité à ses yeux plus crédible en considérant Taraxippos comme une épithète de Poséidon *Hippios* : en raisonnant ainsi, il privilégie

¹³⁵ Pausanias énumère ces autels au livre V, à partir de 14, 4. En 15, 5, il énumère les autels présents sur l'hippodrome, en plein air, et honorés lors de la procession : ce sont les autels de Poséidon *Hippios*, d'Héra *Hippia* et des Dioscures (situés sur la ligne de départ des chevaux), puis les autels d'Arès *Hippios* et d'Athéna *Hippia*. Mais il ne cite pas Taraxippos, pourtant situé lui aussi sur l'hippodrome : c'est donc qu'il n'était pas inclus parmi les autels près desquels s'arrêtaient les processions. Sur le parcours et les étapes des processions, voir l'analyse d'Anne Jacquemin (2001), p.191-195.

l'action divine au surnaturel et une divinité olympienne majeure à des cultes de mauvais esprits locaux. Le raisonnement de Pausanias se comprend, dans la mesure où Poséidon *Hippios*, par ailleurs honoré à Olympie par un autel situé sur l'hippodrome, sur la ligne de départ des chevaux, comptait parmi les principales divinités ayant en partage les forces instinctives et difficilement contrôlables des chevaux, et suscitait lui aussi des rites propitiatoires de la part des différents métiers du monde équestre¹³⁶.

4. Le culte de Pélops hors d'Élide

4.1. La région du mont Sipylos : un cas incertain

Le culte éléen de Pélops est le seul à être bien attesté. Il n'est toutefois pas inintéressant d'examiner le cas de la région du mont Sipylos, où plusieurs auteurs placent le royaume de Tantale, père de Pélops, et où Pausanias mentionne un lieu-dit associé à Pélops, même s'il n'existe aucun élément permettant de savoir à coup sûr si un culte a été ou non rendu au héros dans la région.

L'unique élément pouvant faire penser qu'un culte de Pélops pourrait avoir existé dans la région du Sipylos est, une fois encore, un passage de Pausanias. Au livre V, après avoir décrit le Pélopion et les rites accomplis en l'honneur du héros, puis évoqué un récit concernant l'épaule d'ivoire de Pélops, le Périégète indique :

Πέλοπος δὲ καὶ Ταντάλου τῆς παρ' ἡμῖν ἐνοικήσεως σημεῖα ἔτι καὶ ἐς τόδε λείπεται, Ταντάλου μὲν λίμνη τε ἀπ' αὐτοῦ καλουμένη καὶ οὐκ ἀφανῆς τάφος, Πέλοπος δὲ ἐν Σιπύλῳ μὲν θρόνος ἐν κορυφῇ τοῦ ὄρους ἐστὶν ὑπὲρ τῆς Πλαστήνης μητρὸς τὸ ἱερόν, διαβάντι δὲ Ἔρμον ποταμὸν Ἀφροδίτης ἄγαλμα ἐν Τήμῳ πεποιημένον ἐκ μυρσίνης τεθλιυίας· ἀναθεῖναι δὲ Πέλοπα αὐτὸ παρελήφαμεν μνήμη, προῖλασκόμενόν τε τὴν θεὸν καὶ γενέσθαι οἱ τὸν γάμον τῆς Ἴπποδαμείας αἰτούμενον¹³⁷.

Ce passage est connu des spécialistes de Pausanias comme l'un des rares à contenir des éléments susceptibles de préciser la région d'origine du Périégète : l'expression « chez nous » (παρ' ἡμῖν) tend à impliquer que Pausanias était originaire de la région du mont Sipylos ou d'une région voisine. Habicht¹³⁸ s'appuie notamment sur ce passage pour conclure que Pausanias était probablement originaire de la ville de Magnésie du Sipyle. Le tombeau de Tantale dont il est question ici a déjà été

¹³⁶ Voir Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant, « Le mors éveillé », dans Detienne et Vernant (1974), p. 178-202, notamment les remarques concernant Taraxippos p. 182-184 et 194-195.

¹³⁷ Pausanias, *Description de la Grèce*, V, 13, 7 : « Il y a encore chez nous jusqu'aujourd'hui des témoignages du séjour de Pélops et de Tantale : pour Tantale un lac porte son nom et il a un tombeau qui ne passe pas inaperçu ; quant à Pélops, son trône se trouve dans le Sipyle sur la crête » (ou « une crête ») « de la montagne au-dessus du sanctuaire de Plasthéné la Grande Mère, et quand on traverse le fleuve de l'Hermos il y a à Temnos une statue d'Aphrodite faite en bois de myrte en fleur. La tradition nous transmet que c'est une consécration de Pélops, qui adressait une prière propitiatoire à la déesse et qui lui demandait d'obtenir Hippodamie en mariage. »

¹³⁸ Habicht (1985), p. 13-15.

mentionné par Pausanias au livre II de son ouvrage : il y indique avoir vu lui-même ce tombeau et qu'il mérite d'être vu, et ajoute une allusion à l'histoire de Tantale et de Pélops qui confirme qu'il les pense originaires de la région¹³⁹.

Les affirmations de Pausanias au sujet d'un lien entre Tantale, Pélops et la région du Sipylos ne sont nullement isolées au sein de la tradition : plusieurs auteurs grecs font de Tantale un roi de Lydie et Pélops est toujours présenté comme son fils, venu s'installer en Grèce tandis que son père demeurait en Asie¹⁴⁰. Parmi les formes possibles prises par le châtement que réservent les dieux à Tantale, une scholie à l'*Olympique* 1 de Pindare rapporte une tradition selon laquelle Zeus l'aurait enseveli sous le mont Sipylos¹⁴¹.

Les fouilles archéologiques menées dans la région par Weber puis Ramsay à partir de 1880¹⁴² ont conduit à la découverte de ruines qui corroborent en partie les affirmations de Pausanias. Un sanctuaire de Cybèle, correspondant à la Plasthéné citée par Pausanias, a été identifié en 1887 sur la face nord du mont Sipylos, à côté d'une figure taillée dans la pierre qui représente probablement la déesse¹⁴³. Une autre localisation proposée par Weber, qui situait le sanctuaire de Cybèle un peu plus loin dans la région à Ada Tepe, a été définitivement infirmée depuis¹⁴⁴. En revanche, le nom de « trône de Pélops », associé par le seul Pausanias au sommet de la montagne, n'est pas confirmé par des éléments archéologiques particuliers et la portée de l'identification faite par Pausanias reste impossible à déterminer.

Tout aussi problématique est le lien chronologique qu'il convient d'établir entre ces lieux-dits lydiens associés à Tantale, Pélops et Niobé et le culte éléen rendu à Pélops. Si la tradition grecque fait de l'Asie mineure la région natale de Pélops, et si les premières interprétations historicisantes des textes y ont parfois vu la trace d'une pure et simple immigration¹⁴⁵, rien ne dit qu'un éventuel culte, ou

¹³⁹ Pausanias, *Description de la Grèce*, II, 22, 3 : τοῦ δὲ λεγομένου Διός τε εἶναι καὶ Πλουτοῦς ἰδῶν οἶδα ἐν Σιπύλῳ τάφον θεᾶς ἄξιον. Pausanias ajoute : πρὸς δὲ οὐδὲ ἀνάγκη συνέπεσεν ἐκ τῆς Σιπύλου φυγεῖν αὐτόν, ὡς Πέλοπα ἐπέλαβεν ὕστερον ἐλαύνοντος Ἴλου τοῦ Φρυγῶς ἐπ' αὐτὸν στρατεία. « De plus, aucune nécessité ne l'a contraint à fuir le Sipylos, comme ce fut le cas plus tard de Pélops lorsqu'Ilos le Phrygien lança son armée contre lui. »

¹⁴⁰ Chez Pindare, Pélops est lydien (*Olympique* 1, 24) et c'est également le cas chez l'historien Nicolas de Damas (fr. 17). D'autres auteurs font venir Pélops de Phrygie (c'est le cas chez Strabon, *Géographie*, VIII, 7, 1, et chez Hérodote, *Enquête*, VIII, 8 et 11) ; ces deux variantes ne sont pas vraiment distinctes, dans la mesure où la Lydie fait partie de la Phrygie et où le second terme est parfois employé en un sens plus général à la place du premier. Une troisième variante, nettement distincte celle-là, fait venir le héros de Paphlagonie (Hérodote, *FGrHist*, Ia, 31, fr. 49, (p. 225) ; Istros, cité par les scholies aux *Olympiques* de Pindare, I, 37 ; Apollonios de Rhodes, *Argonautiques*, II, 358-359). Chez Thucydide, qui sur ce point synthétise prudemment la tradition, Pélops vient « d'Asie » (*Histoire de la guerre du Péloponnèse*, I, 9, 2).

¹⁴¹ Scholies aux *Olympiques* de Pindare, I, 91a. Dans cette version, la première rapportée par la scholie, Tantale est puni pour ne pas avoir su garder le chien merveilleux de Crète que Zeus avait préposé à la garde du sanctuaire, et pour avoir menti lorsque le dieu le mit à l'épreuve. La scholie rapporte ensuite la variante du châtement dans laquelle Tantale est menacé par un rocher, celle de l'*Odyssee* où le châtement est la faim et la soif, et celle qui voit dans le rocher menaçant Tantale le soleil lui-même.

¹⁴² Voir G. Weber (1880) et Ramsay (1880).

¹⁴³ Bean et Duyuran (1947), p. 128.

¹⁴⁴ Bean et Duyuran (1947).

¹⁴⁵ Par exemple Schliemann : « Pélops, fils du roi phrygien Tantale, quand il émigra à Mycènes, venait de la Phrygie où l'on rendait un culte célèbre à la mère des dieux, Cybèle, dont l'animal sacré est le lion. Donc Pélops

d'éventuelles traditions liées à Pélops dans la région du Sipylos, aient été antérieures et non postérieures au développement de son culte en Élide. Il est tout aussi bien possible que des lieux aient été associés à Pélops sous l'influence des traditions à son sujet venues du Péloponnèse, à l'époque classique, voire après : Pausanias écrit au II^e siècle et, faute de traces archéologiques ou d'autres sources suffisantes, rien ne nous renseigne sur ce qu'étaient les cultes et les traditions en vigueur dans la même région aux siècles précédents. Il est en revanche manifeste que les poètes, rhéteurs et historiens d'époque romaine, de langue latine et dans une moindre mesure de langue grecque, portent un intérêt notable à Pélops considéré comme figure de fondateur d'une ou plusieurs cités dans la région du Sipylos¹⁴⁶.

4.2. Objets légendaires liés à Pélops hors d'Élide

4.2.1. Le sceptre d'Agamemnon

L'objet le plus anciennement connu associé indirectement à Pélops est le sceptre d'Agamemnon, mentionné lors d'une prise de parole du roi au chant II de l'*Illiade*. Le sceptre n'est pas décrit, mais l'histoire de sa transmission jusqu'à son actuel détenteur est rappelée par l'aède à cette occasion¹⁴⁷. La liste des précédents détenteurs du sceptre mène du monde divin au monde humain, et, après le premier propriétaire mortel du sceptre qu'est Pélops, déroule la dynastie des Pélopidés jusqu'à l'Atride qu'est Agamemnon. La mise en valeur de Pélops comme fondateur de la lignée royale, l'absence complète de Tantale, le silence volontaire sur les disputes fratricides entre Atrée et Thyeste, sont autant de choix qui aboutissent à présenter la lignée des Pélopidés sous un jour favorable, et qui font d'Agamemnon le dernier représentant en date d'un pouvoir royal stable et durable puisant sa légitimité dans l'approbation divine, dont le sceptre est le signe concret transmis de souverain à souverain. Chargé de valeur par ses origines divines et la continuité du pouvoir qu'il matérialise, le sceptre possède, selon Vernant, le double caractère d'un symbole divin et d'un objet d'investiture¹⁴⁸.

Au II^e siècle, Pausanias rapporte qu'un objet identifié à ce sceptre est vénéré par les habitants de Chéronée :

apporte avec lui le culte de la divinité protectrice de sa première patrie, et fait de son animal sacré le symbole des Pélopidés. » (Cité par Weber (1880), p. 58).

¹⁴⁶ Le point le plus complet sur ce sujet se trouve chez C. P. Jones (1994) qui confronte l'ensemble des témoignages littéraires avec les découvertes archéologiques. Le propos principal de Jones consiste à reprendre et à étayer, de façon très convaincante, une suggestion de Louis Robert selon qui l'histoire de Philémon et Baucis telle qu'Ovide la relate dans ses *Métamorphoses* (VIII, 611-724) se déroule dans la région du Sipylos et fonctionne en partie comme un récit étiologique expliquant certaines particularités topologiques de cette région.

¹⁴⁷ *Illiade*, II, 100-109. Pour une citation et une analyse plus détaillée de ce passage, voir le chapitre 3.

¹⁴⁸ Jean-Pierre Vernant (1996), p. 345. Voir aussi l'analyse de Nagy (1994), chapitre 10, paragraphe 8, p. 218-219, sur l'adjectif *aphthiton* qui qualifie le sceptre d'Agamemnon dans d'autres passages de l'*Illiade* : le sceptre est un bâton de bois que la coupe des branchettes et des feuilles soustrait au cycle végétal naturel et change en objet culturel impérissable.

Θεῶν δὲ μάλιστα Χαιρωνεῖς τιμῶσι τὸ σκῆπτρον ὃ ποιῆσαι Δί φησιν Ὅμηρος Ἥφαιστον, παρὰ δὲ Διὸς λαβόντα Ἑρμῆν δοῦναι Πέλοπι, Πέλοπα δὲ Ἀτρεΐ καταλιπεῖν, τὸν δὲ Ἀτρεῖα Θυέστη, παρὰ Θυέστου δὲ ἔχειν Ἀγαμέμνονα· τοῦτο οὖν τὸ σκῆπτρον σέβουσι, Δόρου ὀνομάζοντες. Καὶ εἶναι μὲν τι θεϊότερον οὐχ ἥκιστα δηλοῖ τὸ ἐς τοὺς ἀνθρώπους ἐπιφανὲς ἐξ αὐτοῦ· φασι δ' ἐπὶ τοῖς ὄροις αὐτῶν καὶ Πανοπέων τῶν ἐν τῇ Φωκίδι εὔρεθῆναι, σὺν δὲ αὐτῶ καὶ χρυσὸν εὔρασθαι τοὺς Φωκεῖς, σφίσι δὲ ἀσμένους ἀντὶ χρυσοῦ γενέσθαι τὸ σκῆπτρον. κομισθῆναι δὲ αὐτὸ ἐς τὴν Φωκίδα ὑπὸ Ἥλέκτρας τῆς Ἀγαμέμνονος πείθομαι. Ναὸς δὲ οὐκ ἔστιν αὐτῶ δημοσία πεπονημένος, ἀλλὰ κατὰ ἔτος ἕκαστον ὁ ἱερώμενος ἐν οἰκίματι ἔχει τὸ σκῆπτρον· καὶ οἱ θυσίαι ἀνὰ πᾶσαν ἡμέραν θύονται, καὶ τράπεζα παράκειται παντοδαπῶν κρεῶν καὶ πεμμάτων πλήρης. 41.1. Ὅποσα δὲ εἶναι τῶν Ἥφαιστου ποιηταῖ τε ἄδουσι καὶ τῶν ἀνθρώπων ἠκολούθηκεν ἢ φήμη, τούτων, ὅτι μὴ τὸ Ἀγαμέμνονος σκῆπτρον, ἄλλο γε οὐδὲν ἀξιόχρεῶν ἔστιν ἐς πίστιν¹⁴⁹.

Pausanias, s'il ne décrit pas l'aspect du sceptre en question, explique avec soin les modalités du culte qui lui est rendu. Les détails qu'il mentionne par ailleurs montrent l'intérêt qu'il porte, et qu'il explicite à la fin du passage, au problème de l'authenticité de ces objets dits d'origine divine¹⁵⁰.

Il convient d'analyser d'abord le raisonnement de Pausanias. Il paraît relever moins, dans ce cas précis, de l'examen critique que d'une démonstration alimentée par un acquiescement préalable. Pausanias indique d'emblée que le sceptre a « quelque chose de particulièrement divin » (τι θεϊότερον) et en donne une preuve (il emploie le verbe δηλωῶ). De plus, avant même d'expliquer sa conviction au sujet du sceptre, il émet une hypothèse (le sceptre aurait été apporté à Phocis par Électre) qui prolonge l'histoire du sceptre telle qu'il l'a trouvée chez Homère et complète le voyage de l'objet dans le temps et l'espace afin de l'amener là où Pausanias le trouve. L'inscription volontaire du raisonnement de Pausanias dans la continuité de la tradition homérique est remarquable, car il se montre régulièrement sceptique envers ses sources ou les objets qu'il voit, et avance parfois des explications autrement plus

¹⁴⁹ Pausanias, *Description of Greece*, IX, 40, 11 et 41, 1 : « Parmi les dieux, les gens de Chéronée accordent la plus grande vénération au sceptre dont Homère dit qu'il a été fabriqué par Héphaïstos pour Zeus, puis reçu de Zeus par Hermès qui le donna à Pélops, puis transmis par Pélops à Atrée, puis par Atrée à Thyeste, puis possédé par Agamemnon qui le tenait d'Atrée ; ils vénèrent donc ce sceptre, qu'ils appellent *Doru* (Lance) ; le fait que le sceptre a quelque chose de particulièrement divin est rendu manifeste d'une façon non négligeable par la célébrité que les hommes [de Chéronée, ndT] tirent de lui ; ils disent qu'il a été découvert sur la frontière séparant leur propre région de celle de Panopeus, à Phocis, et qu'en même temps que lui les Phocidiens découvrirent de l'or, et qu'eux-mêmes, à leur satisfaction, ont eu le sceptre plutôt que l'or. Pour moi, je pense qu'il a été apporté à Phocis par Électre fille d'Agamemnon. Il n'y a pas de temple construit pour lui par la communauté, mais le prêtre le conserve dans une maison pour un an ; on accomplit les sacrifices en son honneur chaque jour, et à proximité se trouve une table chargée de viandes et de gâteaux de toutes sortes. (41) De tout ce que les poètes attribuent à l'art d'Héphaïstos dans leurs chants, auxquels la renommée humaine a emboîté le pas, parmi tous ces objets, à l'exception du sceptre d'Agamemnon, aucun autre, vraiment, n'est digne d'être cru authentique. » Je traduis.

¹⁵⁰ L'attitude de Pausanias ne va pas sans contradictions et change au fil de la rédaction de son œuvre dans le sens d'une plus grande ouverture au surnaturel. Sur ce sujet, voir dans Veyne (1983) le chapitre « Pausanias n'arrivant pas à échapper à son programme ». Peu après ce passage, en IX, 41, 5, Pausanias, après avoir mentionné le collier conservé dans la ville d'Amathus à Chypre, dans un sanctuaire d'Adonis et d'Aphrodite, et présenté comme le collier d'Ériphyle, conclut que l'objet est un faux, puis réaffirme que le sceptre d'Agamemnon est sans doute le seul objet authentique parmi ceux attribués à Héphaïstos.

terre à terre¹⁵¹. Et il se montre, dans le même passage (en 41), très critique envers ce que chantent les poètes et ce que colporte la renommée. Il ne s'agit donc pas d'un exemple parmi d'autres d'une foi systématique envers la tradition ou d'une autorité supérieure accordée à Homère, mais d'un infléchissement significatif de l'attitude du Périégète dans un cas précis.

Dans le présent passage, l'argument qui paraît emporter l'adhésion de Pausanias est la célébrité que les habitants de Chéronée tirent du sceptre, et qui, pour le lecteur actuel, constitue surtout une indication sur le culte lui-même. Le culte fréquent dont bénéficie le sceptre (des sacrifices quotidiens) est également un facteur de poids. Le fait que, selon ses informateurs, le sceptre ait été retrouvé en même temps que de l'or, matériau précieux lié au monde divin et au monde royal, et qui rend donc également plus crédible l'authenticité de la découverte, retient aussi, dans une moindre mesure, l'attention du Périégète.

Il faut remarquer que, si critique que se montre Pausanias envers ses sources, la croyance en l'authenticité du sceptre entraîne ici, pour lui, une adhésion implicite et complète aux affirmations des gens de Chéronée et indirectement d'Homère, dont ils se réclament. Si le sceptre adoré à Chéronée est bien d'origine divine, alors il s'agit bien du sceptre d'Agamemnon : une fois le soupçon de supercherie écarté, toute raison de douter disparaît, et il ne reste plus qu'à avancer une explication pour compléter l'histoire du sceptre.

Ces données rassemblées, il reste à s'interroger sur le statut du sceptre dans le culte à Chéronée. La principale valeur du sceptre, comme celle de l'omoplate de Pélops que nous avons rencontrée plus haut, réside donc dans la double continuité qu'il établit : celle, synchronique, entre le monde divin et le monde humain, et celle, diachronique, entre l'âge des héros et le temps présent. Dans le poème homérique, le sceptre matérialisait la continuité du pouvoir royal ; pour l'historien antique, animé à la fois par un certain sens critique et par sa foi, il est à la fois un objet légendaire, signe de l'existence des dieux envoyé jusque dans le monde humain, et une preuve historique de la continuité chronologique entre l'âge des héros et le temps de Pausanias.

Pausanias ne s'étend pas sur un autre détail, plus difficile à concilier avec l'identification proposée : le fait que les gens de Chéronée nomment le sceptre « Lance » alors qu'il n'a rien d'une arme chez Homère. S'il a existé des traditions différentes au sujet de cet objet à Chéronée, le silence de Pausanias nous les déroberait. Mais David Bouvier a montré, dans une étude comparée de plusieurs objets sacrés problématisant la notion de relique en Grèce ancienne, les points communs et les différences entre le sceptre d'Agamemnon et d'autres objets, principalement la lance d'Achille, autre Δόρυ évoquée par Pausanias, conservée à Phasélis en Lycie¹⁵². Comme la lance d'Achille, le sceptre d'Agamemnon est le produit d'un savoir-faire divin et a fait l'objet d'une transmission par succession au sein d'une

¹⁵¹ Sur ce que le cas du sceptre de Chéronée révèle de la méthode de Pausanias, voir les développements de Vinciane Pirenne-Delforge (2008), p. 76-79 et p. 88.

¹⁵² David Bouvier, « Reliques héroïques en Grèce archaïque : l'exemple de la lance d'Achille », dans Borgeaud et Volokhine (2005), p. 73-93. Chez Pausanias, le développement consacré à la lance d'Achille se trouve en III, 3, 8.

lignée héroïque. Mais la lance d'Achille est définie par Pausanias comme une offrande, *anathèma*, et ne fait pas l'objet d'un culte : la valeur dont elle est revêtue est principalement commémorative, pour reprendre l'adjectif utilisé par Bouvier, qui observe la rupture de continuité que cela suppose par rapport à la circulation des armes propre aux représentations touchant à l'époque héroïque. L'arme consacrée est sortie de la circulation et atteste la réalité et la grandeur d'une époque révolue. À l'inverse, comme nous l'avons vu, le sceptre d'Agamemnon est honoré comme une divinité et il fait toujours l'objet d'une transmission, chaque année, entre les prêtres successifs qui en deviennent les dépositaires et le conservent dans leur propre maison. Le sceptre d'Agamemnon relève donc d'une catégorie différente des objets simplement consacrés et conservés en un unique endroit sans culte. Cette différence de statut va être confirmée par l'examen de deux derniers objets liés à Pélops.

4.2.2. Autres objets attribués à Pélops

Pausanias mentionne brièvement deux autres objets directement associés à Pélops. Dans sa description d'Olympie, lorsqu'il énumère les offrandes du trésor des Sicyoniens, il fait mention d'un couteau (*μάχαιρα*) de Pélops à poignée d'or¹⁵³. Malgré l'identification renvoyant à l'âge héroïque, Pausanias ne s'attarde ni sur le détail de la tradition qu'il rapporte, ni sur l'importance de l'objet. L'arme en question ne fait pas l'objet d'un culte et aucun détail n'est donné à son sujet : le Périégète se contente de la compter au nombre des objets dignes d'être inclus dans son propos (*ἄξια ἐπιμνησθῆναι*). Toutefois, même si aucun récit ne lui est explicitement associé, la présence de l'arme dans le trésor présuppose un acte de piété de la part de Pélops, qui l'aurait consacrée là dans des circonstances qui ne sont pas précisées (probablement après sa victoire à la course), d'autant que la *μάχαιρα* a un usage essentiellement culturel comme instrument du sacrifice¹⁵⁴. Nous retrouvons l'intérêt porté par Pausanias à tout ce qui présente les héros comme les hommes pieux par excellence.

Légèrement différent est le cas du char de Pélops, conservé en un tout autre endroit. Dans le livre II, consacré à la région de Corinthe, Pausanias consacre un développement à la cité de Phlionte, voisine de Sicyone¹⁵⁵. Parmi les choses les plus notables (*λόγου μάλιστα... ἄξια*, 15, 1), Pausanias évoque, à la fin, le sanctuaire de Kéléai, où les mystères de Déméter sont célébrés d'une façon proche des mystères d'Éleusis. Après avoir rapporté et discuté la tradition locale concernant Dysaulès, le fondateur des rites, qui aurait été exilé d'Éleusis à Kéléai, Pausanias rappelle que la tombe de Dysaulès se trouve là

¹⁵³ Pausanias, *Description de la Grèce*, VI, 19, 6 : *κεῖνται δὲ καὶ ἄλλα ἐνταῦθα ἄξια ἐπιμνησθῆναι, μάχαιρα ἢ Πέλοπος χρυσοῦ τὴν λαβὴν πεποιημένη (...)* : « Se trouvent là aussi d'autres consécration dignes d'être mentionnées : le couteau de Pélops avec une poignée en or (...). » D'autres objets consacrés dans le trésor sont mentionnés en 19, 4-6.

¹⁵⁴ Sur les usages de la *makhaira*, voir Detienne et Vernant (1979), en particulier p. 233-237.

¹⁵⁵ Dans l'édition du livre II de la *Description de la Grèce* par W. H. S. Jones dans la collection Loeb, le développement consacré à la région de Phlionte commence en 11, 3 et se termine en 15, 1.

et évoque également la tombe d'un nommé Aras. Il termine ce développement par le détail qui nous intéresse : τοῦ δὲ Ἀνακτόρου καλουμένου πρὸς τῷ ὀρόφῳ Πέλοπος ἄρμα λέγουσιν ἀνακεῖσθαι¹⁵⁶.

La formulation laisse comprendre que Pausanias n'a pas vu le char en question : il rapporte ce qu'il a entendu. L'Anactoron, terme qui peut désigner un temple de manière générale, est employé par d'autres auteurs¹⁵⁷ pour désigner le sanctuaire de Déméter à Éleusis, ce qui correspond à ce que dit Pausanias de la reprise directe, par les gens de Kéléai, d'éléments du culte éleusinien de la déesse. L'association entre Pélops et Déméter n'a rien d'étonnant : dans plusieurs évocations du banquet cannibale au cours duquel Tantale sert le corps démembré de son fils aux dieux, c'est cette déesse qui, seule, touche au plat et mange une partie du corps de Pélops. Le fait que le char soit consacré non pas à l'intérieur du sanctuaire, mais sur son toit, paraît renvoyer à la nature merveilleuse de l'attelage du héros, capable de se déplacer dans les airs dans une variante de la course pour Hippodamie bien attestée dès l'époque de Pindare. L'acte de consécration du char par Pélops suppose vraisemblablement l'existence d'une tradition locale rapportant un acte de piété du héros ou d'un de ses descendants envers Déméter à Kéléai, mais son motif n'est pas précisé. Il est possible de se fonder sur la variante dans laquelle Déméter intervient, lorsqu'elle consomme la chair de Pélops avant de s'apercevoir de sa macabre nature, afin de supposer que la tradition rapportait un geste de réconciliation de Pélops envers la seule divinité qui avait consommé sa chair. Le laconisme de Pausanias peut trahir ici encore un certain malaise vis-à-vis des éléments merveilleux de la tradition, comme nous l'avons vu à propos de l'omoplate du héros, et comme tend à le confirmer la préférence du Périégète pour la version de la course faisant intervenir Myrtilos.

L'absence de notoriété particulière de ces objets en termes de culte est sans doute ce qui conduit Pausanias à ne pas s'y attarder ; le fait qu'aucun autre auteur n'en fasse mention avant ou après lui va également dans ce sens. Ces deux objets ne sont pas des objets de vénération, mais des offrandes consacrées dans des sanctuaires et qui sont désignées comme telles par l'emploi des verbes κεῖμαι ou ἀνακεῖμαι qui renvoient au geste consistant à les suspendre dans un sanctuaire pour les y consacrer. Comme la lance d'Achille dont il était question plus haut par comparaison avec le sceptre d'Agamemnon, ces objets ont donc deux caractéristiques : ils sont liés à la pratique de l'offrande visant à honorer une divinité, mais eux-mêmes ne font pas l'objet d'un culte ; et ils revêtent une valeur commémorative en ancrant dans des vestiges concrets la réalité du passé lointain d'une

¹⁵⁶ Pausanias, *Description of Greece*, II, 14, 4 : « Sur le toit de ce qu'ils nomment l'Anactoron, ils disent qu'est consacré le char de Pélops. » Je traduis. Il faut ajouter qu'en 15, 1, Pausanias commence son développement consacré à la petite ville de Cléônès en citant son héros éponyme, dont une des traditions locales fait un fils de Pélops (plusieurs autres cités du Péloponnèse possèdent des héros ou héroïnes éponymes fils ou filles de Pélops, mais la proximité géographique et textuelle avec le lieu de consécration du véhicule de Pélops est ici particulièrement notable).

¹⁵⁷ Hérodote, *Enquête*, IX, 65 ; Athénée, 167 f.

communauté.¹⁵⁸ Leur statut et les pratiques religieuses qui les entourent sont donc nettement différents de ceux qui ont été observés dans le cas des ossements de Pélops.

Cet examen global de la place de Pélops et d'Hippodamie dans les cultes grecs a permis d'apporter des réponses neuves ou plus précises à plusieurs problèmes.

Il confirme tout d'abord le caractère principalement local de ces cultes, fortement ancrés en Élide, bien qu'il ait paru nécessaire de mentionner d'autres pistes pouvant constituer des indices de cultes rendus ailleurs, en particulier dans la région du Sipylos, mais pas (ou pas encore) bien attestés. En Élide, le sanctuaire d'Olympie abrite les cultes héroïques les plus importants, mais l'histoire des cultes révèle des concurrences et des tensions entre la Pisatide et l'Élide dont l'héritage se traduit par des traditions divergentes et par l'existence de deux sites distincts conservant les vestiges du héros, eux-mêmes différents du sanctuaire de Pélops proprement dit situé à Olympie.

À la lumière des fouilles les plus récentes menées sur le site d'Olympie, le culte qui y est rendu à Pélops (le seul qui puisse être daté avec une certaine précision) apparaît plus récent que ce qui avait été supposé auparavant, puisqu'il ne remonte pas avant le début de l'époque classique. La lecture attentive des sources textuelles, parmi lesquelles Pausanias revêt une importance considérable, confirme et précise la situation géographique du Pelopion et renseigne sur les modalités du culte de Pélops ainsi, quoique avec moins de détails, sur celles du culte d'Hippodamie. L'exemple du rapprochement entre les cultes de Zeus et de Pélops confirme la proximité entre les modalités des cultes rendus aux grandes divinités et celles des cultes héroïques. Replacer ces cultes dans le contexte de l'activité cultuelle plus générale du sanctuaire permet d'ébaucher une mise en système montrant les proximités entre les figures cultuelles de Pélops et de Zeus d'une part, d'Hippodamie et d'Héra d'autre part, et une répartition d'attributions dans les rites qui relève en partie de représentations liées au genre, et plus spécifiquement, dans le cas d'Hippodamie, à la préparation des jeunes filles au mariage. D'autres liens, principalement un possible rapport entre les cultes de Pélops et de Déméter, restent problématiques car moins bien renseignés dans les sources.

La reprise à nouveaux frais de la question du lien entre la course de chars de Pélops et les traditions portant sur les origines des compétitions sportives olympiques montre que la course de chars n'est jamais employée directement comme une étiologie de tout ou partie des épreuves des concours et que Pélops n'est jamais présenté comme leur premier fondateur. Pélops joue bien un rôle dans ces traditions, mais il est le plus souvent indirect ; il est tantôt mobilisé comme une figure d'ancêtre en l'honneur de qui d'autres héros instituent les concours, tantôt comme une figure de refondateur s'inscrivant dans une série.

¹⁵⁸ Sur les problèmes posés par la notion d'*anathèma* comparée à celles d'objets commémoratifs et de reliques, voir David Bouvier, « Reliques héroïques en Grèce archaïque : l'exemple de la lance d'Achille », dans Borgeaud et Volokhine (2005), p. 75-80.

Un tour d'horizon des réalités culturelles concernant Pélops et les autres protagonistes de la course de chars, hors d'Olympie puis hors d'Élide, montre la diversité de leurs modalités et de leurs statuts par rapport aux cultes des grandes divinités d'Olympie. Les ossements de Pélops et son épaupe d'ivoire apparaissent les objets sacrés les plus importants liés au héros, tandis que d'autres, également remarqués par Pausanias dans d'autres régions de Grèce, semblent plus mineurs ou davantage liés à d'autres héros (c'est le cas du sceptre d'Agamemnon). Plutôt que de tenter de regrouper ces objets dans une seule catégorie englobante, il est préférable de prêter attention aux nuances de statut inhérentes aux différences entre les pratiques qui s'y rattachent : si des objets comme le couteau ou le char de Pélops sont de simples offrandes dont la valeur est avant tout commémorative, et qui ancrent le passé héroïque dans la réalité sans faire l'objet d'un culte, les ossements et l'omoplate de Pélops donnent lieu à une surveillance confiée (au moins dans le cas de l'omoplate) aux dépositaires héréditaires d'une charge religieuse dont la transmission vivante perpétue un lien avec le passé lointain. Le sceptre d'Agamemnon semble avoir un statut plus important encore, puisqu'en plus de pratiques similaires, il reçoit des offrandes et sacrifices comme une divinité à part entière.

Les traditions et les cultes se rapportant aux autres protagonistes de la course de chars, qu'il s'agisse d'Oinomaos, de Myrtilos ou encore des prétendants malheureux d'Hippodamie, toutes figures impliquées notamment dans les traditions rapportées à l'autel Taraxippos, laissent apercevoir la vivacité et la complexité de pratiques culturelles locales non englobées par les grandes processions olympiques, et qui relèvent souvent de rites propitiatoires rendus à des puissances considérées comme potentiellement dangereuses, toutes différentes des figures héroïques positives que constituent Pélops et Hippodamie.

Les rapprochements entre les cultes de Pélops, d'Hippodamie et d'autres héros, une fois opérés avec les nuances nécessaires, apportent quelques éléments de réponse à la question de savoir dans quelles circonstances les Grecs en appelaient à Pélops ou à Hippodamie dans leurs prières et leurs rites à Olympie entre la période classique et la période impériale. Le rite rapporté par Pausanias dans le cas d'Hippodamie donne une idée assez précise d'une de ses attributions en lien avec le mariage des jeunes filles. Les choses sont moins claires dans le cas de Pélops, mais il reste clair au moins qu'il était honoré en tant que héros protecteur (contrairement à Taraxippos, par exemple). Aucun exemple précis de sacrifice, d'offrande ou de prière, dans les textes ou les œuvres figurées, ne permet d'entrevoir en quelles occasions des groupes, des institutions ou des individus faisaient appel à lui. Mais son culte, lié à sa place importante dans le passé lointain commun à toute la région, a manifestement joué un rôle important dans le renouvellement régulier de l'unité de la communauté éléenne, destiné à masquer ou à compenser sur le plan du temps cyclique du culte les tensions politiques auxquelles pouvait donner lieu la maîtrise du sanctuaire d'Olympie. À l'échelle des individus, il est très probable que Pélops, en dépit de son rôle finalement limité dans la fondation des concours, a été honoré par les athlètes d'Olympie en même temps que Zeus.

Il importe enfin d'indiquer que rien ne prouve l'existence de cultes rendus à Pélops ou Hippodamie ou à d'autres protagonistes de la course de chars dans un cadre propre aux religions romaine ou étrusque, alors même que ces héros et cet épisode sont bien attestés dans les œuvres figurées et les textes latins et dans les arts figurés étrusques. Il n'est pas impossible que de tels cultes aient existé, notamment en Étrurie, mais, dans le domaine romain du moins, rien n'indique que la religion romaine se soit particulièrement réappropriée ces cultes, qui restent propres à l'Élide, mais achèvent leur histoire dans le cadre politique changé de la province romaine qu'est devenue la Grèce à l'époque où Pausanias voyage.

Chapitre 2

Pélops et Hippodamie dans l'iconographie grecque et romaine

Dès l'époque archaïque grecque jusqu'à l'époque romaine, des représentations de Pélops et d'Hippodamie ont été réalisées en Grèce et en Grande Grèce, sur quelques monuments figurés et sur plusieurs dizaines de vases attiques et italiotes, puis en Étrurie sur des urnes, et enfin sur des œuvres figurées romaines, principalement des sarcophages. S'il serait certes difficile d'identifier scènes et figures sans recourir aux textes, ces documents figurés témoignent, tout au long de l'Antiquité, d'une tradition proprement iconographique de représentation de Pélops, d'Hippodamie et des autres figures qui gravitent autour d'eux. L'épisode le plus représenté, celui de la course de chars, se trouve divisé en plusieurs types de scènes (l'audience de Pélops auprès d'Oinomaos, les préparatifs de la course, la mort d'Oinomaos, la mort de Myrtilos, etc.) que l'on présente généralement comme autant de « moments » choisis par les artistes, tandis que des documents moins nombreux donnent à voir des scènes inconnues des textes (les représentations d'Hippodamie se préparant aux noces) ou ne correspondant pas nécessairement à un « moment » précis (telles les représentations de Pélops et Hippodamie dans un char, volant ou non, et dont le spectateur peut indifféremment supposer qu'elles se réfèrent au déroulement de la course ou à un moment situé après la victoire de Pélops).

Chaque type de scène donne lieu à l'élaboration de procédés de composition et de mise en tension des scènes, d'un langage symbolique et d'une polysémie spécifiques aux représentations figurées. La mise en série de ces documents permet de dégager plusieurs traits singuliers inconnus des autres types d'œuvres représentant les mêmes sujets, tandis que d'autres éléments, bien connus des textes, restent absents des représentations picturales. Quelles qu'aient été les influences mutuelles entre œuvres poétiques ou dramatiques et œuvres picturales, question extrêmement délicate, il apparaît clairement que ces dernières se sont influencées les unes les autres en fonction de leurs propres circuits de production et de leurs propres codes, et ne se sont nullement limitées à reprendre des sujets directement inspirés par les textes.

1. Les monuments figurés d'Olympie

Il n'est guère surprenant que de nombreuses œuvres figurées aient été consacrées à Pélops et à Hippodamie dans le sanctuaire d'Olympie, où nous avons vu qu'ils reçoivent des cultes héroïques à partir du début de l'époque classique ; mais seules deux nous sont bien connues. C'est à Olympie, dans le temple d'Héra, qu'a été consacré, si l'on en croit Pausanias qui lui consacre un long développement, le coffre dit de Kypsélos, l'œuvre picturale la plus ancienne représentant les époux – et même l'œuvre tout court la plus ancienne à représenter la course pour Hippodamie, puisqu'elle est antérieure aux premiers textes sur ce sujet. Cependant, rien n'a été directement conservé de cette

œuvre. Mieux documenté est le fameux fronton est du temple de Zeus, qui représente Pélops, Hippodamie, Oinomaos, peut-être Myrtilos, et d'autres personnages secondaires, peu avant le départ de la course ; la confrontation entre les éléments qui en ont été retrouvés et le développement que lui consacre également Pausanias pose, comme nous le verrons, de nombreux problèmes.

1.1. Le coffre de Kypsélos : la première représentation connue de la course pour Hippodamie

Le coffre dit de Kypsélos (¹) est un coffre de bois sculpté qui compte au nombre des offrandes consacrées dans le temple d'Héra à Olympie. Il nous est connu par deux textes de longueur très inégale, tous deux d'époque romaine : une brève mention dans un discours de Dion de Pruse, et, un siècle plus tard environ, un long développement détaillé chez Pausanias². Tous deux ont vu l'objet de leurs propres yeux dans le temple ; Dion de Pruse dit l'avoir remarqué dans l'opisthodomé, et il est probable que c'est également à cet endroit que Pausanias le trouve à son tour, même si l'on ne peut pas exclure qu'il ait été déplacé dans l'intervalle. Dion appelle l'objet κιβωτός, Pausanias λάρναξ³.

Le court passage (guère plus qu'une simple parenthèse) consacré par Dion à l'objet se cantonne à des indications générales et se concentre sur une scène unique représentant les Dioscures, Hélène et Aithra. Pausanias est de loin plus précis : il indique que le coffre, fabriqué en bois de cèdre, est décoré de figures tantôt faites d'ivoire et d'or, tantôt sculptées à même le bois⁴. Le passage qu'il lui consacre, et qui consiste en de courtes explications sur l'histoire de l'objet suivies d'une description méticuleuse des scènes et des inscriptions qui y figurent, est le deuxième plus long développement consacré à une œuvre d'art dans la *Périégèse*⁵. La raison de l'intérêt que l'auteur porte au coffre est probablement à chercher moins dans la valeur de l'objet (réelle, mais tout sauf exceptionnelle parmi les offrandes consacrées dans le sanctuaire et même dans le temple) que dans son ancienneté, sa richesse de détail et sa difficulté d'interprétation.

Si le Périégète ne donne aucune indication quant à la taille des figures et du coffre lui-même, il est probable qu'elles n'étaient pas bien grandes ; A. M. Snodgrass estime que le coffre mesurait probablement moins de 2,5 mètres de long et que, même en retenant ce chiffre, les figures des deuxième et quatrième zones distinguées par Pausanias ne mesureraient probablement pas plus de 15 centimètres de haut⁶. Tant Dion que Pausanias mentionnent les inscriptions « en caractères anciens » accompagnant certaines scènes ; Pausanias précise leur disposition, parfois en ligne droite, parfois en boustrophédon, parfois disposées en lignes courbes « selon des circonvolutions malaisées à

¹ Les numéros en gras renvoient au catalogue des œuvres figurées avec ses planches, en fin d'ouvrage. Dans le cas de séries d'œuvres, des rappels partiels du catalogue ont été insérés par commodité dans ce chapitre en tête des développements correspondants.

² Dion de Pruse, discours 11, *Que Troie n'a pas été prise*, 45. Pausanias, *Description de la Grèce*, V, 17, 5 à 19, 8.

³ Dion de Pruse, passage cité. Pausanias, *Description de la Grèce*, V, 17, 5.

⁴ *Description de la Grèce*, passage cité.

⁵ A. M. Snodgrass, « Pausanias and the Chest of Kypselos », dans Alcock, Cherry, Elsner (2001), p. 128.

⁶ A. M. Snodgrass, dans Alcock, Cherry, Elsner (2001), p. 136.

comprendre⁷ ». Nous devons à la minutie de Pausanias de connaître assez précisément les textes de ces inscriptions, et même parfois de savoir quels personnages étaient accompagnés d'un nom permettant aux visiteurs de les identifier à coup sûr. Pausanias décrit l'ensemble des scènes représentées sur le coffre, soit au moins une trentaine de scènes distinctes. La description composée par Pausanias est assez précise pour avoir rendu possibles des tentatives de reconstitutions complètes de la disposition des scènes⁸.

Les datations actuelles du coffre s'appuient sur des arguments historiques et sur des critères stylistiques : d'une part, les chronologies possibles de la tyrannie de Kypsélos à Corinthe et de la dynastie des Kypsélides qui lui succèdent ; d'autre part, un rapprochement entre l'esthétique des scènes figurées sur le coffre et celle des vases corinthiens archaïques. Les interprètes s'accordent à faire du coffre une œuvre de l'époque archaïque, remontant au début ou au milieu du VI^e siècle⁹ ; il est possible que le coffre remonte à une date antérieure aux décorations elles-mêmes. En revanche, l'époque exacte à partir de laquelle le coffre a commencé à être associé au tyran Kypsélos n'est pas entièrement sûre¹⁰. Quoi qu'il en soit, son ancienneté fait du coffre de Kypsélos la première représentation figurée connue de Pélops et d'Hippodamie, antérieure au fronton du temple de Zeus et nettement antérieure aux premières peintures vasculaires attiques ou italiotes sur ce sujet. Les vases corinthiens archaïques ne connaissent pas non plus cette scène¹¹. S'il existe des allusions plus anciennes à des évocations de la course chez des historiens archaïques, le coffre reste également antérieur à la première évocation explicite de la course, qui se trouve dans la première *Olympique* de Pindare.

Les scènes représentées sur le coffre sont réparties en cinq bandes horizontales courant sur les quatre côtés, et qui étaient peut-être de hauteurs inégales ; Pausanias les décrit les unes après les autres, de bas en haut, sans indiquer les changements de côté, ce qui ne permet pas de reconstituer précisément de probables effets de symétrie d'un côté à l'autre, mais donne une idée relative de la proximité verticale entre les scènes. La scène où figurent Pélops et Hippodamie est la toute première mentionnée

⁷ Pausanias, *Description de la Grèce*, V, 17, 6.

⁸ Les premières tentatives de reconstitution complète remontent à la fin du XVIII^e siècle ; à ce sujet, voir Jones (1894) et Lacroix (1988), p. 244. La reconstitution générale considérée actuellement comme la plus exacte a été proposée par W. von Massow (1916). Voir également le commentaire d'Anne Jacquemin au livre V de la *Description de la Grèce* dans la C.U.F., 1999, p. 210. Je n'ai pas eu le temps de mettre pleinement à profit Splitter (2000), qui propose une nouvelle reconstitution adoptant curieusement une forme cylindrique pour le coffre et retrace en détail l'histoire des reconstitutions précédentes.

⁹ Anne Jacquemin (commentaire à Pausanias, V, 17, 5, p. 211) rapproche l'œuvre de l'iconographie des années 580-570. Le LIMC (Hippodameia I 17 = Oinomaos 16 = Pelops 24) le situe vers 550 av. J.-C. A. M. Snodgrass, dans Alcock, Cherry, Elsner (éd., 2001), p. 128, date le coffre de « somewhat after 600 B. C. » Voir également les références récapitulées par Lacroix (1988), p. 248, n. 37, notamment pour des propositions de dates plus basses. Lacroix estime que le rapprochement du coffre avec les Kypsélides est probablement légendaire.

¹⁰ Fürtwangler, cité par Anne Jacquemin (commentaire à Pausanias, V, 17, 5, p. 211), estime que le coffre a été associé au tyran à partir de l'époque hellénistique. A. M. Snodgrass (Alcock, Cherry, Elsner éd., 2001, p. 128) suppose que le coffre a pu être décoré et consacré à Olympie par les Kypsélides au cours de cette dynastie, à cause du rôle qu'on lui prêtait dans l'histoire de la jeunesse du tyran.

¹¹ Anne Jacquemin, commentaire à Pausanias, V, 17, 7, p. 212.

par Pausanias¹² : cela en dit plus long sur l'importance accordée au sujet par le Périégète que sur sa mise en valeur réelle en termes de disposition sur le coffre, puisque la scène figurait sur la bande située tout en bas, et n'attirait vraisemblablement pas autant le regard. Pausanias ne donne de la scène qu'une brève description :

Ἀρξαμένῳ δὲ ἀνασκοπεῖσθαι κάτωθεν τοςάδε ἐπὶ τῆς λάρνακος ἢ πρώτη παρέχεται (17, 7)
χώρα. Οἰνόμαος διώκων Πέλοπά ἐστιν ἔχοντα Ἴπποδάμειαν· ἑκατέρῳ μὲν δὴ δύο αὐτῶν εἰσιν
ἵπποι, τοῖς δὲ τοῦ Πέλοπος ἐστὶ πεφυκότα καὶ πτερὰ¹³.

L'identification de la scène n'a pas été remise en cause par les commentateurs modernes, et les quelques éléments de description que donne Pausanias ne donnent pas lieu d'en douter. Tous les éléments vont en effet dans son sens : la disposition des chars, les chevaux ailés du char de Pélops et la présence de la future épouse aux côtés du prétendant se retrouvent tant sur les représentations postérieures que dans les textes, où le prétendant part avec une longueur d'avance sur son adversaire en emmenant Hippodamie avec lui dans son char, tandis qu'Oinomaos se lance à sa poursuite et tente de le rattraper pour le tuer d'un coup de lance¹⁴. La scène du coffre est la première représentation figurée connue d'une scène qui se constitue rapidement en type dans la tradition iconographique postérieure. Les ailes des chevaux de Pélops montrent que la variante dans laquelle le héros était doté de coursiers merveilleux était déjà connue au VI^e siècle avant la première *Olympique* de Pindare. L'absence de Myrtilos aux côtés d'Oinomaos est également significative : le cocher ne joue aucun rôle dans cette vision de la course. Enfin, Pausanias ne mentionne rien concernant une éventuelle représentation de l'épaule d'ivoire de Pélops.

La présence d'Hippodamie aux côtés de Pélops sur le premier char, autre élément souvent repris par les représentations postérieures de la course, a été interprétée à la lumière des textes – également postérieurs – relatant cette course. Cependant, comme le remarque Léon Lacroix, ni cette scène du coffre de Kypsélos ni les scènes postérieures sur les vases ne reprennent les procédés conventionnels habituellement employés par ailleurs par les peintres grecs pour représenter des scènes de rapt : ce n'est donc, à tout le moins, pas cet aspect de la scène que l'artiste choisit de mettre en valeur¹⁵. Lacroix ajoute que la présence et la place d'Hippodamie dans la scène peuvent s'expliquer sans besoin d'une telle hypothèse, par une volonté de l'artiste de rassembler, pour plus de clarté, les deux futurs époux considérés comme inséparables¹⁶. De fait, la présence d'Hippodamie près de Pélops permet au

¹² Pausanias, *Description de la Grèce*, V, 17, 7.

¹³ *Description de la Grèce*, V, 17, 7 : « Si l'on commence l'examen des figures par le bas, en remontant, la première zone du coffre comprend les figures suivantes : Oinomaos poursuit Pélops qui tient Hippodamie. Ils ont tous deux un char à deux chevaux, ceux de Pélops ont de plus de naissance des ailes. »

¹⁴ Les plus explicites sont les mythographes : Pseudo-Apollodore, *Épitomé*, II, 5 ; Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique*, IV, 73, 3. Voir les chapitres 3 à 5 et l'annexe « Comparaison structurelle des variantes ».

¹⁵ Lacroix (1976), p. 339.

¹⁶ Lacroix (1976), p. 340-341. Léon Lacroix rapproche cette scène de l'une des scènes représentées sur le col du vase François, figurant Thésée et ses compagnons dansant devant Ariane et sa nourrice après leur débarquement dans l'île de Délos : la présence d'Ariane et de la nourrice permet d'identifier clairement la scène, de même que

spectateur de comprendre aisément l'enjeu de la poursuite, et contribue aussi dans une certaine mesure à préfigurer sa victoire : sur le plan visuel, Oinomaos se trouve isolé et en situation d'infériorité par rapport au couple, et la présence de chevaux ailés sur le seul char de Pélopos, rien ne venant indiquer par ailleurs un quelconque statut surnaturel de l'attelage d'Oinomaos, annonce elle aussi la défaite du beau-père.

Léon Lacroix renverse la hiérarchie interprétative souvent instaurée entre textes et images en supposant que c'est peut-être l'habitude prise par les artistes de représenter Hippodamie auprès de Pélopos qui a pu influencer les récits postérieurs de la course¹⁷. Si une telle hypothèse serait difficile à prouver, elle a le mérite de rappeler l'autonomie de la tradition iconographique par rapport aux textes et son influence au moins potentielle sur ces derniers.

Représentée ainsi, la course pour Hippodamie s'inscrit dans un programme iconographique dont la complexité a valu au coffre de Kypselos d'être à plusieurs reprises rapproché du fameux vase François¹⁸. La description fournie par Pausanias donne une idée très crédible de la décoration du coffre, répartie en plusieurs bandes horizontales selon une disposition que l'on observe notamment sur ce vase. Il est généralement admis que parmi ces différentes bandes courant sur les côtés du coffre, plusieurs (dans l'ordre adopté par Pausanias pour sa description, ce sont la deuxième, la quatrième et la cinquième, et peut-être la première) étaient divisées en zones séparées par des décors non figuratifs verticaux, à la façon des métopes des temples, tandis qu'au moins une, la troisième, arborait une scène unique. La grande majorité des sujets représentés (même en écartant ceux pour lesquels l'interprétation de Pausanias a pu être remise en doute) sont des sujets « mythologiques », mais pas tous : la scène de la troisième bande, figurant deux troupes armées venant à la rencontre l'une de l'autre, a été interprétée par les sources de Pausanias et par le Périégète lui-même comme inspirée d'un texte ou d'un événement historique précis, mais peut tout aussi bien constituer une scène tirée de la vie réelle (l'absence d'éléments visuels renvoyant à un épisode précis et l'absence complète d'inscriptions sur cette bande laissent le spectateur libre de toutes les interprétations).

De nombreux sujets mythologiques représentés sur le coffre paraissent avoir présenté des éléments communs avec la course de Pélopos en termes d'éléments graphiques ou de thème général. Plusieurs scènes présentaient des éléments graphiques permettant au spectateur d'établir des correspondances (et peut-être des symétries) visuelles avec la course pour Hippodamie.

Plusieurs sujets mettaient en scène des chars. Sur la même bande inférieure que Pélopos et Hippodamie était figuré un départ en char, celui d'Amphiaraios, représenté dans la posture conventionnelle des départs, un pied sur le char et l'autre encore à terre¹⁹ ; plus loin, les concours sportifs en l'honneur de

la présence des quatorze Athéniens libérés par Thésée, et cela alors même que, dans les textes, Thésée abandonne Ariane avant d'arriver à Délos. Les représentations figurées et les textes obéissent à des exigences et à des logiques différentes.

¹⁷ Lacroix (1976), p. 340-341.

¹⁸ Lacroix (1988), p. 249 et note 43.

¹⁹ Pausanias, *Description de la Grèce*, V, 17, 7.

Pélias comprenaient notamment une course de biges mettant aux prises Pisos, l'éponyme de la ville de Pisa, et Astériôn qui (précise Pausanias) remporte l'épreuve²⁰ ; un peu plus loin se trouvait Iolaos vainqueur à une autre course de chars²¹. Aux attelages figurés sur la bande inférieure du coffre venaient répondre ceux représentés sur la bande supérieure (la cinquième et dernière dans l'ordre adopté par Pausanias)²². Là encore, l'absence d'inscriptions rend malaisée une identification à coup sûr des personnages, comme Pausanias l'indique explicitement. Aux interprétations « homériques » de celui-ci, distinguant cinq scènes différentes, certains interprètes modernes ont préféré voir sur cette bande deux scènes distinctes seulement : l'arrivée d'invités rendant visite à Thétis et Pélée et l'affrontement entre Héraclès et les Centaures²³. Les biges des invités, dont les chevaux ont des ailes d'or, répondent aux biges des protagonistes de la course pour Hippodamie et aux chevaux ailés de Pélops.

Outre ces chevaux merveilleux, d'autres créatures ailées forment des éléments graphiques proches. Sur la même bande que la course pour Hippodamie figurent les Boréades poursuivant les Harpyes²⁴ ; or les Harpyes sont ailées et les Boréades, dotés du pouvoir de voler, étaient couramment représentés avec des ailes aux talons. Sur la deuxième bande, vraisemblablement au-dessus de notre scène, se trouvaient les Gorgones ailées poursuivant Persée lui-même en plein vol²⁵. Plus haut, sur la quatrième bande, on pouvait voir Borée après le rapt d'Oreithyie²⁶ : si Pausanias mentionne seulement que la moitié inférieure de son corps se composait de queues de serpents, il est vraisemblable qu'il était également ailé, élément adopté par les reconstitutions modernes. Plus loin sur la même bande, Pausanias mentionne une Artémis ailée²⁷.

L'ensemble de ces éléments instaure une cohérence visuelle et des jeux de réponses entre différentes scènes. On observe également l'ensemble dynamique formé par les scènes de poursuite et de courses sur les deux premières bandes : la poursuite de Pélops par Oinomaos, la poursuite de Persée par les Gorgones, la poursuite des Harpyes par les Boréades.

Mais les sujets représentés eux-mêmes se prêtent tout autant à un tissage de références croisées qui oriente la compréhension de chacune des scènes. Ainsi, les trois poursuites en question, toutes mettant en danger la vie du ou des poursuivis, sont toutes vouées à l'échec dans la tradition. À la course où Pélops s'apprête à être vainqueur répond celle où Pisos est (ou s'apprête à être) vaincu. La thématique nuptiale présente en filigrane dans la course de Pélops est mise au premier plan sur la bande supérieure où des chars ailés rendent visite à des époux déjà mariés. À l'inverse, le départ d'Amphiaraios, avec la représentation de son épouse Ériphyle tenant à la main le collier qui l'a corrompue, peut apparaître

²⁰ *Description de la Grèce*, V, 17, 9.

²¹ *Description de la Grèce*, V, 17, 11.

²² *Description de la Grèce*, V, 19, 7.

²³ Cette identification a été proposée pour la première fois par Georg Loeschcke, puis améliorée par K. Friis Johansen. Voir Snodgrass, (Alcock, Cherry, Elsner, éd., 2001), p. 132.

²⁴ *Description de la Grèce*, V, 17, 11.

²⁵ *Description de la Grèce*, V, 18, 5.

²⁶ *Description de la Grèce*, V, 19, 1.

²⁷ *Description de la Grèce*, V, 19, 5.

comme un envers négatif de la course pour Hippodamie : la mésentente entre Amphiaraios et Ériphyle s'oppose à l'entente tacite entre les futurs époux que sont Pélops et Hippodamie. Toutefois, une autre interprétation consisterait à voir au contraire, dans ce choix de placer côte à côte la course pour Hippodamie et le départ d'Amphiaraios, un moyen de faire ressortir les aspects sombres des deux épisodes : cela peut faire planer le doute sur le rôle exact d'Hippodamie, dont les relations avec Pélops après la course ne vont pas sans motifs de reproches²⁸.

S'il serait difficile d'avancer une hypothèse générale à propos du projet artistique ayant présidé à la décoration du coffre, en raison notamment des problèmes délicats d'identification des scènes et des personnages qui subsistent encore aujourd'hui, il est néanmoins possible, ainsi, d'entrevoir la cohérence visuelle de l'ensemble, et la façon dont les choix propres à la représentation de la course de Pélops sur le coffre venaient s'y inscrire.

1.2. Le fronton est du temple de Zeus

Réalisé environ un siècle après le coffre de Kypsélos, le temple de Zeus, terminé vers 456²⁹, au moment où le culte de Pélops à Olympie est en pleine activité, présentait, sur son fronton est, les protagonistes de la course pour Hippodamie rassemblés autour du dieu (2). Aux préparatifs de la course pour Hippodamie ornant le fronton est faisait pendant, sur le fronton ouest, le combat des Centaures et des Lapithes lors du mariage de Pirithoos. Les métopes qui ornaient la frise située au-dessus de la rangée extérieure de colonnes courant tout autour du temple n'étaient pas décorés. En revanche, celles ornant les portiques qui surplombaient l'entrée du *pronaos* et de l'opisthodomé formaient deux ensembles de six bas-reliefs représentant douze travaux d'Héraclès.

Les sculptures ornant les frontons et des morceaux des métopes ont été retrouvés, ce qui permet de confronter les vestiges à la description du temple donnée par Pausanias, toujours au livre V de la *Description de la Grèce*³⁰. Sur les sujets sculptés des frontons, les sculptures elles-mêmes étaient complétées par des éléments de métal ou de bois pour les pièces d'armure et les armes (tous éléments à présent perdus dont l'existence est montrée par la présence d'emplacements de fixation ménagés sur les éléments sculptés). Enfin, l'ensemble des sculptures était peint : la peinture complétait les détails

²⁸ Hippodamie est généralement impliquée dans le meurtre de Chrysippos, un fils de Pélops issu d'un autre mariage : des récits développés se trouvent dans une scholie à Homère, *Iliade*, II, 105, et dans une scholie à Euripide, *Oreste*, 4. Ces scholies seront examinées à la fin du chapitre 3, p. 204 et suiv. L'épisode du meurtre de Chrysippos, dans toutes les sources qui le représentent, sera examiné au chapitre 6, p. 504 et suiv.

²⁹ Ashmole, dans Ashmole et Yalouris (1967), indique pour la construction du temple une fourchette allant de 470 à 456 environ.

³⁰ *Description de la Grèce*, V, 10, 2 à 10, 9, pour la description de l'extérieur du temple. La description d'ensemble, détaillant l'intérieur du temple et les offrandes, se termine en 12, 9. Pour des photos détaillées des vestiges du fronton est, voir par exemple Ashmole et Yalouris (1967), fig. 1-61, ainsi que les deux propositions de reconstitutions de la disposition des figures par Ashmole (p. 12-17 et fig. 14) et Yalouris (p. 171-177 et fig. 15). La disposition proposée par Yalouris est très proche de celle proposée par Säflund en 1970 et ne s'en différencie que par les placements des figures féminines K et F : Säflund plaçait la figure F à gauche de Zeus et la figure K à droite, tandis que Yalouris fait l'inverse.

non sculptés, principalement les pupilles et les iris des yeux, et ajoutait les teintes des chairs ainsi que des vêtements. Les couleurs employées n'ont pas été retrouvées, mais, à en juger par les traces de peinture trouvées sur d'autres temples, il s'agissait de couleurs vives, avec des dominantes de rouge et de bleu : elles vont dans le sens d'une stylisation explicite plutôt que d'une recherche de réalisme en trompe-l'œil.

Ni le sculpteur ni l'atelier où ont été réalisées les sculptures du fronton est ne sont bien connus. Le nom proposé par Pausanias, celui de Paiônos de Mendé, n'est généralement pas admis par les historiens de l'art actuels ; le style des sculptures invite à supposer qu'elles ont été réalisées dans un atelier du nord de la Grèce ou des Cyclades, ou moins probablement du Péloponnèse³¹.

La reconstitution du fronton est du temple pose depuis longtemps de nombreux problèmes. La position et l'orientation de certaines figures peuvent être déduites à coup sûr, car la forme du fronton (un triangle isocèle dont les angles de la base sont très aigus) et sa faible profondeur, très contraignantes pour les sculpteurs, imposaient des tailles et des formes très variables selon l'emplacement de destination d'un sujet et le sens dans lequel il devait être regardé ; pour d'autres, en revanche, la question est beaucoup plus délicate, car le problème de leur emplacement est étroitement lié à celui de leur identification, elle-même conditionnée par les hypothèses formulées à propos du projet artistique du fronton. Or, s'il est indubitable que les principaux protagonistes de la course sont les mêmes que ceux qui apparaissent aussi dans les textes et sur les vases, l'organisation des figures sur le fronton obéissait à ses propres contraintes et à une logique faisant intervenir des types de personnages qui ne sont jamais mentionnés dans les textes et ne figurent, pour certains, jamais sur les scènes de préparatifs de la course dans la céramique. Ces personnages secondaires sont d'autant plus difficiles à identifier qu'ils sont les plus faiblement typés en termes de conventions figuratives. S'il est impossible de récapituler ici tout le détail de ces problèmes, et s'il serait malaisé de faire la synthèse de l'abondante bibliographie qui en traite³², il reste indispensable d'en aborder les principaux aspects et d'en présenter les enjeux interprétatifs.

La plus grande des figures sculptées, la figure H dans le lettrage adopté par les archéologues, ne peut être que la figure centrale : il s'agit sans doute possible de Zeus, qui préside logiquement à la scène sur ce fronton est, surplombant l'entrée principale de son temple. Zeus, drapé dans un vêtement qui le couvre de la taille aux chevilles, les deux bras le long du corps, tenait à l'origine un foudre dans sa main gauche. La tête du dieu n'a pas été retrouvée, mais la torsion des muscles de son cou indique qu'il se tourne vers sa droite (vers la gauche pour le spectateur). Pausanias semble considérer que cette

³¹ *Description de la Grèce*, V, 10, 8. Paiônos de Mendé est par ailleurs l'auteur d'une statue de Victoire consacrée à Olympie par les habitants de Messène et de Naupacte après la bataille de Sphactérie en 425 av. J.-C., mais cette statue est d'un style très différent de celui des sculptures du fronton. On estime souvent que Paiônos de Mendé était probablement l'auteur de la Victoire ornant l'acrotère centrale surplombant le fronton est, et que Pausanias a cru qu'il était l'auteur du fronton entier. Voir Bernard Ashmole et Nicholas Yalouris (1967), p. 8-9.

³² Anne Jacquemin, dans son commentaire au passage dans la C.U.F., p. 151, fournit les références des ouvrages rassemblant les principales contributions à ce dossier.

figure représente dans la scène une statue de Zeus plutôt que la présence du dieu lui-même³³, mais les commentateurs modernes optent pour la seconde hypothèse : Zeus assiste en personne à la scène à l'insu de ses protagonistes et s'apprête vraisemblablement à peser sur le déroulement de la course.

Aux deux extrémités du fronton, aux emplacements où la hauteur est la plus réduite, deux figures semblables à deux hommes sont allongées, tournées vers le centre du fronton : la figure A du côté sud (à gauche pour le spectateur), la figure P du côté nord (à droite). Ces deux personnages sont généralement identifiés comme deux dieux-fleuves de la région, respectivement l'Alphée au sud et le Cladéos au nord. Pausanias identifie ainsi ces deux figures, dont il signale l'importance dans le culte³⁴. Ces emplacements correspondaient par ailleurs à la situation géographique réelle des deux cours d'eau par rapport au temple. De telles représentations de dieux-fleuves sous l'apparence de figures anthropomorphes allongées sont une innovation isolée dans l'iconographie classique : cela a parfois été invoqué pour remettre en cause cette identification³⁵. Pour ma part, je ne crois pas nécessaire de la remettre en cause, car elle a le double avantage de placer sur le fronton deux divinités notables du culte local et de renforcer la cohérence du fronton à plusieurs titres, en plaçant l'ensemble des personnages humains sous le regard des dieux et en permettant au spectateur de situer aisément la scène dans l'espace. Les trois angles du triangle sont occupés par les dieux, les deux dieux-fleuves venant encadrer les personnages humains tandis que Zeus les domine. La symétrie générale de l'ensemble est brisée par le geste du dieu qui tourne la tête vers sa droite, fournissant ainsi au spectateur un signe décisif quant au sens de la scène, c'est-à-dire à l'issue future de la course (ou peut-être à ses conséquences plus lointaines).

Les autres figures du fronton se répartissent de part et d'autre du dieu en groupes arrangés selon une symétrie générale contrebalancée par un subtil travail de variantes dans les détails. De chaque côté de Zeus, en s'éloignant vers les extrémités du fronton, s'offrent aux regards d'abord un homme en armes (figures G et I), puis une femme (figures K et F), puis un groupe de quatre chevaux (figures D et M) devant lesquels un serviteur ou une servante est accroupi (figures E et B ou peut-être O). La symétrie est ensuite brisée par une variante : il est bien établi qu'un serviteur accroupi, les bras levés (figure C), se tenait immédiatement derrière les chevaux du groupe de gauche, tandis que sur la droite un vieil homme barbu se tenait assis, appuyé sur une main (figure N). Derrière le serviteur à gauche se tenait un vieil homme assis (figure L) tandis que sur la droite, derrière le vieil homme, se tenait manifestement un serviteur ou une servante (plusieurs figures peuvent s'être trouvées à cet

³³ *Description de la Grèce*, V, 10, 6 : Διὸς δὲ ἀγάλματος κατὰ μέσον πεποιημένου μάλιστα τὸν ἀετὸν, « La statue de Zeus est placée exactement au milieu du fronton ». Cette figure est la seule pour laquelle Pausanias emploie ce terme, toutes les autres étant identifiées directement par des noms propres : il semble donc qu'aux yeux de Pausanias c'est une statue qui est représentée dans la scène, de même que l'on trouve parfois, comme nous le verrons, des autels et des statues représentées dans les scènes de préparatifs de la course sur les vases grecs aux époques postérieures, scènes qui peuvent avoir influencé l'interprétation de Pausanias ou de son guide.

³⁴ *Description de la Grèce*, V, 10, 7.

³⁵ R. M. Gais, *American Journal of Archaeology*, n°82, 1978, p. 355-370, cité par Anne Jacquemin dans le commentaire de la C.U.F.

emplacement, peut-être la figure O ou la figure E). Les deux dieux-fleuves complétaient l'ensemble en occupant les extrémités.

Immédiatement à côté de Zeus, de part et d'autre, se trouvaient deux hommes armés unanimement identifiés comme les deux concurrents de la course, Pélops et Oinomaos. La figure G représente Pélops dans une nudité héroïque : il ne porte qu'un casque et tenait vraisemblablement une lance dans sa main droite. Des trous de fixation montrent qu'un casque et une cuirasse métalliques ont été ajoutés à une époque postérieure, le casque de métal venant se superposer sur le casque de pierre d'origine. Les bras et les jambes de la statue sont fortement endommagés. D'Oinomaos, représenté par la figure I, ce sont les bras, le milieu de la jambe gauche, le cou et l'arrière de la tête qui ont été perdus ; nu lui aussi à l'exception d'un casque et d'un vêtement drapant ses épaules et son avant-bras gauche, il a la main droite posée sur sa hanche et tend le bras gauche : il tenait certainement une lance dans sa main gauche. Contrairement à Pélops, Oinomaos est barbu. Si le visage de Pélops adopte une expression assez paisible, Oinomaos, en revanche, a la bouche ouverte, sans aucun doute en signe d'anxiété ou de colère : l'expression de son visage montre qu'il est le futur vaincu.

Si l'identification de ces deux figures ne pose pas de problème – elle se fonde, outre les expressions des visages, sur la tradition iconographique postérieure, grecque, étrusque et romaine, dont nous verrons qu'elle présente avec une grande cohérence un Oinomaos barbu et un Pélops imberbe – leur emplacement ne va pas de soi. Pausanias, pour identifier les personnages sur le fronton, part de Zeus pour les énumérer de part et d'autre, et indique qu'Oinomaos se trouve « à droite de Zeus » tandis que Pélops se trouve « à gauche en partant de Zeus³⁶ ». S'agit-il de la gauche pour le spectateur ou bien de la gauche du point de vue du dieu ? Je rejoins ceux des interprètes qui optent pour la première solution, plus simple en termes de lecture du texte pausaniens et qui rend plus vraisemblable le geste du dieu : Zeus se tourne vers Pélops pour lui témoigner sa bienveillance au moment où il se prépare à la course. Le double indice du geste de Zeus et de l'expression désemparée d'Oinomaos avertit le spectateur de la future victoire de Pélops.

Les divergences entre interprètes sur ce point expliquent les principales différences d'identifications des figures secondaires, car on s'accorde généralement à chercher du côté de Pélops la figure d'Hippodamie (qui monte avec lui sur le char) et du côté d'Oinomaos des figures représentant par exemple son épouse Stéropé et son cocher Myrtilos. Aux côtés de Pélops et d'Oinomaos se trouvaient deux figures féminines (les figures F et K) : de ces deux figures, l'une est nécessairement Hippodamie et l'autre pourrait être Stéropé. Deux éléments permettent de préciser l'identité de la figure F. D'une part, la sculpture du détail de ses cheveux est typique de la représentation habituelle des vieilles femmes ; d'autre part, elle est représentée le coude gauche reposant dans sa main droite, et sa main gauche semble avoir été levée vers le menton : Ashmole y voit un geste conventionnel d'anxiété ou de

³⁶ *Description de la Grèce*, V, 10, 6 : ἔστιν Οἰνόμαος ἐν δεξιᾷ τοῦ Διός, « Oinomaos se trouve à droite de Zeus ». En V, 10, 7, τὰ δὲ ἐς ἀριστερὰ ἀπὸ τοῦ Διός ὁ Πέλοψ (...) ἐστὶ, : « Pélops (...) se trouve à gauche en partant de Zeus ». Pausanias évoque d'abord Zeus, puis énumère les figures du côté droit en partant d'Oinomaos jusqu'au Cladéos, et enfin celles du côté gauche, de Pélops jusqu'à l'Alphée.

deuil. Ces deux éléments, l'âge et l'anxiété, lui font reconnaître Stéropé dans la figure F³⁷. Dans cette hypothèse, la figure K, représentant une femme vêtue d'un long péplos et soulevant le drapé du vêtement de sa main gauche levée par-dessus son épaule gauche, représente Hippodamie et doit être placée aux côtés de Pélops. Ashmole remarque la probable valeur de symbole nuptial du voile d'Hippodamie, et suppose que le geste qu'elle fait pour l'ajuster peut être la façon dont elle se prépare à son trajet sur le char de Pélops³⁸. Yalouris, au contraire d'Ashmole, reconnaît dans cette posture un geste d'adieu également présent par la suite dans la peinture de vases, et se fonde sur cet élément pour reconnaître Stéropé dans la figure K, en arguant du fait qu'Hippodamie, qui monte toujours sur le char de Pélops pour la course, ne peut pas être en train de lui faire ses adieux³⁹. Rien n'empêche cependant, à mon sens, de reconnaître Hippodamie dans la figure K, puisque le placement des figures proposé par Ashmole n'interdit pas de considérer qu'elle adresse ses adieux non à Pélops mais à Oinomaos.

Quels que soient les emplacements exacts des deux femmes, Davidson remarque à raison l'importance conférée à Stéropé par sa présence sur le fronton : quand bien même elle ne serait là que pour fournir un correspondant symétrique à Hippodamie, elle se trouve ici davantage mise en avant qu'elle ne l'est dans les textes (même postérieurs), où elle est en général à peine mentionnée⁴⁰. Nous verrons que cette meilleure mise en avant de Stéropé se retrouve dans les œuvres figurées postérieures.

Plus loin vers les extrémités du fronton se trouvent, après Hippodamie et Stéropé, les attelages respectifs des deux protagonistes. Les éléments sculptés n'en représentaient que les deux groupes de quatre chevaux, tous tournés vers le centre et renforçant encore la symétrie générale des éléments du fronton. Contrairement aux choix adoptés par l'artiste du coffre de Kypsélos, les chevaux des deux concurrents, outre qu'ils forment des quadriges et non des biges, sont tous placés sur un pied d'égalité : aucun n'est doté d'ailes et aucun élément ne signale une quelconque nature merveilleuse des uns ou des autres. L'important ici n'est pas de savoir si les chevaux en question étaient supposés de nature divine par l'artiste qui a sculpté le fronton (ce serait difficile à déterminer), mais le fait qu'il n'y a pas ici de distinction *apparente pour le spectateur* montrant l'avantage de l'un ou l'autre des concurrents en termes d'attelage. Les éléments décisifs sont à chercher ailleurs dans cette vision de la course.

Venons-en à présent aux serviteurs accroupis qui se trouvaient devant et derrière ces groupes de chevaux (avec la légère variante que nous avons vue dans le placement par rapport aux figures d'hommes âgés). Le placement des figures devient ici plus compliqué, car plusieurs sujets sculptés pourraient, en raison de leur forme, s'être trouvés à différents emplacements, et presque aucun ne comporte d'élément distinctif permettant de déterminer à coup sûr s'il fait partie des gens de Pélops ou

³⁷ Ashmole, dans Ashmole et Yalouris (1967), p. 13-14.

³⁸ Ashmole, dans Ashmole et Yalouris (1967), p. 14.

³⁹ Yalouris, dans Ashmole et Yalouris (1967), p. 175.

⁴⁰ John Davidson, « Olympia and the Chariot Race of Pelops », dans David J. Philips et David Pritchard (2003), p. 111.

d'Oinomaos, de sorte qu'ils sont relativement interchangeable selon les interprétations. Quatre sujets sculptés représentent manifestement des serviteurs : ce sont les figures B, C, E et O.

Parmi ces quatre figures de serviteurs, celle dont le placement pose le moins problème est la figure C, qui représente un homme accroupi, les bras levés devant lui, vêtu d'une tunique qui ne couvre que la moitié inférieure de son corps ; c'est une tenue qui correspond à un serviteur mais non à un cocher, qui porterait un vêtement long⁴¹. Il est fait pour être vu tourné de profil vers la droite, ce qui veut dire qu'il se trouvait sur la moitié gauche du fronton, et sa taille montre qu'il ne peut pas s'être trouvé trop près de l'extrémité gauche : il se trouvait du côté gauche du fronton, derrière les chevaux. Dans l'hypothèse où ce char est celui de Pélops, ce personnage, qui ne peut être identifié à Myrtilos puisque son vêtement n'est pas celui d'un cocher, était probablement un serviteur ou un palefrenier, comme l'indique Pausanias.

La figure O représente une jeune fille agenouillée, la tête baissée, les cheveux retenus par un mince bandeau, vêtue d'un vêtement long ajusté par une mince ceinture. C'est son profil gauche qui est sculpté pour être vu, ce qui signifie qu'elle se trouvait du côté droit du fronton. La plus petite taille de la sculpture rend possible un placement plus près des extrémités. Selon les interprétations, elle a été placée à deux endroits principaux : soit devant les chevaux de l'attelage de droite, soit en deuxième position en partant de la droite, entre le vieil homme (N) et le dieu-fleuve allongé. Pausanias n'est d'aucun secours pour l'identifier, car il ne mentionne aucune figure féminine parmi les serviteurs : dans l'hypothèse où elle se trouvait devant les chevaux, il est possible que le Périégète ait confondu son vêtement long avec celui d'un cocher⁴². Plusieurs hypothèses, toutes vraisemblables, ont été proposées pour l'identifier : lorsqu'elle est placée devant les chevaux, elle est considérée comme une servante de Stéropé (selon les interprètes qui placent Oinomaos et Stéropé sur la droite) ou d'Hippodamie (lorsque Pélops et Hippodamie sont placés sur la droite), et, lorsqu'elle est placée plus à droite encore, entre le vieil homme et le dieu-fleuve, elle a été parfois identifiée comme une servante du vieil homme⁴³.

La figure E est un jeune garçon accroupi représenté de face, le genou gauche levé et le droit à terre, la jambe droite repliée sous lui, les deux mains touchant le sol ; il porte un vêtement qui ne drape que son bras gauche. Sa tête n'a pas été retrouvée mais il semble qu'elle était légèrement tournée vers la gauche. La petite taille du sujet sculpté autorise également à le placer en deuxième position à partir de la droite, là où est parfois placée la figure O⁴⁴. D'autres interprètes le placent devant les chevaux du char de gauche⁴⁵.

La figure B, quant à elle, représente un jeune garçon nu agenouillé, le genou droit à terre et le gauche levé, le bras droit levé devant lui pour tendre la main vers sa gauche, dans un geste suggérant la

⁴¹ Ashmole, dans Ashmole et Yalouris (1967), p. 15-16.

⁴² Ashmole, dans Ashmole et Yalouris (1967), p. 16.

⁴³ Hypothèse évoquée par Robertson (1975, vol. 1), p. 279.

⁴⁴ Hypothèse retenue par Yalouris, dans Ashmole et Yalouris (1967).

⁴⁵ Hypothèse retenue par Säflund en 1970, et par Ashmole dans Ashmole et Yalouris (1967).

manipulation des rênes. Il a été placé tantôt devant les chevaux de l'attelage de gauche⁴⁶, tantôt devant ceux de droite⁴⁷. Ashmole indique qu'il s'agit visiblement d'un tout jeune garçon, à en juger par sa carrure plus frêle et par son absence de chevelure⁴⁸.

Tant le placement que l'identification de ces quatre figures soulèvent des problèmes complexes qui n'ont à l'heure actuelle trouvé aucune solution satisfaisante, probablement parce qu'aucun élément décisif ne permet de trancher en faveur de l'un des arrangements possibles. Il semble que même au temps où le fronton était encore intact, aucun indice visuel clair, du moins aucun élément *sculpté*, ne permettait de singulariser ou d'identifier par convention les personnages ainsi représentés. Sur ce point, le fronton est du temple de Zeus présentait plus d'ambiguïtés encore que la céramique pour le spectateur antique. Dans l'état où le fronton nous est parvenu, l'identité de ces serviteurs ne ressort pas clairement de l'ensemble et dépend bien plutôt des noms et du sens général que le spectateur actuel choisit d'y appliquer à partir de ses connaissances préexistantes sur la course.

Même en renonçant à un placement définitif pour les figures O, E et B, les plus problématiques, il reste possible de réfléchir sur les hypothèses d'identification les plus raisonnables. Pausanias et son guide ont été les premiers à rechercher parmi ces figures le cocher d'Oinomaos, Myrtilos, et celui de Pélops, nommé Killas ou Sphairos selon deux traditions distinctes⁴⁹ ; plusieurs commentateurs modernes leur ont emboîté le pas, en regardant le fronton à la lumière des connaissances véhiculées par des textes parfois nettement postérieurs. Malheureusement, la présence de ces deux personnages sur le fronton ne va pas autant de soi qu'elle le paraît. Tout dépend certes du point de vue adopté : il est manifeste que, s'il est vrai la sculpture a été élaborée avec en tête un sens particulier, les spectateurs pouvaient en faire des lectures divergentes selon les traditions qu'ils connaissaient et selon l'époque à laquelle ils contemplaient le fronton, et il est indispensable de prendre en compte cette plasticité du sens afin de ne pas figer l'œuvre dans une lecture univoque. Le sens de l'ensemble ne ressortait manifestement pas du premier coup d'œil pour son public, même pour un regard aussi bien informé que celui de Pausanias. Mais si nous nous plaçons pour commencer du point de vue de la production de l'œuvre, il est extrêmement difficile de déterminer qui le sculpteur avait à l'esprit et quelle vision de la course il a voulu livrer.

Le problème le plus frustrant de loin est celui de la présence de Myrtilos, qui engage le sens de toute la scène. Pélops est-il représenté sur le point de remporter la course grâce à sa seule habileté de cocher et à la faveur des dieux, ou bien est-ce un piège qui se prépare pour Oinomaos ? Le fronton veut-il montrer la punition juste d'un roi cruel, à laquelle Zeus consent volontiers quel qu'en soit le moyen, ou bien fait-il tout autant allusion au futur crime de Pélops – le meurtre de Myrtilos – et à l'avenir sombre de la dynastie des Pélopidés ? Encore une fois, mieux vaut se détacher de la tradition textuelle : il n'est pas déraisonnable de tenter de contempler l'œuvre en fonction des seuls éléments

⁴⁶ Placement retenu par Säflund et Yalouris (ouvrages cités).

⁴⁷ Placement retenu par Ashmole (ouvrage cité).

⁴⁸ Ashmole (ouvrage cité).

⁴⁹ Pausanias identifie Myrtilos en V, 10, 6, puis Killas/Sphairos en 10, 7.

visuels qu'elle choisit de mettre en avant, plutôt que de lire la sculpture à la lumière des textes (même s'il reste vrai qu'une partie du public antique raisonnait ainsi, comme l'exemple de Pausanias et de son guide nous le montre). Or, sur le plan visuel, les éléments actuellement en notre possession ne permettent pas de trancher sur la présence de Myrtilos et sur l'importance que lui avait conférée le sculpteur du fronton. La figure C, par sa plus grande taille et sa posture particulièrement dynamique, serait à la rigueur la seule à pouvoir retenir l'attention : elle semble du moins se détacher un peu des autres serviteurs, tous plus petits et tenant la tête courbée. L'argument d'Ashmole, qui remarque à juste titre que le vêtement de C n'est pas celui d'un cocher, rend cependant malaisé de l'identifier à Myrtilos, ce qui poserait encore le problème de sa présence à gauche du fronton et non dans la moitié droite où se trouvent plus probablement Oinomaos et son char. Faudrait-il alors placer la figure B devant le char de droite et reconnaître Myrtilos dans un tout jeune garçon, alors que le cocher d'Oinomaos est partout ailleurs représenté comme un adulte, condition *sine qua non* pour qu'il puisse convoiter lui aussi Hippodamie⁵⁰ ? Aucune de ces hypothèses n'est satisfaisante.

Si l'on prend à présent un peu de recul par rapport à la scène, il semble en définitive qu'aucune des figures susceptibles de s'être trouvées devant les chevaux de Pélops ne soit particulièrement mise en valeur ou signalée par un indice quelconque : rien ne les distingue visuellement des figures de serviteurs entièrement accessoires. Si Myrtilos s'est effectivement trouvé sur le fronton, ce qui ne va pas de soi mais n'est pas impossible⁵¹, son identité n'était claire qu'aux yeux de qui connaissait déjà les versions de la course où il intervenait. Nous verrons par la suite qu'il n'est pas davantage évident que l'artiste ait cherché à représenter une version de la course où intervient Myrtilos.

Moins convaincante encore est la démarche consistant à identifier l'une de ces figures comme le cocher de Pélops mentionné par plusieurs textes, et connu sous les noms de Killos, Killas ou Sphairos⁵². Les textes où il intervient⁵³ sont nettement postérieurs à la date du fronton, et le cocher de Pélops y meurt généralement avant d'arriver à Pisa. Les autres œuvres figurées représentant la course montrent certes des serviteurs, mais aucun n'est jamais explicitement identifié par les inscriptions à

⁵⁰ Le désir de Myrtilos pour Hippodamie est un motif fréquent de son meurtre par Pélops : scholies à Euripide, *Oreste*, 982, 990 ; scholie à Homère, *Iliade*, II, 104 ; Pseudo-Apollodore, *Épitomé*, II, 8-9 ; Pausanias, *Périégèse*, VIII, 14, 11. Voir l'annexe « Comparaison structurelle des variantes ».

⁵¹ L'argument rappelé par John Davidson (« Olympia and the Chariot Race of Pelops », dans David J. Philips et David Pritchard, 2003, p. 112, selon lequel la présence de Myrtilos sur le fronton est inenvisageable car elle aurait été un « signal totalement inapproprié à l'éthique des concours olympiques », ne me paraît pas convaincant, car, comme nous l'avons constaté au chapitre 1 en passant en revue les évocations antiques des origines de ces concours (p. 27 et suivantes), le lien entre la course de Pélops et les courses de chars de compétition était nettement moins étroit qu'on ne l'a parfois affirmé. Je rejoins sur ce point la position de Säflund rappelée par Davidson dans le même passage.

⁵² *LIMC* Killas 1 = Myrtilos 8*.

⁵³ Une scholie à l'*Iliade*, I, 38, qui se réfère à Théopompe de Chios, historien du IV^e av J.-C. = *FGrH* 115 F 350 ; Strabon, *Géographie* XIII, 1, 63. Une scholie à Euripide, *Oreste*, 990, mentionne le nom de Killas comme cocher de Pélops, mais ne donne pas d'autre détail. Une scholie à Aratos, 161, inclut Killas dans une liste de héros.

l'aide de l'un de ces deux noms⁵⁴. Il faut alors supposer que le sculpteur du fronton a eu connaissance de la variante dans laquelle intervient Killas, et que c'est bien lui, et non un serviteur quelconque, qu'il a voulu représenter, alors même que rien ne permet de le confirmer. Cela fait beaucoup de suppositions pour n'aboutir qu'à un nom propre supplémentaire, alors qu'aucun élément décisif ne vient appuyer cette identification. Il me semble donc préférable, par défaut, de ne pas tenter à toute force de plaquer sur le fronton un nom propre tiré des textes, et de ne pas voir autre chose que des figures de palefreniers génériques dans l'équipage de Pélops. Le fait qu'un guide d'Olympie ait pu voir Killas sur le fronton montre qu'il était possible pour un spectateur du II^e siècle de le voir là, ce qui constitue une information intéressante sur le mode de réception des œuvres de ce type, mais cela ne dit rien sur le projet artistique initial du fronton.

Si les personnages des cochers et des palefreniers ne paraissent pas avoir été distingués particulièrement par le sculpteur, d'autres éléments permettent en revanche de reconstruire en partie le sens conféré initialement à la scène.

Il reste en effet à examiner les figures L et N, représentant deux hommes âgés, qui constituent les éléments les plus originaux de cette représentation de la course. La taille et la forme de ces deux figures permet de les placer à coup sûr. L se trouve en deuxième position à partir de la gauche, entre le dieu-fleuve allongé et le palefrenier (C). La sculpture est très mutilée, mais sa position générale est claire : il est allongé les jambes étendues vers la gauche, mais a le torse tourné vers la droite, en direction du centre de la scène ; il s'appuie sur son bras gauche replié, masqué par le drapé de son vêtement. Sa tête était tournée vers la droite ; l'expression de son visage a malheureusement été dérobée par la dégradation du bas de sa tête, mais ses yeux et ses sourcils semblent suggérer une expression plus calme que celle de son pendant N. La figure L se singularise également par sa coiffure qui lui drapé le haut du crâne et n'est pas un vêtement grec : Ashmole⁵⁵ estime qu'il peut s'agir d'un rappel de son origine orientale en tant que compagnon de Pélops, autre argument pour situer Pélops du côté gauche du fronton.

La figure N, de son côté, se trouve en troisième position à partir de la droite : c'est un vieil homme, fort bien conservé en dehors d'un fragment manquant de son bras gauche. Il est assis les jambes allongées vers la gauche, tourné dans le même sens, vers le centre de la scène ; son vêtement lui couvre les jambes et la taille, mais laisse voir ses chaussures ainsi que son ventre et son torse à la peau flasque. Sa tête est celle d'un vieillard à la chevelure bouclée, tombante, et à l'ample barbe bouclée. De son bras gauche, il s'appuie sur un bâton. Son bras droit est replié, et il porte sa main, poing fermé, à sa joue droite. Ce geste, joint à une moue pensif et aux plis creusés sur son front, suggère une attitude contemplative et soucieuse.

⁵⁴ Cf. *LIMC*, « Killas », où le fronton du temple de Zeus est la seule œuvre figurée où le cocher est identifié, alors que cette identification n'est ni plus ni moins douteuse que celles que l'on pourrait aventurer à propos de personnages de serviteurs « génériques » présents sur les vases.

⁵⁵ Ashmole et Yalouris (1967), p. 15.

Ces deux figures ont généralement été identifiées comme des devins. Leur présence au moment du départ de la course est une singularité dans la tradition iconographique : aucune représentation postérieure de cet épisode ne met en scène de personnages similaires. En revanche, la figure N en particulier a permis de rapprocher la scène des représentations d'un autre épisode : celui du départ d'Amphiaraos pour Thèbes. Sur les vases peints du VI^e siècle, ces scènes montrent fréquemment un vieil homme allongé contemplant le départ de son maître avec l'expression inquiète de qui connaît à l'avance son funeste destin. Sur un cratère corinthien datant des années 570-550 av. J.-C.⁵⁶, le devin est identifié précisément : il s'agit de Halimédès, allongé non pas derrière mais devant le chariot, et placé dans une posture proche de celle de la figure N ici, appuyé de la main gauche sur un bâton et la main droite portée à son front en un probable signe d'inquiétude. L'emploi de ce personnage typique dans les scènes de départ d'Amphiaraos cesse peu à peu au début du V^e siècle : selon Jeffrey H. Hurwit⁵⁷, le sculpteur du fronton d'Olympie, sans avoir vu le cratère figurant Halimédès, connaissait probablement ce type de personnage employé pour les scènes de départ d'Amphiaraos, et il pourrait l'avoir délibérément réemployé pour la scène du départ de la course de Pélops afin de conférer une profondeur nouvelle à l'épisode. Dans l'hypothèse où Oinomaos se trouve du même côté du fronton que la figure N, l'anxiété visible du devin rend manifeste le destin fatal vers lequel s'achemine le père d'Hippodamie. Comme le rappelle également Hurwit, le sculpteur du fronton disposait d'une inspiration possible dans les scènes représentées sur le coffre de Kypsélos, où nous avons vu que le départ d'Amphiaraos et la course de Pélops étaient représentés côte à côte⁵⁸.

Sur le fronton, cependant, il y a non pas une figure d'homme allongé, mais deux, une de chaque côté. Il faut alors supposer qu'il y a deux devins, attachés peut-être chacun à la maisonnée d'un des concurrents. La nécessité d'une symétrie visuelle d'ensemble sur le fronton peut avoir pesé dans ce sens, mais cette solution est tout aussi intéressante en termes de « résonance narrative », pour reprendre l'expression employée par Hurwit⁵⁹ : la présence de deux devins invite le spectateur à garder en tête non seulement l'avenir immédiat d'Oinomaos, qui va périr bientôt pendant la course, mais aussi l'avenir proche et lointain de Pélops, porteur de connotations éminemment équivoques selon que l'on songe au mariage avec Hippodamie et à la fondation de la lignée des Pélopidés, ou bien au

⁵⁶ Ce cratère, anciennement conservé au Staatliche Museum de Berlin sous la cote Berlin F 1655, est à présent perdu : Amyx (1988) : catalogue p. 263, n°1 (peintre d'Amphiaraos) ; commentaire p. 390-391 ; inscriptions p. 571 n°66.

⁵⁷ Hurwit (1987), p. 9.

⁵⁸ Dans le même article, Hurwit va jusqu'à supposer (p. 12) que la scène du départ d'Amphiaraos figurant sur le coffre de Kypsélos incluait déjà un devin anxieux, même si Pausanias n'en fait pas mention. Bien qu'impossible à confirmer, l'hypothèse n'est pas invraisemblable. Par ailleurs, il soulève au même endroit (n. 42) le problème de savoir pourquoi le devin arborerait une expression anxieuse plutôt que l'expression réjouie que devrait appeler, selon lui, la perspective de l'accomplissement de la justice divine. C'est à mon sens une fausse difficulté, qui oublie qu'en Grèce ancienne, le lot général des devins lorsqu'ils apprennent à l'avance l'accomplissement de la volonté des dieux est l'anxiété, voire la terreur, bien plutôt que la gaieté. Je ne connais aucun exemple de personnage doté du don de divination qui se réjouirait à la perspective d'une mort violente, si méritée qu'elle paraisse, et une telle attitude n'a pas non plus été observée dans les œuvres figurées à ma connaissance.

⁵⁹ Hurwit (1987).

meurtre de Myrtilos, à l'exil d'Hippodamie et au funeste destin des Pélopidés en général et des Atrides en particulier. La présence des devins renforce les signes visuels ménagés par les expressions des visages des concurrents et par le probable acquiescement de Zeus en direction de Pélopos. Martin Robertson remarque avec ingéniosité que les devins sont peut-être les seuls à être conscients de la présence de Zeus et à voir son signe de tête, ce qui complexifie le jeu de regards qui s'établit entre les figures⁶⁰.

Plusieurs identités précises ont été proposées pour les figures N et L, toutes ne les considérant pas comme des devins. Selon Säflund, la figure N serait un simple spectateur placé là pour représenter la génération la plus âgée⁶¹. Des commentateurs antérieurs à Säflund ont même voulu reconnaître Myrtilos ou Killas dans la figure N, hypothèses qui me semblent hautement improbables. Une telle représentation de Myrtilos serait unique dans la tradition iconographique, dont nous verrons qu'elle le présente toujours par la suite sous les traits d'un jeune homme (une apparence encore une fois plus appropriée au rôle de tentateur qu'il ne manque jamais de jouer lorsqu'il intervient pendant et après la course). Quant à Killas, les quelques textes qui le mentionnent le présentent toujours comme un cocher, jamais comme un vieillard : là encore, cela réclame de supposer une unique représentation d'une variante par ailleurs inconnue et que rien ne permet d'appuyer, ce qui revient à beaucoup de suppositions fragiles pour un maigre résultat.

Plus convaincantes me semblent les hypothèses proposées pour identifier les figures N et L à des figures héroïques de devins locaux de la région d'Olympie. La principale hypothèse émise au sujet de la figure N suggère qu'elle pourrait représenter le devin Iamos, fils d'Apollon. Iamos n'a certes aucun lien avec la course pour Hippodamie, ni dans les traditions textuelles, ni dans les traditions iconographiques, mais il avait une grande importance à Olympie, dans la mesure où ses descendants supposés, les Iamides, formaient l'une des deux lignées de devins toujours en activité à l'époque de l'élaboration du fronton⁶². L'autre lignée, celle des Klytiades, fournit un nom possible pour la figure L : le devin Klytios, ancêtre éponyme de cette seconde lignée. D'autres noms ont été proposés : on a pu voir Iamos dans la figure L et Amythaon, ancêtre de Klytios, dans la figure N⁶³. Si l'on admet que N est un devin aveugle, il devient possible par ailleurs de faire de la jeune fille (figure O) une servante accompagnant ce devin, ce qui peut expliquer son placement plus proche du vieillard que de l'attelage. Quelles que soient les identités exactes de ces deux devins, il est probable que le contexte politico-religieux du sanctuaire au moment de la construction du nouveau temple – deux lignées de devins ayant l'exclusivité de la pratique de la divination sur l'autel de Zeus – a été pris en compte et a pesé dans le sens d'une inclusion d'une ou plusieurs figures héroïques locales dans un épisode où elles n'intervenaient pas par ailleurs, mais où il n'était pas difficile de leur faire jouer un rôle. Cette hypothèse paraît d'autant plus vraisemblable que l'édification de ce temple était placée sous le signe

⁶⁰ Robertson (1975), p. 279.

⁶¹ Säflund (1970), p. 101-103, cité par Hurwit (1987), p. 12, qui argumente contre cette hypothèse.

⁶² Robertson (1975), vol. 1, p. 279.

⁶³ E. Simon (1968), cité par Hurwit (1987), p. 13.

d'une tentative de réconciliation entre les cités de la région dont nous avons vu qu'elles avaient rivalisé longtemps pour le contrôle du sanctuaire⁶⁴ : il était habile de rassembler non pas seulement Pélops et Hippodamie, mais aussi d'autres grandes figures locales sur le monument commun de Zeus olympien.

Une fois achevé ce passage en revue des problèmes de détail que pose la reconstitution, il devient possible de se faire une idée générale de l'aspect du fronton est. Au centre, Zeus domine la scène, très droit, la tête probablement tournée vers sa droite. À ses côtés, à gauche pour le spectateur, Pélops, très droit lui aussi, nu, casqué, tenant sa lance ; à droite de Zeus, Oinomaos, presque nu lui aussi, casqué lui aussi, tenant une lance lui aussi, mais arborant une expression soucieuse. Près d'eux, Hippodamie se tient près de Pélops et Stéropé près d'Oinomaos ; toutes deux se tiennent très droites, la première levant un pan de son vêtement en signe d'adieu à son père, la seconde levant à son menton sa main gauche en signe d'inquiétude. Ces cinq personnages forment comme une série de statues tout en verticalité, ce que renforce encore la présence des lances de Pélops et d'Oinomaos. À peu près à mi-parcours de chacun des côtés, les deux attelages symétriques s'avancent vers le centre. Devant chacun se trouve un serviteur ou une servante, pas exactement au même endroit ni dans la même position ; un autre serviteur se trouve derrière l'attelage de gauche. Peut-être est-ce Myrtilos qui se prépare près du char d'Oinomaos ; peut-être est-ce Killas qui prépare le char de Pélops. Plus en retrait, deux devins à demi allongés et appuyés sur leur bâton, peut-être Klytios et Iamos, observent la scène : ils perçoivent sans doute la présence de Zeus et le jugement qu'il a prononcé quant à l'issue de la course. Le devin de droite, le front plissé par l'inquiétude, porte la main à son menton. À sa droite est une servante ou un serviteur, peut-être sa servante, ou alors une servante de l'une des femmes, ou bien un palefrenier, ou bien encore un héros local. Enfin, de part et d'autre du fronton, les deux dieux-fleuves d'Olympie, l'Alphée et le Cladéos, tournés vers le centre, lancent des regards eux aussi avertis de ce qui va se passer.

La scène du fronton frappe par son caractère globalement statique, qui fait ressortir le mouvement des chevaux des deux attelages. Il ménage un contraste fort avec la scène de combat du fronton ouest, où Centaures et Lapithes forment au contraire une mêlée en pleine action, avec laquelle tranche la seule présence rigide et imposante du dieu Apollon placé au centre. Sur le fronton ouest, les personnages, engagés dans des corps à corps, forment des groupes d'un grand dynamisme, dont la symétrie générale n'est perceptible qu'au second coup d'œil. Sur le fronton est, à l'inverse, chacune des figures est soigneusement séparée des autres et comme individualisée dans une pose explicitement hiératique ; le second coup d'œil révèle les variantes subtiles qui empêchent la symétrie de devenir trop rigide, ainsi que le jeu des regards qui donne sens et cohérence à l'ensemble. Si le fronton ouest plonge d'emblée le spectateur dans l'immédiateté violente de l'action, le fronton est ménage un système à mi-chemin entre une série de statues individuelles, qui pourraient aussi bien être de statues de culte ou des

⁶⁴ Chapitre 1, p. 44 et suiv.

offrandes consacrées par des athlètes vainqueurs, et une logique narrative mise en place par une série de signes qui sont autant d'amorces ou de présages. Plutôt que dans l'identification des cochers de l'un ou l'autre protagoniste, ou dans un rapprochement avec les multiples discours oraux ou écrits tenus au sujet de la course de Pélops, c'est dans le jeu de regards établi entre dieux et mortels et dans la présence singulière des devins qu'il faut, selon moi, rechercher la logique proprement picturale de l'œuvre.

Le programme iconographique général du temple a été placé par les interprètes sous le signe de l'accomplissement de la *dikè*, la justice divine⁶⁵. Cela ressort clairement sur les métopes, où Héraclès est présenté en train d'exécuter les travaux qui font de lui un héros civilisateur panhellénique, vainqueur des monstres et des bandits, et sur le fronton ouest, où Apollon préside au massacre des Centaures, coupables d'*hubris* et de violation des usages de l'hospitalité. Les deux frontons ont également en commun le thème du mariage, puisque le fronton ouest représente l'escarmouche entre Centaures et Lapithes qui, à ce stade de la tradition connue, commence à être située pendant les noces de Pirithoos et de son épouse⁶⁶. Cette épouse est par ailleurs l'autre Hippodamie la plus connue du passé héroïque grec, mais cet élément n'est ni certain dans ce cas précis, ni nécessaire à l'établissement de la cohérence thématique et visuelle entre les deux frontons. Le fronton est se prête à des lectures plus ambiguës selon les variantes de l'épisode et les autres œuvres qu'un spectateur a en tête. Le ressort dramatique principal reste la défaite et la mort annoncées d'Oinomaos, vaincu par Pélops selon la volonté de Zeus et sous le regard des dieux-fleuves de la région ; mais la présence muette des deux devins et les implications multiples de la possible identification d'un des palefreniers comme le cocher Myrtilos permettent plusieurs lectures susceptibles de rappeler que Pélops n'est pas seulement le héros qui va accomplir la *dikè*, mais que lui et sa descendance en sont aussi de futures victimes.

Le fronton est du temple de Zeus est une œuvre d'une grande importance dans l'histoire de la sculpture grecque, mais aussi l'un des premiers témoins de la tradition iconographique concernant Pélops. Si le coffre de Kypsélos est la première œuvre connue à représenter la course pour Hippodamie, ce fronton est la première à choisir d'en figurer les préparatifs imminents. Là où l'artiste du coffre de Kypsélos faisait le choix d'une variante merveilleuse, le sculpteur du fronton évacue le merveilleux visible, non à cause d'un quelconque problème d'invraisemblance (les Centaures du fronton ouest et les créatures des métopes ne lui en posent aucun) mais par volonté d'élaborer une autre approche de l'épisode en s'inspirant probablement des scènes de départ d'Amphiaraoos telles que les représentait la céramique de la fin de l'époque archaïque.

Le jugement porté par Zeus déterminant l'issue future de la compétition, et plus généralement la représentation de l'avenir comme accomplissement de la volonté des dieux, est le thème principal de la scène. Mais il convient de rappeler que son interprétation complète demeure problématique à plus

⁶⁵ Hurwit (1997), en particulier p. 6-7.

⁶⁶ Les documents attestant cet épisode sont nombreux : voir Gantz (2004), p. 493-501.

d'un titre : la présence ou non de Myrtilos, avec tout ce qu'elle implique de corruption et de meurtre, est le problème principal, sur lequel il me semble difficile (voire impossible) de trancher, faute d'élément permettant d'identifier à coup sûr le cocher d'Oinomaos. Peut-être la peinture ou les parties de bois ou de métal surajoutés, tous éléments aujourd'hui perdus, apportaient-ils aux spectateurs d'autres indications ; peut-être la simple présence d'un serviteur près du char du roi de Pisa suffisait-elle à indiquer le parti adopté par l'artiste.

Enfin, le fronton peut être considéré comme l'une des quelques grandes œuvres qui agissent dans l'Antiquité comme des points d'unification de ce que j'appelle *a posteriori* le mythe de Pélops et d'Hippodamie. Sans en être une à proprement parler, il a quelque chose d'une œuvre ouverte, par les ambiguïtés et les différents niveaux de sens qu'il ménage⁶⁷ : cela en a fait, dès l'époque de Pausanias, un nœud possible auquel les spectateurs pouvaient lier leur savoir préexistant au sujet de Pélops et des autres personnages de la course, plus librement que dans d'autres œuvres qui tranchaient plus explicitement pour l'une ou l'autre de ses variantes. Le point de rencontre que cette œuvre fournit entre les traditions, entre les discours et les différentes autorités (celle du guide d'Olympie et celle de Pausanias en sont deux) opère comme un facteur d'unité de ce que l'on appelle à présent le mythe, de même que le nom propre de Pélops rappelle l'unité des discours divers et parfois contradictoires qui emploient ce nom.

1.3. Autres œuvres figurées à Olympie

Plusieurs autres œuvres représentant Pélops ou Hippodamie sont connues par l'intermédiaire de Pausanias, mais les passages qu'il leur consacre sont trop brefs pour permettre d'apprendre beaucoup plus que leur existence. Il mentionne ainsi⁶⁸, parmi les statues présentes dans l'Altis, un groupe statuaire représentant Zeus, Pélops et l'Alphée (3), consacré dans le sanctuaire par les habitants de Chersonèse de Cnide. L'absence d'autre précision empêche malheureusement de rapprocher, par exemple, la représentation d'Alphée dans ce groupe de celle que l'on suppose généralement s'être trouvée sur le fronton est du temple de Zeus, et dont nous avons vu que son caractère précocement anthropomorphe pose problème à certains commentateurs modernes. Il est cependant très probable que l'Alphée des Cnidiens avait forme humaine, car cette convention dans la représentation des dieux-fleuves s'était répandue à l'époque dont on date le groupe, qui n'est pas antérieur à la seconde moitié du IV^e siècle. Au livre VI, Pausanias fait aussi mention, sur l'hippodrome d'Olympie, d'une statue de

⁶⁷ Sur la notion d'œuvre ouverte, voir Umberto Eco (1965), chapitre « La poétique de l'œuvre ouverte », p. 15-40, ainsi que les remarques sur les « deux ouvertures », p. 59-62. Bien sûr, il ne s'agit pas ici de prêter aux sculpteurs du fronton les mêmes intentions d'ouverture délibérée du sens que celles qui président à la création d'œuvres contemporaines, mais simplement de remarquer que les conditions de la réception de l'œuvre par ses spectateurs, à l'époque de sa réalisation et davantage par la suite au fil des siècles, ont été propices à des interprétations diverses qui enrichissent les sens prêtés à la sculpture. Ces interprétations prospéraient sur la base d'ambiguïtés permises par la façon dont le fronton a été conçu à l'origine, même s'il l'a certainement été en fonction d'un projet univoque. Il s'agit donc d'une « ouverture involontaire ».

⁶⁸ Pausanias, *Description de la Grèce*, V, 24, 7.

bronze (4) qu'il identifie à Hippodamie tenant une couronne à la main⁶⁹. J'ai évoqué au chapitre précédent les problèmes relatifs à l'identification de cette statue et à sa signification culturelle liée aux concours olympiques⁷⁰.

Pausanias mentionne enfin au livre V une peinture (5), la seule connue ayant trait à Pélops et Hippodamie, qui se trouvait sur un panneau décorant l'un des côtés du trône de Zeus dans son temple d'Olympie⁷¹. Pausanias indique seulement qu'elle représentait Hippodamie et sa mère Stéropé. Cette peinture, que Pausanias attribue au peintre Panainos, a sans doute été réalisée au cours du dernier quart du V^e siècle⁷². Nous verrons plus loin que ce sujet (Hippodamie en mariée parmi ses servantes) se retrouve sur un unique vase attique légèrement postérieur à la peinture (14).

2. Les vases grecs

Le plus grand nombre de représentations figurées connues de Pélops et d'Hippodamie se trouve dans la céramique grecque, attique et surtout italote. Le premier caractère frappant de ces représentations réside dans le choix des épisodes : la course de chars, de ses préparatifs à ses conséquences immédiates, domine très largement sur les vases figurés. Seuls quelques vases, dont l'interprétation n'est parfois pas sûre, donnent à voir d'autres épisodes.

Ces choix suffisent à montrer une première différence nette entre la tradition iconographique de la céramique grecque et les récits ou évocations présents dans les textes. Ainsi, le repas cannibale auquel Tantale convie les dieux en leur offrant le corps démembré du jeune Pélops, épisode dont nous verrons qu'il est bien connu des textes et donne lieu à des discours de plusieurs types jusqu'aux auteurs chrétiens, n'est jamais représenté sur les vases⁷³. La résurrection de Pélops, autre moment dont Pindare donne une image frappante dans sa première *Olympique*, est elle aussi entièrement absente des œuvres figurées. Dans les deux cas, cette absence ne résulte nullement d'une réticence générale des peintres de vases à l'égard de ce type de scène, puisqu'elles se trouvent représentées par ailleurs lorsqu'elles se rattachent à d'autres épisodes⁷⁴. Quelles qu'en soient les raisons, la céramique tend à restreindre la « matière pélopienne » à l'épisode de la course. Je montrerai, après le détail de l'analyse des vases, les autres traits singuliers de la tradition iconographique.

⁶⁹ *Description de la Grèce*, VI, 20, 19.

⁷⁰ Voir p. 24.

⁷¹ Pausanias, *Description de la Grèce*, V, 11, 6.

⁷² Maria Pipili, *LIMC*, article « Hippodameia I ».

⁷³ L'unique représentation figurée connue de cet épisode ne se trouve pas sur un vase mais sur un relief : il s'agit de la métope 32 du temple d'Héra à Foce del Sele. Encore la scène est-elle d'interprétation incertaine, car susceptible d'être mise en rapport avec plusieurs épisodes, même si le banquet de Tantale semble le plus probable selon Anneliese Kossatz-Deissmann, *LIMC* Tantalos 19.

⁷⁴ Voir l'étude que leur a consacrée Monique Halm-Tisserant (1993), p. 1-48 (sur les représentations de l'enfant dans le chaudron), p. 76-78 (sur l'iconographie du bain d'immortalité), p. 114-117 et 189-193 (sur les représentations figurées de festins cannibales, thème qui semble avoir suscité un intérêt particulier chez les peintres italiotes). Chez les peintres grecs, de telles représentations ne sont pas toujours courantes, mais existent pour de nombreux épisodes comportant les mêmes thèmes que ceux impliquant Pélops.

Aucun vase de l'époque archaïque n'est identifié avec certitude comme représentant Pélops ou Hippodamie. Il convient cependant de signaler le cas, très incertain, d'une amphore chalcidienne à figures noires (6) remontant au milieu du VI^e siècle, vase dont seuls deux fragments adjacents ont été conservés, et que le *LIMC* inclut dans le catalogue des représentations de Pélops⁷⁵. Cette amphore représente un char dont il ne reste que la partie arrière et qui part vers la gauche. À bord se trouvent deux hommes : un cocher, dont sont visibles le buste et le haut des jambes, et qui se penche en avant ; et un guerrier muni d'une armure complète, avec cuirasse, jambières, casque et bouclier. Le guerrier a les deux pieds déjà sur le char et il part vers la gauche avec le char, mais son buste est tourné face au spectateur et il tourne manifestement la tête (perdue) vers la droite ; il tend vers la droite le bras auquel est accroché le bouclier. Deux lignes partant du char en direction de la main du guerrier sont peut-être la partie inférieure d'une lance (ou moins probablement d'un bâton de cocher) qu'il tient dans la même main. La bordure inférieure d'un casque de hoplite est visible à hauteur du cou, et l'arrière de la crinière du casque retombe par-dessus l'épaule droite sur la cuirasse ; des cheveux longs ondulés semblent également figurés devant l'épaule droite. L'apparence du guerrier ne correspond pas exactement au type figuré postérieur d'Oinomaos, qui n'a jamais de cheveux longs. L'équipement hoplitique concorde davantage : Oinomaos n'est pas représenté en hoplite dans le reste de la tradition, mais la variante ne serait guère surprenante et conserve l'ensemble de l'équipement que lui attribue la tradition. Le fait que le guerrier dispose d'un cocher concorde également avec les représentations de l'épisode, qui ne montrent jamais Oinomaos seul sur son char, mais toujours accompagné de Myrtilos qui tient les rênes.

Deux autres permettent d'aller plus loin. La présence d'un autel à volutes juste à droite du char est le principal détail qui a permis d'avancer un rattachement de la scène à la course de Pélops : dans toute une partie des textes, Oinomaos pratique un sacrifice avant le départ de la course et accorde à son adversaire une longueur d'avance en le laissant partir le premier, avec Hippodamie sur son char, tandis qu'il achève le sacrifice ; il s'élance ensuite à sa poursuite, lance en main, sur son propre attelage conduit par Myrtilos. Il est donc possible que l'autel à demi visible sur ces fragments soit celui sur lequel Oinomaos sacrifie tandis que Pélops s'élance déjà ; mais Hippodamie n'est pas présente. Comme nous allons le voir, le sacrifice accompli par Oinomaos est un élément constamment présent dans l'iconographie grecque classique et hellénistique sur les scènes représentant le départ de la course.

Un second détail est remarquable : quelques lignes figurant près du bord inférieur gauche du fragment qui montre le char sont visibles par-dessus la roue du véhicule. Au premier abord, la pointe semble représenter la queue d'un cheval battant l'avant du char, mais une autre pointe plus courte située juste en dessous ne semble pas pouvoir être une autre queue ; en revanche, ces lignes pourraient représenter deux rémiges terminant une aile de cheval merveilleux. Le conducteur du char serait alors Pélops,

⁷⁵ Fragments conservés à Barcelone (Musée archéologique, n°435) et à Valence (Musée de la préhistoire, n°54). *LIMC* Pelops 22.

occupé à partir avec l'avance qui lui est accordée, et il faudrait supposer qu'Oinomaos se trouvait à droite de l'autel, dans la partie de la scène entièrement perdue. L'hypothèse présente l'avantage de faire concorder l'ensemble des éléments de ces fragments avec ce qui est connu de la tradition iconographique grecque sur l'épisode. Cependant, l'ensemble de ces indices reste très fragile, il est tout aussi possible qu'il ne s'agisse ici que d'une scène de départ de guerriers en char représentant d'autres héros, voire sans rapport avec le passé héroïque. En l'absence de preuves supplémentaires, mieux vaut donc écarter ces fragments du corpus des représentations de la course de Pélops.

2.1. Vases attiques

2.1.1. Représentations attiques de la course pour Hippodamie

La céramique attique du V^e siècle connaît au moins une représentation de la course. Un lécythe à figures noires conçu vers 500 et conservé à Athènes (7) montre la première scène bien identifiée de préparatifs de la course. Oinomaos, tourné vers la droite, est en train de préparer le sacrifice sur un autel tandis qu'un serviteur lui fait face et l'assiste, et que, sur la gauche, figure un casque qu'Oinomaos va mettre pour la course. Le reste de la circonférence du vase est occupé par l'attelage de Pélops, un quadriges aux chevaux ailés tourné vers la droite, sur lequel Pélops, vêtu à la grecque et portant un manteau long, est représenté en train de monter : il a un pied sur le char et l'autre encore à terre, dans la position typique utilisée dans la céramique pour figurer un conducteur en train de partir. Les chevaux ailés sont un élément visuel susceptible de signifier l'avantage dont dispose Pélops et de préfigurer sa victoire⁷⁶.

Les représentations suivantes se trouvent sur des vases à figures rouges. Datant de plusieurs dizaines d'années après, une amphore confectionnée vers 410 dans la manière du peintre de Dinos et conservée à Arezzo (8) montre cette fois le seul attelage de Pélops, accompagné d'Hippodamie (tous deux sont identifiés par des inscriptions). Pélops, le corps souplement arqué, manteau au vent, tient les rênes d'un quadriges léger courant vers la droite et tient également une baguette dans la main droite. Les chevaux ne sont pas ailés et la présence de deux arbres à l'arrière-plan et de brins d'herbe sous l'attelage précise encore le cadre terrestre de la scène. Pélops regarde en arrière, et ce regard supplée à l'absence de l'attelage d'Oinomaos : il montre que la scène a bien lieu en pleine course et que les futurs époux sont poursuivis. Hippodamie, quant à elle, se tient droite, regarde vers l'avant et fait un signe de la main⁷⁷. Dans l'arbre situé à l'arrière-plan derrière les chevaux, un couple de pigeons signifie l'union future des deux passagers du char, c'est-à-dire leur victoire imminente à la course.

⁷⁶ Je reprends ici la remarque de John Davidson, « Olympia and the Chariot Race of Pelops », dans David J. Philips et David Pritchard, 2003, p. 106.

⁷⁷ L'étude des vases suivants conduit à rapprocher ce geste du geste de dévoilement rituel de la mariée, l'*anakalupteria*, qu'accomplit Hippodamie sur de nombreuses autres œuvres. Peut-être s'agit-il ici d'un rappel

Une hydrie réalisée vers 440, conservée à Ferrare (9), montre Pélops sur son char dans un contexte mal identifié. Pélops, toujours seul et en position de conducteur au départ, tient les rênes d'un bige partant vers la gauche et attelé de chevaux ailés. Un monstre marin serpentiforme et à tête chevaline est représenté à l'arrière-plan derrière le char, tourné vers la droite : il permet de reconnaître que la scène se déroule dans un milieu marin (le fait que l'attelage ailé peut voler au-dessus de la mer est mis en avant par plusieurs textes et représentations figurées postérieures). Les autres personnages, Thétis et Pélée et peut-être Nérée, ne sont pas tous identifiés avec certitude mais permettent de comprendre qu'il ne s'agit pas ici de la course pour Hippodamie. L'autre trait remarquable du vase, en dehors du choix de la scène, est l'habit de Pélops, vêtu d'une tunique mouchetée qui rappelle son origine orientale. L'interprétation de ce vase est plus incertaine que dans les deux cas précédents : il n'est pas sûr que Pélops soit ici représenté pendant la course pour Hippodamie plutôt qu'à un autre moment situé avant ou après, correspondant à un épisode inconnu des textes qui nous sont parvenus et difficilement compréhensible.

Moins nombreux encore sont les vases attiques du IV^e siècle sur ce sujet : un seul représente la course de Pélops. C'est un cratère en cloche daté de 380-370 av. J.-C. et conservé à Naples (10), qui représente le départ de la course et confère à la scène l'ampleur d'une grande composition. Au centre du registre inférieur, l'autel sur lequel Oinomaos s'apprête à sacrifier est prolongé visuellement à l'arrière-plan par une colonne surmontée d'une statue d'Artémis qui se dresse au milieu du registre supérieur et fait face au spectateur. Sur la gauche, Oinomaos, barbu, cuirassé et casqué, sa lance appuyée contre lui, est tourné vers la droite et prend les ustensiles que lui tend un serviteur qui lui fait face de l'autre côté de l'autel. Dans la moitié gauche de la scène, un serviteur mène un bélier blanc vers l'autel, tandis qu'au-dessus, à l'arrière-plan, est représenté le quadriges d'Oinomaos mené par un cocher muni d'une baguette et s'avançant vers la droite. En bas, à l'extrême gauche, un jeune homme nu assis vers la gauche et tenant en main plusieurs lances se tourne pour regarder le sacrifice. L'identification de ces personnages n'est pas aisée, car, s'il est probable que Myrtilos est le cocher du char, il arrive que des représentations postérieures, italiotes (25 à 27), lui fassent tenir un rôle dans le sacrifice où il est parfois montré en train d'apporter le bélier. Dans la moitié droite de la composition, au premier plan, Pélops et Hippodamie, déjà à bord de leur quadriges, partent vers la droite. Sur le registre supérieur du vase, au-dessus d'Oinomaos, est représenté Poséidon en manteau, le trident à la main, assis vers la gauche mais tournant la tête vers la droite. De l'autre côté à droite, Athéna lui fait face, casquée et armée, au-dessus de Pélops. Plus loin à droite sont représentés Zeus et Ganymède, ainsi qu'une divinité féminine qui est peut être Aphrodite ou Héra.

La scène est en partie structurée par une recherche de symétrie horizontale à laquelle obéissent les paires en vis-à-vis que forment Oinomaos et son serviteur au registre inférieur, Poséidon et Athéna au registre supérieur, répartis de part et d'autre de la colonne qui sépare Oinomaos et ses serviteurs (à

de ce geste, mais ce n'est pas certain : la main d'Hippodamie ne touche pas son voile et ne paraît même pas se porter vers sa tête.

gauche) de Pélops et d'Hippodamie (à droite). Cette symétrie est brisée par deux éléments. Le premier est le choix d'une représentation du char d'Oinomaos en hauteur, ses chevaux marchant au pas, tandis que le char de Pélops et d'Hippodamie, en bas à droite, part au galop : la différence de hauteur entre les deux attelages, le départ animé de Pélops au tout premier plan tandis que le char poursuivant est à l'arrière-plan, et surtout le regard en arrière de Pélops et d'Hippodamie, ménagent une ligne de tension qui traverse la scène en diagonale et confère à l'ensemble un dynamisme suggérant l'imminence de la poursuite à venir.

Le second élément qui brise la symétrie est la présence de plusieurs divinités. L'ajout à la scène des divinités liées au monde équestre que sont Poséidon et Athéna confère une profondeur nouvelle au sacrifice d'Oinomaos, dont on sait qu'il ne lui gagnera pas la faveur des dieux pour la course. Le fait que la plupart des divinités se trouvent du côté de Pélops peut être un indice visuel de la faveur des dieux dont il dispose. La divinité féminine, Aphrodite ou Héra, préside à la victoire des futurs époux. La présence face à Zeus de Ganymède, occupé à lui servir à boire, ne doit pas à mon sens être surinterprétée dans le sens d'un rappel visuel d'une liaison homoérotique entre Pélops et Poséidon dans la lignée de la première *Olympique* de Pindare – ce n'est pas impossible, mais rien ne permet d'en être certain. Plus manifeste est le rappel discret, par ce détail, du contexte dans lequel le vase est appelé à être utilisé : celui de la consommation de vin dans le cadre du banquet aristocratique.

La présence d'un si grand nombre de divinités sur une scène représentant la course est un cas unique dans les représentations qui nous sont parvenues, et confère davantage d'ampleur à l'enjeu de la compétition. Le choix d'inclure ces divinités et de placer le sacrifice d'Oinomaos au milieu de la scène semble mettre en avant l'échec annoncé du rituel, qui n'apportera pas au roi la victoire qu'il recherche.

2.1.2. Autres représentations attiques de Pélops, d'Hippodamie et d'Oinomaos

Quatre autres vases attiques concernent peut-être les protagonistes de la course, mais ils sont tous d'interprétation incertaine.

Deux vases ont pu être interprétés comme représentant Poséidon et Pélops, dans la lignée de la première *Olympique* de Pindare qui relate l'enlèvement amoureux du second par le premier. Vers 470, un cratère à figures rouges retrouvé à Cerveteri (**11**) représente Poséidon poursuivant un jeune homme nu, portant une chlamyde sur le bras. Une hydrie à figures rouges datée d'après 400 (**12**) représente quant à elle Poséidon monté sur un cheval marin, tourné vers la droite, face à un homme en *himation*, tous deux paraissant discuter. Dans les deux cas, l'identification exacte du jeune homme pose problème, faute de traits distinctifs suffisamment clairs⁷⁸.

Les deux autres vases sont des cas uniques, ce qui rend leur interprétation plus malaisée. Une *pyxis* à figures rouges datée de 470-460 (**13**) pourrait représenter Oinomaos enfant parmi plusieurs

⁷⁸ Lear et Cantarella (2008), p. 149.

personnages féminins, dont sa mère Harpinè ; mais l'interprétation du vase est très incertaine. Enfin, une amphore du tournant des V-IV^e siècles représente une héroïne nommée Hippodamie pendant les préparatifs de son mariage, mais rien ne montre qu'il s'agit de la fille d'Oinomaos et non d'une homonyme.

Sur ce dernier vase, une amphore à col à figures rouges datée d'environ 400 (14), Hippodamie, identifiée par l'inscription « ΠΙΠΙΟΔΑΜΗ », porte une tunique, un manteau et une couronne, et se trouve assise vers la droite dans un jardin représenté par des pousses d'herbe au bas de la scène et par deux arbres, dont un palmier derrière elle à l'arrière-plan. Autour d'elle se trouvent plusieurs personnages tous identifiés par des inscriptions. Devant Hippodamie, Éros, ailé et couronné, soutient de la main droite un plateau garni d'objets qu'il lui présente et porte un objet semblable dans sa main gauche. Derrière Hippodamie, Eurynoé, en robe et les cheveux retenus par un bandeau, est tournée vers elle et a un pied posé sur un rocher. À ses pieds, un petit personnage ailé, Pothos, semble occupé à lui lacer sa chaussure. Devant Hippodamie se trouve Iaso, une femme en robe, les cheveux retenus par un bandeau, qui est tournée vers la droite et tient un miroir dans sa main gauche. Plus loin à droite, Astéria, portant une robe, un manteau et un bandeau dans les cheveux, est assise tournée vers la gauche, face à Hippodamie, un peu en hauteur. Sous Astéria, au pied du siège, est posée une phorminx. Cette scène représente à coup sûr une future mariée au cours des préparatifs de la cérémonie des noces : c'est un type de scène courant dans l'imagerie nuptiale de la céramique attique classique⁷⁹. Mais il n'est pas facile de déterminer s'il s'agit ici d'Hippodamie épouse de Pélops ou bien d'une de ses homonymes⁸⁰. Maria Pipili dans la notice du *LIMC*, estime qu'il est très probable qu'il s'agisse ici de l'épouse de Pélops, dans la mesure où elle était particulièrement connue pour son mariage ; mais on pourrait aussi penser à l'Hippodamie lapithe, épouse de Pirithoos, dont le mariage était tout aussi connu et mouvementé. C'est un cas typique d'ambiguïté intrinsèque d'une scène de vase, et il est très possible que les spectateurs antiques aient eu aussi pu hésiter.

La mise en série des œuvres permet-elle de résoudre ce problème ? Comme nous l'avons vu, cette amphore a au moins un prédécesseur en termes de sujet, sur un support différent : la peinture ornant l'un des panneaux sur les côtés du trône de Zeus dans son temple d'Olympie (5)⁸¹, et qui remonte sans doute à la deuxième moitié du V^e siècle. Il est probable que cette peinture et l'amphore à figures rouges légèrement postérieure présentaient le même genre de scène. Mais ce type de scène représentant Hippodamie dans un environnement exclusivement féminin n'est connu que par ce vase dans la céramique attique et ne se retrouve pas par la suite sur les vases italiotes : Hippodamie, sa mère et ses servantes, lorsqu'elles sont représentées, y sont toujours mises en présence de Pélops ou de Myrtilos. La seule scène *conservée* identifiée à coup sûr comme montrant l'Hippodamie fille

⁷⁹ Voir John H. Oakley, « Nuptial Nuances: Wedding Images in Non-wedding Scenes of Myth », dans Reeder (éd., 1995), p. 66 et fig. 8 et 9, pour des exemples de ce thème. La présence des servantes et le geste de la divinité amoureuse lançant la chaussure sont des éléments caractéristiques.

⁸⁰ Pour une liste des homonymes d'Hippodamie, de Pélops, d'Oinomaos et de Myrtilos, voir l'annexe 1.

⁸¹ Pausanias, *Description de la Grèce*, V, 11, 6.

d'Oinomaos pendant les préparatifs de son mariage se trouve encore une fois sur un autre support : un sarcophage attique d'époque romaine (87) qui sera examiné plus loin, et où seul le contexte permet d'identifier la scène. D'autres Hippodamie étaient-elles représentées dans le même genre de scène sur les vases attiques ? Il semble bien que non : l'Hippodamie épouse de Pirithoos n'est jamais représentée dans un environnement exclusivement féminin, mais plutôt dans les scènes du combat entre Centaures et Lapithes ; et la troisième Hippodamie connue des arts figurés gréco-romains, la servante de Pénélope, n'apparaît pas dans la céramique attique. Ainsi, il semble que seule l'Hippodamie fille d'Oinomaos a été représentée dans des scènes à symbolique nuptiale montrant l'héroïne en compagnie de ses servantes, ce qui va dans le sens de l'interprétation de Maria Pippili. Mais l'identification de l'amphore à col rouge demeure de l'ordre du probable.

2.2. Vases italiotes

Les vases italiotes représentant Pélops, Hippodamie et les autres protagonistes de la course sont bien plus nombreux que les vases attiques, ce qui rend possible une mise en série montrant les principaux choix de « moments » des peintres, choix qui constituent une tradition figurée autonome, en partie influencée par la céramique attique. Tandis que les vases attiques figurant Pélops et Hippodamie datent principalement du V^e siècle ou de la première moitié du IV^e, la production italiote se développe au IV^e siècle et une bonne partie des vases représentant notre sujet ne remontent pas avant les dernières décennies du siècle, entre 340 et 320-310. Sur une trentaine de vases figurant ces personnages, vingt-quatre représentent des scènes liées à la course pour Hippodamie, de ses préparatifs à son dénouement. Deux autres épisodes sont représentés chacun sur au moins deux vases : le deuil de Niobé auquel assistent Pélops et Hippodamie ; et l'enlèvement de Chrysis, l'un des fils de Pélops, par Laïos, père d'Œdipe.

2.2.1. Vases italiotes représentant la course de Pélops

2.2.1.1. Scène de rencontre entre Pélops et Oinomaos

Un seul vase montre ce que l'on peut appeler à proprement parler une audience entre Oinomaos et Pélops : il s'agit d'une situle apulienne à figures rouges réalisée vers 360 av. J.-C. et conservée à Rome (15). La scène est séparée en deux moitiés par une colonne qui représente manifestement le palais d'Oinomaos. À gauche de la scène, Pélops, imberbe, vêtu seulement de chaussures, d'un manteau jeté sur son épaule gauche et d'un bonnet phrygien qui rappelle son origine orientale, se tient

debout, tourné vers la droite. Il est suivi d'un serviteur⁸². Le prétendant, s'appuyant sur sa lance de la main gauche et étendant la main droite, paraît en pleine conversation avec l'homme assis sur un siège à droite de l'autre côté de la colonne, et qui n'est autre qu'Oinomaos, reconnaissable à sa barbe et à sa mise en scène comme roi. Les deux autres figures qui l'entourent confirment cette identification : à gauche d'Oinomaos se tient un jeune homme qui penche la tête vers le roi et lève la main gauche, tandis que, de la main droite, il tient une grande roue de char qui dépasse de derrière la colonne à gauche. L'absence de barbe et surtout la présence de la roue de char permettent d'identifier Myrtilos, dont nous allons voir que cette roue devient l'accessoire caractéristique dans la céramique italiote et même ensuite. À droite d'Oinomaos, en retrait, se trouve Hippodamie, la main droite appuyée à une petite colonne qui la met visuellement un peu à l'écart d'Oinomaos et de Myrtilos. Hippodamie lève un pan de son voile de la main gauche. À droite d'Hippodamie, une colonne semblable à celle qui sépare Pélops des trois personnages pisates achève de délimiter l'espace du palais. Au-dessus des trois personnages assemblés dans le palais, une ligne horizontale trace entre les colonnes la limite d'un autre espace dans lequel on voit les têtes des quatre chevaux d'Oinomaos : il s'agit manifestement de l'écurie. Au-dessus de Pélops est représentée une déesse allongée tenant une couronne de feuillage et qu'une inscription (ΦΡΟΔΙΤΑ) identifie comme Aphrodite ; et, sur la gauche, un petit dieu ailé identifié par les chercheurs comme Pothos, le Désir.

Compris au sens littéral, le geste d'Hippodamie n'est pas aisé à interpréter : faut-il y voir, comme sur le fronton est du temple de Zeus olympien, un signe d'adieu adressé à Oinomaos ? Hippodamie ne s'adresse pas à Pélops, car sa tête, comme celle de Myrtilos qui lui fait face, est penchée en direction de son père assis ; mais le moment pour cet adieu paraîtrait étrangement choisi. Ce geste, contrairement à celui du fronton (sur lequel Oinomaos est bel et bien sur le point de partir et où une interprétation réaliste du geste est possible), n'est donc pas à comprendre ici comme la représentation réaliste d'un geste effectif, mais comme une convention picturale située dans la lignée de celles auxquelles recourent les peintres de vases attiques. Il s'agit d'une référence indirecte au geste de l'*anakalypteria*, le dévoilement de la mariée devant son futur époux, qui a lieu pendant les cérémonies du mariage ; dans la céramique, représenter une femme en train de lever son voile permet au spectateur de l'identifier comme une future mariée⁸³. C'est bien sûr le cas d'Hippodamie, et nous verrons que ce geste se retrouve très fréquemment sur les autres vases qui la mettent en scène.

⁸² Lors de la soutenance, M. Lissarrague m'a fait remarquer que l'inscription identifiant ce serviteur, et qui n'était pas lisible sur les photos dont je disposais, se lit ΦΡΥΞ, « le Phrygien ».

⁸³ Sur la cérémonie de l'*anakalypteria* en particulier, voir Oakley (1982). Sur la place de l'*anakalypteria* dans les rites de mariage grecs, voir Perentidis (2002), p.3-38 et p. 52-75. Sur sa place dans le mariage athénien et son utilisation conventionnelle sur les vases, voir Oakley et Sinos (1993), p. 25-26. Sur l'emploi d'éléments tirés de l'imagerie nuptiale sur des scènes mythologiques ne représentant pas un mariage, voir John H. Oakley, « Nuptial Nuances: Wedding Images in Non-Wedding Scenes of Myth », dans Reede (éd., 1995), p. 63-73, en particulier p. 65-66. Le seul geste de la main relevant le voile ne suffit pas à garantir un rappel du statut de mariée d'un personnage féminin : voir Gaëlle Deschot, « Geste d'homme, geste de femme ? À propos de deux lécythes funéraires du Musée national d'Athènes », dans *Lalies* 32, p. 169-175, en particulier p. 172-173. Mais la

De même, la roue de char que tient Myrtilos n'est nullement supposée se trouver réellement dans une salle d'audience : elle peut venir signifier soit le métier de cocher ou de charron de Myrtilos, soit sa ruse à venir pour le sabotage du char de son maître. Oinomaos, que tous les autres personnages regardent et à qui s'adressent les gestes de la main respectifs de Pélops, de Myrtilos et d'Hippodamie, est au cœur de l'économie dramatique de cette scène : bien que représenté en apparence dans une position de force, entouré de son cocher et de sa fille au cœur du palais qui abrite ses chevaux redoutables, il est entouré des signes qui attestent de sa défaite à venir, tandis que Pélops a le soutien des divinités liées à l'amour et au désir. C'est en définitive la victoire annoncée de l'amour sur un beau-père récalcitrant qui est figurée ici.

Une telle scène d'audience, bien que très peu attestée dans la céramique grecque, se retrouve quelques siècles après sur les urnes étrusques et sur les sarcophages romains et attique, mais sous des formes différentes qui ne tentent pas de préfigurer de la même façon la victoire de Pélops.

2.2.1.2. Scènes de discussion entre Pélops, Hippodamie et Myrtilos

16. Cratère en calice apulien de Ruvo attribué au peintre de Lycurgue. Vers 350 av. J.-C. Londres, British Museum, F 271.
17. Péliké apulienne attribuée au peintre de Lycurgue. Vers 350 av. J.-C. Londres, Merrin Gallery.
18. Amphore apulienne de Ruvo. Vers 340 av. J.-C. Perdue.
19. Cratère en cloche campanien de la Basilicate. Vers 340 av. J.-C. Naples, Musée national, 81444 (H 3227).
20. Cratère à volutes apulien d'Altamura. Vers 330 av. J.-C. Naples, Musée national, 81666 (H 3222).
21. Loutrophore apulienne de Ruvo. Dernier quart du IV^e siècle av. J.-C. Musée Jatta, 37.

Sur les quatre protagonistes principaux de la course que sont Pélops, Hippodamie, Myrtilos et Oinomaos, les six vases en question ne mettent en présence que les trois premiers, dans une scène de conversation qui n'a réellement d'intérêt que pour le spectateur capable de la replacer dans son contexte, à savoir les moments qui précèdent l'organisation de la course de chars. Il s'agit donc manifestement de la rencontre à l'issue de laquelle Myrtilos trahit son maître et sabote le char d'Oinomaos, provoquant à coup sûr la victoire de Pélops. Si les trois figures principales sont toujours les mêmes, des variantes notables dans leur disposition et dans les éléments symboliques environnants viennent conférer des significations différentes à la scène selon les vases.

Sur le cratère en calice de Ruvo (16), Pélops se trouve au milieu de la scène. Représenté en jeune homme imberbe, près d'un bassin circulaire à eau lustrale (*perirrhantērion*) entouré de végétation, il est assis tourné vers la droite, nu à l'exception de ses chaussures, avec près de lui son manteau. Il tourne la tête vers la gauche pour s'adresser à deux femmes en robe, les cheveux retenus par des bandeaux, qui s'avancent vers lui. La première bouge la main dans le geste d'une conversation

présence conjointe de ce geste, de l'époux et du char, ainsi que l'importance donnée au thème du mariage d'Hippodamie dans les autres sources, constitue un faisceau d'indices convergeant dans ce sens.

spontanée. Il s'agit peut-être d'Hippodamie, mais ce n'est pas certain (nous allons voir qu'un autre personnage peut prétendre à cette identification). La seconde femme est généralement identifiée comme Stéropé ou comme une nourrice ou une servante⁸⁴. Pélops a le bras droit replié sous son coude gauche, la main gauche appuyée sur un objet (peut-être une petite colonne). Il tend le bras gauche vers la droite en direction de Myrtilos, vêtu de bottes, d'un manteau et d'un chapeau rejeté sur sa nuque ; celui-ci est surtout reconnaissable à la roue de char qu'il brandit de la main gauche et qu'il paraît désigner de la main droite. Une haute colonne surmontée d'un petit trépied, passant derrière la main gauche de Pélops, sépare Myrtilos des trois autres personnages.

La moitié supérieure du vase est occupée par plusieurs personnages, dont des divinités, qui observent tous la scène, les yeux tournés vers Pélops et ses interlocuteurs. Au-dessus de Myrtilos, une femme assise sur un petit siège, difficile à identifier, peut être une nymphe ; au-dessus de Pélops et de son interlocutrice, un Éros ailé, assis sur un vêtement, tient dans sa main droite une couronne de feuillage ; au-dessus des deux femmes, un personnage féminin assis sur un siège fait le geste de lever un coin de son voile avec la main droite. À l'extrême gauche, Pan arrive avec un rameau de feuillage ; il se dirige soit vers ce personnage, soit peut-être vers la possible nymphe située à l'autre bout de la scène ; mais, dans tous les cas, il ne prête pas attention aux mortels représentés sous lui et paraît présent pour ménager une action secondaire. La femme qui relève le coin de son voile pose problème : nous avons vu et verrons encore que ce geste est un élément visuel fort servant à identifier Hippodamie dans la tradition iconographique, mais il serait un peu étonnant de la voir à ce point mise à l'écart. Deux hypothèses sont possibles : soit il s'agit d'Hippodamie, et dans ce cas les deux femmes qui viennent trouver Pélops sont Stéropé et une servante ou bien deux servantes, soit c'est bien Hippodamie qui parle à Pélops et la femme assise est un autre personnage, par exemple une divinité comme Aphrodite, dont ce geste rappelle le destin promis à Hippodamie. Étant donnée l'importance que revêt le geste du lever du voile dans la typification figurée d'Hippodamie, la première hypothèse me paraît préférable.

Pélops joue ici un rôle central dans le drame suggéré par la scène. Contrairement à la scène de l'audience avec Oinomaos, cette scène montre à coup sûr une roue de char bien réelle, peut-être celle-là même que Myrtilos est visiblement prêt à ajuster au char de son maître pour le saboter. La posture de l'interlocutrice de Pélops et le geste de ce dernier suggère que tous deux discutent à propos de ce que Myrtilos est en train de montrer. Toute la force de la scène réside dans ce qu'elle suggère de la conversation qui est en train d'avoir lieu. La scène reste ambiguë : le spectateur peut difficilement déterminer lequel des trois personnages est celui qui propose la ruse et se trouve renvoyé à ses connaissances préexistantes sur l'épisode. Les textes qui le relatent contiennent plusieurs variantes, de sorte que rien ne permet de trancher. La posture des deux femmes et de Myrtilos, tous trois debout tandis que Pélops est assis, pourrait suggérer que ce sont eux qui viennent trouver Pélops, Hippodamie

⁸⁴ Identification proposée par Säflund. D'autres interprètes voient dans ce personnage Hippodamie, mais je partage l'avis de Maria Pipili dans *LIMC*, Hippodameia I 7, qui donne raison à Säflund, non sans indiquer les références *contra*.

(si c'est elle) conversant directement avec lui tandis que Myrtilos reste en retrait, en serviteur qu'il est. S'il faut voir Hippodamie dans la femme qui parle à Pélops, cela pourrait indiquer que c'est elle qui prend en main la ruse dans cette vision de l'épisode. Dans le cas où Hippodamie est la femme assise qui lève un coin de son voile, l'entrevue débouchant sur la ruse du sabotage serait ici prise en main ou du moins relayée par des servantes ou parentes d'Hippodamie.

La pélikè apulienne conservée à la Merrin Gallery (17) et attribuée au peintre de Lycurgue donne également les rôles principaux à Pélops et à Hippodamie. C'est plus précisément Hippodamie qui se trouve au centre de la composition : assise sur un siège, tournée vers la gauche mais la tête tournée de trois-quarts vers la droite, elle se détourne de Pélops qui lui fait face et préfère regarder une servante debout penchée vers elle et qui tient verticalement un éventail dans sa main gauche ainsi qu'un autre objet, sans doute un collier, dans sa main droite qui repose sur son genou. Hippodamie est vêtue d'une robe qui laisse entrevoir sa poitrine ; elle porte plusieurs bracelets à chaque bras, un collier au cou et un diadème glissé dans les cheveux. Sur la gauche figurent Pélops, et, plus à gauche encore, Myrtilos. Pélops, debout face à Hippodamie, les jambes croisées, est vêtu d'une tunique courte et d'un manteau et porte le bonnet phrygien qui le caractérise. Il tient un oiseau perché sur un doigt de sa main gauche levée, et appuie sa main droite sur une roue de char, détail frappant et unique dans les représentations figurées de Pélops. Myrtilos, lui, se tient en retrait : lui aussi debout et tourné vers Hippodamie, il ne porte qu'un manteau court qui laisse largement voir son corps, ce qui, malgré le fait qu'il ne tient pas les roues de char, ne laisse pas de doute sur son identification par distinction avec Pélops : des deux figures, c'est Myrtilos qui est généralement vêtu le plus légèrement. Myrtilos a la tête baissée et la main droite appuyée sur sa hanche.

Au-dessus de ces personnages humains, un second groupe, composé de trois personnages, contemple la scène, séparé du groupe inférieur par des rangées de points suggérant sans doute le sol (le même procédé figure le sol sous les pieds de Pélops et sous ceux de la servante de droite, qui pose le pied droit sur une élévation de terrain). Au centre, un petit personnage masculin aux ailes déployées, assis vers la gauche mais tournant la tête vers la droite, représente manifestement Éros, qui tient dans sa main droite un petit plateau de fruits. Il se tourne vers un personnage féminin assis vers la droite mais au buste tourné de face et qui, la tête tournée vers la gauche, contemple la conversation ; en robe longue, parée d'un collier et d'un diadème, elle tient de la main gauche un plateau de fruits (auquel répond celui d'Éros dans la composition du groupe) et avance au-dessus d'Hippodamie sa main droite qui tient un objet, peut-être un petit récipient. Sur la gauche, le troisième personnage, également féminin, est assis vers la gauche mais a le buste de face et la tête tournée vers la droite, dans une position symétrique à celle de l'autre personnage féminin ; également vêtue d'une robe longue, la divinité appuie sa main droite sur le sol et, de sa main gauche, fait un geste similaire à celui d'Hippodamie, comme pour écarter un voile. Deux plantes sont figurées de part et d'autre du personnage. Comment identifier ces deux personnages féminins ? Le regard qu'adresse Éros au personnage de droite et leurs plateaux de fruits communs encouragent à y reconnaître Aphrodite : il

serait logique que les deux divinités, alors à interpréter comme mère et fils, se répondent parmi les spectateurs divins de la scène. Le geste du personnage de gauche le lie plus directement à la composante nuptiale de la scène : peut-être s'agit-il d'Héra⁸⁵. La scène met en œuvre une symbolique à la fois amoureuse (la présence d'Éros, les plateaux de fruits) et nuptiale (les gestes de l'*anakalypteria* réemployés comme éléments de typification visuelle). Le contenu de la conversation, quant à lui, reste ambigu : tant le retrait étonnant de Myrtilos que l'attitude réticente ou réservée d'Hippodamie mettent en avant Pélops lui-même comme l'instigateur de la ruse. Le transfert de Myrtilos à Pélops de la roue de char faisant allusion au sabotage à venir est un cas à ma connaissance unique dans la tradition iconographique, et conforte la place prépondérante laissée au héros dans la variante du complot présentée par ce vase.

Sur l'amphore apulienne de Ruvo (18) et sur le cratère en cloche de Basilicate (19), Pélops, au contraire, discute directement avec Myrtilos, tandis qu'Hippodamie joue un rôle plus accessoire.

L'amphore perdue de Ruvo (18) place Pélops au centre de la scène, imberbe, vêtu d'une tunique et d'un manteau et coiffé d'un bonnet phrygien. Tourné vers la gauche, accoudé à un bassin à eau lustrale, il tient deux lances dans sa main gauche et tend la main droite vers Myrtilos, également imberbe, vêtu d'une simple tunique et figuré un peu plus bas sur le vase. Le cocher d'Oinomaos regarde Pélops et tient d'une main un bâton et de l'autre une roue de char⁸⁶. De l'autre côté du bassin se trouve un personnage féminin tourné vers la droite, la tête couverte d'un voile, qui discute en tendant la main vers un autre personnage féminin situé un peu plus bas, la disposition des quatre personnages formant un ensemble *grosso modo* symétrique. Le second personnage féminin lève de la main un coin de son voile, ce qui tend à la faire reconnaître comme Hippodamie ; l'autre femme est probablement soit Stéropé, soit une nourrice. Ni jeu de regards, ni jeu de gestes pour créer un lien visuel entre ces deux dialogues : ce sont donc non pas une mais deux conversations indépendantes qui sont figurées côte à côte, et c'est ici Pélops qui prend en main l'élaboration du sabotage avec le cocher. La place importante accordée au personnage féminin mal identifiable et la position en retrait d'Hippodamie elle-même sont deux éléments remarquables : tout semble fait pour minimiser le rôle de la future épouse dans la scène. S'il y a dans cette représentation une allusion à un plus grand rôle de Stéropé ou d'un personnage de nourrice dans une variante de l'épisode, il est impossible de la préciser, faute de textes qui la rapporteraient par ailleurs. Mais il ne s'agit peut-être que d'une « action secondaire » inventée par le peintre pour ménager une symétrie entre les personnages tout en explicitant la non-participation d'Hippodamie à la discussion avec Myrtilos.

⁸⁵ Je m'écarte un peu des identifications avancées par *RVAp*. Suppl. II, 110, 22b. Lors de la soutenance, M. Lissarrague m'a indiqué que mon identification de la déesse de gauche était erronée, car le geste consistant à soulever un pan de vêtement, qui doit être interprété avec prudence car il n'est pas propre à Hippodamie et ne renvoie pas toujours à l'*anakalypsis*, est parfois effectué par Aphrodite, comme c'est le cas selon lui dans cette scène : la déesse de gauche serait donc Aphrodite, son geste offrant un parallèle visuel avec celui d'Hippodamie elle-même.

⁸⁶ L'apparition d'un bâton utilisé en même temps que la roue de chars n'est pas sans faire penser aux représentations de jeunes gens jouant au cerceau qui figurent sur d'autres types de scènes sans rapport direct avec ce sujet.

Le quart supérieur gauche de la scène est occupé par deux hommes en costume phrygien, avec bonnets phrygiens et vêtements à motifs, tenant des lances ; celui de gauche, la main tendue vers son compagnon, paraît lui parler. En haut à droite est assis Hermès, reconnaissable au caducée qu'il tient dans sa main gauche ; il regarde en direction de Pélops et de Myrtilos, auquel le tracé des lances que tient Pélops semble le relier visuellement. Les textes présentent toujours Myrtilos comme un fils d'Hermès : la présence de ce dernier n'est donc pas surprenante, et les ruses pour lesquelles le dieu est connu par ailleurs peuvent expliquer qu'il préside à l'élaboration du sabotage. Il n'apparaît néanmoins en compagnie de Myrtilos que sur ce seul vase.

La scène représentée sur le cratère en cloche de Basilicate (19) comprend moins de personnages. Pélops y tient à nouveau la place centrale, entouré d'une végétation très stylisée pouvant évoquer un jardin ou une prairie. Imberbe, nu à l'exception d'un bonnet conique et d'un manteau drapé sur son bras gauche, il est assis vers la gauche, le corps tourné vers Hippodamie qui se tient debout face à lui, en manteau et la tête couverte d'une coiffe, tenant un plateau garni de fruits. Entre eux, une divinité ailée, sans doute Éros, tend une main vers Hippodamie et tient dans l'autre un fruit qu'il présente en direction de Pélops, geste à la symbolique amoureuse manifeste. Pélops, en un geste frappant, détourne la tête et le bras droit de l'autre côté, vers la droite, en direction de Myrtilos, représenté debout, imberbe, vêtu d'une tunique et coiffé d'un pétase. La position des jambes de Myrtilos suggère qu'il s'apprêtait à s'éloigner, mais il tourne la tête vers la gauche en direction de Pélops en réponse à son geste d'appel. Il tient de la main droite une roue de char posée à terre et en porte une autre sur son épaule gauche. Dans cette représentation de l'épisode, Hippodamie est à nouveau cantonnée dans son rôle de future épouse, entourée de symboles amoureux, tandis que Pélops prend seul l'initiative du recours à Myrtilos.

Le cratère à volutes d'Altamura (20) reprend les mêmes personnages, mais se singularise par plusieurs éléments, malgré la grande simplicité de sa représentation de la scène. La première caractéristique singulière de ce vase est qu'il représente des scènes des Enfers, parmi lesquelles Pélops, Myrtilos et Hippodamie ne sont qu'un groupe de personnages parmi d'autres : il ne s'agit donc pas du même « moment » que les précédentes scènes, mais d'une conversation ayant lieu après la mort de l'ensemble des personnages représentés et pour ainsi dire atemporelle⁸⁷. Sur la gauche, Pélops, nu à l'exception d'une coiffe, de chaussures et d'un pan de manteau, est assis tourné vers la droite ; tenant une lance appuyée contre lui dans sa main gauche, il tend la main et pointe l'index en direction de Myrtilos, qui est assis sur un siège face à lui et lui adresse un geste de la main. Myrtilos est reconnaissable aux deux roues de char qui l'entourent, l'une posée contre sa jambe et l'autre au-dessus de lui. Sur la droite, Hippodamie, vêtue d'une robe et tournée vers Pélops et le cocher, pose la main sur l'épaule de Myrtilos.

⁸⁷ Trendall et Cambitoglou rapprochent ce vase d'un autre cratère figurant des scènes des Enfers (Karlsruhe B 4) et qui montre en bonne partie les mêmes groupes de personnages : *RVAp*. I 431, 81. Sur le cratère de Karlsruhe, le groupe équivalent à celui de Pélops, d'Hippodamie et de Myrtilos montre Pirithoüs et Thésée.

Cette main posée sur l'épaule du cocher est un rappel visuel frappant des variantes de l'épisode dans lesquelles Myrtilos se voit promettre (soit par Pélops, soit par Hippodamie elle-même) une nuit avec Hippodamie en rétribution du sabotage⁸⁸. Dans le contexte particulier d'une scène de conversation aux Enfers, il s'agit donc non pas d'une indication sur l'action en cours, mais d'un rappel d'une tentation qui a déjà eu lieu et qui a conduit Myrtilos à la mort. Comme dans le cas du cratère en calice de Ruvo, l'ambiguïté plane sur le contenu possible de l'échange imaginé par le peintre. La scène se rattache aux scènes de conjuration contre Oinomaos qui viennent d'être passées en revue, mais le fait de la placer parmi des scènes des Enfers suffit à renouveler complètement ses significations possibles, et le choix de placer Myrtilos au centre du groupe, entouré par les deux époux qui ont causé sa perte, constitue un écart par rapport à ce que les vases précédents nous laissent entrevoir des représentations courantes de la scène. L'enjeu de la conversation entre Pélops et Myrtilos réside probablement dans la possibilité ou l'impossibilité d'une justification du meurtre de Myrtilos par Pélops.

La loutrophore apulienne de Ruvo (21), enfin, présente une variante un peu différente. Elle répartit la scène en deux registres séparés par une frise ornementée. Le registre supérieur, celui dont l'identification est la moins certaine, montre probablement Hippodamie parmi ses servantes, assise et accoudée sur un siège, le corps tourné vers la droite mais la tête vers la gauche. Un personnage féminin se tient près du siège à gauche, tourné vers Hippodamie, tandis qu'un groupe est formé plus loin à gauche par deux servantes qui se font face debout, occupées à converser, celle de droite tenant un éventail penché vers la droite. À droite du siège, en face d'Hippodamie, se tient un personnage masculin vêtu d'un habit aux manches et aux jambes tachetées : cela peut dénoter une origine asiatique, et dans ce cas il pourrait s'agir de Pélops, mais rien ne permet de conforter cette lecture, d'autant que Pélops apparaît déjà à coup sûr au registre inférieur, où il est vêtu d'une façon qui le rend plus identifiable. Quoi qu'il en soit, Hippodamie ne converse pas avec lui et l'ensemble des personnages, hormis les deux servantes, paraissent plutôt dans une attitude d'attente. L'extrémité droite du registre supérieur est occupée par une servante assise sur un siège, tournée vers la gauche, tenant à deux mains verticalement une ombrelle ornée de pendeloques.

Le registre inférieur s'organise autour de Myrtilos, assis une jambe repliée et l'autre allongée, vêtu d'un manteau qui laisse largement voir son corps ; il est immédiatement reconnaissable aux deux roues de chars qu'il tient près de lui de la main gauche. Assis vers la gauche, il tourne cependant la tête vers la droite pour regarder Pélops, qui, assis en face de lui à droite, reconnaissable à son bonnet phrygien, lève une main dans un geste de conversation en cours. Il s'agit sans doute possible de convaincre Myrtilos de trahir Oinomaos et de saboter le char. Deux autres personnages encadrent cette paire centrale : à droite, une servante tenant un éventail, et surtout, à gauche, une Furie aux ailes déployées, qui, comme Myrtilos, est assise tournée vers la gauche mais tourne la tête vers les deux interlocuteurs. Elle tient dans sa main gauche une lance et dans sa main droite un glaive dégainé : cela

⁸⁸ Pausanias, *Périégèse*, VIII, 14, 10-12.

montre que son action est immédiate, et, de fait, Myrtilos court à sa perte en acceptant l'offre de Pélops⁸⁹.

La scène est donc organisée d'une manière singulière, en deux ensembles simultanés dont la cohérence visuelle tient à la correspondance verticale entre la position centrale d'Hippodamie et celle de Myrtilos, dont l'action va déterminer son union avec Pélops.

2.2.1.3. Scène des préparatifs de la course

22. Cratère en cloche lucanien. Premier quart du IV^e siècle av. J.-C. Paris, Louvre, K 17.

23. Amphore apulienne de Ruvo. Vers 360 av. J.-C. Londres, British Museum, F 331.

24. Cratère à volutes apulien. Vers 310 av. J.-C. Londres, British Museum, 278.

25. Cratère à volutes apulien. Vers 310 av. J.-C. Londres, Soane Museum, 101 L (= V 538).

26. Cratère à volutes apulien de Ruvo. Vers 340 av. J.-C. Saint-Petersbourg, Ermitage, Б 4323.

27. Cratère à volutes apulien. Vers 330-320 av. J.-C. Naples, collection privée, n°370.

Vase montrant à la fois une scène de rencontre entre Pélops et Hippodamie et une scène de préparatifs de la course :

28. Amphore apulienne. Dernier quart du IV^e s. av. J.-C. Bari, collection de Blasi Cirillo, n°15.

Les sept vases italiotes représentant les préparatifs immédiats de la course se répartissent en deux ensembles principaux : sur quatre vases (**22** à **25**), les préparatifs consistent uniquement en un sacrifice offert par Oinomaos avec l'aide d'un ou plusieurs autres personnages variables, tandis que deux autres vases (**26** et **27**) montrent Pélops et Hippodamie se donnant la main au-dessus d'un autel en une cérémonie à laquelle préside Oinomaos, tandis qu'un serviteur amène un bélier pour un sacrifice. Dans l'ensemble des cas, aucun char ou cheval n'est visible : aucun de ces vases ne tente de montrer simultanément le sacrifice en cours et les chars au départ comme le faisait la grande composition du cratère en cloche attique de Naples. Un dernier vase, l'amphore apulienne de Bari (**28**), recourt à un agencement différent en montrant, sur deux registres, deux scènes peut-être simultanées : en haut, la rencontre entre Pélops et Hippodamie, et, en bas, les préparatifs de la course du côté d'Oinomaos, surveillé par une Furie.

Les quatre vases représentant un sacrifice montrent une assez grande diversité de détail.

De tous, le cratère en cloche lucanien du Louvre (**22**) est celui qui réduit la scène à sa plus simple expression : à droite, Oinomaos, barbu, casqué et muni d'un bouclier, fait face à Hippodamie, à gauche, qui porte une *phialè* ; tous deux procèdent à la cérémonie au-dessus d'un autel étroit. Sur la droite, derrière Oinomaos, Pélops, en costume oriental avec bonnet phrygien, tient une lance et tend l'autre main vers l'autel. C'est le seul vase sur lequel Hippodamie participe activement au sacrifice (en dehors de ceux où elle donne la main à Pélops).

Plus riche est la scène figurée sur l'amphore apulienne de Ruvo (**23**). Pélops, en costume oriental et coiffé d'un bonnet phrygien très orné, s'appuie sur deux lances, tourné vers la droite, en face

⁸⁹ Aellen (1994), I, p. 33.

d'Oinomaos, barbu, casqué et muni d'une lance, qui tient une *phialè* au-dessus de l'autel. Pélops et Oinomaos sont identifiés par des inscriptions près de leur tête. Derrière l'autel, en arrière-plan, se dresse une petite colonne. À gauche de Pélops s'approche une servante tenant un éventail : elle conduit en la tenant par le poignet une seconde femme, manifestement Hippodamie. À droite d'Oinomaos se tient Myrtilos, identifié par une inscription ; le bas de son corps est perdu. Plus à droite encore, un personnage féminin assis assiste à la scène : il s'agit d'Aphrodite, près de laquelle vole Éros. Deux têtes coupées de prétendants, l'une au-dessus de la colonne (regardant vers Pélops), l'autre près de la tête de la servante (et regardant soit elle, soit Pélops), rappellent l'enjeu sinistre de la course. La tête située près de la servante est coiffée d'un bonnet phrygien. Chose singulière, ces têtes sont elles aussi identifiées par des inscriptions : « Pélagon » pour la tête de gauche, « Périphas » pour celle de droite. Le premier nom est attesté dans une liste de noms des prétendants vaincus donnée par une scholie à Pindare ; le second n'y trouve que des correspondants proches⁹⁰. La présence des divinités du désir et de l'amour, par contraste avec ces éléments macabres, augure de la réussite de l'entreprise de Pélops.

Le cratère à volutes apulien du British Museum (24) figure lui aussi Pélops et Oinomaos accomplissant le sacrifice ensemble, de part et d'autre d'un autel prolongé par une colonne qui supporte une statue. Chacun d'eux tient une coupe au-dessus de l'autel. Oinomaos est barbu, casqué et cuirassé. Pélops ne porte pas de costume oriental, mais un simple manteau qui laisse voir la plus grande partie de son corps, et il tient dans son autre main un vase faisant penser à une hydrie. À gauche de Pélops est représentée Hippodamie, un peu en retrait : vêtue d'une robe, d'une couronne et d'un voile, tenant en main un fuseau, elle se détourne. À droite d'Oinomaos, un serviteur s'appuie d'une main sur une lance en un parallèle visuel avec la lance d'Oinomaos, et tient de l'autre main une autre cuirasse, probablement destinée à Pélops.

Le cratère à volutes apulien du Soane Museum (25), quant à lui, montre une scène très similaire au précédent, mais pose quelques problèmes d'interprétation. Il se développe sur deux registres. Sur le registre supérieur, au centre de la scène, se trouve un autel prolongé par une petite colonne sur laquelle une statue casquée tient en main, sur la droite, une roue de char près de la tête d'Oinomaos, signe de son accident à venir. À droite de l'autel, Oinomaos, barbu et cuirassé, occupe la place centrale dans cette scène ; il tient sa lance dans sa main gauche et des objets de culte (un récipient et une couronne de feuillage) dans sa main droite. À gauche de l'autel, un homme imberbe vêtu d'un manteau rejeté sur ses épaules assiste au sacrifice en face d'Oinomaos. Il tient dans sa main droite ce qui semble être un bélier qu'il porte sur son dos. Sur la gauche, Hippodamie assiste à la scène, portant un panier dans sa main droite. À droite d'Oinomaos, un homme imberbe nu, assis vers la droite sur un vêtement drapé, s'appuie de la main droite sur une lance et tient une cuirasse dans la main gauche ; un bouclier

⁹⁰ Le nom de Pélagon figure dans celle des listes de la scholie au vers 122 de l'*Olympique* I de Pindare qui comprend six noms. Le nom de Periphias n'est pas attesté ailleurs, mais, dans la même scholie, la liste de quinze noms connaît un Peiras, et Pausanias, dans la liste qu'il donne en VI, 21, 10, connaît un Prias. Pour ces listes, voir la fin du chapitre 3 et le tableau comparatif dans l'annexe « Comparaison structurelle des variantes ».

est posé à sa droite. Il tourne la tête vers le sacrifice en cours. L'identification des deux hommes imberbes pose problème. Celui qui prend part au sacrifice peut être Pélops, et dans ce cas le deuxième homme est un serviteur attendant de l'armer pour la course ; mais l'officiant pourrait aussi être Myrtilos, et dans ce cas le personnage représenté en train d'attendre pourrait être Pélops lui-même.

Le registre inférieur de la scène a pour personnage central un personnage féminin ailé, aux ailes déployées, vêtu d'un chiton court et d'une coiffe ; debout au repos, la jambe droite croisée devant la gauche, elle tient dans sa main gauche une lance, et, dans ses deux mains, les rênes des quatre chevaux qui l'entourent, deux sur la droite et deux sur la gauche, tous s'élançant vers la gauche. C'est une Furie, divinité qui apparaît isolée et qui se retrouve, dans des attitudes variables, sur plusieurs scènes de l'épisode de la course⁹¹. Sur la gauche de la scène, entre les deux chevaux, se trouve un jeune homme debout, nu à l'exception d'un manteau court qui se relève derrière lui. Le jeune homme regarde la Furie. Situé juste au-dessous de l'officiant du sacrifice, tandis que la Furie est située juste au-dessous d'Oinomaos, le jeune homme pourrait être soit un autre serviteur d'écurie d'Oinomaos, soit Myrtilos. Le fait que la Furie conduise les chevaux permet de déduire sans risque qu'il s'agit des chevaux d'Oinomaos et que ce geste signifie la défaite prochaine de ce dernier : c'est la divinité qui dirige le cours des événements. L'opposition est complète entre le rite accompli par Oinomaos pour se concilier les puissances divines et la réalité de l'action surnaturelle montrée sur le registre inférieur, où la place centrale accordée à la Furie, assez rare, est remarquable et doit être comprise à la lumière de celle accordée dans le registre supérieur à Oinomaos, dont le sort funeste à venir détermine toute la composition de la scène⁹².

Sur les deux vases montrant Pélops et Hippodamie en train de se donner la main sous la surveillance d'Oinomaos, le caractère fortement nuptial de la cérémonie peut éveiller le doute quant au moment exact représenté : même si cela paraît improbable, il pourrait à la rigueur s'agir d'une scène ayant lieu après la victoire de Pélops, dans une variante inconnue des textes et où Oinomaos, ayant survécu à sa défaite, unirait lui-même les époux. La présence de Furies sur ces vases constitue néanmoins une allusion claire à la mort à venir du beau-père.

Le cratère à volutes apulien de Ruvo (26) montre Pélops, debout à gauche, en costume oriental avec bonnet phrygien et appuyé sur deux lances, en train de donner la main au-dessus d'un autel à Hippodamie qui lui fait face à droite. L'autel occupe le centre de la composition. Sur la droite, Oinomaos, cuirassé et casqué, s'appuie de la main gauche à sa lance et tend la main droite vers l'autel, comme pour présider au rite. Plus à droite, un jeune homme arrive en portant un bélier blanc, en vue d'un sacrifice. Une roue de char représentée à terre sous les pieds de cet homme et une autre représentée en haut près de sa tête permettent de l'identifier comme Myrtilos (la roue du bas se trouve entre Myrtilos et Oinomaos, rappel discret de l'identité future de la victime du sabotage). La scène est

⁹¹ Aellen (1994), I, p. 46, rapproche cette scène d'autres scènes de vases italiotes montrant une Furie guidant ainsi le cours des événements.

⁹² Sur ce type de composition, voir Aellen (1994), I, p. 80.

encadrée à droite et à gauche par deux divinités ailées : à gauche, un petit Éros ailé, debout, tenant un plateau sur sa main gauche et tenant un cerceau dans sa main droite derrière lui, est arrêté dans son approche par une femme qui pose la main sur sa tête ; elle tient de l'autre main un éventail penché vers les époux. Ce personnage féminin a été identifié à Aphrodite⁹³. À droite de Myrtilos, une Furie ailée assiste à la scène, appuyée à sa lance, tenant derrière son dos un glaive encore au fourreau. Le sens de ces deux spectateurs divins est clair : la présence d'Éros et d'Aphrodite concrétise l'union à venir des époux, tandis que la Furie annonce la mort d'Oinomaos et peut-être aussi le meurtre à venir de Myrtilos ; elle se tient au repos, sans attitude agressive, ce qui dénote une action moins immédiate que sur les scènes où elle brandit ses armes, mais sa présence, son regard et le glaive caché derrière son dos font allusion à son action future⁹⁴.

Le cratère à volutes apulien de Naples (27) montre une composition développée sur deux registres. Sur le registre supérieur, qui montre l'action principale, Pélops, à droite, habillé en costume phrygien avec bonnet et tourné vers la gauche, donne la main au-dessus d'un autel à Hippodamie qui lui fait face à gauche. À gauche d'Hippodamie, Oinomaos, barbu et sans armes, tend la main en direction de l'autel comme pour superviser la cérémonie, tandis que derrière lui arrive un jeune homme imberbe poussant devant lui un bélier blanc. Un élément de la scène va dans le sens d'une cérémonie de préparatifs de la course : la présence de deux têtes de prétendants suspendues entre les personnages, l'une au-dessus de l'autel et l'autre entre Oinomaos et Myrtilos. Détail unique, ces têtes sont accrochées sur des roues de char (celle de gauche l'est sur deux roues qui se superposent en partie). Ce rapprochement saisissant de deux éléments que nous avons jusqu'ici vus employés séparément fonctionne certainement comme un signe macabre de l'enjeu de la course à venir, placé entre les têtes d'Hippodamie à gauche et de Pélops à droite. De plus, deux divinités assistant à la scène se répondent aux deux extrémités de la composition. À l'extrême gauche, une Furie ailée, debout appuyée sur une lance et tournée vers les personnages, tend la main vers le jeune homme qui amène le bélier, ce qui permet de l'identifier comme Myrtilos. À l'autre extrémité de la scène à droite, une autre divinité ailée, cette fois une Nikè, debout ailes déployées devant un bassin à eau lustrale, lève la main près de la tête de Pélops pour signifier sa victoire future.

Le registre inférieur de la scène regroupe des éléments plus accessoires, mais qui ne manquent ni d'intérêt, ni de problèmes interprétatifs. Un quadrigé tourné vers la droite, attelé de chevaux blancs, occupe le centre, sous l'autel. Trois serviteurs vêtus du même habit oriental comportant un bonnet phrygien, des vêtements aux manches et aux jambes rayées et un manteau, s'affairent des deux côtés. Deux s'occupent du char : l'un, sur la droite, faisant face aux chevaux vers la gauche, tient l'un d'eux par la bride et lui caresse la tête de la main droite ; l'autre, monté sur le char, le conduit. Le troisième serviteur, à gauche du char, est assis tourné vers la gauche et tient sur ses genoux un vase qu'il

⁹³ Aellen (1994), I, p. 71.

⁹⁴ Aellen (1994), I, p. 33 et 74-75 (distinction entre les scènes « à Furie calme » et « à Furie en pleine agression ») ; p. 147 (rapprochement avec d'autres scènes où la Furie tient le glaive caché derrière son dos).

maintient de la main gauche, tandis qu'il semble s'appuyer la tête dans son autre main relevée. Il est plus difficile d'identifier et d'interpréter cette dernière activité, que rien ne vient relier aux préparatifs du registre supérieur. Enfin, l'extrémité gauche du registre inférieur est occupée par deux personnages debout qui se font face : un homme tourné vers la gauche, imberbe, vêtu d'une tunique courte, tient une lance appuyée contre lui et lève devant lui un casque dans sa main droite, tandis que, sur la gauche, une femme vêtue d'une longue tunique, parée d'un diadème et d'un bracelet, lève la main droite et est en train de converser avec lui. Un bouclier est posé entre eux, appuyé contre les jambes du combattant. Ce groupe, plus difficile à identifier, montre peut-être à nouveau Hippodamie et Pélops, ce dernier s'appêtant à monter sur son char : leurs vêtements sont très similaires à ceux de ces deux personnages sur le registre supérieur, et la forme étrange du casque, qui ressemble lui aussi à un bonnet phrygien, peut être un indice de l'identité orientale du personnage. Il ne fait en tout cas aucun doute que les serviteurs en bonnets phrygiens sont des compagnons de Pélops.

Sur ces trois vases est présente une Furie ailée qui assiste à la scène, tandis qu'il n'y en a sur aucun des vases qui représentent les préparatifs sous la forme d'un sacrifice accompli par Oinomaos. Il semble que l'on puisse distinguer ici deux types de représentations des préparatifs de la course assez nettement distincte : l'un mettant l'accent sur le sacrifice accompli par les protagonistes et recourant à une symbolique qui rappellent l'enjeu dramatique de la course et la victoire à venir des époux ; l'autre mettant également en avant la part de meurtre et de vengeance inhérente à la mort d'Oinomaos (et peut-être aussi à celle de Myrtilos) par le biais de la présence d'une Furie. Cette dernière présentation de la scène est la plus proche des textes tragiques évoquant la course.

L'amphore apulienne de Bari (28), enfin, ne se rattache à aucun de ces deux ensembles et se distingue en outre par le fait qu'elle arbore deux scènes du même épisode. Elles sont réparties sur deux registres clairement séparés à mi-hauteur du vase par une frise horizontale ornée. Le registre supérieur s'organise autour d'Hippodamie, portant un vêtement long et coiffée d'un diadème, assise sur un siège muni d'un repose-pieds et tournée vers la gauche ; elle donne la main à Pélops qui s'avance et lui tend la main droite, tandis qu'il tient dans la main gauche ce qui semble être un bâton de marche. Derrière Pélops vole une petite divinité ailée, qui peut être un Éros ou une Nikè, et qui tient une couronne au-dessus de sa tête, indiquant à la fois sa future victoire et l'union amoureuse. L'ensemble des autres personnages sont des serviteurs. Hippodamie n'a pas moins de quatre servantes. Deux se tiennent sur la droite, l'une tenant au-dessus de sa maîtresse une ombrelle ornée de pendeloques, comme sur la loutrophore apulienne de Ruvo (21), mais tournant la tête vers la droite où est assise une servante tenant un éventail. Deux autres servantes s'avancent sur la gauche vers Pélops, la première portant un siège qu'elle lui destine, la seconde tenant un vase dans sa main droite et un autre récipient dans sa main gauche. Un petit vase couché devant la première servante rappelle peut-être le contexte d'hospitalité de la scène. Un dernier personnage est un serviteur situé à l'extrémité droite de la scène et dont l'habit oriental montre qu'il est un compagnon de Pélops. Debout tourné vers la gauche, tandis qu'une phorminx est posée à terre sur la droite et indique peut-être sa fonction, il lève la tête, se tenant

le menton d'une main en une posture interrogative, et regarde l'un des éléments qui occupent la partie supérieure de cet espace : une armature de char, réduite à l'axe et aux roues, suspendue en hauteur, et devant laquelle est suspendue une tête de prétendant décapité. Un autre assemblage similaire lui répond dans la composition à l'extrémité gauche de la scène, au-dessus de la servante au vase. Au centre, entre Pélops et Hippodamie, est suspendue une troisième tête derrière laquelle sont visibles un bouclier et un glaive au fourreau. Le sens de l'ensemble exprime très clairement la tension entre la rencontre amoureuse et l'enjeu macabre de la course, dont la divinité ailée laisse comprendre l'issue heureuse pour le couple.

Le registre inférieur montre les préparatifs de la course du côté d'Oinomaos. Sur la droite, un homme imberbe, vêtu d'un simple manteau qui laisse largement voir son corps, est debout, appuyé sur une lance et tenant de la main droite un bouclier posé devant lui. Un homme barbu, cuirassé, portant une arme en bandoulière, et que l'on peut identifier comme Oinomaos, se tient en face de lui et fait un geste de la main comme pour lui donner des indications ; il a en main une baguette de cocher. Une épée et un bouclier, semblables à ceux visibles derrière la tête de prétendant sur le registre supérieur, sont suspendus entre eux à l'arrière-plan et me paraissent expliciter l'objet de la conversation : il s'agit de l'équipement belliqueux d'Oinomaos. À gauche des deux concurrents, un quadrigé démarre, les chevaux au pas, vers la gauche, conduit par un serviteur vêtu d'un manteau, portant un pétase accroché derrière sa nuque, et tenant en main une baguette. À l'extrême droite de la scène, une Furie ailée regarde les personnages. En dehors d'Oinomaos et de la Furie, l'identification des personnages est délicate, car la scène inclut habituellement Pélops et Myrtilos, mais il n'est pas certain que l'interlocuteur d'Oinomaos soit Pélops, dont l'origine orientale aurait sans doute été rappelée par un élément vestimentaire. Si l'un des deux personnages est Myrtilos, il s'agit sans doute plutôt de celui qui conduit le char, tandis que l'interlocuteur d'Oinomaos peut être un simple serviteur venu lui apporter ses armes. Il reste impossible d'exclure complètement que ce personnage soit Pélops, même si cela me paraît moins probable. Il convient de remarquer qu'un élément dans cette scène ne vise à singulariser l'un des serviteurs comme étant Myrtilos : il n'y a, par exemple, pas de roue de char ou d'élément symbolique de ce genre sur le registre inférieur du vase. Autrement dit, il ne va pas de soi que Myrtilos intervienne dans la variante de la course représentée ici.

L'absence d'Hippodamie dans la scène de départ au profit du seul quadrigé est ici remarquable : elle singularise ce vase au sein tant de la tradition textuelle que de la tradition figurée de la céramique grecque, mais ce choix s'explique aisément dans cette composition en deux scènes. L'ensemble de la composition s'organise autour de l'opposition entre les deux groupes de personnages et leur destin annoncé, les futurs époux en haut, le roi de Pisa courant à sa perte et ses serviteurs en bas. Les puissances surnaturelles à l'œuvre se répondent sur les deux scènes : la Nikè ou l'Éros couronne Pélops d'un côté, la Furie contemple Oinomaos et s'apprête à causer sa défaite de l'autre.

L'agencement temporel de l'ensemble, en revanche, peut poser un problème d'interprétation : faut-il comprendre les deux scènes comme simultanées ou successives ? Ce choix conditionne en partie la

lecture du vase : si les deux scènes sont successives, le registre supérieur montre la première rencontre entre Pélops et Hippodamie, mais il est étonnant qu'Oinomaos n'y assiste pas ; et Pélops pourrait aussi figurer sur le registre inférieur. Si elles sont simultanées, alors l'entrevue entre les futurs époux pourrait avoir pour objet un adieu avant la course (voire la ruse à venir, mais il est certain que Myrtilos n'est pas présent) et il devient certain que Pélops n'est pas présent sur le registre inférieur. La seconde interprétation me paraît la meilleure : plus cohérente avec la logique narrative répandue sur les vases grecs, elle explique mieux le sens de l'ensemble. L'absence d'Oinomaos pendant la rencontre entre Pélops et Hippodamie est une variante rare, mais elle n'a rien d'absurde dans la mesure où Hippodamie n'est pas seule mais entourée de ses servantes.

2.2.1.4. Scènes du déroulement et du dénouement de la course

Variante montrant les deux chars

- 29.** Cratère à volutes apulien de Tarente. Début du IV^e s. av. J.-C. Tarente, Musée national, 127081.
- 30.** Cratère à volutes apulien de Ruvo. Vers 330 av. J.-C. Naples, Musée national, 81667 (H 3256).
- 31.** Cratère à volutes apulien de Ruvo. Vers 330 av. J.-C. Naples, Musée national, 81394 (H 3255).
- 32.** Amphore apulienne. Vers 330 av. J.-C. Naples, Musée national, SA 697.
- 33.** Cratère à volutes apulien. Dernier quart du IV^e s. av. J.-C. Zurich, Marché des antiquités (galerie Nefer).

Variante montrant seulement le char de Pélops et d'Hippodamie

- 34.** Hydrie lucanienne à figures rouges de Policoro. Autour de 400 av. J.-C. Tarente, Musée national.
- 35.** Hydrie apulienne à figures rouges de l'Arsenal. Vers 390 av. J.-C. Tarente, Musée national, 4604.
- 36.** Loutrophore apulienne à figures rouges. Vers 320 av. J.-C. Marché de Londres, Sotheby, vente aux enchères, décembre 1984, n°366.

Les vases représentant la course montrent deux variantes proches : soit les deux attelages sont visibles, soit seul le char de Pélops (souvent accompagné d'Hippodamie) est montré. Dans ce dernier cas, la posture ou l'expression du ou des occupants du char suggère la poursuite en cours. Chacune de ces deux variantes présente une grande variété de détail.

Le plus ancien vase italiote connu à représenter la scène, le cratère à volutes apulien de Tarente (**29**), montre deux quadriges au galop (c'est l'un des rares vases à montrer les chars se dirigeant vers la gauche). Dans le quadriges de tête, Pélops, vêtu à la grecque, tient les rênes et tourne la tête vers ses poursuivants ; dans le char qui le poursuit se trouvent Oinomaos, barbu, casqué et brandissant une lance en direction de son ennemi, et un cocher imberbe qui tient les rênes et qui ne peut être que Myrtilos. C'est le seul vase italiote à montrer Pélops seul dans le char pendant la course. Le vase est également remarquable par sa réduction de la scène aux seuls protagonistes de la course : aucun autre personnage, animal, humain ou divin, n'est présent, et aucun élément de décor ne précise le lieu de la scène.

Sur l'ensemble des autres vases, Hippodamie se trouve auprès de Pélops dans son char. Léon Lacroix a bien remarqué⁹⁵ que les vases représentant ainsi Hippodamie aux côtés de Pélops pendant la course n'utilisent jamais les codes habituels des scènes de rapt. L'exemple des vases montrant le rapt de Chrysis par Laïos, que nous verrons plus loin, en fournit une autre preuve. Il est manifeste que, pour les peintres de vase, Pélops n'enlève pas Hippodamie : sa présence sur le char du prétendant est prévue par l'organisation de la course.

Deux vases, le cratère à volutes apulien de Ruvo n°81667 (30) et l'amphore apulienne de Naples (32), montrent une Furie courant entre les deux chars pendant la course.

Sur le cratère de Ruvo n°81667 (30), la Furie occupe l'intervalle qui sépare les deux quadriges et court dans le même sens qu'eux, vers la droite. Elle n'a pas d'ailes. Tournant la tête vers le char d'Oinomaos, elle brandit une torche au-dessus de sa tête, en direction du char d'Oinomaos. Sa présence et son geste indiquent la mort imminente d'Oinomaos ; malgré la proximité entre l'extrémité de la torche et les têtes des chevaux, le geste n'a pas pour but de les effrayer, d'autant moins que leur posture et leur expression ne trahissent aucun trouble⁹⁶. Sur le char, Oinomaos, barbu, casqué et cuirassé, se tient droit, pointe sa lance et lève son bouclier sur son autre bras, tandis que Myrtilos, imberbe et légèrement vêtu, fléchit les jambes et tient les rênes. Sur le quadriges de tête, Pélops et Hippodamie tournent la tête vers leurs poursuivants. Pélops, à droite, tient les rênes de la main gauche, tandis qu'Hippodamie, à gauche, lève son voile de la main droite, geste dont nous avons vu⁹⁷ qu'il s'agit d'une allusion conventionnelle à l'*anakalypteria* rituelle du mariage et donc au statut de future mariée de la passagère du char. Pélops, de la main droite, pointe une lance vers le char des poursuivants ; son bras, qui passe derrière Hippodamie, n'est pas visible, mais sa main tenant la lance dépasse à gauche de sa future épouse. Nous allons voir que ce geste de Pélops consistant, d'un même mouvement, à enlacer Hippodamie et à tendre une lance contre Oinomaos, se retrouve de façon très similaire sur plusieurs autres vases italiotes. Outre ce geste, le fait de montrer Pélops armé lui aussi renforce l'aspect belliqueux de la course par rapport aux variantes attestées dans les textes, où les prétendants poursuivis par Oinomaos n'ont pas la possibilité explicite de se défendre contre sa lance⁹⁸. Au-dessus des chevaux de Pélops, un Éros vole dans la même direction que les chars : cet élément, dont nous avons vu la fréquence sur les représentations de Pélops et d'Hippodamie, symbolise le désir des futurs époux. Au-dessus des chevaux d'Oinomaos vole un oiseau, très probablement un aigle, tenant entre ses serres quelque chose qui ressemble à un serpent (le vase est abîmé à cet endroit) : il s'agit manifestement d'un présage défavorable au poursuivant⁹⁹. Enfin, le décor de la scène est assez

⁹⁵ Léon Lacroix (1976), p. 339.

⁹⁶ Je rejoins sur ce point Aellen (1994), I, p. 46.

⁹⁷ Il est attesté pour la première fois à coup sûr sur la stèle apulienne à figures rouges de Rome (15).

⁹⁸ À l'unique mais notable exception de l'*Iphigénie en Tauride* d'Euripide. Sur ce point, voir la conclusion synthétique sur la tradition iconographique grecque, plus loin dans ce chapitre, et le développement consacré à cette tragédie dans le chapitre 3, p. 172 et suiv.

⁹⁹ Aellen (1994), I, p. 79-80, note 47, rapproche cet élément d'autres vases et y reconnaît le rôle de messager de Zeus par ailleurs couramment attribué à ce rapace, ce qui n'a rien d'invraisemblable dans le cas présent.

détaillé. Deux étoiles brillent au-dessus de l'attelage d'Oinomaos ; une plante stylisée pousse sous les pieds de ses chevaux ; et dans l'espace situé sous les deux chars, cinq poissons bondissent alternativement vers la gauche ou vers la droite, suggérant une étendue d'eau. Des séries de points sous les roues du char de Pélops semblent suggérer que le char roule bien sur la terre et ne s'aventure pas sur l'eau : on ne peut donc pas conclure à une représentation d'un attelage merveilleux de Pélops sur la base de ces poissons.

Sur l'amphore apulienne de Naples (32), qui montre deux quadriges au galop vers la gauche, la Furie, ailée cette fois, s'élançait à contresens et brandit une lance vers les chevaux d'Oinomaos. Sous les jambes des chevaux, un fauve à la peau tachetée (peut-être une panthère) bondit lui aussi vers les animaux, dans un redoublement de la même action¹⁰⁰. Cependant, l'attitude des chevaux, représentés au galop, ne trahit pas de trouble particulier. Tout au plus remarque-t-on une différence dans la position des jambes des chevaux, dont les pattes postérieures sont droites et reposent au sol, tandis que ceux du char de Pélops les ont légèrement repliées et en suspens au-dessus de la terre ; mais il peut ne s'agir que d'une volonté de *variatio* du peintre dans la représentation des animaux. Il semble bien cependant que l'accent n'est pas immédiatement mis sur la peur des chevaux, comme sur le vase attique qui les représentait s'enfuyant de part et d'autre, mais sur l'accident d'Oinomaos qui est en train de se produire. L'examen du char le confirme. Il est représenté de travers, en train de basculer, et le timon droit, visible parmi les jambes des chevaux, n'a plus de roue : elle s'est détachée. Oinomaos, debout, brandit son bouclier au premier plan et sa lance à l'arrière-plan, mais le cocher, de son côté, a le pied gauche en dehors du char : il est sur le point de sauter en route. Sur la gauche, Pélops, vêtu d'un habit tacheté rappelant ses origines orientales, regarde droit devant lui et tient les rênes, tandis qu'Hippodamie, elle, tourne la tête vers le char de son père. En termes de choix d'un « moment » narratif, ce vase est le seul connu à représenter précisément l'instant de l'accident, au paroxysme de l'intensité dramatique : en cela, il est le plus proche de ce qu'Apollonios de Rhodes choisit par la suite de représenter sur le manteau de Jason au premier livre de ses *Argonautiques*¹⁰¹, et atteste de l'existence d'œuvres figurées antérieures ayant pu constituer des inspirations directes pour cette *ekphrasis*. L'absence de toute divinité ou animal symbolique venant rappeler l'amour des futurs époux, alors qu'Éros est très souvent présent sur les vases qui les représentent, montre la volonté du peintre de concentrer l'action sur l'accident et la mort à venir d'Oinomaos.

Les autres vases ne comprennent pas de Furie, mais reprennent la même disposition des attelages et souvent les mêmes gestes de la part des concurrents de la course.

Sur le cratère à volutes apulien de Ruvo n°81394 (31), les attelages sont représentés comme deux biges au galop vers la droite ; quelques brins d'herbe et un lièvre bondissant dans le même sens sous les chevaux d'Oinomaos indiquent un cadre terrestre et rappellent la vitesse des équipages. Sur le char

¹⁰⁰ Pour d'autres exemples de Furie (agressive ou calme) accompagnée par une panthère, Aellen (1994), I, p. 31. Selon Aellen, la panthère, animal dionysiaque, exprime la fureur bachique qui anime la Furie.

¹⁰¹ Apollonios de Rhodes, *Argonautiques*, I, 752-758.

de gauche, Myrtilos, imberbe, en tunique et casqué, tient les rênes, tandis qu'à sa droite Oinomaos, barbu, cuirassé et portant une coiffe, pointe de la main droite une lance vers son ennemi et porte un bouclier sur son bras gauche levé, en une posture que nous avons déjà observée sur plusieurs vases. Sur le char de droite, Pélops, le plus à droite, est imberbe et vêtu d'un manteau rejeté sur ses épaules ; il tient les rênes de la main gauche et se penche légèrement en avant. Près de lui à gauche se trouve Hippodamie, vêtue d'une robe. Tous deux tournent la tête vers le char qui les poursuit. Sur la gauche d'Hippodamie, une main brandit une lance en direction du char d'Oinomaos. Les dommages subis par le haut du corps d'Hippodamie empêchent malheureusement de voir le détail de la peinture à cet endroit, de sorte qu'il est difficile de déterminer à qui, d'Hippodamie ou de Pélops, appartient cette main. Selon Maria Pipili, dans le *LIMC*, c'est Hippodamie qui tient la lance ; mais il serait également possible que cette main soit celle de Pélops, dont nous avons vu sur d'autres vases ce geste singulier consistant à passer un bras dans le dos d'Hippodamie pour la retenir de la main dont il tient sa lance. Dans les deux cas, l'accent est mis sur l'union étroite des futurs époux contre Oinomaos. Un Éros ailé volant au-dessus de leurs chevaux vient rappeler leur désir. Il serait particulièrement intéressant de voir ici Hippodamie brandissant elle-même une lance contre son propre père pour prêter main forte à son prétendant : un tel geste renforcerait encore son importance dans l'épisode et insisterait sur la dimension « médéenne » du personnage.

Le cratère à volutes apulien de Zurich (33) présente peu de différences : les deux quadriges galopent vers la droite, parmi des plantes stylisées. Oinomaos et Myrtilos adoptent les mêmes postures. Pélops porte un costume oriental avec bonnet phrygien et Hippodamie une couronne ; tous deux regardent en arrière. Hippodamie relève son voile de la main droite ; Pélops, le bras passé derrière Hippodamie, tient la baguette de cocher. Une petite divinité ailée vole au-dessus de chacun des deux attelages, dans le même sens qu'eux ; celle qui se trouve au-dessus des chevaux d'Oinomaos fait un geste en direction d'Hippodamie. Elles sont difficilement identifiables avec précision, mais il s'agit vraisemblablement d'Éros et de Pothos, ou bien d'Éros et d'une Nikè ailée. Un autre détail est ambigu : la hauteur à laquelle se trouvent les roues du char de Pélops, qui ne touchent pas la ligne horizontale figurant le sol et sont un peu plus élevées que les sabots des chevaux, semble signifier que le char est en train de s'envoler.

Les autres vases adoptent une autre variante dans la représentation de la course : sur celle-là, seul le char de Pélops et d'Hippodamie est visible, et la poursuite n'est que suggérée par leurs gestes ou leurs expressions. L'accent est mis sur la victoire à venir des époux et sur leur désir, tandis que l'accident d'Oinomaos est entièrement omis.

Dérangeons un peu la chronologie en commençant par celui de ces vases qui vient le plus tard : la loutrophore apulienne à figures rouges datée d'environ 320 av. J.-C. (36). En dehors de l'absence du char des poursuivants, la scène qu'elle arbore est extrêmement proche de celles des vases précédents : Pélops et Hippodamie sont debout sur un quadriges qui galope vers la droite précédé par un lévrier. Tous deux regardent en arrière, ce qui suffit à suggérer qu'ils sont poursuivis et que la scène se passe

pendant la course. Pélops, à droite, est vêtu d'un costume moucheté et d'un bonnet phrygien, et passe un bras autour de la taille d'Hippodamie pour la retenir ; dans cette main, il tient sa baguette de cocher. Hippodamie, de sa main gauche, lève un coin de son voile. Aucune divinité n'est présente. Sous le char, dans un espace différent délimité par une barre horizontale servant de sol à la scène, plusieurs animaux marins sont représentés ; l'un d'eux, une sorte de coquillage en forme de corne, déborde un peu de la barre jusque sous les pieds des chevaux. Il s'agit peut-être de représenter l'imminence du moment où le char va quitter la terre et s'élancer sur les flots. La fonction habituelle du vase, destiné principalement à cette époque à être utilisé pour les mariages, explique que le peintre ait concentré la scène sur le char des futurs époux¹⁰².

Le vase le plus ancien, l'hydrie apulienne à figures rouges de l'Arsenal (35), datée d'environ 390, diffère par plusieurs détails des conventions adoptées par les autres vases analysés jusqu'à présent. Pélops et Hippodamie sont debout dans un quadriges au galop vers la gauche. Pélops, à l'avant, est vêtu d'un costume tacheté et porte une coiffe ; il tient les rênes de la main gauche et, de son bras droit étendu, excite les chevaux avec sa baguette ; il a la tête levée et conduit avec calme. Hippodamie, à l'arrière du char, a la tête penchée, en un geste qui peut signifier soit une réserve dénotant la pudeur, soit la peine ou la résignation. C'est le seul vase susceptible de représenter une variante dans laquelle Hippodamie n'était pas séduite par Pélops au départ ; mais l'hypothèse d'une simple réserve chaste me paraît plus crédible, car la scène ne présente par ailleurs aucun des codes observés ailleurs pour les scènes de rapt : Hippodamie est par ailleurs tout aussi calme, et, la main gauche le long du corps, le bras légèrement replié, se tient de l'autre main à la rambarde du char. Les roues du char sont nettement au-dessus de l'herbe figurée sur le sol : le char est en train de décoller ou de voler en rase-mottes.

Un vase plus ancien encore mais très endommagé, une hydrie lucanienne à figures rouges de Policoro datée d'environ 400 (34), montre très probablement Pélops et Hippodamie dans un quadriges au galop vers la gauche. La scène est inégalement conservée : le char est encore bien visible, à l'exception du poitrail du second cheval à partir de la gauche, mais les occupants du char sont presque entièrement perdus : tout juste peut-on voir le bras levé du conducteur armé de sa baguette de cocher. Malgré cela, plusieurs éléments vont dans le sens d'une scène de la course de Pélops. L'attelage, qui se développe autour de la panse du vase, plane visiblement en rase-mottes parallèlement au sol, figuré sur la frise inférieure de la scène (ornée de grecques) par quelques cailloux. Ni les roues ni les pattes des chevaux ne touchent terre. Deux personnages complètent la scène : au-dessus du char, c'est-à-dire sur la partie plate du dessus du vase, autour de la base du col, est représenté un Éros ailé qui plane dans le même sens que le char mais tourne la tête vers la droite, et qui tient un filet étiré horizontalement. Faisant face au char à gauche, une femme se tient debout, portant une œnochoé et un plateau garni d'offrandes : c'est un élément unique pour une scène de ce type. La présence de ce personnage

¹⁰² Sur les fonctions des loutrophores, voir, pour le cas d'Athènes, Oakley et Sinos (1993), en particulier p. 6-7 et 15-16.

féminin en même temps que d'Éros invite à supposer qu'il s'agit d'Aphrodite¹⁰³. Rien dans cette scène ne rappelle les aspects macabres de la course : la scène se concentre sur le couple amoureux et sur le soutien divin qu'il reçoit, laissant deviner le mariage à venir.

2.2.1.5. Vases isolés représentant d'autres scènes liées à la course

37. Hydrie campanienne à figures rouges. 360 av. J.-C. Paris, Cabinet des médailles, 977.

38. Cratère à volutes apuliens. Vers 330-320 av. J.-C. Berlin, Staatliche Museum, 1984.45.

39. Lécythe aryballisque campanien de Capoue. Deuxième moitié du IV^e s. av. J.-C. Berlin, Staatliche Museum, F 3072.

Trois autres vases italiotes représentent des scènes différentes, mais en rapport immédiat avec la course de chars. Deux, une hydrie campanienne et un cratère à volutes apulien, représentent Oinomaos parmi ses chevaux affolés au moment de l'accident ; le troisième, un lécythe aryballisque campanien, est le seul vase grec montrant la mort de Myrtilos.

L'hydrie campanienne à figures rouges (**37**) représente Oinomaos pendant l'accident de char. En termes de « moment » narratif, il est très proche de l'amphore apulienne de Naples dont nous avons vu qu'elle montre l'ensemble des attelages à l'instant précis où le char d'Oinomaos se disloque ; mais, par son choix de ne représenter qu'Oinomaos parmi ses chevaux, il n'a pour équivalent que le cratère apulien du Staatliche Museum. La scène est ici représentée avec une grande simplicité : Oinomaos se tient debout, les pieds ne touchant pas terre, parmi les quatre chevaux de son quadrigé qui se dispersent, deux vers la droite et deux vers la gauche. Derrière Oinomaos et les chevaux, à l'arrière-plan, le char est représenté de guingois, une roue en l'air. Le héros est identifié par une inscription en blanc, ΟΙΝΩΜΑΟΣ.

Plusieurs détails posent problème et tendent à faire penser que le peintre ne connaissait bien ni l'épisode à représenter, ni les conventions habituellement suivies par les peintres pour représenter les protagonistes de la course. En effet, Oinomaos est ici représenté comme un jeune homme imberbe (apparence sous laquelle on représente ordinairement Pélops et Myrtilos), et ne porte ni casque ni armure, mais seulement un pan de manteau drapé autour de son bras gauche et une coiffe conique. Une telle représentation d'Oinomaos est si isolée qu'elle rendrait problématique l'identification même du personnage si l'inscription n'était pas là pour l'identifier ; mais aucun autre épisode ne semble permettre de mieux identifier cette scène. À la rigueur, le conducteur de char accidenté pourrait être Myrtilos, mais ce serait un choix de représentation isolé au sein des traditions textuelle et figurée. Dans sa main droite, l'homme brandit une longue baguette de bois qui peut être une baguette de cocher ou une lance (plus probablement une lance, si la coiffe conique qu'il porte est bien un casque).

¹⁰³ Selon Maria Pipili, *LIMC*, Hippodameia I.

Dans sa main gauche, il tient un fourreau d'épée¹⁰⁴. Un dernier détail va à nouveau dans le sens d'une ignorance des détails de l'épisode ou du choix d'une variante un peu différente : le char, bien qu'il ait basculé, a encore ses deux roues. Aucun élément de décor, animal ou divinité n'apporte d'information supplémentaire sur le contexte ou les causalités à l'œuvre dans la scène.

Dans les années 330-320, un cratère à volutes apulien attribué au peintre des Enfers (38) représente Oinomaos seul, pendant la course, au moment où son char s'est brisé. Les types figurés employés ailleurs dans la céramique italote pour l'épisode de la course sont ici beaucoup mieux reconnaissables. Oinomaos, barbu, cuirassé et casqué, se tient debout, tourné vers la droite, au milieu des chevaux affolés de son attelage brisé. L'épée tirée, il tend la main gauche vers un cheval qui se cabre devant lui et il tente de le retenir par sa bride. À ses pieds, on entrevoit le char de guingois. Derrière Oinomaos, deux chevaux s'enfuient vers la gauche, l'un la tête penchée et encore doté de sa bride, l'autre tête redressée, sans mors, entouré de ce qui semble être les morceaux de sa bride. À l'extrême droite de la scène, un quatrième cheval s'enfuit en se cabrant vers la droite. Derrière le cheval qui se cabre vers Oinomaos, un personnage féminin ailé, vêtu d'une robe, brandit une grande torche dans la main droite. Elle a été identifiée comme Lyssa, la personnification de la folie, ou comme une Furie : je me range à cette dernière identification faite par Aellen, qui reconnaît là un type figuré plus largement attesté dans la céramique italote, et dont l'arme, la torche, est une caractéristique de la Furie propre aux œuvres des peintres apuliens¹⁰⁵.

La scène est extrêmement intéressante à plus d'un titre, par ce qu'elle suggère et par les correspondants qu'elle trouve tant sur les vases italotes que par la suite sur les urnes étrusques. Le sens premier de la scène est prosaïque : c'est la débandade de l'attelage d'Oinomaos après l'accident de char, et le vaincu tente de retenir ses chevaux apeurés qui s'enfuient en tous sens. Mais la présence de la Furie invite à voir dans les gestes des différents personnages un comportement moins raisonnable. La Furie frappe-t-elle de folie Oinomaos, ou bien les chevaux, ou bien eux tous ? Les chevaux ne semblent pas seulement apeurés mais véritablement déchaînés, comme en témoignent le cheval de gauche entouré des éclats de son mors brisé et le cheval blanc qui, au centre, semble se retourner contre son maître. De son côté, Oinomaos ne se contente pas de retenir le cheval : il a l'épée tirée. L'arme peut avoir servi très prosaïquement à trancher les rênes des chevaux pour les libérer des débris du char ; mais l'homme et le cheval paraissent s'affronter, et Oinomaos, un pan de son manteau au vent, semble sur le point de se jeter contre le cheval l'épée nue.

¹⁰⁴ Je remercie MM. Lissarrague et Delattre d'avoir corrigé lors de la soutenance ma première identification erronée de cet objet : influencé par la prophétie mentionnée par certains textes (Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique*, IV, 73 ; scholie à Apollonios de Rhodes, *Argonautiques*, I, 752, Wendel), qui annonce à Oinomaos sa future mort lorsque sa fille se mariera, j'avais d'abord vu dans cet objet un rouleau de papyrus, dont la présence sur cette scène, non réaliste, aurait relevé du rappel symbolique.

¹⁰⁵ LIMC Lyssa 27* ; *contra* Aellen (1994), I, p. 75-76.

S'il est possible que la Furie frappe seulement les chevaux, ce qui rapprocherait la scène de celles des vases italiotes où une Furie¹⁰⁶ effraie les chevaux d'Oinomaos pendant la course, il semble plus indiqué de rapprocher ce vase apulien d'un épisode de la fin de la course qui se trouve ensuite représenté de façon plus explicite sur les urnes étrusques de l'époque hellénistique : Oinomaos, debout ou allongé près du char brisé, tire l'épée et poignarde (ou tente de poignarder) les chevaux de Pélops. Une différence notable subsiste : dans le cas présent, c'est contre ses propres chevaux qu'Oinomaos se tourne. Luca Giuliani voit dans ce geste et dans l'action de la Furie l'annonce du suicide imminent d'Oinomaos, dont la divinité retourne contre lui les vellétés meurtrières exercées auparavant contre les prétendants¹⁰⁷ : l'hypothèse rejoint la variante du suicide d'Oinomaos, attestée dans les textes, et me paraît fondée.

Le lécythe aryballisque campanien de Capoue (39) représente, quant à lui, la mort de Myrtilos. Pélops et Hippodamie sont debout dans un char au galop vers la gauche. Une frise de vaguelettes sous le char, sur laquelle les sabots des chevaux empiètent un peu, montre sans doute possible que le char vole au-dessus des vagues (cela alors même que les chevaux ne sont pas ailés) et joue peut-être sur la surprise du spectateur en montrant que ce qui pourrait passer pour une simple frise non figurative indépendante de la scène principale du vase a en réalité valeur d'élément de décor et fait pleinement partie de la scène merveilleuse. Un dauphin bondissant devant le char vient confirmer que la scène se passe en mer. Pélops, vêtu d'un costume oriental tacheté et d'un bonnet phrygien, tient les rênes. Myrtilos, représenté comme un jeune homme imberbe, nu, tombe du char à la renverse, la tête en arrière, les bras écartés. Pélops et Hippodamie regardent droit devant eux et rien ne montre qui a poussé Myrtilos : le drame est déjà survenu, toute l'action de la scène est concentrée dans la chute. Au-dessus des chevaux, une Furie ailée vêtue d'un chiton long est assise et regarde les personnages, tenant dans sa main droite un glaive dégainé dont elle a le fourreau dans la main gauche. Sa présence fait-elle allusion à la seule mort de Myrtilos ou bien également à une malédiction lancée par lui et à ses conséquences néfastes pour les Pélopidés ? La comparaison avec les autres scènes où elle est présente, et le fait qu'elle n'est ni occupée à agresser frontalement un personnage, ni entièrement inactive, enclinent à penser que les deux niveaux de significations ne s'excluent pas¹⁰⁸.

Cette scène a un correspondant exact dans les textes : il s'agit du troisième stasimon de l'*Oreste* d'Euripide, composé en 408 et probablement postérieur à ce vase. Le stasimon rappelle la mort de Myrtilos, jeté dans la mer du haut du char d'or, et la malédiction qu'elle attire sur la lignée de Pélops. Il est donc probable qu'il existait déjà au moins une scène de vase représentant la mort de Myrtilos au

¹⁰⁶ Aellen (1994), I, p. 24-34, dans le cadre de son étude portant sur la céramique italiote, opère une distinction entre la figure des Erinyes, qu'il réserve à l'iconographie du mythe d'Oreste, où elles sont toujours représentées en groupe et jouent toujours un rôle important dans la scène, et la figure de la Furie, isolée et jouant un rôle en apparence plus effacé dans l'action. Je reprends ici cette distinction qui me paraît importante.

¹⁰⁷ Giuliani (1995), p. 118-122.

¹⁰⁸ Aellen (1994), I, p. 74. Le chiton long porté par la Furie sur cette scène est un écart par rapport à la tenue la plus fréquente de cette figure dans la céramique italiote, où elle est généralement vêtue d'un chiton court qui lui permet de courir pour agresser les autres personnages : ouvrage cité, I, p. 30.

moment de la composition de la tragédie, mais rien ne permet de cerner l'influence possible de ce thème pictural sur le chant du chœur d'Euripide.

2.2.2. Vases italiotes représentant d'autres épisodes

Pélops ou Hippodamie apparaissent également sur deux autres types de scènes sans rapport avec la course de chars. Les unes sont les scènes représentant le deuil de Niobé, sur lesquels Pélops et Hippodamie sont parfois présents, toujours tous les deux. Les autres représentent l'enlèvement de Chrysis, l'un des fils de Pélops, par Laïos, père d'Œdipe : seul Pélops est présent sur ces scènes de rapt où il voit son enfant lui être dérobé.

2.2.2.1. Scène du deuil de Niobé

40. Loutrophore apulienne à figures rouges attribuée au peintre du Louvre. Vers 330 av. J.-C. Malibu, Getty Museum, 82.AE.16.

41. Hydrie apulienne à figures rouges attribuée au peintre de Ganymède. Vers 330 av. J.-C. Zurich, 4007.

42. Loutrophore apulienne à figures rouges. Vers 340-330 av. J.-C. Princeton, Art Museum, Y1989-29.

Au moins deux vases montrent à coup sûr Pélops et Hippodamie parmi les personnages figurant sur des compositions consacrées au deuil de Niobé¹⁰⁹. Sur une loutrophore apulienne à figures rouges attribuée au peintre du Louvre (**40**), la composition est divisée en deux registres. Sur le registre supérieur, la place centrale est occupée par Niobé, représentée à l'intérieur d'un *naiskos*, édifice funéraire délimité par deux colonnes et un fronton, où elle est encadrée par deux vases. Tournée vers la droite, elle a la tête penchée et appuie sa joue sur son poing gauche, tandis que son coude gauche s'appuie sur sa main droite ; l'expression de son visage est triste. Ses pieds et le bas de sa robe sont peints d'un rehaut blanc : il représente la pétrification progressive de Niobé, qui commence par le bas de son corps, selon un procédé récurrent sur les scènes représentant cette métamorphose¹¹⁰. Plusieurs personnages féminins entourent le *naiskos*, deux à gauche et deux à droite ; chaque paire discute ensemble, et la femme à gauche de la paire figurée près du côté droit du temple tient un plateau. Deux lyres sont figurées au-dessus des femmes. Le registre inférieur est entièrement occupé par un quadriga au galop vers la gauche dans lequel se tiennent Pélops et Hippodamie. Pélops est représenté de face, en costume oriental et bonnet phrygien ; il tient de la main droite sa baguette de cocher. Hippodamie, portant une robe et une couronne, lève un pan de son voile de la main gauche. Le char et ses occupants

¹⁰⁹ Sur les représentations du deuil de Niobé en général, voir Frontisi-Ducroux (2003), chapitre 5, en particulier p. 192-202.

¹¹⁰ Sur ce détail, voir Frontisi-Ducroux (2003), p. 195 et fig. 45.

sont au premier plan par rapport au temple qu'occupe Niobé ; en bas, les roues du char empiètent légèrement sur la frise grecque non figurative qui remplit une bande horizontale sous la scène.

Pélops et Hippodamie sont manifestement venus assister Niobé dans son deuil. Ils peuvent aussi bien arriver que repartir, mais le geste d'Hippodamie, très conventionnel comme nous l'avons vu, peut aussi être été interprété en un sens littéral dans ce contexte comme un geste d'adieu adressé à Niobé, ce qui signifierait que les époux sont en train de repartir. Cette reprise, dans un contexte différent, d'éléments iconographiques inventés au départ pour la scène de la course – le quadriges, les vêtements, la couronne et le geste d'Hippodamie l'identifiant comme future mariée – est la principale caractéristique de la représentation du couple sur ce vase : même dans un contexte différent, ils restent caractérisés avant tout comme les époux unis sur le char. Le sens de la composition repose peut-être sur une opposition ménagée entre le deuil mortifère de Niobé au registre supérieur, malheur tragique par excellence, et le couple heureux du registre inférieur, dans un rapprochement contrastif topique entre le deuil et l'hymen ; la grande proximité des époux et la reprise délibérée des éléments qui renvoient à l'épisode ayant débouché sur leur mariage vont en tout cas dans ce sens. Cette double figuration du deuil et du mariage correspond par ailleurs aux deux usages principaux remplis par les loutrophores, employées pour les mariages ou pour les rites funéraires¹¹¹.

Sur la loutrophore apulienne à figures rouges conservée à Princeton (42), Niobé occupe également le centre de la composition, debout dans un *naiskos* figuré par quatre colonnes et un toit orné d'un fronton. Seuls son pied gauche et la frange inférieure de sa robe sont peints en blanc, montrant sa pétrification tout juste entamée. Plusieurs personnages ou groupes de personnages debout ou assis entourent le temple. En haut à gauche se trouvent Artémis et Apollon, responsables du deuil de Niobé. En haut à droite, une personnification du mont Sipylos sous la forme d'une femme portant un bonnet phrygien, assise sur le rocher qu'elle personnifie, indique le lieu de la scène et est identifiée par une inscription¹¹². Elle fait face à un homme nu tenant un strigile et qui a été identifié comme Pan ou un Silène. Immédiatement à gauche du *naiskos*, un homme agenouillé levant les mains en direction de Niobé, dans un geste de supplication, est certainement Tantale, père de Niobé et de Pélops, qui tente en vain de la faire revenir de son deuil vers le monde des vivants¹¹³. Pélops se trouve debout sous le temple, tourné vers la droite ; il est identifiable grâce à une inscription à sa droite. Vêtu d'un manteau rejeté dans son dos, de bottes et d'un bonnet phrygien, il tient dans sa main gauche un rouleau de

¹¹¹ Ce parallèle est malheureusement un peu forcé : M. Lissarrague m'a indiqué lors de la soutenance que, si les loutrophores remplissent bien cette double fonction en Attique, ce n'est pas le cas en Grande Grèce, où leur fonction est uniquement funéraire. J'en conclus que le contraste ménagé entre Niobé et le couple héroïque aurait alors une valeur avant tout pathétique, destinée à mettre encore en avant le malheur de la mère en deuil.

¹¹² Aellen (1994), I, p. 104 et 119 sur cette posture, et p. 127-130 pour l'interprétation de cette personnification sur ce vase en particulier. Selon Aellen, la femme orientale représente non pas simplement le mont Sipylos en général, mais le rocher de Niobé une fois la métamorphose achevée, ce qui explique son expression peinée, un écart par rapport aux attitudes neutres généralement adoptées par les personnifications de montagnes ou de fleuves dans la céramique italienne de cette époque.

¹¹³ Frontisi-Ducroux (2003), p. 196-197 et figs. 46 à 48.

papyrus et, de l'autre, maintient un pan de son vêtement. Une jeune femme portant une robe et une couronne, assise sur un autel et tenant un rameau, lui fait face : il s'agit peut-être d'Hippodamie.

Le troisième vase, l'hydrie apulienne attribuée au peintre de Ganymède (41), pose des problèmes d'identification. Le centre de la scène est encore une fois occupé par Niobé, debout dans un *naiskos* et portant la main droite à son visage en un geste de deuil. Là encore, le bas de son corps est peint en blanc pour montrer sa pétrification en cours ou imminente. À gauche de Niobé dans le temple se trouve une petite fille debout tournée vers elle et qui lève un *alabastron*. Sur la droite du temple se trouvent trois personnages tous tournés vers la gauche : un vieillard courbé promenant devant lui un bâton noueux, identifié comme Tantale âgé, une femme voilée aux cheveux blancs qui fait elle aussi un geste de deuil, et une servante qui tient un *kalathos*. Au-dessus de ces personnages sont représentés Apollon et Artémis, clairement reconnaissables à leurs attributs : à gauche, Artémis, debout, tient des lances dans sa main droite et un arc dans sa main gauche, tandis qu'Apollon est assis et lui fait face, tourné vers la gauche.

La moitié gauche de la scène contient un nombre égal de personnages. Parmi les trois personnages qui s'avancent vers le temple, le plus près de la petite fille est un jeune homme portant un bonnet phrygien, qui tient deux lances dans sa main gauche et tend une *phialè* dans la droite : c'est probablement Pélops, et la femme qui se trouve derrière lui et porte une œnochoé serait alors Hippodamie. Faute de reprise d'éléments conventionnels ou du recours à des inscriptions, il devient malaisé d'identifier les personnages à coup sûr, mais l'identification du couple reste très probable grâce au contexte. Derrière Hippodamie s'avance une femme portant une ciste et un miroir, probablement une servante.

En haut à gauche, enfin, au-dessus de ce groupe, figurent deux personnages assis l'un en face de l'autre : à gauche, un jeune homme muni d'une pièce d'étoffe couvrant son bras, et, à droite, une jeune femme appuyée sur son coude droit et qui, de l'autre main, tend deux pelotes de laine au-dessus d'un *kalathos*. Trendall et Cambitoglou les identifient comme deux des enfants de Niobé qui, dans certaines variantes, échappent au massacre. La pièce de tissu du jeune homme est alors à comprendre comme une protection de chasse, tandis que les pelotes de laine représentent l'activité de filage : ce sont les deux activités dans lesquelles étaient engagés les fils et les filles de Niobé au moment du massacre¹¹⁴.

¹¹⁴ *RVAp.* Supp. I 70, 11a et pl. 9, 1.

2.2.2.2. Scène de l'enlèvement de Chrysippos

43. Cratère en cloche apulien à figures rouges attribué au Peintre de Darius. Vers 330 av. J.-C. Berlin, Staatliche Museum, 1968.12.
44. Amphore panathénaïque apulienne à figures rouges. Vers 340-330 av. J.-C. Naples, Musée national, 81.942.
45. Amphore panathénaïque apulienne à figures rouges de Ceglie. Vers 340-330 av. J.-C. Berlin, Staatliche Museum, F 3239.
46. Hydrie apulienne à figures rouges. Vers 320-310 av. J.-C. Fiesole, collection Constantini 153.
47. [Probablement du même peintre.] Cratère à volutes. Naple, collection privée 375.
48. [Probablement du même peintre.] Cratère à volutes. Malibu, Getty Museum, 77AE14.
49. Cratère apulien à figures rouges. Date inconnue. Ehem, Suisse, vente aux enchères. Connus seulement par la description qu'en donne Tobias Dohrn, 15.

Enfin, plusieurs vases italiotes à figures rouges représentent un autre épisode encore : celui de l'enlèvement de Chrysippos, l'un des fils de Pélops, par Laïos le Labdacide. Les vases en question donnent à voir une scène de rapt en char, toujours structurée de la même façon : Laïos, vêtu d'un manteau rejeté dans son dos, conduit un quadriges au galop vers la gauche et tient de la main gauche Chrysippos, représenté comme un jeune homme un peu plus petit que lui. Chrysippos, regardant en arrière vers la droite, tend les mains vers un ou plusieurs personnages poursuivant le char. Le poursuivant est généralement Pélops, vêtu d'un costume oriental avec robe tachetée et bonnet phrygien ; il tend la main droite vers Chrysippos et tient plusieurs lances dans la main gauche.

Commençons par l'unique exception. L'amphore panathénaïque apulienne conservée à Naples (44) est la seule à montrer un Chrysippos consentant : le jeune homme agite un pan de son vêtement en un signe d'adieu qui peut rappeler celui qu'Hippodamie adresse à Oinomaos ; le geste peut aussi être adressé à l'Éros qui vole derrière le char et tient une couronne au-dessus de la tête de Chrysippos. En-dessous d'Éros, une femme assise sur un trône, tournée vers la gauche, détourne la tête vers la droite et se tourne, avec un geste de la main montrant qu'elle lui parle, vers un vieil homme debout tourné vers la gauche et qui regarde le départ du char en s'abritant les yeux du soleil de la main gauche. Le personnage féminin est probablement Aphrodite et le vieil homme est peut-être Pélops. En avant du char, un autre dieu ailé, peut-être Pothos. Plus loin sur la gauche, Pan, nu, reconnaissable à ses cornes et à la syrinx qu'il tient dans sa main gauche, est assis face au char et s'appuie sur un bâton : lui aussi préside au départ du char. Aucun signe d'affolement chez Chrysippos et chez les autres personnages : c'est l'unique vase sur lequel il n'y a ni contrainte ni poursuite. Une telle vision à ce point positive de l'union entre Chrysippos et Laïos est une variante propre à ce vase¹¹⁵.

Sur les autres vases, cependant, le geste de Chrysippos est tout différent : il tend les mains à Pélops, comme s'il s'apprêtait à tenter de sauter du char pour le rejoindre, mais Laïos le tient fermement d'une main par la taille tandis qu'il tient les rênes de l'autre. Le geste de Laïos envers Chrysippos peut rappeler celui de Pélops envers Hippodamie sur les vases italiotes précédemment examinés, mais c'est

¹¹⁵ Cet épisode sera examiné au chapitre 6, p. 501 et suiv.

l'attitude de Chrysispos qui montre la différence : contrairement à Hippodamie, il n'accepte pas d'être emmené, et son geste exprime la peur et l'affolement. Pélops est toujours le principal personnage à poursuivre le char et parfois le seul (sur le cratère en cloche apulien **43**, l'amphore panathénaïque de Naples **44** et le cratère à volutes de Malibu **48**). Sur certains vases, cependant, des serviteurs se joignent à lui : sur l'amphore panathénaïque de Ceglie (**45**), un serviteur en manteau portant plusieurs lances s'avance au-devant du char pour tenter de l'arrêter ; sur l'hydrie apulienne à figures rouges (**46**), un compagnon vêtu comme Pélops à l'orientale, avec bonnet phrygien, suit Pélops pour poursuivre le char et brandit une lance. Le recours aux textes permet d'expliquer l'absence d'Hippodamie sur les vases : elle n'est pas la mère de Chrysispos, qui est issu d'un autre mariage de Pélops, et, dans certains récits, elle le fait assassiner par ses fils (ce dernier épisode est absent de la tradition figurée connue)¹¹⁶.

Ces scènes de rapt sont placées sous le signe du désir de Laïos, comme le montre la présence, sur certains vases, d'Éros (sur les deux amphores panathénaïques **44** et **45**), et, sur d'autres, d'éléments pouvant être interprétés comme se rapportant à l'univers de la séduction pédérastique : sur l'hydrie apulienne à figures rouges (**46**), un oiseau tenant entre ses pattes une couronne vole au-dessus de Chrysispos, tandis que le cratère en cloche apulien (**43**) montre, au-dessus de la tête de Chrysispos, un objet ressemblant à une couronne¹¹⁷. L'amphore panathénaïque de Ceglie (**45**) combine ces deux éléments, puisqu'Éros tient une couronne au-dessus de la tête de Chrysispos.

2.3. Synthèse : la mythologie iconographique de Pélops et d'Hippodamie dans la céramique grecque

2.3.1. Scènes narratives et langage iconographique

L'examen des représentations de Pélops et d'Hippodamie sur les vases attiques et italiotes appelle plusieurs remarques concernant les problèmes posés par ce que l'on appelle souvent la « lecture » des vases et par le langage iconographique propre à la céramique grecque¹¹⁸.

Il confirme tout d'abord la dimension narrative d'une grande partie de ces représentations. Par dimension narrative, j'entends non pas simplement le fait que la scène représentée constitue un

¹¹⁶ Les textes qui évoquent cet épisode seront examinés dans les prochains chapitres. Pour les références des sources, voir l'annexe « Comparaison structurelle des variantes ». Sur l'épisode en général, voir le chapitre 6, p. 503 et suiv.

¹¹⁷ Pour d'autres scènes employant cette symbolique, voir Lear et Cantarella (2008), p. 95-96.

¹¹⁸ Sur la notion de langage iconographique dans la mythologie figurée, voir Moret (1975), en particulier p.1-6 et p. 293-302, où Moret préfère aux notions de « narration » et de « moment » l'idée que les scènes de vases représentent avant tout une situation conçue comme unitaire et autonome, qui n'a pas besoin de se référer à un ensemble plus vaste, et dont les symboles ont une valeur générale dans la vision qu'elle propose des personnages et des événements. Je ne m'interdis pas, pour ma part, de conserver ici l'idée d'une « dimension narrative » qui me paraît avoir l'avantage d'insister sur l'importance que revêtent, dans une scène donnée, les allusions au passé et à l'avenir de la situation immédiatement représentée, et qui se réfèrent à des événements – mais *d'une manière différente de la médiation d'un récit*.

événement parmi d'autres où est impliqué un héros ou une divinité donnée, mais le fait que la scène, en elle-même, a l'ambition de « narrer », d'une façon naturellement très différente de celle dont procède un discours. Sur une scène à caractère narratif, tous les éléments de la « narration » coexistent dans l'espace de la scène et la durée de la réception de la scène se confond avec le temps passé à contempler le vase, tandis qu'une narration orale ou écrite a pour contrainte incontournable un déroulement étalé dans le temps, où ses éléments s'agencent en une succession (sauf à envisager un calligramme ou un texte narratif jouant fortement sur le regard englobant du lecteur par l'intermédiaire de la typographie et de la mise en page)¹¹⁹.

Les scènes représentées sur ces vases montrent une action en cours, et, dans la grande majorité des cas, une action unique, ce qui implique, de la part du peintre, le choix d'un « moment » dans la « matière » où il puise son sujet. Si quelques-uns des vases représentant Pélopes montrent deux scènes simultanées ou font coexister dans une même composition plusieurs actions en cours, par exemple le sacrifice fait par Oinomaos et la préparation des chars (principalement l'amphore apulienne **28**), aucun ne tente de juxtaposer plusieurs moments successifs d'un épisode (nous verrons qu'il s'agit là d'une caractéristique de ces vases grecs représentant Pélopes : il en va tout différemment sur les sarcophages romains). Même dans le cas où toutes les figures sont identifiées par des inscriptions, l'identification de l'événement représenté et de ses protagonistes présuppose un savoir commun au peintre et au spectateur, ce qui ne va pas sans incertitudes et lacunes possibles. Mais au-delà de l'action en cours, les scènes des vases mettent en œuvre un langage visuel propre qui fait allusion au passé et à l'avenir : la mise en tension de l'image, déjà produite par la dynamique pure des formes, des couleurs et des mouvements d'une part, et par le sens dramatique de l'action en cours d'autre part, est redoublée à un second niveau par un système symbolique qui instaure une tension entre l'événement visible, explicite, et ce qui est signifié sur ses causes, son dénouement et ses conséquences futures, non visibles. En cela, les scènes représentant Pélopes et Hippodamie relèvent de ce qu'A. M. Snodgrass appelle le « synoptique par allusion¹²⁰ » : les éléments faisant allusion à ce qui n'est pas immédiatement montré complètent la scène et la constituent en une « narration figurée » capable d'une certaine autonomie par rapport au discours. Dès lors que le spectateur et le peintre partagent la maîtrise de ce langage iconographique et de ces allusions visuelles, la contemplation du vase prend sens et devient lecture d'image.

Le choix des « moments » représentés, comme celui des éléments visuels utilisés pour donner à l'image un second niveau de signification allusif, met en place un répertoire limité de types de scènes

¹¹⁹ Sur le caractère narratif des scènes des vases, voir Moret (1975), p. 299-302, et les nuances apportées par Moret (1984), p. 153-162, en particulier p. 153-155.

¹²⁰ A. M. Snodgrass, « La naissance du récit dans l'art grec », dans Bérard, Bron, Pomari (1987), p. 13. Le « synoptique par allusion », qui me paraît le procédé le plus fréquemment observable sur les vases étudiés ici, n'est toutefois qu'un des procédés possibles employés par les peintres de vases et n'est nullement applicable à l'ensemble de leur production. Pour des exemples de recours à la juxtaposition ou à l'hybridation pour signifier une succession temporelle (dans le cas de métamorphoses), voir Frontisi-Ducroux (2003), par exemple le cas des représentations de la métamorphose des compagnons d'Ulysse par Circé et les réflexions consécutives sur les rapports entre image, narration et durée, au chapitre 2, p. 68-93.

et d'éléments symboliques qui forme tradition et constitue pour les ateliers de peintres une contrainte qui prime généralement sur la liberté créative personnelle. Cela apparaît clairement pour l'ensemble des vases étudiés, et tout particulièrement pour les vases italiotes, dont la mise en série révèle une grande continuité de ces deux aspects tout au long du IV^e siècle ; les vases attiques, quant à eux, s'étalent davantage dans le temps et semblent témoigner d'une plus grande liberté (ou de plus nombreux tâtonnements), mais leur petit nombre dans le cas de Pélops et d'Hippodamie interdit de tirer des conclusions trop générales de cette variété des scènes et des détails.

Dans la céramique attique comme italiote, c'est incontestablement l'épisode de la course de Pélops pour la main d'Hippodamie qui rencontre le plus grand succès et donne lieu à la tradition la plus abondante, attestant d'une renommée du héros qui, à partir du V^e siècle av. J.-C. au moins, s'étend bien au-delà des limites de la seule Élide où il était honoré. Entre les monuments figurés d'Olympie (le coffre de Kypsélos, le fronton est du temple de Zeus) et les scènes de la céramique classique, une continuité d'ensemble s'observe dans le choix des scènes, tandis que la discontinuité l'emporte dans les détails : si la céramique reprend elle aussi tantôt les préparatifs immédiats de la course mettant en avant les protagonistes (comme sur le fronton du temple), tantôt la course elle-même montrant les attelages au galop (comme sur le coffre de Kypsélos), le langage iconographique déployé diffère sur de nombreux points. Malgré une disposition et des postures qui, comme on pouvait s'y attendre, diffèrent du tout au tout entre les figures hiératiques du fronton et les scènes des vases, il est remarquable que la distinction entre un Oinomaos barbu, casqué et cuirassé, toujours armé, et un Pélops imberbe dont le corps dénudé est plus souvent mis en valeur, se retrouve continuellement dans l'ensemble de l'art grec (à de très rares et problématiques exceptions près). L'attelage de Pélops, ailé sur le coffre de Kypsélos, l'est aussi sur quelques vases attiques, mais c'est de loin la variante non ailée qui s'avère la plus représentée dans la céramique, et c'est la seule connue sur les vases italiotes, même sur la poignée d'entre eux qui montre le char en train de voler au-dessus de la mer.

Les vases italiotes parachèvent la répartition de l'épisode en trois scènes principales :

- la rencontre entre les protagonistes (la plus susceptible de variantes : selon les personnages présents, il s'agit soit d'une rencontre entre Pélops et Oinomaos, soit, plus souvent, d'une rencontre entre Pélops et Hippodamie impliquant Myrtilos) ;
- les préparatifs de la course (prenant la forme, soit d'un sacrifice offert par Oinomaos, soit d'un rite d'union entre Pélops et Hippodamie auquel préside ce même Oinomaos) ;
- et la course elle-même, montrant soit les deux attelages, soit le seul char de Pélops et d'Hippodamie.

La céramique accorde beaucoup plus d'importance à Myrtilos qu'à une quelconque nature merveilleuse des chevaux de Pélops ou d'Oinomaos. Les représentations de l'accident de char d'Oinomaos sont rares, mais existent ; quant à la mort de Myrtilos, un seul vase la représente à ma connaissance. Sur l'ensemble de ces vases, deux grandes symboliques sont à l'œuvre, parfois simultanément : l'une amoureuse et nuptiale, l'autre vindicative, voire tragique.

La symbolique amoureuse et nuptiale est omniprésente dans les représentations de la course. Éros, moins souvent Aphrodite ou des symboles liés à ces divinités (couple d'oiseaux, fruits), accompagnent les futurs époux et explicitent le désir, celui de Pélops puisque c'est lui qui se trouve en position de prétendant, mais aussi probablement celui d'Hippodamie. Le fait que cette dernière ne montre aucune crainte, de même que la proximité des époux sur les différentes scènes, parlent en faveur d'une conception de l'épisode dans laquelle Hippodamie n'est ni rebelle ni craintive, voire dans laquelle elle est séduite par Pélops avant même la course, et l'assiste, au moins passivement, pendant l'épreuve. Le geste très fréquent d'Hippodamie consistant à lever elle-même son voile, en référence au geste rituel de l'*anakalypteria* pendant la cérémonie du mariage, constitue une allusion à ses noces à venir¹²¹.

L'autre symbolique fréquente sur les vases met en scène une causalité mortifère, représentée d'une part par les roues de char isolées, plus volontiers employées que la représentation directe du moment de l'accident de char, qui font allusion au sabotage et donc à la mort à venir d'Oinomaos, et d'autre part par la présence et parfois l'intervention directe dans la scène d'une Furie. À ces deux éléments viennent s'ajouter, moins fréquemment, les représentations de têtes des prétendants malheureux, suspendues au-dessus des personnages et rappelant à la fois les crimes passés d'Oinomaos et le caractère capital de l'enjeu de la course. De telles allusions macabres peuvent cohabiter sans heurt avec la symbolique amoureuse liée au futur couple, et peuvent apparaître à chacun des moments représentés.

De même qu'il n'est pas aisé de déterminer si la présence d'Éros se réfère au désir du seul Pélops ou bien à celui de futurs époux déjà mutuellement épris, la présence d'une Furie ne va pas sans ambiguïtés. Dans la plupart des cas, elle est manifestement liée à la mort future d'Oinomaos, qui, dans l'ensemble de la tradition antique, ne survit jamais à la victoire de Pélops. Il est également possible de la rapprocher de la mort de Myrtilos, qui, dans tous les textes connus où il intervient, est assassiné peu après la course : il s'agirait alors d'une conception de l'épisode proche de celle mise en scène par les tragédies attiques, où la mort de Myrtilos fait peser une malédiction sur toute la lignée des Pélopidés et explique ainsi le sort tragique des Atrides, qui sont des Pélopidés puisqu'Atrée est l'un des fils de Pélops¹²². Mais cette dernière mise en rapport est moins sûre.

Malgré la fréquente équivocité des scènes de vases considérées dans leur dimension narrative, il n'en est pas moins indéniable que l'iconographie, comme le discours, opère des choix, met en valeur tel ou tel aspect, privilégie telle ou telle causalité. Ainsi certaines représentations de la course ne contiennent aucun élément rappelant la ruse ou les morts à venir ; celles qui choisissent de ne pas montrer le char des poursuivants se concentrent entièrement sur la victoire des futurs époux, conçue comme une victoire d'Éros ; d'autres, en revanche, multiplient les allusions macabres.

¹²¹ John H. Oakley, « Nuptial Nuances: Wedding Images in Non-Wedding Scenes of Myth », dans Reeder (éd., 1995), p. 63-73.

¹²² Sur les évocations de Pélops et d'Hippodamie dans la tragédie attique, voir le chapitre 3, p. 162 et suiv.

Mais il serait trop beau de pouvoir concevoir, tout au long de la période classique, l'existence d'une symbolique unanimement partagée par les peintres et d'éléments dont l'emploi pourrait être « lu » systématiquement comme un signifiant renvoyant à un signifié symbolique stable. L'analyse de détail des différents vases a montré le caractère tout relatif de cette stabilité du langage iconographique. D'abord parce que le contexte et l'agencement de ces éléments ont également leur importance, comme nous l'avons vu ; mais aussi parce que d'autres études ont montré la façon dont la signification de tels éléments symboliques est amenée à se modifier, voire à s'affaiblir, au fil du temps et selon les aléas de la tradition¹²³. La scène de l'accident d'Oinomaos sur l'hydrie campanienne à figures rouges du Cabinet des médailles (37) en fournit un exemple extrême, dans lequel l'ignorance ou la non reprise délibérée par le peintre d'un des éléments les plus constants de l'iconographie (la caractérisation visuelle d'Oinomaos comme un homme barbu, la plupart du temps casqué et cuirassé) en viendrait à brouiller les pistes sur l'identité du personnage, qui, à la limite, pourrait être aussi bien Oinomaos que Pélops ou un prétendant malheureux quelconque : seule l'inscription permet de lever le doute (ou bien, à supposer que l'on ne s'y fie pas, le contexte, qui ne correspond à aucun autre épisode).

2.3.2. Spécificités des modes de réception des œuvres figurées : la branche iconographique du mythe

J'en viens ainsi au problème majeur soulevé par la complexité et les ambiguïtés inhérentes aux scènes narratives représentées sur les vases : celui de ses modes de réception antiques. La grande majorité des vases examinés plus haut faisaient partie de la vaisselle luxueuse destinée à être employée dans des circonstances sortant de l'ordinaire, principalement le banquet aristocratique (la vaisselle employée au quotidien, quoique montrant parfois un grand luxe, n'arborait pas de scènes figurées)¹²⁴. Comme nous l'avons vu, la possibilité même d'une « lecture » de ces scènes peintes implique un savoir partagé entre le spectateur et le peintre ; un spectateur ignorant tout de l'histoire de Pélops et d'Hippodamie aurait les plus grandes difficultés à identifier les personnages et les enjeux des scènes représentés, même s'il resterait capable de reconnaître une course de chars. Il est probable que les convives qui admiraient les vases (qu'ils pouvaient avoir eux-mêmes achetés à un atelier, et dont ils pouvaient même avoir commandé la réalisation) disposaient de l'éducation et de la culture nécessaires pour identifier les épisodes représentés. Mais deux questions se posent alors : quels vecteurs minimaux

¹²³ Voir Moret (1975) qui, dans le cadre d'une étude des thèmes légendaires liés au sac de Troie dans la céramique italote, montre l'évolution, dans leur forme et dans leurs sens possibles, de plusieurs motifs et schèmes figuratifs. Ainsi de l'évolution du sens de la position agenouillée d'un personnage dans ces scènes : « Position défensive à l'origine, celle du suppliant réfugié sur l'autel ou du combattant acculé à la dernière extrémité, elle a fini par s'appliquer à n'importe quelle phase du combat, le vainqueur aussi bien que le vaincu étant représenté dans cette attitude » (p. 294). Voir également les conclusions de Moret sur les transformations analogiques et l'affaiblissement progressif des motifs au fil de leur élargissement à des types de scènes plus nombreux, p. 295-296.

¹²⁴ Sur ce sujet, voir Michel Bats et Bruno d'Agostino, « Le vase céramique grec dans ses espaces : l'habitat, la tombe », dans Villanueva-Puig, Lissarrague, Rouillard, Rouveret (1999), p. 75-90.

faut-il supposer pour la culture commune à ces spectateurs et aux peintres de vases à l'époque de leur production ? Et quelles proportions d'exactitude, d'erreur et de marge de liberté interprétative faut-il imaginer dans la réception de ces scènes par les spectateurs, toujours à l'époque de la production de ces œuvres ?

La question des vecteurs de la culture commune aux peintres et aux spectateurs de vases est la plus vaste et la plus complexe : elle revient à tenter de démêler cet écheveau constitué d'une part d'interconnexions entre des œuvres conçues et diffusées sur différents supports, d'autre part d'autres vecteurs de diffusion de savoir conçus non comme artistiques mais comme savants ou comme échanges purement informels, cet ensemble de modalités de transmission et de remodelage de connaissances sur un thème donné qui forme la majeure partie des pans de culture dont je tente ici d'étudier une forme de cohérence en les subsumant *a posteriori* sous le nom de mythe. Pour apporter quelques éléments de réponse à cette question, il convient de distinguer et de comparer entre elles la situation des spectateurs antiques et celle des spectateurs actuels.

De ces multiples modes de création, de transmission et de modification des connaissances qui formaient peu à peu la culture des spectateurs antiques, les chercheurs actuels ont accès principalement à des œuvres d'art et à des discours savants, et peuvent en inférer d'autres aspects de la société grecque antique, par exemple les pratiques religieuses. Les textes, en revanche, abondent, et l'on a longtemps analysé les représentations mythologiques figurant sur les vases par référence aux textes dont on disposait sur les mêmes sujets. De fait, ces derniers sont le seul moyen pour le spectateur *actuel* d'identifier et de comprendre ces scènes, surtout lorsqu'elles ne contiennent aucune inscription. Mais il en a résulté, y compris au sein des études mythologiques, un primat tenace du texte sur l'image qui n'a pas lieu d'être et a d'autant moins lieu d'être aujourd'hui, à présent que la notion de mythe a été reconnue comme une catégorie non indigène, qu'il convenait de détacher du *muthos* antique et par là des conceptions antiques du discours et du récit. La pratique contemporaine de l'exégèse des vases documentée par les textes, bien qu'incontournable, ne doit pas faire oublier l'autonomie de ce qu'il convient d'appeler une tradition iconographique dans la diffusion des différentes variantes d'un épisode, dans la représentation de personnages élaborées en types figurés et dans la construction d'une imagerie symbolique qui constitue le mythe au même titre que les textes poétiques ou mythographiques ; cette pratique ne doit pas non plus gêner la nécessaire prise en compte des modalités de représentation propres à ce support visuel, avec les différents niveaux de contemplation et de « lecture » qu'elles autorisent non sans une part intrinsèque d'équivocité¹²⁵.

Un rapprochement de ces vases avec les œuvres poétiques produites durant la même période soulève autant de problèmes qu'il en résout : dans le cas du corpus étudié, il est impossible d'établir un rapport direct d'inspiration ou d'influence entre ces œuvres et les scènes de vases. Il est certain que la trilogie

¹²⁵ Sur les rapports généraux entre les textes (en particulier les tragédies) et les représentations figurées, voir Moret (1975), p. 3-4 et la discussion plus développée dans Moret (1984), p. 153-162. Sur l'équivocité des représentations, voir les remarques de Moret (1975) recherchant un équivalent à la notion linguistique d'homonymie dans le langage iconographique, p. 296-299.

tragique (aujourd'hui perdue sauf quelques fragments) consacrée à Oinomaos et à Pélops par Sophocle, tout comme le *Chrysippos* d'Euripide et les rappels et allusions présents dans des pièces comme son *Oreste*, ont contribué à faire connaître l'épisode de la course. L'un des fragments conservés d'une pièce de Sophocle (titrée *Oinomaos* ou *Hippodamie*) montre que l'idée d'une Hippodamie séduite par Pélops était présente chez Sophocle, mais nous ignorons à quel moment de la pièce appartient ce passage et donc à quel moment Hippodamie tombait amoureuse de Pélops¹²⁶. Rien n'exclut qu'une ou plusieurs scènes des vases soient directement ou indirectement inspirées par une de ces tragédies, mais rien ne le prouve et aucun vase ne montre d'acteurs jouant une scène montrant Pélops et Hippodamie : faute de meilleur indice, mieux vaut considérer d'abord ces images pour elles-mêmes, plutôt que d'y voir les illustrations d'un texte, *a fortiori* d'un texte perdu.

Replacer le langage iconographique de la céramique grecque dans le contexte des autres arts figurés grecs est une piste plus féconde, comme nous l'avons vu : malgré les grandes différences qui séparent la sculpture et la statuaire de la peinture de céramique, il est possible de dégager une part restreinte de continuité dans les conventions de représentation des personnages. Certains aspects de la culture visuelle grecque nous échappent toutefois presque totalement, faute de sources suffisantes : ainsi la peinture grecque, qui entretenait certainement des rapports complexes avec la peinture de céramique, reste très mal connue, et aucune représentation peinte de Pélops et d'Hippodamie n'a été conservée.

Il n'est pas inutile, enfin, de s'interroger sur les modes de réception immédiate de ces scènes de vases par les spectateurs antiques. Commentaient-ils parfois les vases ? La littérature grecque n'en dit presque rien, mais il paraît vraisemblable que les convives prenaient parfois les peintures qu'ils avaient sous les yeux comme sujets ou points de départ d'une conversation. Même lorsqu'ils ne les commentaient pas, il n'en reste pas moins que le spectateur antique, comme le spectateur actuel, doit regarder le vase et le « lire » de façon plus ou moins approfondie pour apprécier la scène qui y figure, quand bien même une peinture de vase n'était pas nécessairement reçue comme une œuvre d'art au sens fort. Qu'il y soit aidé par une conversation ou qu'il réalise seul cette expérience esthétique, le spectateur antique devait avant tout, comme le spectateur actuel, identifier les personnages et la scène représentés. Si cultivés que l'on suppose les convives des banquets, cette opération n'allait certainement pas sans erreurs, ni sans ambiguïtés. Nous avons vu que, même pour un spectateur bien informé sur les différentes variantes de l'épisode de la course comme pouvait l'être Pausanias, il n'est pas toujours aisé d'identifier tous les personnages et de comprendre précisément ce qui est en jeu : je doute qu'un accès complet aux autres vecteurs de la culture grecque résoudrait complètement ces problèmes. Le langage iconographique élaboré par la peinture sur céramique comprend par nature une part d'incertitude : s'il suppose un savoir commun, s'il appelle une « lecture » voire un commentaire, il laisse en même temps au spectateur une certaine liberté interprétative. Les scènes de conversation entre Pélops, Hippodamie et Myrtilos, par exemple, pouvaient donner lieu à des interprétations

¹²⁶ *TrGF* fr. 474.

différentes selon les rôles que tel ou tel spectateur leur attribuait dans l'épreuve de la course, ces rôles ayant été déterminés par les autres œuvres qu'il avait lues ou entendues, par les récits ou allusions qu'il pouvait avoir appris par ailleurs dans d'autres contextes, et par ses opinions personnelles. Il est probable que, plus encore que les textes et les discours entendus par ailleurs, le fait d'être familier des codes de la peinture de céramique devait beaucoup aider le spectateur, même s'il va de soi qu'aucun n'avait à sa disposition les nombreux points de comparaison réunis par les outils de mise en série des vases dont disposent seuls les savants contemporains¹²⁷.

Un commentaire analytique, s'il semble naturellement appelé par ces œuvres figurées, n'avait pas toujours lieu : une réception muette des vases était possible et courante, de même qu'une réception *superficielle*, qui n'appréciait pas l'ensemble des subtilités glissées par les peintres dans leurs visions des héros et des événements. Dans un tel mode de réception, c'est alors la conception des scènes figurées comme *situations* qui joue à plein. Loin du mode de réception actuel des vases figurés par les antiquisants, qui consiste en partie, le plus souvent, à rattacher ces scènes à des mythes encore trop souvent conçus comme des récits, il me paraît fondamental de garder à l'esprit qu'une réception de ces scènes figurées *sans la moindre médiation ou intervention d'un récit* était possible et répandue. Dans un tel mode de réception, le spectateur ne déploie pas les fils narratifs contenus dans l'image, pour la bonne raison qu'il n'en a pas besoin. Les ambiguïtés éventuelles inhérentes à la scène ne sont pas éclaircies, il n'y a pas de choix tranché entre telle ou telle variante, le problème n'est même pas posé : seul reste le thème principal de la scène, avec ses caractéristiques visuelles les plus marquantes. La mise en cohérence systématique des différents éléments d'une œuvre et des œuvres entre elles, couramment pratiquée par les savants contemporains, tend à faire surestimer le caractère problématique d'éventuelles contradictions internes ou externes, qu'un spectateur ne percevait sans doute pas toujours.

Un questionnement sur les modes de réception des vases grecs met en évidence une différence fondamentale entre les arts figurés et les discours dans le mode de reconnaissance des héros, des dieux et des autres personnages. Là où les textes et les discours en général disposent du critère d'unité fort qu'est le nom propre, les arts figurés doivent se fonder sur d'autres critères pour s'assurer que les figures représentées seront identifiées par les spectateurs, car seule une infime minorité des vases examinés pour la présente étude arbore des inscriptions. De là la véritable grammaire visuelle qui se met en place dès la fin de l'époque archaïque et qui aboutit à la constitution rapide d'une imagerie dans laquelle chacun est rendu identifiable en partie par des attributs individuels récurrents et en partie par le contexte.

Dans cette « mythologie iconographique », Oinomaos est constamment représenté comme un homme barbu, casqué, toujours armé et souvent cuirassé. Pélops, lui, est le plus souvent l'homme au costume

¹²⁷ Sur les conditions pratiques de l'élaboration d'une tradition iconographique, voir les remarques de Moret (1975), p. 1-6, ainsi que ses considérations sur la notion de diachronie dans l'étude du langage iconographique, p. 293-294.

oriental, tacheté, coiffé d'un bonnet phrygien qui rappelle en permanence son origine étrangère. C'est là sa représentation la plus fréquente, mais il lui arrive d'être représenté en costume grec (souvent avantageusement dénudé), et dans ce dernier cas la forte identité visuelle d'Oinomaos permet de distinguer les deux concurrents. Pélops est toujours imberbe. Hippodamie et Pélops sont rarement loin l'un de l'autre, et leur représentation montés sur un char finit par les caractériser même en dehors des scènes de la course proprement dite, comme le montre leur apparition sous cette forme sur une scène de deuil de Niobé. Le geste consistant à lever un coin de son voile caractérise Hippodamie sur de nombreux vases, bien que sa signification varie et semble s'affaiblir peu à peu, comme le montre sa reprise sur le même vase figurant le deuil de Niobé, dans un contexte où ce geste est beaucoup moins décisif pour l'économie dramatique de la scène. Myrtilos, quant à lui, est toujours un jeune homme imberbe, en tunique ou dénudé ; il serait facile de le confondre avec Pélops sur certaines scènes, sans le fait que Myrtilos n'est jamais pourvu d'un chapeau et sans la présence des roues de char qui fonctionnent à la fois comme un marqueur d'identification sur le métier de Myrtilos et comme une allusion au sabotage du char d'Oinomaos. La mise en présence de ces personnages dans un nombre limité de scènes fortement codifiées les rend reconnaissables pour qui connaît déjà un tant soit peu l'épisode concerné.

Si les noms propres des héros constituent l'un des principaux critères d'unité du mythe dans le discours, ce critère ne vaut donc pas pour l'iconographie. Il s'agit là d'une ligne de distinction importante entre les différents vecteurs du mythe, assez importante pour soulever le problème d'une possible distinction à opérer entre un « mythe iconographique » et un « mythe discursif » de Pélops et d'Hippodamie. Si la question doit être posée, il me semble toutefois qu'il a existé assez de points de passage et d'interconnexions entre les supports figurés et les supports textuels ou discursifs pour que l'on puisse parler d'un ensemble « mythe de Pélops et d'Hippodamie » englobant l'ensemble de ces supports¹²⁸. Certes, les œuvres figurées sont codifiées, muettes pour qui ne sait pas les « lire » ; mais l'intermédiaire d'un commentaire oral permettait potentiellement à qui ne savait pas les comprendre d'identifier les protagonistes de la course, quand bien même il aurait été illettré. De fait, la réception de l'œuvre par le spectateur informé, silencieuse ou passant par un commentaire oral, ne pouvait qu'inclure un processus d'identification par les noms propres (« Voici Pélops et Hippodamie, voici Oinomaos ») en même temps que par épisode (« c'est la course pour Hippodamie qui est représentée ici »).

Il n'en existe pas moins de grandes différences entre ce que l'on peut appeler la « branche iconographique » du mythe et sa « branche discursive ». En dehors des types visuels que nous avons

¹²⁸ Je reviendrai plus longuement sur ce problème central de la construction de l'objet « mythe » dans le chapitre 6.

dégagés et qui sont spécifiques aux œuvres figurées, on observe, largement répandus sur les vases, certains éléments ou aspects de l'épisode qui n'apparaissent nulle part dans les textes¹²⁹.

Un premier élément est l'importance accordée à Hippodamie. Là où les textes, en dehors des quelques auteurs qui montrent Hippodamie active, la nomment souvent peu en dehors de l'enjeu qu'elle constitue pour la course de chars, les vases la montrent prenant part aux conversations et aux rites, ou bien aux côtés de Pélops sur le char ; rares sont les vases qui l'omettent complètement. Dans les textes, Pélops est souvent l'actant principal d'un récit considéré comme la conquête d'une épouse ; sur les vases, Pélops et Hippodamie forment avant tout un couple. L'unité de ce couple est mise en avant par la proximité physique et par le geste de Pélops que nous avons observé sur plusieurs vases, consistant à passer autour de la taille d'Hippodamie le bras tenant la lance qu'il oppose à celle d'Oinomaos. Si Pélops reste le principal acteur de la course, Hippodamie est davantage mise en valeur sur les vases, et semble tenir un rôle plus affirmé dans les scènes de conversation avec son futur époux et Myrtilos.

Ce qui vaut pour Hippodamie vaut dans une moindre mesure pour les personnages féminins, bien qu'ils soient plus difficiles à identifier. La mère d'Hippodamie, Stéropé, mais aussi les figures de nourrices et de servantes, gagnent sur les vases une présence qu'elles n'ont pas du tout dans les textes, où aucune servante n'est mentionnée et où Stéropé est simplement citée comme mère d'Hippodamie.

Les types visuels élaborés par les peintres de vases précisent l'apparence et les âges respectifs des personnages. Oinomaos, barbu, est plus âgé que Pélops et Myrtilos, mais n'est jamais un vieillard : c'est un homme encore capable d'affronter et de tuer les prétendants à la main de sa fille. Le choix de représenter Myrtilos comme un jeune homme imberbe le situe dans une classe d'âge proche de celle de Pélops, là où les textes ne disent rien de son âge. Les vêtements orientaux de Pélops insistent beaucoup plus fréquemment sur son origine étrangère que les textes, où les allusions à ce sujet se confinent dans la plupart des cas à la mention du nom de son père Tantale¹³⁰.

À l'inverse, l'épaule d'ivoire de Pélops, qui tient une place non négligeable dans son culte éléen et est mentionnée dans toutes les évocations du banquet cannibale de Tantale, n'apparaît nulle part dans les représentations figurées du héros, et cela alors même que cette épaule d'ivoire semble si proche des techniques employées dans la statuaire grecque et paraît fournir un signe de reconnaissance aisé à quiconque voudrait représenter Pélops. Cette absence remarquable, malaisée à expliquer, appelle plusieurs hypothèses. L'une consiste à supposer, dans le langage iconographique, une autonomie des épisodes les uns par rapport aux autres qui fait en sorte que le Pélops de la course de chars n'est pas pensé nécessairement comme le fils de Tantale autrefois ressuscité et doté d'une épaule artificielle :

¹²⁹ Je reprends, approfondis et complète ici les premières conclusions formulées à ce sujet par John Davidson, « Olympia and the Chariot-Race of Pelops », dans David J. Philips et David Pritchard (2003), p. 106-109. Sur la distinction entre tradition textuelle et tradition figurée au sein des modalités de production et de réception d'œuvres formant ce que nous appelons *a posteriori* un mythe, voir Moret (1984), p. 157-160.

¹³⁰ Les évocations de Pélops insistant sur son origine barbare existent : nous verrons que Sophocle (*Ajax*, v. 1292) et Isocrate (*Éloge d'Hélène*, 68, 6) l'utilisent à l'occasion comme argument dépréciatif contre Pélops et les Pélopidés. Mais ces quelques cas restent très minoritaires parmi l'ensemble des évocations du héros dans les textes grecs.

les éléments visuels nécessaires à la « lecture » de l'action immédiate pour une scène donnée l'emportent sur une quelconque volonté de rappeler d'autres aventures du héros qui n'ont pas lieu d'être prises en compte, puisqu'elles sont dénuées de toute conséquence sur l'action présente et ne feraient que brouiller le sens de la scène. Une autre hypothèse consiste à supposer que les nécessités des canons de beauté des peintres de vases l'emportent sur toute idée de cohérence à grande échelle : le statut de prétendant de Pélops, son caractère héroïque et les conventions habituelles de beauté en vigueur sur les scènes de vases impliquaient que Pélops disposât d'un corps intact. Une troisième hypothèse consiste à rapprocher l'absence de ce détail et l'absence complète de représentation du banquet cannibale de Tantale ou de la résurrection de Pélops dans la céramique grecque, absence que nous avons constatée en introduisant l'analyse des vases grecs. Il convient d'exclure l'idée d'une répugnance générale à représenter de tels épisodes de la part des peintres de vases, puisqu'il existe des scènes de ce genre mettant en scène d'autres héros. En revanche, cela permet de supposer qu'une telle absence peut être simplement liée à l'histoire du développement des traditions iconographiques, tels sujets remportant davantage de succès pour tel type de scène tandis que d'autres étaient sous-représentés ou entièrement ignorés.

Il reste toujours possible qu'il ait existé des représentations figurées de Pélops, à présent perdues, montrant son épaule d'ivoire. Il n'en est pas moins frappant que, dans l'état actuel des représentations connues de Pélops, aucune œuvre réelle n'offre de correspondant à des textes comme la première *Olympique* de Pindare ou la *Galerie de tableaux* de Philostrate l'Ancien¹³¹, textes dans lesquels l'épaule d'ivoire de Pélops donne lieu à des évocations vivaces pour rehausser la beauté du héros. Jusqu'à preuve du contraire, le fait que ces évocations vivaces, ces *ekphrasis*, insistent sur cet élément par ailleurs totalement absent de la tradition iconographique, montre que ces textes ne s'inspirent pas directement de représentations figurées mais recourent à un travail proprement discursif, poétique dans un cas et rhétorique dans l'autre, d'élaboration d'images mentales¹³².

Les scènes des vases rendent également plus claire l'organisation de la course. L'asymétrie entre les deux attelages est visuellement frappante : Pélops conduit toujours lui-même son char, même lorsqu'il porte aussi une arme, tandis qu'Oinomaos confie invariablement les rênes à Myrtilos et se consacre entièrement au maniement de son équipement guerrier. L'épisode est traité avec un grand réalisme, surtout dans la céramique italiate où les ailes des chevaux, qui n'étaient pas systématiquement présentes sur les représentations attiques, disparaissent complètement. La dimension merveilleuse de la course disparaît ; lorsqu'elle est présente (l'envol du char de Pélops étant explicité par des éléments

¹³¹ L'éclat de l'épaule d'ivoire de Pélops est l'une des principales composantes visuelles de son évocation du coup de foudre qui frappe Poséidon au moment de la résurrection du jeune homme, aux vers 25-27. Huit siècles plus tard, le tableau de Philostrate intitulé « Pélops » se termine sur l'évocation de l'épaule du héros qui lui dans les ténèbres (Philostrate fait également allusion à l'épaule des Pélopidès à la fin du tableau « Persée » ; comme nous le verrons au chapitre 4, ce détail est plus clairement encore un élément de type rhétorique plus que le signe d'une quelconque source d'inspiration picturale.)

¹³² Ce qui n'empêche nullement ces textes de s'inspirer d'œuvres picturales, mais de façon moins directe qu'on pourrait le croire. Je reviendrai sur la question de l'épaule d'ivoire de Pélops dans une approche plus englobante au chapitre 6, p. 445 et suiv.

de décor), elle devient plus discrète. Certains détails de l'épisode non mentionnés par les textes sont explicités par les images : ainsi Myrtilos sauve sa vie en sautant du char au moment où il se disloque, expédient non précisé par les textes qui n'indiquent jamais comment Myrtilos s'y prend pour survivre à l'accident. À l'inverse, le procédé exact du sabotage, dont les mythographes donnent plusieurs variantes détaillées, n'est pas visible sur les vases : seules les roues détachées y font allusion, et, sur les quelques vases montrant la dislocation du char d'Oinomaos, rien ne précise qu'il s'agit d'un sabotage et non d'un accident. La céramique italote montre parfois Pélops portant lui aussi une lance, ce qui ouvre la possibilité d'un combat entre Oinomaos et un prétendant doté de la possibilité de se défendre, détail absent des textes où cette possibilité n'est jamais explicitée, sauf chez Euripide où se trouve l'unique mention d'une lance de Pélops qui lui aurait servi à tuer Oinomaos¹³³. Les vases développent une scène entière, « Oinomaos parmi les débris de son attelage », qui est pratiquement inconnue des textes : sur les vases, Oinomaos semble parfois survivre au naufrage de son char, au moins dans l'immédiat. Comme nous le verrons, cette partie de la course est la plus féconde en variantes propres aux œuvres figurées chez les Étrusques et les Romains.

En termes de registre, les représentations figurées connues de Pélops se cantonnent à des évocations sérieuses : aucune image explicitement humoristique ou grotesque sur ce thème n'est attestée. Parmi les textes, en revanche, il a existé des pièces comiques consacrées à Pélops, connues par de maigres fragments¹³⁴.

En termes de symbolique, enfin, et sans perdre de vue les nombreuses nuances introduites par les peintres de vases d'une part, par les auteurs d'autre part, il convient d'insister sur la symbolique nuptiale développée autour du thème de la course pour Hippodamie. Dans la céramique attique, Hippodamie s'inscrit à cet égard dans un ensemble plus vaste de figures de vierges, comme Héléne, Atalante, Thétis et Andromède¹³⁵. Le char transportant le couple est également susceptible de devenir un symbole nuptial : il apparaît fréquemment sur les scènes de mariages. Cette importance accordée au thème du mariage s'explique peut-être en partie par le contexte d'utilisation des vases figurés sur lesquels étaient représentées ces scènes : employés comme vaisselle de luxe, ils étaient utilisés non pas seulement dans le contexte du *symposion* aristocratique, mais aussi lors de cérémonies exceptionnelles comme les mariages. Il serait logique que, de même que les vases utilisés par les buveurs représentent

¹³³ Euripide, *Iphigénie en Tauride*, 822-826. Sur le problème des liens entre la tragédie d'Euripide et la céramique, voir le chapitre 3, p. 172 et suiv.

¹³⁴ Ainsi un jeu de mot sur le nom d'Oinomaos, « celui qui aime le vin », est attesté dans un fragment d'une comédie de Nicocharès, *Amymonè*. Rien ne s'opposait, en théorie, à la représentation sur les vases de scènes comiques fondées sur le même genre d'humour et qui auraient eu pleinement leur place parmi les scènes de vases contenant des allusions et des jeux visuels en rapport avec leur contexte d'utilisation, par exemple les thèmes dionysiaques figurés sur les cratères destinés à être utilisés dans les banquets et étudiés par Lissarrague (1987). Rien de tel n'est actuellement connu : sans en conclure que de tels vases n'ont pas existé, il me semble qu'il s'agit néanmoins d'un signe de la prégnance des thèmes traditionnels associés à tel ou tel registre ou contexte d'emploi des vases sur une supposée liberté créatrice des peintres, qui créent avant tout en se fondant sur les thèmes visuels déjà existants.

¹³⁵ Sabetai (1997), p. 319, cité par John Davidson, « Olympia and the Chariot-Race of Pelops », dans David J. Philips et David Pritchard (2003), p. 108.

parfois des banquets, des vases utilisés lors de mariages arborent parfois des scènes à thématique nuptiale.

Un tel intérêt pour le thème du mariage dans l'épisode de la course est beaucoup moins répandu dans les textes. Nous allons voir en revanche qu'il constitue une constante dans l'iconographie chez les Étrusques et les Romains, et qu'il est nettement présent dans la littérature latine.

3. Œuvres figurées étrusques

Les œuvres figurées étrusques touchant au présent sujet se répartissent en deux ensembles : le premier, composé de deux récipients ornés, un vase et une *cista*, montre l'enlèvement de Chrysippos ; le second, de loin le plus ample, se compose d'urnes funéraires et de sarcophages montrant des scènes de l'épisode de la course de chars. Ce dernier ensemble est manifestement le plus riche en termes de réappropriation étrusque de l'épisode, mais le sens des variantes qu'il présente s'avère parfois difficile à cerner.

3.1. L'enlèvement de Chrysippos sur un vase et une ciste étrusques

50. Cratère à volutes falisque à figures rouges. Vers 380 av. J.-C. Melbourne, National Gallery, D 87/1969.

51. Ciste « Barberini ». De Préneste. Vers 320 av. J.-C. Rome, Villia Giulia, 13199.

Deux œuvres figurées étrusques représentent l'enlèvement de Chrysippos par Laïos. La première est un cratère à volutes falisque peint de figures rouges, qui se place dans la continuité de la production grecque et du reste de la production italienne. Il se distingue des vases italiotes examinés plus haut par la variante de détail qu'il introduit dans la scène de l'enlèvement. Le quadriga au galop vers la gauche est conduit par Laïos, qui est vêtu d'une tunique aux manches décorées d'un motif de feuilles ; il tient les rênes de sa main droite et deux lances dans sa main gauche, et retient avec son bras gauche un tout jeune Chrysippos plus petit que lui qui tend les mains vers l'arrière du char. Mais contrairement aux représentations du rapt déjà étudiées, aucun poursuivant ne suit le char et l'unique autre personnage présent est une femme. Elle est représentée courant non pas à la suite du char, mais à l'arrière-plan derrière les chevaux ; seul son buste apparaît entre les chevaux et Laïos. Tournée vers la gauche, elle tend le bras droit vers la gauche et lève la main gauche ; sa tête, tournée dans l'autre sens vers la droite, regarde Laïos. Son geste peut être interprété comme une manifestation d'affolement, auquel cas cette femme est vraisemblablement de la mère de Chrysippos, ou bien comme une indication adressée à Laïos, auquel cas il faudrait comprendre qu'elle prête assistance au ravisseur, ce qui paraît moins probable, à moins de supposer qu'il s'agit d'une divinité.

L'autre représentation du rapt de Chrysippos se trouve sur une *cista* prénestine. La technique en est entièrement différente puisque les scènes qu'arbore ce coffret se composent de figures gravées. La scène du rapt elle-même reprend toutefois les mêmes éléments principaux que ceux des vases italiotes et peut être comprise en partie à la lumière des conventions des scènes de vases : Laïos, vêtu d'un ample manteau moucheté dont le drapé se gonfle derrière lui, conduit un char au galop vers la gauche ; il tient de la main droite les rênes et, de la main gauche, retient Chrysippos, représenté comme un jeune homme nu aussi grand que lui, qui tend les mains vers l'arrière du char. À la suite du char courent quatre personnages : au premier plan un vieillard, manifestement Pélops dont ce serait là la seule représentation sous les traits d'un vieil homme ; au second plan, deux grands lévriers ; et à l'arrière-plan, un jeune garçon plus jeune que Chrysippos qui est sans doute un autre Pélopidé. Pélops, barbu, le front ridé et le crâne dégarni, est vêtu d'une tunique et tient sous son bras gauche un bâton ; il lève le bras droit au-dessus de sa tête dans un geste affolé. Près de l'extrémité haute du bâton de Pélops est figuré un oiseau en vol. Deux autres scènes figurent sur la ciste : le jugement de Pâris et un face à face entre un héros barbu en armure et le dieu Apollon, héros que Otto Brendel suppose être Laïos recevant d'Apollon l'oracle selon lequel il sera tué par son fils. Placées côte à côte, ces trois scènes ont en commun le thème du rapt, voire du viol, comme cause de conflits : cela conforte l'hypothèse d'une version « sombre » de l'enlèvement de Chrysippos sur cette scène¹³⁶.

3.2. Scènes de la mort d'Oinomaos et de Myrtilos sur les urnes et les sarcophages étrusques

Oinomaos menacé par Pélops après la course

52. Urne étrusque hellénistique. Volterra, tombe Inghirami. Florence, Musée archéologique, 78479.

53. Urne étrusque hellénistique. Volterra. Musée de Volterra, 260.

54. Urne étrusque hellénistique. Chiusi. Fragment a : Copenhague, Musée national, 3844. Fragment b : Berlin, Staatliche Museum, 1273.

55. Urne étrusque hellénistique. Pérouse. Berlin, Staatliche Museum, 1271 (fr. a) et 1275 (fr. b).

56. Urne étrusque hellénistique. Volterra. Fragment a : Florence, Musée archéologique, 5703. Fragment b : Florence, palais Alcobrandini, collection Antinori de Feis.

Oinomaos poignardant les chevaux de Pélops

57. Urne étrusque hellénistique. Volterra, tombe Inghirami. Fragment a : Florence, Musée archéologique, 78495. Fragments b et c : Musée de Volterra, 178 et 595.

58. Fragment d'urne étrusque hellénistique. Volterra, Musée Guarnacci, 596.

59. Urne étrusque hellénistique. Volterra, tombe Inghirami. Florence, Musée archéologique, 78519.

60. Urne étrusque hellénistique. Volterra, Musée Guarnacci, 177.

61. Urne étrusque hellénistique. Volterra, Musée Guarnacci, 180.

Mort de Myrtilos

62. Urne étrusque. Volterra. 170-150 av. J.-C. Florence, Musée archéologique, 93484.

63. Urne étrusque. Volterra. 170-150 av. J.-C. Leyde, Rijksmuseum, H III F. Körte (1973). Mort d'Oinomaos : p. 108-121 et planches XLI, 1 à XLVIII, 16. Retour de Pélops et d'Hippodamie après la course : p. 121-129 et planches XLIX, 1 à LII 7d. Mort de Myrtilos : p. 129-139 et planches LIII, 1 à LVI, 7.

¹³⁶ Brendel (1995), p. 353-354 et fig. 274.

64. Sarcophages étrusques (*non vidi*). Vienne, Kunsthistorisches Museum, 1034, 1042 et 1048.

À l'époque hellénistique, la course pour Hippodamie est représentée sur plusieurs groupes d'urnes d'albâtre étrusques en provenance de Volterra (notamment de la tombe Inghirami), de Chiusi et de Pérouse. La variété des scènes connues est moindre, et surtout le « moment » choisi tout différent, puisque ces scènes représentent dans leur grande majorité un moment qui n'était pas directement traité par la céramique grecque : la mort d'Oinomaos. Le traitement de l'épisode frappe par sa violence, et développe des variantes inconnues des textes grecs ou latins. D'autres urnes, moins nombreuses, représentent Pélops et Hippodamie en char. D'autres, enfin, montrent la mort de Myrtilos, mise en scène d'une façon entièrement différente de ce que connaissait la céramique grecque.

Les urnes représentant la mort d'Oinomaos (52 à 61) en montrent plusieurs variantes proches, toutes prenant la forme d'un combat entre Pélops, parfois aidé d'Hippodamie, et Oinomaos. Toutes ont également en commun la représentation d'Oinomaos tombé un genou à terre parmi les débris de son char (les pièces d'équipement montrées varient selon les urnes : le char proprement dit, le timon, une roue brisée) et ses quatre chevaux affolés, certains tombés à terre, d'autres dressant la tête. Oinomaos occupe la plupart du temps le centre du relief, et est représenté en armure, tandis que Pélops est généralement représenté presque nu, ou plus rarement vêtu d'une exomide lâche qui laisse ses bras nus.

Les urnes (52 à 56) montrent deux variantes principales de la scène. Dans l'une, figurant sur des urnes de Volterra et sur les urnes de Chiusi, Pélops, la plupart du temps à gauche d'Oinomaos, brandit à deux mains une roue de char comme pour l'abattre sur Oinomaos, tandis que ce dernier tente de se défendre en brandissant une épée. Hippodamie est absente. Sur plusieurs reliefs, une voire deux Furies munies de torches assistent à la scène ; un personnage de démon ailé brandissant parfois un petit bouclier rond dans chaque main est présent sur plusieurs reliefs (Furies et démon peuvent être présents sur une même scène). Soit une Furie, soit le démon agressent parfois l'un des chevaux, à main nue ou avec une arme blanche (qui semble être une épée courte ou un poignard).

Dans l'autre variante, c'est avec une épée ou une lance que Pélops menace son adversaire. Sur trois reliefs montrant cette variante, Hippodamie est présente et elle prête main-forte à Pélops en brandissant contre son père une hache double ou une épée.

Sur les urnes provenant de Pérouse (55), Oinomaos ne se défend pas mais tente d'implorer pitié auprès de Pélops, ou bien se tient tête baissée, comme résigné à son sort. Plusieurs personnages secondaires sont représentés, mais Hippodamie n'est pas présente. Une ou plusieurs Furies portant des torches enflammées sont représentées aux extrémités ou à l'arrière-plan de la scène.

Une autre scène est représentée sur un groupe d'urnes de Volterra (57 à 61). Hippodamie et un homme se trouvent à bord du char sur lequel un autre homme est en train de monter ; les deux hommes sont vêtus de la même façon (une tunique et un bonnet phrygien), ce qui rend difficile de distinguer lequel est Pélops et lequel Myrtilos ; il me semble que celui qui se trouve déjà auprès d'Hippodamie dans le

char est plus probablement Pélops. Un autre homme tombé à terre, en qui il faut reconnaître Oinomaos, semble sur le point d'être piétiné par les chevaux. Sur plusieurs reliefs, il poignarde les chevaux de l'attelage. Une Furie tenant une torche enflammée ou un démon ailé assistent à la scène. Comme le reconnaît Körte¹³⁷, cette scène pose plusieurs problèmes d'interprétation : l'identification des personnages près du char, mais surtout le moment de l'épisode représenté, ne sont pas clairs. La position d'Oinomaos ne correspond pas aux représentations habituelles de sa mort (aucun élément d'un char autre que celui de Pélops n'est visible), et ne concorde pas non plus avec une scène représentant les noces elles-mêmes, bien qu'Hippodamie porte un voile de mariée sur la plupart de ces reliefs.

Enfin, un dernier groupe d'urnes étrusques datant de la première moitié du II^e s. av. J.-C. (**62 à 64**) montre la mort de Myrtilos, à nouveau d'une façon inédite et à nouveau selon une variante violente. Myrtilos, au centre de la scène, est montré en train de se réfugier sur un autel : représenté de face, vêtu d'une tunique, le corps élané vers la gauche mais la tête tournée vers la droite, il a le genou droit posé sur l'autel et la jambe gauche à terre. Il tient dans sa main droite une roue de char brisée dans sa partie supérieure et qu'il brandit vers la gauche. Sur la gauche, Hippodamie, en robe, les cheveux rassemblés en un chignon, tire des deux mains sur la roue de char comme pour empêcher Myrtilos de l'utiliser comme protection ou comme arme. Sur la droite, Pélops, tourné vers la gauche, vêtu d'un manteau qui laisse amplement voir son corps, de chaussures et d'un bonnet, s'élance glaive en main. De son bras gauche levé, il agrippe par les cheveux Myrtilos qui penche de ce fait la tête en avant, et il perce la poitrine du cocher d'un coup du glaive qu'il tient dans sa main droite. Sur l'urne de Leyde H III F (**63**), Myrtilos et Pélops portent un bonnet phrygien. À l'extrémité droite de la scène se trouve un vieil homme barbu en tunique longue, debout, le corps rejeté vers la droite comme pour s'écarter du combat. Sur l'urne de Florence n°93484 (**62**), le vieillard, sculpté de face, tient sa tunique de son bras gauche abaissé et lève l'autre (perdu) tout en ouvrant la bouche sur un cri d'horreur. Sur l'urne de Leyde H III F (**63**), le vieillard est tourné vers la scène qu'il regarde avec une expression plus retenue mais désapprobatrice ; il tient sa tunique de la main gauche en un geste similaire et pose la main droite sur sa coiffe. À l'arrière-plan de la scène, deux colonnes, l'une passant derrière Myrtilos, l'autre entre Pélops et le vieillard, supportent chacune un vase.

Plusieurs sarcophages étrusques, auxquels je n'ai pas eu accès, représentent également la mort de Myrtilos en des scènes similaires. À Myrtilos, Pélops et Hippodamie viennent s'ajouter plusieurs personnages secondaires.

¹³⁷ Körte (1973), p. 123.

3.3. Problèmes d'interprétation

Les représentations étrusques de Pélops et d'Hippodamie sont originales et problématiques. Si elles témoignent manifestement d'une influence grecque, leur contexte culturel et les fonctions des objets sur lesquels elles ont été réalisées sont tout différents de ceux des œuvres précédemment examinés. De plus, la reprise, dans une culture, de représentations empruntées à une autre, n'implique nullement la reprise à l'identique des références culturelles, culturelles et symboliques attachées à ces représentations dans leur culture d'origine. Ces scènes de la mort d'Oinomaos et de Myrtilos correspondent bien plutôt à une appropriation et à une réinterprétation étrusques de l'épisode et de ses figurations grecques antérieures. Mais faute de sources écrites correspondantes, il est difficile de s'avancer très loin dans l'interprétation de ces œuvres au-delà d'une simple description littérale des variantes qu'elles développent.

Remarquons cependant la coexistence d'éléments de continuité et de discontinuité par rapport aux représentations précédentes. La continuité s'observe dans la reprise de certains éléments qui renvoient manifestement à l'origine grecque de ce type de scène : ainsi le fait qu'Oinomaos dispose de quatre chevaux à son attelage ne coïncide pas avec la réalité étrusque des courses de chars, qui ne mettaient aux prises que des biges ou des triges, jamais des quadriges¹³⁸. Il n'y a donc pas de tentative pour transposer entièrement la course pour Hippodamie dans un cadre réaliste étrusque. En revanche, les vêtements et les coiffes changent, et les types visuels de la céramique grecque ne sont pas ou peu repris (nettement moins que dans les œuvres romaines postérieures) : Oinomaos est assez souvent imberbe, et le port du bonnet phrygien n'est plus réservé au seul Pélops, ce qui rend cet élément inutilisable comme critère d'identification immédiate du personnage¹³⁹. La roue de char isolée, déjà présente sur les vases grecs, se retrouve sur les œuvres étrusques, mais, d'élément à valeur majoritairement symbolique, elle devient un accessoire pleinement intégré à l'action, employé comme arme improvisée d'attaque (par Pélops contre Oinomaos) ou de défense (par Myrtilos contre Pélops).

4. Œuvres figurées romaines

Les œuvres figurées romaines représentant Pélops et Hippodamie sont de trois types : des reliefs architecturaux, des sarcophages et une mosaïque. Toutes représentent l'épisode de la course, soit uniquement la course elle-même, soit une série de scènes allant des causes de la course à sa conséquence qu'est l'union de Pélops et d'Hippodamie. Sur l'ensemble de ces scènes s'observe, avec

¹³⁸ Thuillier (1996), p. 28-29. Les scènes des urnes de Volterra montrant Oinomaos en train de poignarder les chevaux représentent Hippodamie à bord d'un quadriges, mais cela n'aurait peut-être pas suscité la même surprise chez un spectateur étrusque, dans la mesure où les Étrusques, s'ils n'employaient jamais de quadriges pour les courses de chars, en utilisaient néanmoins dans d'autres contextes comme les processions : l'emploi d'un quadriges pour un mariage était peut-être moins surprenant.

¹³⁹ Körte (1973), *passim*.

plus ou moins de netteté, l'interprétation romaine de l'épisode, principalement dans une représentation du monde hippique renvoyant à des réalités romaines¹⁴⁰.

4.1. Les reliefs architecturaux romains

65. Relief architectural en terre cuite. I^{er} siècle ap. J.-C. New York, Metropolitan Museum of Art, 1926.60.32.
66. Relief architectural en terre cuite. I^{er} siècle ap. J.-C. Rome, Musée national de Rome, 62752.
67. Relief architectural en terre cuite. I^{er} siècle ap. J.-C. Vatican, Musée grégorien étrusque, 14575.
68. Relief architectural en terre cuite. I^{er} siècle ap. J.-C. Londres, British Museum, D606.
69. Relief architectural en terre cuite. I^{er} siècle ap. J.-C. Munich, Staatliche Antikensammlungen, SL 381.
70. Relief architectural en terre cuite. I^{er} siècle ap. J.-C. Rome, Palazzo della Consulta.
71. Relief architectural en terre cuite. I^{er} siècle ap. J.-C. Paris, Louvre, S 753.
72. Relief architectural en terre cuite. I^{er} siècle ap. J.-C. Vienne, Kunsthistorisches Museum, V 47.
73. Relief Campana. I^{er} siècle ap. J.-C. New York, Metropolitan Museum of Art, 1926.60.31.
74. Relief Campana. I^{er} siècle ap. J.-C. Dresde, Staatlichen Kunstsammlungen, Z.V. 761, 129.
75. Relief Campana. I^{er} siècle ap. J.-C. Paris, Louvre, S 874.
76. Relief Campana. I^{er} siècle ap. J.-C. Rome, Musée national de Rome, 4439.
77. Relief Campana. I^{er} siècle ap. J.-C. Vatican, Musée grégorien étrusque, 14576.

Deux séries très similaires de reliefs architecturaux datant du I^{er} siècle ap. J.-C. représentent les attelages de la course pour Hippodamie. Chaque série comprend deux types de reliefs probablement conçus pour former deux pendants, les uns figurant l'attelage de Pélops et d'Hippodamie tourné vers la droite, l'autre celui d'Oinomaos et de Myrtilos tourné vers la gauche. Pélops comme Oinomaos sont représentés un pied déjà sur le char mais l'autre encore à terre, et cela alors même que les chevaux sont déjà au galop : c'est la posture conventionnelle du départ en char du guerrier, que les vases grecs connaissaient déjà. Mais les protagonistes sont vêtus à la romaine : Pélops, toujours imberbe, porte une tunique longue maintenue par une ceinture et est coiffé d'un bonnet, tandis qu'Hippodamie porte une robe ample et un voile recouvrant ses cheveux ; Oinomaos, barbu, porte une tunique et un long bonnet et n'est pas armé ; Myrtilos est imberbe et en tunique. Pélops tient les rênes lui-même, tandis qu'Oinomaos ne fait que monter dans le char conduit par Myrtilos. La position des chevaux de Pélops peut laisser penser qu'ils sont en train de décoller du sol, mais les chevaux d'Oinomaos sont représentés dans la même position : soit les reliefs présentent une vision de l'épisode où les deux chars avaient la capacité de voler, soit il s'agit d'une simple convention de représentation des attelages.

Le choix de montrer un Oinomaos sans arme et l'absence de toute allusion au sabotage de son char donnent à voir une version de la course sans violence explicite, qui ne comporte d'allusion ni à une ruse ni un caractère merveilleux des chevaux, et met en avant l'aspect purement hippique de l'épreuve en consacrant un relief à part à chaque attelage et en choisissant le moment du départ des concurrents.

¹⁴⁰ Sur les courses de chars à Rome, voir Decker et Thuillier (2004), p. 178-223.

4.2. Les sarcophages romains

Sarcophages représentant la course avec la mort d'Oinomaos

- 78.** Sarcophage d'enfant. Atelier romain, vers 160 ap. J.-C. Vatican, Musée Pio Clementino, 2341.
79. Couvercle de sarcophage. Atelier romain. De la Via Prenestina. Vers 150-170/180 ap. J.-C. Rome, Musée national de Rome, 108407.
80. Fragment de sarcophage. 240-250 ap. J.-C. Rome, Pal. Massimo.
81. Fragment de sarcophage. 270-280 ap. J.-C. Anacapri, Villa San Michele. *Non vidi.*

Sarcophage représentant deux scènes

- 82.** Sarcophage. Atelier romain. 220-230 ap. J.-C. Musée de Tipasa.

Sarcophages représentant trois scènes

- 83.** Sarcophage. Deuxième quart du III^e siècle ap. J.-C. Paris, Louvre, MA 974.
84. Sarcophage. Atelier romain. 240-250 ap. J.-C. Rome, Villa Albani.
85. Sarcophage. Des environs de Mons. 220-230 ap. J.-C. Bruxelles, Musée royal, A 888.

Sarcophage représentant quatre scènes

- 86.** Sarcophage. Atelier campanien. Des environs de Cumes. 280-290 ap. J.-C. Naples, Musée national, 6711.

Sarcophage attique d'époque romaine

- 87.** Sarcophage attique. Athènes, Hagia Triada. 250-260 ap. J.-C. Athènes, Musée national, 1176.

Six sarcophages et trois pièces ou fragments de sarcophages romains, dont quatre en provenance d'ateliers romains, représentent des scènes ayant trait à l'épisode de la course pour Hippodamie¹⁴¹. Ils ont été réalisés entre la seconde moitié du II^e siècle et la seconde moitié du III^e siècle ap. J.-C. La plupart d'entre eux représentent non pas une scène unique, ni même une scène différente sur chacun de leurs côtés, mais des scènes plaçant côte à côte en une frise continue deux ou trois séquences successives de l'épisode. Seul un sarcophage d'enfant, le plus ancien du groupe (daté d'environ 160), ne représente qu'une seule scène, celle de la course. Le couvercle d'un sarcophage et les fragments de deux autres ne renseignent que sur une scène sans permettre de savoir s'ils en juxtaposaient plusieurs. En dehors du couvercle, ces scènes figuraient majoritairement sur le côté large du sarcophage, le plus visible pour un spectateur entrant dans la tombe (les autres côtés étaient souvent décorés de reliefs moins accentués et d'une finition plus grossière)¹⁴².

Le sarcophage d'enfant conservé au Vatican (**78**) est sculpté sur sa face antérieure et sur ses deux petits côtés. La face antérieure, montrant la scène principale, représente la course peu après l'accident d'Oinomaos. Les deux quadriges avancent au galop vers la droite. Différence notable avec la plupart des représentations grecques, étrusques et romaines antérieures, Pélops est ici seul sur le quadrigue de

¹⁴¹ Les sept sarcophages et le couvercle de sarcophage conservé à Rome sont analysés par Giraud (2001), p. 43-69 et 171-181. Une partie de ses conclusions est synthétisée dans Giraud (2003), qui montre la réappropriation romaine des représentations de la course, mais dont le propos adopte trop souvent une grille d'interprétation fondée sur la primauté des sources textuelles. Voir aussi l'analyse de Zanker (2004), p. 364-367, qui s'étend plus longuement sur le sarcophage de la villa Albani.

¹⁴² Robert Turcan, « Sarcophage (Rome) », dans Leclant (dir., 2005), p. 1956 ; Holtzmann (2010), p. 338-339.

tête ; le torse de face et la tête tournée vers la droite, vêtu d'un pagne et d'un bonnet, il tient les rênes de la main gauche et un fouet de la main droite, et a un pied à terre, soit qu'il s'agisse d'une posture conventionnelle, soit parce qu'il est en train de stopper son char. Sur le quadriga de gauche, Myrtilos, le torse de face et vêtu d'une tunique, tient les rênes de la main gauche et un fouet de la main droite. Il tourne la tête vers la gauche pour regarder Oinomaos en train de tomber à terre, étendu la tête vers la gauche, et ici encore barbu. À l'arrière-plan, sous Oinomaos dont seule une épaule touche le sol, est figurée une roue de char détachée. La disposition du corps et de la roue ne se veulent pas réalistes : mieux vaut voir là de nouveau une valeur symbolique de la roue de char, qui tient probablement lieu de rappel de la cause de la mort d'Oinomaos. Sur la gauche se tiennent deux femmes debout ; celle de gauche se détourne en portant les mains à ses joues en un geste d'horreur, tandis que l'autre regarde la course et étend les mains à hauteur de ses épaules. L'une des femmes doit être Hippodamie, l'autre est peut-être Stéropé ou une servante. Outre le choix du moment de l'accident, la répartition différente des personnages, Hippodamie disparaissant du char pour devenir une spectatrice parmi d'autres, est comme nous allons le voir une caractéristique de cette série de scènes. Sur la droite du char de tête, la borne qui en marque l'extrémité droite est prolongée sur la gauche par un arc de cercle au-dessus duquel sont figurées cinq têtes : il s'agit d'une tribune accueillant les spectateurs de la course.

Dernier détail novateur, mais celui-là propre à ce sarcophage : au-dessus du corps d'Oinomaos, sur ce qui semble un surplomb rocheux à l'arrière-plan où pousse un arbre, un personnage féminin est allongé la tête vers la droite ; vêtue d'une tunique qui couvre la moitié inférieure de son corps, la femme s'accoude d'une main sur le sol et pose l'autre sur son genou replié, et elle regarde la scène. On a proposé de voir en elle une nymphe locale¹⁴³, mais il reste ardu de l'identifier. Peut-être s'agit-il d'une divinité présidant à la course et à la victoire de Pélops.

Les petits côtés du sarcophage montrent chacun un griffon tourné vers la face antérieure et posant une patte sur une borne qui délimite à la fois la limite visuelle entre les petits côtés et la face principale et, dans la scène, l'espace où s'est déroulée la course.

Le couvercle de sarcophage en provenance de la Via Prenestina (79) montre le même moment de la course d'une façon très similaire, en dehors de personnages secondaires et d'éléments de décor supplémentaires. Sur la gauche est figuré le palais d'Oinomaos, à la façade duquel sont suspendues trois têtes d'hommes, des prétendants vaincus. Cinq personnages féminins en tunique, les cheveux lâchés, s'avancent vers la droite en direction du corps d'Oinomaos, barbu, en tunique, étendu la tête vers la droite au-dessus d'une roue de char, dans une disposition similaire à celle observable sur le sarcophage d'enfant : le corps d'Oinomaos forme presque un arc de cercle au-dessus de la roue. La femme la plus à droite est figurée de face et étend les bras en se lamentant. Aucun élément visuel décisif ne permet d'identifier précisément ces femmes, parmi lesquelles se trouve certainement Hippodamie. Près de la tête d'Oinomaos, un arbre constitue un élément de décor et un séparateur

¹⁴³ Ismène Triantis, *LIMC*, article « Oinomaos ».

vertical visuel. Plus à droite, les deux attelages avancent au galop vers la droite. Sur l'attelage de tête, Pélops poursuit la course, tandis que sur l'attelage de gauche Myrtilos tente de retenir les chevaux du char brisé. À l'extrême droite du panneau, devant le char de Pélops, cinq personnages masculins semblent se préparer à accueillir le vainqueur : un enfant joue d'un instrument à vent, un homme tient une palme et des couronnes destinées au vainqueur, et enfin trois hommes se tiennent debout, celui de droite tenant la *mappa*, pièce de tissu blanchi dont le lâcher donne le signal du départ de la course et qui est également symbole de pouvoir, car le signal était donné par un haut personnage (l'éditeur des jeux, c'est-à-dire l'empereur lui-même pour les compétitions importantes à l'époque impériale)¹⁴⁴. Ce type de comité d'accueil se retrouve, avec les mêmes accessoires, sur de nombreuses représentations romaines de vainqueurs à la course¹⁴⁵.

Les sarcophages postérieurs, datant du III^e siècle, sont beaucoup plus chargés en figures. Sur un fragment de sarcophage conservé au Palais Massimo (80), la même scène est représentée avec des personnages secondaires différents, dont plusieurs masculins, qui occupent notamment tout l'arrière-plan de la scène, tandis que le premier plan est occupé par les attelages au galop vers la droite. Seul un cheval est figuré pour chaque attelage, les chars étant dégagés avec un relief moins accentué. Oinomaos, barbu, en tunique, est visible étendu la tête vers la droite sous le cheval de gauche, et une roue de char est visible entre Oinomaos et le cheval. Sur la droite, entre les deux chevaux, un attelage est représenté de travers, peut-être le char brisé d'Oinomaos. On remarque la présence d'un autre personnage allongé sous l'autre cheval, mais sa position montre qu'il se trouve à l'arrière-plan (il ne s'agit pas d'un autre accidenté) ; son visage n'est pas visible. La mauvaise conservation du pourtour du relief interdit d'identifier la plupart des personnages.

Les autres scènes de sarcophages montrent non pas un seul moment choisi dans l'épisode, mais plusieurs moments successifs juxtaposés en ordre chronologique de gauche à droite, de l'arrivée de Pélops au palais d'Oinomaos jusqu'aux noces de Pélops et d'Hippodamie.

Le sarcophage conservé à Tipasa (82) est sculpté sur sa face antérieure et sur ses deux petits côtés, dont les personnages se rattachent à la scène de la face antérieure. Le petit côté gauche du sarcophage montre deux personnages masculins debout, en tunique. Celui de gauche est montré de face ; barbu, il rassemble ses mains devant sa bouche (peut-être pour jouer d'un instrument). Celui de droite marche vers la droite, c'est-à-dire vers la scène de gauche de la face antérieure. Il tient un bâton de marche dans sa main gauche et lève la main droite pour montrer quelque chose de l'index.

La face antérieure, la plus large, juxtapose deux scènes. À gauche, occupant un peu plus d'un quart de la largeur du panneau, une première scène montre Oinomaos, barbu, en tunique, assis sur un trône vers la gauche. Face à lui se présente un homme en tunique, Pélops, apparemment coiffé d'un bonnet (sa tête est mal conservée). À gauche de Pélops est un homme, soit un de ses compagnons, soit un garde. Oinomaos est entouré à gauche et à droite par deux hommes, sans doute des gardes. Le garde de droite

¹⁴⁴ Thuillier (1996), p. 104-105.

¹⁴⁵ Thuillier (1996), p. 109-112.

se tient debout appuyé sur sa lance, tourné vers la gauche, et forme la séparation avec la deuxième scène, dans laquelle, par contraste, tous les personnages sont tournés vers la droite. Il s'agit du départ de la course pour Hippodamie. Immédiatement à droite du garde, une femme, tournée vers la droite, assiste au départ. Au centre, deux hommes sont sur le point de monter sur un char, l'un ayant un pied sur le char et l'autre encore au sol tandis que le deuxième homme le suit ; leurs visages n'ont pas été conservés. Il peut s'agir d'Oinomaos et de Myrtilos, mais l'absence de Myrtilos sur les autres sarcophages va dans le sens d'une autre identification : l'homme qui prend les rênes serait alors plutôt Oinomaos lui-même et l'autre un simple serviteur qui ne monte pas sur le char. Trois chevaux sont représentés sur son attelage. Sur la droite, le char de tête semble déjà parti (aucun pied humain ne touche le sol près du char). Sur les deux chars, l'homme qui tient les rênes les passe autour de sa taille, en un geste typique de l'aurige romain, mais qui ne figurait pas sur les reliefs architecturaux du I^{er} siècle. Ce détail permet également de conclure que le personnage qui se tient sur le char de droite est Pélops lui-même, vêtu d'une robe longue de cocher. Là encore, Hippodamie ne se trouve pas sur le char : elle est probablement la femme qui assiste au départ sur la gauche.

Le petit côté droit du sarcophage supporte le quadriges de Pélops, qui dépasse de la face antérieure ; à l'extrémité droite est une colonne qui marque la limite de l'espace de la course. À droite de la colonne, un personnage masculin en tunique, portant une couronne et un bâton ou un sceptre, marche vers la gauche.

Les autres sarcophages (**83 à 85**) juxtaposent trois scènes : l'audience entre Oinomaos et Pélops ; la course avec Oinomaos accidenté ; et le mariage de Pélops et d'Hippodamie. Ces scènes sont représentées en une frise continue de gauche à droite sur un même panneau ; certains personnages ou éléments de décor constituent parfois des séparateurs visuels bien marqués entre deux scènes, mais ce n'est pas systématique. L'ellipse principale dans ces choix de « moments » est faite sur le déroulement de la course proprement dite : seul son dénouement est représenté, avec Oinomaos déjà tombé du char et agonisant tandis que Pélops est victorieux. Ce choix permet d'insérer une grande quantité d'éléments signifiants dans un espace très restreint. L'union de Pélops et d'Hippodamie occupe en général une place réduite à l'extrémité droite du panneau. Aucun élément ne fait allusion à un avenir quelconque après le mariage, qui apparaît comme le point d'aboutissement de l'ensemble.

Sur un sarcophage conservé au Louvre (**83**), l'audience entre Oinomaos et Pélops occupe le quart gauche du panneau. Pélops est à gauche et Oinomaos, assis et barbu, lui fait face tourné vers la gauche ; un autre personnage debout tourné vers la gauche sépare la scène de l'audience de celle de la course, où les attelages sont au galop vers la droite. Oinomaos mourant est figuré cette fois sous les chevaux de son attelage, tandis que des roues de char sont visibles à l'arrière-plan. Plus à droite, Pélops, en tunique et en bonnet phrygien, se tourne vers la gauche et lève la main droite en un geste de victoire. Entre Pélops et ses chevaux est visible la tête d'un personnage qui est en train de couronner Pélops d'une couronne de laurier : il semble s'agir d'une divinité, peut-être un Éros. Tant Pélops que

le garçon qui le couronne ou ses chevaux ont des visages expressifs et joyeux. Sous les chevaux de Pélops est représentée une femme allongée et accoudée au sol, qui assiste à la scène à l'arrière-plan. Il peut s'agir d'Hippodamie regardant la course, mais cette mise en scène de la future épouse paraîtrait bien isolée et peu réaliste ; sans doute faut-il y voir plutôt une divinité. Devant le char de Pélops chevauche un autre cavalier dont seule la partie supérieure est visible, le bas de la monture disparaissant au profit d'éléments de décor : un panier et un vase, probablement les prix réservés au vainqueur¹⁴⁶. Ce personnage semble là pour ménager une séparation avec la scène suivante. Le quart droit du panneau montre le mariage : Hippodamie, à gauche, en robe et les cheveux couverts d'un voile nuptial, et Pélops, à droite, ont leurs mains droites unies par un personnage féminin placé entre eux.

Le sarcophage conservé à la Villa Albani (**84**) montre les mêmes scènes disposées de la même façon et dans les mêmes proportions (l'audience et la noce occupent chacun un quart de la scène, le reste étant ménagé au centre pour la course). Il ne diffère du précédent que par quelques détails. Sur la scène de sa rencontre avec Oinomaos, Pélops, le corps tourné vers la droite, détourne ici la tête vers la gauche et la lève pour regarder une tête de prétendant suspendue dans le coin supérieur gauche du panneau. Cette variante, propre à ce sarcophage, choisit d'explicitement d'entrée l'enjeu macabre de l'épreuve. Au centre, les deux attelages, dont seuls les chevaux sont visibles au premier plan, galopent vers la droite. Oinomaos, étendu sur le dos sous les chevaux de son attelage, lève la main gauche pour tenter de les empêcher de le piétiner. Pélops, représenté de grande taille et un pied à terre, occupe le centre exact du panneau et tourne la tête vers la gauche ; son bras droit, perdu, était levé. Sous les chevaux de Pélops, un personnage allongé et accoudé au sol, la tête vers la droite, regarde la course ; sa tête est perdue, ce qui empêche de l'identifier à coup sûr, mais il s'agit probablement d'une divinité chtonienne, peut-être Tellus¹⁴⁷. Sur la scène du mariage, seuls les mariés eux-mêmes sont présents et marchent vers la droite : Pélops, sur la droite, conduit par la main Hippodamie, dont le voile nuptial ne laisse voir que son visage.

Le sarcophage des environs de Mons (**85**) diffère des autres par le choix de la première scène, qui occupe une place très réduite : Pélops est montré en compagnie d'un autre homme devant une entrée entourée de colonnettes, manifestement l'entrée du palais d'Oinomaos. Le deuxième quart du panneau est occupé par une tribune consistant en un toit soutenu par quatre colonnes et dans laquelle est assise Hippodamie, la tête couverte d'un voile, en train d'assister à la course qui se déroule sur la droite. Devant la tribune, sous Hippodamie, se trouvent un petit garçon nu debout et un oiseau posé sur un vase de fleurs : le garçon est probablement un Éros. Devant la tribune, sur la droite, un vieil homme muni d'un bâton tourne la tête vers la gauche pour parler à Hippodamie.

¹⁴⁶ Des vases à grain (*modii*) remplis de pièces faisaient partie des prix réservés aux vainqueurs dans les courses de chars romaines. Sur les représentations des courses, il en sort parfois une palme. Thuillier (1973), p. 112-113.

¹⁴⁷ Je suis sur ce point Zanker (2004), p. 366 : « die Erdmutter Tellus oder eine weibliche Ortsgottheit ».

Le centre du panneau est occupé par la course, où les quadriges concurrents sont disposés l'un au-dessus de l'autre, disposition propre à ce sarcophage ; là encore, les chars eux-mêmes sont presque invisibles et ce sont les chevaux qui sont mis en valeur. L'attelage inférieur est celui d'Oinomaos, lequel est étendu sur le dos, la tête vers la droite ; il a les jambes repliées et porte ses mains à sa tête ; il est barbu. Sur l'attelage supérieur, Pélops, coiffé d'un bonnet, le corps tourné vers la droite, tourne la tête vers la gauche pour regarder l'accident ; l'une de ses jambes est hors du char, dans une position de coureur descendant de son char, d'*apobatès*. Le tiers droit du panneau est occupé par la dernière scène, elle aussi un peu différente. Un troisième attelage est visible à gauche, et pourrait faire penser à une course à trois concurrents si les chevaux n'étaient pas représentés à l'arrêt pour l'un et au pas pour l'autre, montrant que ce dernier attelage fait bien partie de la troisième scène et qu'il s'agit de l'attelage vainqueur de Pélops. Pélops lui-même marche vers la droite et tend la main à Hippodamie qui lui fait face et descend de la tribune, toujours en robe et en voile nuptial. Au-dessus de l'attelage vainqueur, à l'arrière-plan, sont visibles plusieurs hommes, sans doute des spectateurs ou des compagnons de Pélops.

Le dernier sarcophage romain, provenant des environs de Cumes (86), pousse cette logique synthétique plus loin encore en figurant de gauche à droite d'un même panneau quatre moments distincts. Deux scènes occupent le tiers gauche du panneau. Sur la première, Pélops, figuré de face, tourne la tête vers la gauche pour regarder une tête de prétendant suspendue dans le coin supérieur gauche ; à droite de Pélops, un homme, visiblement un de ses compagnons, portant lui aussi tunique et bonnet, se tourne aussi vers la gauche pour regarder. Immédiatement à droite est un autre homme portant un bonnet phrygien qui tourne le dos au compagnon : c'est une deuxième scène et l'homme est Pélops, qui s'avance vers le trône où lui fait face Oinomaos, assis, barbu, portant un long sceptre dans la main gauche. Pélops, de la main gauche, remet un rouleau à Oinomaos, qui fait de la main droite un geste exprimant la surprise ou le désagrément. Derrière Oinomaos, un autre personnage fait également face à Pélops et pose la main gauche sur le sceptre d'Oinomaos : peut-être est-ce là un signe montrant qu'il s'agit d'Hippodamie. Un élément de décor stylisé incluant une petite colonne constitue un séparateur visuel vertical avec la scène suivante, celle de la course.

Cette scène de la course est très dense en figures et diffère des précédentes par plusieurs détails, dont certains d'interprétation malaisée. Les deux attelages sont tournés vers la droite. Au centre est l'attelage d'Oinomaos, dont l'un des chevaux au premier plan est tombé en avant sur ses genoux antérieurs ; un autre cheval, encore debout, est visible au second plan. Oinomaos est étendu au sol sur le ventre, le corps encore pris dans les rênes de son char. À gauche, à côté du décor, un homme s'avance vers la droite en tenant une lance dans sa main gauche et en levant la main droite dans un geste difficile à interpréter, peut-être d'horreur ou de réprimande. Au-dessus du char, un deuxième homme est occupé à retenir les rênes du char d'Oinomaos et tourne la tête vers le personnage de gauche. Derrière les chevaux d'Oinomaos à l'arrière-plan, un troisième homme, tourné vers la droite et tenant une lance pointée vers la droite, crie et agite la main droite. Le sens de l'échange entre les

deux personnages et l'identité de l'homme muni d'une lance sont difficiles à éclaircir. L'homme à la lance ne me semble pas pouvoir être Oinomaos à un stade antérieur de la course, car ce détail est absent des autres sarcophages et le personnage ne paraît pas menacer Pélops : il faut bien plutôt voir en lui un *sparsor* ou un *hortator* faisant à l'aurige vainqueur le signe conventionnel indiquant qu'il est victorieux et peut s'arrêter¹⁴⁸. Il sera question plus loin d'une mosaïque romaine (88) qui fait remplir précisément ce rôle à Myrtilos lui-même : sans aller jusqu'à en conclure que ce personnage du sarcophage est également Myrtilos, il vaut la peine de garder en tête ce rapprochement, qui fournit une hypothèse d'identification intéressante.

Plus à droite est représenté Pélops sur le char vainqueur, dont les chevaux sont au galop ; tourné en arrière vers son adversaire vaincu, il lève la main droite en signe de victoire ; son geste répond peut-être à celui de l'homme à la lance. Sous les chevaux de Pélops, un personnage allongé au sol, la tête vers la droite, se détourne de la scène et se cache les yeux de la main gauche, tout en levant la main droite : c'est un spectateur horrifié. Au-dessus des chevaux de Pélops, un homme tourné vers la gauche couronne Pélops avec une couronne de lauriers, en un geste semblable à celui représenté sur le sarcophage du Louvre. Un peu plus à droite est visible la tête d'un autre homme tourné vers la gauche qui souffle dans un instrument à vent.

La quatrième et dernière scène occupe la largeur restante, très réduite : elle montre seulement Pélops et Hippodamie enlacés en train de s'embrasser, détail propre à ce sarcophage.

Les sarcophages romains mettent en avant la mort d'Oinomaos pratiquement comme la condition de la victoire et du mariage de Pélops, qui agit seul tandis qu'Hippodamie devient la simple spectatrice en même temps que l'enjeu de la course. Contrairement aux représentations grecques antérieures, une grande place est donnée aux personnages secondaires et notamment aux spectateurs autres qu'Hippodamie, qui explicitent la charge émotionnelle de chacun des moments de l'épisode par leurs postures, leurs gestes et parfois leurs expressions. Les éléments symboliques sont moins nombreux que dans la céramique grecque, mais pas absents, et présentent en apparence une certaine continuité par rapport au langage iconographique des vases grecs : en témoignent la persistance de la distinction entre un Oinomaos barbu et en armure et un Pélops imberbe et plus légèrement vêtu, ou encore la fréquente utilisation d'une posture d'*apobatès* pour les conducteurs des chars. Les sculpteurs de sarcophages romains inventent cependant un langage visuel différent, en optant pour la juxtaposition de plusieurs moments plutôt que pour une logique « synoptique par allusion » où une seule scène contiendrait des éléments pointant vers les événements passés et futurs. La roue de char est ainsi utilisée d'une façon différente, placée sous le corps d'Oinomaos sur plusieurs sarcophages en un agencement conventionnel explicitant symboliquement la causalité sous-jacente à la scène.

¹⁴⁸ Sur le rôle du *hortator* et celui du *sparsor* (qu'il n'est pas toujours simple de distinguer du *hortator*) dans les courses de chars romaines, voir Decker et Thuillier (2004), p. 196-201 et surtout 215-219.

Outre ces inventions visuelles, l'apparente continuité du sujet ne doit pas faire oublier par ailleurs les différences de détail trahissant la réappropriation de ce sujet grec au sein d'une culture devenue gréco-romaine. Le cadre de la course devient plus réaliste, proche des pratiques hippiques réelles de la Rome impériale : en témoignent les tuniques et bonnets des auriges, la place des rênes passés autour de la taille sur certains sarcophages, la présence de personnages chargés d'organiser la course (en tenant la *mappa* qui donne le signal du départ, ou en venant couronner l'aurige vainqueur), et aussi la place accordée au public, Hippodamie étant parfois représentée installée dans une tribune qui fait allusion à celles des hippodromes romains. Sur les scènes du mariage, le geste de l'union des mains droites, déjà présent sur les peintures de vases grecs, prend un sens spécifique à cet élément du rite romain du mariage qu'est la *dextrarum iunctio*¹⁴⁹ : là encore, quand bien même il y aurait reprise pure et simple d'un même élément visuel (ce qui n'est pas dit), un détail identique change de sens une fois déplacé dans un contexte culturel différent.

Outre cette appropriation romaine des lieux et des personnages, la question des relations entre les différents arts figurés romains et entre ces arts et les autres, en particulier l'art dramatique, se pose avec autant de complexité que dans le cas de la céramique grecque. Robert Turcan a affirmé l'importance de l'origine dramatique des grands sujets mythologiques représentés sur les sarcophages, tout en insistant sur l'existence d'une sélection par les sculpteurs au sein de ce premier ensemble, selon des critères liés à la logique symbolique recherchée sur les sarcophages et à l'évolution des goûts au fil du temps¹⁵⁰. S'il ne faut donc pas sous-estimer l'influence potentielle des tragédies latines comme celles d'Accius ou de Sénèque¹⁵¹ et des pantomimes sur le choix des sujets représentés, l'examen des sarcophages qui vient d'être mené montre que la recherche d'une intégration de la course à un contexte réaliste d'hippodromes romains y prend, dans le cas qui nous occupe, davantage d'importance que la seule reprise de costumes et de lieux faisant référence à la scène dramatique. De plus, un simple rapprochement des images avec leurs sources tragiques possibles n'apprend que peu de choses sur le langage iconographique et symbolique distinct qu'elles développent dans un contexte funéraire.

L'interprétation du symbolisme funéraire de ces sarcophages nécessite la plus grande prudence, et son étude approfondie réclamerait d'opérer des rapprochements avec des séries de sarcophages représentant d'autres sujets¹⁵². Il est néanmoins possible d'en poser les bases. Il convient pour cela de tenir compte du contexte de ces représentations, ce qui évite de tenter de faire correspondre une interprétation unique à un sujet donné. Ainsi, le sarcophage d'enfant du Vatican se cantonne à la

¹⁴⁹ Giraud (2001), p. 50-51 et 181 ; Giraud (2003) p. 147 ; Zancker (2004), p. 366.

¹⁵⁰ Turcan (1978), en particulier p. 1720-1728.

¹⁵¹ D'Accius, outre un *Atreus* qui contenait certainement des références à Pélops, on connaît notamment des fragments d'un *Oenomaus* et d'autres de provenance non identifiée qui mentionnent Myrtilos. Le *Thyeste* de Sénèque fait référence à la course pour Hippodamie, mais se concentre sur la trahison puis la mort de Myrtilos bien plus que sur le mariage de Pélops (139-148) et fait de Pélops une figure de criminel à l'instar de Tantale (242-43) : si influence il y a sur les œuvres figurées, elle ne peut être que générale et indirecte. Sur ces tragédies latines, voir le chapitre 5, p. 376 et suivantes.

¹⁵² Pour une mise au point générale sur la méthode, voir Turcan (1978).

course elle-même, sans développer ses origines ou son dénouement du côté de Pélops : tout aspect nuptial est absent, et c'est probablement à Oinomaos plutôt qu'à Pélops qu'est identifié le mort, dont le décès prématuré est peut-être rapproché de l'accident qui provoque la perte d'Oinomaos en pleine course. Sur les sarcophages d'adultes, en revanche, la représentation de la mort d'Oinomaos perd en importance, sans pour autant disparaître, au profit d'une composante narrative plus poussée centrée sur la conquête d'Hippodamie par Pélops et aboutissant à leur mariage.

De tels récits visuels aboutissant à des noces se rapprochent aisément des nombreux autres épisodes mythologiques à composante nuptiale représentés sur les sarcophages romains (les hiérogamies de dieux et d'héroïnes comme Dionysos et Ariane ou Mars et Rhéa Silvia, mais aussi les nombreuses mises en scène de couples épiques ou tragiques (Admète et Alceste, Ariane et Thésée, Phèdre et Hippolyte). La pratique consistant à laisser non sculpté le visage du personnage principal afin de le sculpter ensuite à la ressemblance du défunt montre clairement la volonté d'identification du défunt au héros mis en scène¹⁵³. Dans le cas présent, il n'est pas téméraire de supposer qu'il faut faire correspondre à Pélops et Hippodamie les époux défunts, dont la scène immortaliserait l'union. Mais il serait excessif de réduire l'épisode à cet aspect : les thèmes du destin et de la mort restent présents dans la figuration du sort funeste d'Oinomaos, et le fait de faire de Pélops non plus un Barbare ou un Grec, mais un auge romain sur le point de triompher, renvoie également à l'idée des mérites du défunt et à une gloire survivant à la mort. La réalisation de véritables récits synthétiques juxtaposant plusieurs scènes favorise la complexification des sens et des jeux de connotations associés aux différents détails par delà le thème principal.

Il faut enfin examiner un sarcophage d'époque romaine mais de fabrication attique (87), qui forme un cas à part et élabore un système pictural différent. Chaque panneau représente une scène unique et la disposition physique des scènes ne forme pas un enchaînement narratif dans un sens de lecture particulier, même si toutes les scènes se rattachent à l'épisode de la course et constituent un ensemble dont seul le spectateur déjà informé peut reconstituer la chronologie. Le piètre état de conservation de ces scènes rend parfois délicate l'identification des personnages¹⁵⁴.

La face principale du sarcophage, l'un des deux côtés longs, montre très probablement la rencontre entre Pélops et Oinomaos, entourés d'une dizaine de personnages secondaires, tous masculins. Oinomaos est certainement à reconnaître dans le seul homme barbu au centre du groupe d'hommes debout dans la moitié droite de la scène ; il est aussi le seul à porter un vêtement long et est muni d'un sceptre (très abîmé). Ses compagnons sont de jeunes hommes, dont au moins un, celui qui occupe l'extrémité droite, porte une lance. Tous sont tournés vers la gauche, où se trouve manifestement Pélops, mais l'autre groupe de personnages masculins occupant la moitié gauche de la scène est beaucoup plus abîmé, ce qui rend difficile d'identifier le personnage précis représentant Pélops dans le

¹⁵³ Sur cet aspect, voir Turcan (1978), p. 1729-1733.

¹⁵⁴ Koch et Sichtermann, *RömSark*, p. 404-405.

groupe. Cette scène forme une variante unique de l'audience entre Pélops et Oinomaos, où ne semblent avoir figuré que les deux personnages principaux (sans Hippodamie et apparemment sans Myrtilos).

Le côté étroit droit montre Hippodamie assise vers la gauche, entourée de plusieurs femmes. Un personnage féminin, debout face à elle, lui prend le bras droit avec sa main droite, et, de l'autre main, paraît faire un geste de dévoilement. Une autre femme, placée derrière Hippodamie et penchée sur elle, lui pose la main gauche sur le sein gauche. Si les autres personnages de la scène sont certainement des servantes, rien ne permet d'exclure que les deux femmes qui s'occupent directement d'Hippodamie, ou au moins l'une d'elles, pourraient être sa mère ou sa nourrice. Deux Éros ailés se trouvent, l'un aux pieds d'Hippodamie, l'autre en vol au-dessus d'une femme sur la droite. À gauche de la scène, deux servantes discutent, l'une la main posée sur l'épaule de l'autre. Outre la symbolique amoureuse et nuptiale claire mise en œuvre par la scène, l'attitude des personnages semble répondre à un trouble d'Hippodamie, causé probablement par ses sentiments pour Pélops. Cette scène, malgré des innovations dans le détail, reste très voisine des scènes de la céramique grecque montrant Hippodamie parmi ses servantes : le « moment » choisi est le même et la symbolique déployée très similaire. La scène n'a pas en revanche d'équivalent sur les sarcophages romains.

La face postérieure du sarcophage, son autre côté long, montre Oinomaos après l'accident : Oinomaos est étendu sous les chevaux de son attelage. Un homme debout semble être Pélops.

Enfin, le côté étroit gauche montre Pélops et Hippodamie sur un char au galop vers la droite. Pélops, à gauche, est reconnaissable à son bonnet phrygien et porte Hippodamie dans ses bras (il la retient de son bras droit, le seul conservé). Hippodamie lève la main gauche en un geste qui pourrait exprimer la réticence ou la surprise : la possibilité d'une variante de la course comme rapt ne peut être complètement exclue (la tête d'Hippodamie n'est malheureusement pas conservée : on ignore quelle était son expression). Immédiatement à droite, un serviteur (très mal conservé) paraît conduire le char. Un homme se trouve debout sur la droite à l'arrière-plan. Des vagues sont représentées sous le char dans la partie gauche de la scène : le char de Pélops a donc le pouvoir surnaturel de franchir les flots dans cette version, ce qui n'est pas le cas sur les sarcophages romains. Cette scène, si elle n'est pas très éloignée de certaines scènes de vases grecs montrant Pélops et Hippodamie en char, s'en écarte par d'importants détails qui rendent sa compréhension malaisée : il ne s'agit manifestement pas d'une représentation de la course, ni de la mort de Myrtilos. Le moment du mariage proprement dit de Pélops et d'Hippodamie n'est pas représenté : peut-être cette scène remplit-elle une fonction équivalente, formant une conclusion qui montre Pélops et Hippodamie devenus époux et montés sur le char qui les caractérise comme tels, même en dehors des scènes de course, dès la céramique grecque. Mais l'identité de l'homme debout à droite reste énigmatique et il est possible qu'il ait joué un rôle important dans la scène.

Malgré les différences de réalisation et les difficultés soulevées tant par le mauvais état de conservation de l'ensemble que par le caractère singulier de certaines scènes, il est possible d'en tirer

plusieurs conclusions. D'un côté, le thème du mariage est tout aussi prééminent sur ce sarcophage que sur les sarcophages de fabrication romaine de la même période. De l'autre, la fabrication attique du sarcophage implique des différences très nettes par rapport aux sarcophages romains ou italiotes, dans le système pictural élaboré et dans le choix des « moments » de l'épisode représentés. Toutefois, plusieurs des principaux éléments de typification visuelle des personnages (Oinomaos barbu et Pélops imberbe) et des moments de l'épisode (l'audience, Hippodamie avec ses servantes, la course) sont là encore présents et témoignent d'une continuité, au moins dans les grandes lignes, qui s'étend également aux sarcophages attiques d'époque romaine.

4.3. Une mosaïque romaine de Shahba-Philippopolis

88. Mosaïque romaine. Shahba-Philippopolis. Milieu III^e-début IV^e s. ap. J.-C. Damas, Musée national.

Le premier et pour le moment l'unique exemple connu de mosaïque romaine représentant Pélops et Hippodamie (**88**) a été découvert en 1988 dans les collections du Musée national de Damas, en Syrie, où il est toujours conservé ; il provient de la colonie romaine de Shahba-Philippopolis¹⁵⁵. La provenance de la fresque et son emplacement initial dans la ville sont inconnus ; la fourchette des datations proposées s'étend du milieu du III^e siècle ap. J.-C. au début du IV^e s. ap. J.-C.¹⁵⁶ Je n'ai eu accès, pour ce document, qu'à la photographie en noir et blanc qui figure dans l'article de Marie-Henriette Quet, qui fournit dans son article une description très précise de l'œuvre et notamment des couleurs employées : je renvoie donc en dernier ressort à cet article sur ce point, et me contenterai de développer à mon tour quelques remarques pour situer cette mosaïque dans le corpus étudié ici.

La mosaïque représente, dans un même espace carré, trois scènes auxquelles est conférée une importance inégale. Les deux tiers inférieurs de la mosaïque sont occupés par deux groupes de personnages : à gauche, une rencontre entre Oinomaos, Hippodamie et Pélops, manifestement l'arrivée du prétendant chez le roi ; à droite, le seul couple que forment Pélops et Hippodamie unis rituellement par une *dextrarum iunctio*. Le tiers supérieur de la mosaïque est occupé par la scène de la course, qui montre l'accident d'Oinomaos, et où les personnages sont trois fois plus petits, ce qui montre la volonté de privilégier les scènes de la rencontre et du mariage à la course elle-même. Les personnages présents sont systématiquement identifiés par des inscriptions en grec : ce soin facilite grandement la compréhension de ce qui est en jeu malgré la juxtaposition de ces trois moments successifs. Aucune séparation visuelle ne vient cloisonner les trois scènes, que relie au contraire plusieurs marqueurs

¹⁵⁵ Sur cette fresque, voir Quet (2000) et plus récemment Zouhdi (2003), auquel je n'ai malheureusement pas eu accès.

¹⁵⁶ La fourchette la plus large a été proposée par J. Balty (1995), citée par Quet (2000), p. 191. Cette dernière propose une datation haute au milieu du III^e siècle, en s'appuyant sur les indices archéologiques qui tendent à montrer que la colonie a été construite très rapidement.

visuels sur lesquels je reviendrai plus bas et qui renforcent la cohérence de l'ensemble. Si la mosaïque, par le choix de ces trois séquences successives, se situe directement dans la lignée des procédés employés sur les sarcophages romains, elle s'en distingue par cette disposition non linéaire.

Le tiers inférieur gauche de la fresque montre, à gauche, Oinomaos assis vers la droite sur une sorte de siège curule, la jambe droite légèrement repliée. Il tend ses mains ouvertes devant lui, les bras parallèles au sol, les bras le long du corps. En face de lui se tient Pélops, debout face au spectateur, légèrement tourné vers la gauche ; il tient dans sa main gauche un bâton de cocher et tend la main droite vers Oinomaos, qu'il regarde, la tête penchée vers lui. Oinomaos, en revanche, ne lève pas les yeux vers Pélops mais regarde droit devant lui. Entre les deux hommes se tient Hippodamie, debout, tournée vers la droite, faisant elle aussi un geste d'accueil vers Pélops. Oinomaos, vêtu d'un riche costume royal formé d'une tunique longue et d'un manteau rouge ; sa royauté est explicitée par le bandeau qui ceint son front et par le nimbe qui auréole sa tête. Les principales caractéristiques visuelles observées sur les œuvres précédentes se retrouvent ici : Oinomaos est barbu tandis que Pélops est imberbe et porte un costume lydien, composé d'une tunique rouge brique à parements dorés et d'un manteau rouge, mais dont la caractéristique la plus immédiatement reconnaissable est le bonnet phrygien. Hippodamie, quant à elle, porte une tunique d'un beige rosé et a la chevelure dissimulée par une *palla* beige bordée de violet sombre dont sa main gauche écarte le pan dans son geste de bienvenue, de sorte que la bordure sombre de la *palla* forme une ligne courbe très visible avançant vers Pélops.

Le tiers supérieur de la scène montre la course de chars au moment de l'accident d'Oinomaos. Les quadriges d'Oinomaos et de Pélops sont montrés filant l'un derrière l'autre vers la droite. Les extrémités gauche et droite de la scène sont occupées par deux bornes cylindriques surmontées de trois pointes, qui représentent les bornes d'une piste d'hippodrome romain. Les quadriges à la structure légère sont munis de roues à huit rayons ; les chevaux de chaque char sont représentés les uns au-dessus des autres, les antérieurs tendus, et aucun ne paraît perturbé, pas même ceux d'Oinomaos. Les robes des chevaux du char d'Oinomaos (dont deux sont abîmés) sont dans l'ensemble plus sombres et celles des chevaux du char de Pélops plus claires, quoique non uniformément blanches. Pélops comme Oinomaos conduisent à la romaine, les rênes noués autour de leur taille.

Sur la gauche, Oinomaos est renversé en arrière sur le dos, les jambes encore sur la caisse de son char auquel le retiennent les rênes noués autour de sa taille. Vêtu d'une tunique rouge sombre, le visage blanc, sa cape froissée traînée sur le côté, il a le bras gauche étendu derrière lui et le droit étendu en avant ; son visage blanc indique la mort. La caractéristique visuelle la plus frappante de l'équipage d'Oinomaos est le fait que sa trajectoire n'est pas entièrement horizontale : si les chevaux qui continuent à courir rejoignent la ligne horizontale invisible (le sol n'est pas représenté) sur laquelle court le char de Pélops, le char d'Oinomaos et Oinomaos lui-même dessinent une ligne courbe qui permet à l'ensemble de tenir dans les limites imposées par la gauche du cadre, et qui, surtout, empiète un peu sur le registre inférieur, le bras gauche d'Oinomaos venant toucher les lettres de son nom au-

dessus de la tête d'Oinomaos assis dans la scène de la rencontre. Il est difficile de dire si, en dehors de la chute d'Oinomaos, son char est accidenté ou non. Seule sa roue droite est visible, mais il en va de même du char de Pélopos. Marie-Henriette Quet suppose que la roue gauche pourrait se trouver derrière la tête d'Oinomaos, au bas de la scène, mais la mosaïque est abîmée à cet endroit. Il semble que ce soit davantage la disposition en diagonale de l'ensemble formé par le char et par le corps d'Oinomaos qui représente l'accident plutôt qu'un rendu réaliste de dommages subis par les roues ou la caisse.

Sur la droite, le char de Pélopos court à l'horizontale vers la borne de droite. Pélopos, toujours imberbe et muni de son bonnet phrygien, porte à la fois une tunique d'aurige grec grenat et une casaque-corset dorée qui relève cette fois de l'habillement romain ; sa chlamyde rouge vole derrière lui dans la course. Il a la main gauche étendue et posée sur les rênes, et un fouet est visible dans sa main droite baissée. Le buste à demi tourné vers l'arrière, Pélopos tourne la tête vers la gauche pour regarder l'accident d'Oinomaos, mais aussi le troisième personnage de la scène, Myrtilos.

Myrtilos est représenté entre les deux chars et un peu au-dessous d'eux, sous la ligne invisible sur laquelle ils courent, et sur la ligne invisible qui sépare les deux scènes du registre inférieur. Sa petite taille contraste fortement avec les personnages du registre inférieur, et le bas de sa jambe gauche disparaît derrière le bonnet phrygien de Pélopos dans la scène inférieure gauche. Il est vêtu d'une tunique courte beige bordée de noir, d'une ceinture et d'une courte cape qui flotte dans son dos. Il s'élanche vers la droite et lève la tête et le bras droit en direction du char de Pélopos, l'index levé, la bouche entrouverte : il cherche visiblement à attirer son attention. Marie-Henriette Quet rapproche ce geste de ceux effectués par le *hortator* qui signale sa victoire à l'aurige sur une mosaïque de Gérone¹⁵⁷ ; il remplirait alors le même rôle que le personnage faisant signe à Pélopos sur le sarcophage romain des environs de Cumès (86) examiné plus haut. Le vêtement de Myrtilos, qui n'est pas celui d'un cocher, va dans le même sens. Myrtilos ne paraît donc pas être monté sur le char d'Oinomaos, et rien n'indique s'il a une responsabilité dans l'accident : il signale seulement la victoire de Pélopos¹⁵⁸.

Le registre inférieur droit de la scène montre deux personnages seulement : Pélopos et Hippodamie, debout face à face, Hippodamie à gauche et Pélopos à droite. Pélopos porte les mêmes vêtements que dans la scène inférieure gauche. Hippodamie est habillée plus richement, portant une longue tunique plissée couleur safran et une *palla* de même couleur bordée de violet. Le pan de sa robe voile toujours en partie sa tête comme sur la scène de la rencontre, mais la bordure moins sombre de la robe et le fait que le pan gauche n'est plus visible mettent davantage en valeur le visage. Les deux époux, qui se tiennent à quelque distance l'un en face de l'autre, ont chacun la main refermée sur l'avant-bras de l'autre, en un geste différent de la simple poignée de main d'une *dextrarum iunctio* habituelle. L'autre différence par rapport à une cérémonie ordinaire est l'absence d'une troisième personne pour présider

¹⁵⁷ Sur le rôle de ces serviteurs dans les courses de chars romaines, voir Decker et Thuillier (2004), p. 196-201 et surtout p. 215-219 sur leurs apparitions sur les mosaïques, où ils sont visibles en train de signifier la victoire d'un geste, ou de faire signe au char de s'arrêter une fois la victoire remportée.

¹⁵⁸ Il est également possible de supposer une variante dans laquelle Myrtilos sabote le char mais n'y monte pas (mais cette variante n'est attestée avec certitude par aucune source).

à la cérémonie. Marie-Henriette Quet montre très justement l'importance du rôle accordé à Hippodamie dans cette scène, où sa place dans la composition, l'attention portée à son habillement et à son maintien élégant et le geste fort par lequel elle prend Pélops pour époux font d'elle le principal personnage de cette dernière scène. L'absence de tiers et la force accrue du geste rituel renforcent par ailleurs le caractère mutuel de l'union.

Un détail curieux pose un problème d'interprétation dans cette dernière scène : un trait vertical traversant le bout du bonnet phrygien de Pélops, dont Marie-Henriette Quet mentionne à raison l'aspect « nettement phallique », sans fournir d'autre élément d'explication qu'une réflexion vague sur la masculinité de Pélops. C'est pourtant un détail étonnant qu'il est nécessaire de prendre en compte, même s'il est difficile de résoudre ce problème sans avoir accès à une meilleure image. Devant le caractère incongru d'un tel détail, qui, à première vue, concorde mal avec la retenue des deux époux dans la scène et semble peu à sa place dans une œuvre au registre par ailleurs sérieux, il serait tentant de supposer un vandalisme postérieur à la première réalisation de la mosaïque ; mais le détail ne paraît pas relever du simple rajout, tant l'aspect du bonnet phrygien diffère entre les deux scènes du registre inférieur. Il s'agit probablement plutôt d'un symbolisme nuptial appelant la fécondité sur le couple : à défaut d'un point de comparaison précis, les représentations de *phalli* relevant d'un tel symbolisme sont bien attestées dans l'art romain.

Si les trois scènes se succèdent chronologiquement dans l'ordre adopté ici pour la description, leur disposition et leurs tailles respectives encouragent le regard à adopter un ordre tout différent : la plus grande place dévolue aux scènes de la rencontre et de l'union tend à encourager le spectateur à les regarder en premier, et à ne s'intéresser qu'ensuite à la scène de la course, plus petite et au second plan par rapport aux personnages des deux autres scènes (comme l'indique le recouvrement de la jambe de Myrtilos par le bonnet de Pélops), qui explique le passage de l'avant qu'est la rencontre avec le beau-père à l'après qu'est le mariage entre les époux restés seuls. Pour autant, plusieurs éléments servant d'indicateurs visuels rendent impossible de se tromper sur l'ordre des trois scènes. La progression générale de la gauche vers la droite, qui relève par ailleurs d'une convention répandue, est explicitée au registre supérieur par la direction des chars et de Myrtilos. L'identité des personnages d'une scène à l'autre est systématiquement explicitée par des inscriptions et encore clarifiée par d'autres indicateurs visuels. De l'Oinomaos assis dans l'angle inférieur gauche part le corps du même Oinomaos traîné derrière son char qui monte en une ligne oblique, de bas en haut et de gauche à droite, jusqu'au registre supérieur. La position et le geste de Myrtilos remplissent eux aussi une fonction d'indicateur visuel : la jambe de Myrtilos touche le bonnet de Pélops dans le registre inférieur gauche tandis que tout son corps forme une ligne oblique parallèle au corps d'Oinomaos accidenté et qu'il pointe l'index vers le Pélops du registre supérieur, signalant non pas seulement la victoire de l'aurige, mais aussi l'identité entre le premier et le deuxième Pélops. La position centrale de Myrtilos explicite dès le premier regard le parcours de lecture général nécessaire pour comprendre la mosaïque, de bas en haut

et de gauche à droite. Pélops a toujours la tête et le bonnet phrygien tournés vers la gauche tandis qu'Hippodamie est tournée vers la droite.

Cette composition soignée rend l'ensemble clair et aisément lisible, mais lui confère aussi une cohérence au-delà du sens de lecture initial : ainsi le centre du registre inférieur est-il occupé par un couple que forment le Pélops de la scène de gauche et l'Hippodamie de la scène de droite, qui se tournent le dos mais dont les pieds se touchent, consacrant leur statut de couple aux yeux du spectateur avant même la consécration de leur union dans la scène inférieure droite. De tels procédés de composition diffèrent radicalement de la linéarité souveraine adoptée par les sarcophages romains, où le couple ne se forme réellement que dans la dernière scène.

La vision de la course que construit cette mosaïque atténue ou omet les aspects violents de l'épisode et donne une image extrêmement positive du couple héroïque. Le caractère et les habitudes sanguinaires d'Oinomaos sont absents. Il semble n'y avoir ici pas de complot et sans doute pas de sabotage du char, et rien ne vient prédire des conséquences funestes à la mort d'Oinomaos. Le rôle de Myrtilos, malgré sa position centrale dans la mosaïque, est très limité. La course et la victoire de Pélops sont honnêtes. Hippodamie paraît s'intéresser à lui dès la scène de la rencontre, comme en témoignent son regard et son geste, et elle l'accepte pleinement pour époux. L'épisode de la course représente ainsi l'accession à un mariage réussi, un mariage mixte, comme les habits phrygiens de Pélops viennent le rappeler en permanence.

Dans la colonie romaine de Shahba-Philippopolis, très petite ville fondée en pays arabe et devenue chrétienne peu après, une telle mosaïque a, selon Marie-Henriette Quet, peu de chances d'avoir été commandée par une famille locale soucieuse de manifester son adhésion à la culture gréco-romaine : il s'agit plus probablement, selon elle, d'une commande d'une famille romaine désireuse d'affirmer son hellénisme dans le double contexte d'une installation dans une nouvelle colonie et d'une possible réaction aux premières contestations de l'institution du mariage par des sectes chrétiennes qui l'assimilent à l'adultère¹⁵⁹. Pour autant, le choix du sujet de l'union entre Pélops et Hippodamie dénote également l'expression d'une volonté de rapprochement et d'acculturation entre des familles d'origine étrangère et les familles romaines. En cela, la vision de Pélops et d'Hippodamie qu'élabore cette mosaïque s'inscrit pleinement dans l'une des principales évolutions du sens qui est prêté à l'époque romaine à une union conçue comme l'expression de la réussite du mariage mixte.

4.4. Conclusion : l'évolution des représentations figurées de Pélops et d'Hippodamie chez les Étrusques et les Romains

L'étude des représentations figurées étrusques et romaines de Pélops et d'Hippodamie offre une idée générale de la reprise et des transformations d'un sujet grec dans deux autres cultures différentes. Si le

¹⁵⁹ Quet (2000), p. 209-218.

choix même de la mise en scène de héros grecs trahit une influence certaine de la culture hellénique, elle comprend nécessairement une part de réappropriation, et il est presque étonnant de constater malgré tout la persistance d'éléments communs au sein de ces deux autres traditions iconographiques. Du moins cette continuité ne vaut-elle que sur le plan de quelques caractéristiques visuelles des personnages et de quelques grands traits de la mise en scène des mêmes épisodes ; le contexte immédiat dans lequel s'insèrent ces œuvres, lui, diffère du tout au tout (il devient majoritairement funéraire, tant chez les Étrusques que chez les Romains), de même que les systèmes symboliques mis en place, quand bien même ils reprennent des éléments visuels à première vue identiques à ceux mobilisés par les artistes grecs.

Les œuvres étrusques sont sans aucun doute les plus singulières et les plus problématiques. Elles présentent avec les peintures de vases des traits communs portant sur des éléments précis comme la roue de char que tient Myrtilos, et dans le même temps réagencent l'ensemble de l'épisode d'une façon très éloignée de tout ce qui les précède, en inventant plusieurs types de scènes entièrement nouveaux, et que rien de connu ne permet de rattacher à coup sûr à des œuvres grecques, qu'elles soient textuelles ou figurées. On ne peut exclure entièrement la possibilité qu'une partie au moins de ces scènes (par exemple la mort de Myrtilos réfugié sur un autel) se soit inspirée d'œuvres grecques, mais il serait téméraire de tenir cette filiation pour autre chose qu'une hypothèse fragile. Les traits originaux les plus marquants, outre un intérêt manifeste pour les affrontements à portée probablement symbolique, sont l'accent mis sur ce que j'avais appelé la symbolique vindicative et mortifère des représentations de la mort d'Oinomaos, avec la multiplication des interventions de Furies et de démons, le geste frappant qui consiste à poignarder les chevaux de Pélops, mais aussi le rôle plus actif d'Hippodamie, qui apparaît comme pleinement associée à Pélops dans le meurtre de Myrtilos. Dans l'état actuel de nos sources, il faut reconnaître que ces visions étrusques de la mort d'Oinomaos et de Myrtilos restent énigmatiques, faute de points de comparaison dans le reste de la culture étrusque. Il est par ailleurs remarquable que ces représentations étrusques paraissent n'avoir pas eu la moindre influence sur les œuvres figurées romaines.

Les œuvres romaines confirment l'attention durable accordée au thème de la course pour Hippodamie, et en proposent une relecture très éloignée des représentations étrusques, qui paraît à la fois mieux informée de la tradition picturale grecque et plus soucieuse d'opérer un véritable travail d'acculturation à partir de cet héritage. Si les principales caractéristiques visuelles des personnages mises en place par les peintres de vases grecs sont fidèlement reprises (Oinomaos redevenant barbu et Pélops imberbe), le cadre de la course devient plus réaliste, changé en hippodrome souvent jouté par une tribune, tandis que les concurrents deviennent des auriges et que Pélops est reçu comme un aurige vainqueur. Il en résulte une modification des rôles qui fait d'Hippodamie non plus une participante mais un pur enjeu de la compétition, qui assiste à la course en simple spectatrice et n'entre réellement en scène qu'au moment d'épouser Pélops vainqueur. Les « moments » distingués au sein de l'épisode de la course sont globalement similaires à ce que l'on trouvait déjà sur les vases grecs, mais les

systèmes narratifs mis en place sont nouveaux et les ensembles de scènes juxtaposées relatant les étapes successives de la course placent véritablement Pélops dans le rôle principal, aux dépens d'Hippodamie et d'Oinomaos, mais surtout de Myrtilos (il devient même difficile de s'assurer de la présence de ce dernier sur les scènes de la course, tant il est peu mis en valeur par rapport aux autres personnages de serviteurs). Seule la mosaïque de Shahba identifie clairement Myrtilos, quoique dans un rôle restreint, et met davantage en avant Hippodamie, qui ne participe toutefois pas à la course.

Si la mort d'Oinomaos reste mise en avant dans tout son pathétique, la part de mort, de meurtre et de vengeance s'efface au profit d'une symbolique axée sur la victoire à la course et sur le mariage. Sur ce point, la tradition figurée des reliefs et des sarcophages romains se distingue très nettement des textes latins épiques et tragiques, qui évoquent volontiers les crimes de Tantale, la dévoration et la résurrection de Pélops et son épaule d'ivoire, et plus généralement les détails sanglants de ses aventures, tous éléments complètement absents des œuvres figurées. Nous verrons toutefois que les références à Pélops et à Hippodamie placées sous le signe de l'amour et du mariage constituent un thème présent dans la poésie érotique romaine. Enfin, aucune référence à une relation amoureuse entre Pélops et Poséidon ne se trouve plus, ni chez les Étrusques, ni chez les Romains, tant dans les œuvres figurées que dans les textes littéraires.

Chapitre 3

Pélops et Hippodamie chez les auteurs grecs de l'époque archaïque à l'époque hellénistique

Des poèmes homériques jusqu'à Nonnos de Panopolis, de nombreux auteurs antiques mentionnent les noms propres de Pélops, d'Hippodamie et des autres héros qui gravitent autour d'eux, dans le cadre d'œuvres entières qu'ils leur consacrent, ou, le plus souvent, de références plus ou moins développées. Si ces œuvres ou ces passages nous sont parvenus sous la forme de textes, il est indispensable, pour bien les comprendre, de les considérer non pas ou pas seulement comme des textes, mais aussi comme des formes de discours tenues dans des contextes historiques et génériques d'une extrême diversité et relevant de pratiques liées à des contextes de production et de réception précis, dans la mesure où il est possible de les connaître. Ce chapitre et le suivant s'intéressent à la façon dont cette grande diversité dans les contextes d'énonciation, dans les contraintes propres aux genres de discours et dans les projets d'auteurs, conjuguée à l'influence d'un contexte historique changeant, conditionne les évocations de Pélops et d'Hippodamie en orientant la vision qui est élaborée de ces héros et les traits divers qui leur sont attachés, ainsi que les sens et les fonctions de ces évocations dans leur contexte singulier. Le présent chapitre couvre la période allant des poèmes homériques jusqu'à la fin de l'époque hellénistique et s'achèvera par un contrepoint analysant les pratiques de commentaire dont témoignent les scholies à ces auteurs. Au chapitre 4 seront réservés les auteurs de langue grecque ayant écrit à l'époque romaine, tandis que les principaux auteurs de langue latine seront traités au chapitre 5.

La période qui s'étend de l'époque archaïque jusqu'à la perte d'autonomie politique de la Grèce au II^e siècle av. J.-C. voit s'épanouir une tradition concernant Pélops et Hippodamie qui dépasse de loin le cadre *a priori* spatialement restreint de leurs cultes éléens. Présent dans la poésie homérique et hésiodique, Pélops semble mis en scène de façon privilégiée dans les genres poétiques, poésie mélique chorale, tragédies et comédies attiques, jusqu'aux épopées savantes alexandrines. En prose, il paraît avoir suscité l'intérêt des historiens dès l'époque archaïque, sans que le mauvais état de conservation de ces textes permette de reconstituer les premières étapes de l'élaboration à son sujet d'une tradition proprement historiographique ; celle-ci n'apparaît clairement qu'ensuite, chez les historiens de l'époque romaine, mais paraît bien amorcée dès les brèves mentions de Pélops chez Hérodote et Thucydide. Malgré l'influence du contexte des guerres médiques, favorable à la récupération de Pélops comme figure de Barbare dans des contextes d'argumentation rhétorique qui se retrouvent chez Isocrate, Hérodote et parfois Sophocle, il semble que le héros, surtout à partir du moment où la tragédie attique s'empare de lui, ait été avant tout conçu comme une figure d'ancêtre grec par excellence, envisagé sous l'angle de sa descendance royale plus que sous celui de son ascendance étrangère. Cette conception de Pélops comme « marqueur de grécité » se retrouve au III^e siècle chez

Apollonios de Rhodes. L'épisode de la course de chars, peu présent dans le corpus historique de cette époque, suscite un grand intérêt dans les autres genres, tant dans la poésie mélique que dans la tragédie ou l'épopée alexandrine ; il en résulte une place tout aussi importante de l'épisode dans les pratiques de commentaires dont les scholies laissent deviner l'émergence à partir de l'époque hellénistique. Mais la course de Pélops fait l'objet de visions multiples porteuses de significations changeantes, largement conditionnées par leur contexte générique.

Quelques grandes lignes thématiques dépassant les frontières génériques se dégagent toutefois dès le premier abord. Contrairement au culte et aux représentations figurées, les textes grecs connus confèrent une nette primauté à Pélops sur Hippodamie, qui n'est mentionnée que dans les textes évoquant l'épisode de la course, et qui n'a de rôle significatif que dans la tragédie ou, plus tard, chez les auteurs dits mythographes. Le renom de Pélops éclipse de loin celui des autres protagonistes de la course, tant Hippodamie qu'Oinomaos ou Myrtilos. Cette différence s'explique par le rôle important attribué à Pélops dans l'histoire du passé lointain de la Grèce : il est avant tout un souverain et le fondateur d'une lignée héroïque fameuse, celle des Pélopidés. En dehors de ces invariants principaux, l'extrême diversité des contextes des références et des évocations de Pélops confère une grande plasticité à la figure du héros dans ce qui se conçoit progressivement comme une littérature grecque.

1. L'époque archaïque : les fondements de la tradition sur Pélops

Pélops apparaît dès les plus anciens textes grecs : il est connu des épopées homériques, de celles du cycle troyen et du *Catalogue des femmes*. Ces textes, de même que la plupart des poètes des VII-VI^e siècles, ne font guère que le mentionner, mais la tournure et le contexte de ces brèves mentions suffisent à apporter un éclairage limité sur les débuts de la figure de Pélops dans la poésie grecque. La première œuvre connue et conservée à évoquer amplement Pélops est la première *Olympique* de Pindare, texte d'une grande complexité qui exerce une influence notable et durable sur la tradition poétique grecque. De manière plus générale, le nom de Pélops semble volontiers évoqué dans le cadre du genre de l'épinicie, où il revient à plusieurs reprises ailleurs chez Pindare ainsi que chez Bacchylide.

1.1. Les mentions de Pélops dans la poésie épique : l'ancêtre des Atrides et l'éponyme du Péloponnèse

Dans les poèmes homériques, le nom de Pélops apparaît une fois dans un passage du chant II de l'*Illiade*. Agamemnon a reçu le songe trompeur envoyé par Zeus : il s'éveille et réunit les chefs de l'armée achéenne pour un conseil de guerre. Lorsqu'il se lève pour parler, il tient en main son sceptre

royal, symbole de son pouvoir, et c'est au détour d'un développement consacré à cet objet qu'est mentionné Pélops :

ἀνὰ δὲ κρείων Ἀγαμέμνων
ἔσθη σκῆπτρον ἔχων τὸ μὲν Ἥφαιστος κάμε τεύχων.
Ἥφαιστος μὲν δῶκε Διὶ Κρονίῳ ἀνακτι,
αὐτὰρ ἄρα Ζεὺς δῶκε διακτόρῳ ἀργεῖφόντῃ·
Ἑρμείας δὲ ἀναξ δῶκεν Πέλοπι πληξίππῳ,
αὐτὰρ ὁ αὖτε Πέλοψ δῶκ' Ἀτρεΐ ποιμένι λαῶν,
Ἀτρεὺς δὲ θνήσκων ἔλιπεν πολύαρνι Θυέστῃ,
αὐτὰρ ὁ αὖτε Θυέστ' Ἀγαμέμνονι λείπε φορῆναι,
πολλῆσιν νήσοισι καὶ Ἄργεϊ παντὶ ἀνάσσειν¹.

Une première caractéristique de ce passage, importante pour la tradition ultérieure, notamment historiographique, est l'ancienneté de Pélops en termes de générations héroïques : la succession généalogique situe Pélops bien avant la guerre de Troie, dans un passé lointain. Cette caractéristique, qui est un invariant de la tradition, peut expliquer que Pélops et Hippodamie n'apparaissent souvent, même dans le genre épique, que par l'intermédiaire de références discursives et non dans des mises en scènes directes, les épopées consacrées à des générations aussi anciennes restant rares. C'est là un élément récurrent, quoique non systématique, et propre à la tradition discursive sur Pélops : en dehors de la poésie dramatique, Pélops et Hippodamie ne sont que rarement rendus présents à la communauté avec une aussi grande immédiateté que ce que permettent l'accomplissement du rite au sein du culte ou bien la contemplation de scènes de vases où le passé héroïque et les scènes de la vie quotidienne sont figurés de la même façon.

Le détail de l'histoire de la transmission du sceptre est remarquable à plusieurs titres. À un premier niveau, ce rappel agit comme une explicitation de la valeur dont le sceptre est porteur en tant que symbole du pouvoir royal dont Agamemnon est le dernier représentant en date : il le resitue au sein d'une dynastie, celle des Pélopidés, détentrice d'un pouvoir dont la légitimité est prouvée par l'objet, transmis aux souverains par Zeus lui-même. Dans le contexte immédiat du passage, le sceptre rappelle l'autorité légitime d'Agamemnon en tant que roi issu d'une lignée puissante. À un second niveau, cependant, ce passage, par ses omissions et ses silences, opère des choix orientés dans la tradition préexistante. La première omission est celle du nom du roi Tantale, père de Pélops dans toute la tradition postérieure². Elle peut s'expliquer par deux raisons. Tantale est l'un des grands criminels

¹ *Iliade*, II, 100-108 : « Alors se lève le roi Agamemnon. Il tient le sceptre que jadis a ouvert le labour d'Héphaestos. Celui-ci l'a remis au sire Zeus, fils de Cronos. Zeus alors l'a remis au Messager, Tueur d'Argos. Sire Hermès l'a remis à Pélops, piqueur de cavales. A son tour, Pélops l'a remis à Atrée, le pasteur d'hommes. Atrée mourant l'a laissé à Thyeste riche en troupeaux. Et Thyeste, à son tour, le laisse aux mains d'Agamemnon, désigné pour régner sur d'innombrables îles et l'Argolide entière. »

² Pélops est un Tantalide dès les *Chants cypriens*, fr. 15 Bernabé = 16 West, 4. Il me semble que l'on peut supposer sans trop de risques que cette ascendance était une variante déjà en circulation à l'époque de la composition de l'*Iliade*.

divins connus dès l'*Odyssée*³, et il n'aurait pas été approprié de citer son nom en tête d'une lignée royale dans un passage supposé en montrer la légitimité. Mais c'est aussi, dans le reste de la tradition, un souverain d'une région proche de la Troade. L'*Illiade* ne connaît pas les noms de Lydie ou de Phrygie, mais connaît les Méoniens, peuple voisin et qui fournit des alliés aux Troyens, tandis que les Achéens n'ont aucun allié parmi les peuples d'Asie Mineure connus de l'*Illiade* ; et des textes postérieurs montrent Tantale vaincu par Trôs, fondateur de Troie⁴. Même dans le contexte de l'*Illiade*, où Achéens et Troyens partagent dieux, langue et coutumes et où leur opposition est essentiellement politique, il n'était peut-être pas approprié de présenter une telle origine orientale pour la lignée d'un des principaux chefs de l'armée achéenne venue assiéger Troie⁵. Cette omission fait de Pélops le premier souverain de la lignée et définit tous les souverains suivants, dont Agamemnon, comme des Pélopidés.

Les autres omissions résident dans les modalités de la transmission du pouvoir au sein de la lignée. L'ensemble de la tradition postérieure connaît bien la haine fratricide qui divise Atrée et Thyeste, tous deux fils de Pélops : les vers 105-106 passent sous silence la façon dont Thyeste obtient le pouvoir, ce qui revient à la poser implicitement comme légitime dans ce contexte précis. Les querelles intestines de la lignée sont effacées au profit d'une version privilégiant la continuité et la légitimité du pouvoir au sein d'une dynastie ancienne.

L'épithète qui qualifie Pélops, *πλήξιππος*, « fouette-chevaux », n'est pas anodine. L'adjectif n'est pas très répandu dans les poèmes homériques : connu seulement de l'*Illiade*, il n'y est employé qu'à quatre reprises, en comptant le présent passage⁶. L'absence de toute autre mention de Pélops ou de son épouse dans les épopées homériques ne permet pas de savoir dans quelle mesure la course de chars était un épisode connu du poète de l'*Illiade* ; mais si l'on accepte cette hypothèse, le choix de cet adjectif pourrait constituer une référence à cette course, ou au moins au lien étroit qui unit Pélops au monde hippique. Une allusion à cet épisode serait en tout cas justifiée dans ce passage, puisque la course débouche sur l'accession de Pélops au trône de Pisa et sur la fondation de la lignée des Pélopidés.

³ *Odyssée*, XI, 582-592.

⁴ Les Méoniens sont mentionnés dans l'*Illiade* en II, 864-866, parmi les alliés des Troyens. La question de savoir si les Lydiens et les Méoniens sont deux peuples différents ou un seul et même peuple n'était pas tranchée au temps de Strabon (*Géographie*, XIII, 4, 5) et ne l'est toujours pas : voir René Lebrun et Pierre Debord dans Leclant (dir., 2005), entrée « Lydie », p. 1300-1301. Les auteurs qui expliquent la venue de Pélops en Grèce par une défaite militaire de Tantale contre un souverain de Troade sont nettement postérieures : Diodore de Sicile, IV, 74, 4 ; Nicolas de Damas, *FGrHist*, Jacoby, Ia, 90, fr.10 (p.338). Rien ne permet de savoir si le ou les poètes de l'*Illiade* connaissaient déjà cette version, et l'épisode de la défaite militaire ne paraît pas remonter à l'épopée archaïque. Il ne semble toutefois pas impossible, en revanche, que Tantale ait déjà été connu comme un roi d'Asie Mineure dès l'*Illiade*, la tradition postérieure étant nettement plus uniforme sur ce point.

⁵ Nous verrons plus loin la façon dont l'*Ajax* de Sophocle utilise précisément la référence à cette origine asiatique pour remettre en cause la crédibilité d'Agamemnon dans un contexte d'*agôn logôn*.

⁶ Dans l'*Illiade*, l'adjectif qualifie également Ménesthès en IV, 327, Oreste en V, 705 et Oïlée en XI, 93.

Le poète des *Chants cypriens* connaît aussi Pélops, mentionné dans l'un des fragments retrouvés de l'épopée⁷. Lyncée, héros à la vue d'une acuité extraordinaire, grimpe à un arbre pour guetter Castor et Pollux : de là, il peut embrasser du regard « tout le *nèsos* du Tantalide Pélops ». Non seulement le nom de Pélops est ici connu et associé à Tantale, qui reste le père de Pélops dans toute la tradition postérieure, mais le héros se trouve associé pour la première fois à la région qui prend son nom, le *nèsos* de Pélops, c'est-à-dire le Péloponnèse dans les textes en prose (la situation décrite par le passage ne laisse aucun doute sur le sens large à conférer à l'expression, au contraire des expressions voisines mais de sens plus local qu'emploient par la suite des poètes comme Pindare). Le Péloponnèse n'étant pas une île à strictement parler, l'expression serait à traduire par « presque-île de Pélops » ou « péninsule de Pélops ». Mais l'essentiel est que ce passage permet de faire remonter cette expression au VI^e siècle avant J.-C., ce qui va dans le même sens que le passage de l'*Illiade* : dans l'épopée archaïque, Pélops est déjà connu comme fondateur d'une dynastie puissante et il est déjà associé à la vaste région du Péloponnèse.

Un passage du *Catalogue des femmes*⁸ confirme ce statut précoce de Pélops et d'Hippodamie comme fondateurs de lignée. Ce passage, très lacunaire, est reconstitué à l'aide de textes postérieurs, mais il contient assez d'indications pour étayer cette reconstitution. Le premier vers paraît clore un développement consacré aux fils de Pélops et d'Hippodamie sur une allusion à un futur conflit fratricide, allusion certaine à Atrée et Thyeste. Vient alors l'énumération des filles d'Hippodamie, Lysidikè, Nikippè et Astydameia (seul le nom de cette dernière est entièrement conservé), qui épousent les fils de Persée, Alcée, Sthénélos et Électryon (seul le nom de ce dernier est conservé)⁹.

L'autorité d'Hésiode est invoquée en même temps que celle d'Épiménide par une scholie à Pindare (première *Olympique*, 127b) pour donner une liste des noms des prétendants malheureux tués par Oinomaos avant l'arrivée de Pélops, en l'occurrence au nombre de treize.

Ces fragments sont trop maigres pour permettre de reconstituer la place précise que pouvaient tenir Pélops et Hippodamie dans les poèmes du Cycle troyen ou même dans le *Catalogue des femmes* ; ils permettent seulement d'évaluer l'ancienneté d'une « matière pélopienne » manifestement connue aussi bien de la tradition homérique que de la tradition hésiodique.

Pélops ne semble pas avoir fait l'objet d'épopées relatant ses exploits sur le principe des *Héraclides* ou de l'*Ædipodie* : aucun titre ou fragment n'en atteste. Dès l'époque archaïque, la « matière pélopienne » est située à une génération héroïque antérieure aux grands cycles épiques qui se forment à cette période, qu'il s'agisse du cycle thébain ou du cycle troyen. Pélops et Hippodamie sont rattachés à une génération de héros considérée comme ayant vécu avant les événements qui forment la matière de ces cycles. L'ensemble plus vaste auquel les références à Pélops viennent se greffer est la généalogie des Atrides, comme le montre le passage de l'*Illiade* ; comme nous le verrons, cette

⁷ *Chants cypriens*, fr. 15 Bernabé = 16 West, 4.

⁸ *Catalogue des femmes*, fr. 190 Merkelbach-West = 133 Most.

⁹ Le fr. 193 MW contient une occurrence du nom de Pélops et il est question des noces de l'une de ses filles, Lysidikè selon la restitution de MW.

tendance se prolonge et se renforce dans la tragédie attique, à la faveur de la causalité transgénérationnelle que ce genre élabore en fonction de ses propres besoins.

1.2. La poésie mélique

1.2.1. Tyrtée, Alcée, Alcman

Quelques références à Pélopos apparaissent dans la poésie mélique des VII^e-VI^e siècles. Les poètes de cette époque connaissent eux aussi l'expression « île de Pélopos » qu'ils paraissent employer à propos du Péloponnèse entier : c'est le cas chez Tyrtée (fragment 2, 7), Alcée (fr. 34a, 1) et peut-être Alcman (fr. 7,9) dont le texte, lacunaire, donne seulement « Πελο », restitué en « Πελο[ποννήσῳι] » par D. L. Page dans les *Poetae Melici Graeci*, mais qu'il serait aussi possible de restituer en « Πέλο[πος νήσῳι] », terme plus probable étant donné que les deux possibilités reviennent au même en termes de métrique et que l'emploi du mot « Péloponnèse » en poésie est rarissime.

Un autre fragment de Tyrtée se réfère à Pélopos au cours d'une énumération d'exemples de héros liés chacun à une qualité ou à un avantage enviables. Dans ce cadre, Pélopos est mentionné comme un exemple typique de puissant souverain :

Οὐτ' ἄν μνησαίμην οὐτ' ἐν λόγῳι ἄνδρα τιθείην
οὔτε ποδῶν ἀρετῆς οὔτε παλαιμοσύνης,
οὐδ' εἰ Κυκλώπων μὲν ἔχοι μέγεθός τε βίην τε,
νικώτη δὲ θεῶν Θρηϊκίον Βορέην,
οὐδ' εἰ Τιθωνοῖο φυὴν χαριέστερος εἶη,
πλουτοίη δὲ Μίδ<εω> καὶ Κινύρ<εω> μάλιον,
οὐδ' εἰ Τανταλίδ<εω> Πέλοπος βασιλεύτερος εἶη,
γλῶσσαν δ' Ἀδρήστου μελιχόγηρυν ἔχοι,
οὐδ' εἰ πᾶσαν ἔχοι δόξαν πλὴν θούριδος ἀλκῆς·
οὐ γὰρ ἀνὴρ ἀγαθὸς γίνεται ἐν πολέμῳ
εἰ μὴ τετλαίη μὲν ὀρῶν φόνον αἱματόεντα,
καὶ δηίων ὀρέγοιτ' ἐγγύθεν ἰστάμενος¹⁰.

¹⁰ Tyrtée, fr. 12, 1-12 :

« Je ne rappellerai pas aux mémoires un homme, ne lui réserverai aucune parole, ni pour son excellence à la course ou à la lutte, pas même s'il possédait la taille et la force des Cyclopes, et remportait la victoire à la course sur le Borée thrace, ni s'il avait, de naissance, plus de grâce que Tithon, ou s'il jouissait de plus grandes richesses que Midas ou Kinyras, ni s'il était un roi plus puissant que Tantale ou Pélopos, si ses paroles surpassaient par leur miel celles d'Adraste, ou s'il avait du renom en tout, à l'exception de l'ardeur impétueuse. » (Je traduis.)

La royauté est ici associée à Pélops de la même façon que la grande taille et la force physique le sont aux Cyclopes, la richesse à Midas et à Kinyras, la « langue de miel » à Adraste ou la beauté à Tithon. Ainsi Pélops est-il constitué avant tout comme une figure de souverain, dans la lignée de son évocation homérique. Sa mise en série avec d'autres références nourrit un rejet par le locuteur poétique d'avantages et de qualités qui ne peuvent rivaliser avec la vraie valeur, celle de l'*arété*, qui n'est pas de nature physique ou sociale mais morale. Le cadre de cette référence permet de préciser les valeurs associées à Pélops dès l'époque archaïque : en tant que souverain, il est associé à l'aristocratie et au pouvoir politique, et de plus la mention de son nom revêt déjà un caractère exemplaire, connu par excellence. Cette renommée de Pélops, comme celle des Pélopidés, est une caractéristique constante des références à Pélops jusqu'à l'époque romaine.

1.2.2. Pélops dans les épinicies de Pindare et de Bacchylide

À la fin du VI^e siècle avant J.-C. et au tournant des VI^e-V^e siècles, le genre de l'épinicie célèbre les victoires des athlètes dans les grandes compétitions sportives rituelles dont le retour sur un cycle de cinq ans forme la *periodos*, à Olympie, Némée, Corinthe et Delphes. Il s'agit d'une poésie chorale, chantée avec accompagnement musical, une seule fois, peu de temps après la victoire de l'athlète concerné. Deux des principaux poètes connus pour avoir composé de telles odes triomphales évoquent Pélops : Pindare, qui lui consacre une de ses plus fameuses épinicies, la première *Olympique* ; et Bacchylide, qui fait référence à lui de façon plus ponctuelle, de même que Pindare dans plusieurs autres poèmes. Dans le genre de l'épinicie, Pélops est présenté en tant que héros au sens culturel du terme, lié à la région d'Olympie où sont chantées ces odes, mais aussi plus précisément en tant que figure tutélaire des compétitions olympiques.

1.2.2.1. Pindare et la première Olympique

La première *Olympique* de Pindare est la première œuvre connue de la littérature grecque à être entièrement consacrée à Pélops ; c'est de loin la plus importante évocation du héros chez ce poète, qui le mentionne par ailleurs à plusieurs reprises dans d'autres épinicies, mais de façon bien plus restreinte. L'étroitesse du lien qui existe entre le genre de l'épinicie et les concours sportifs a rendu nécessaire d'examiner le rôle que Pindare confère à Pélops dans l'histoire de la fondation des compétitions olympiques¹¹ ; il est temps d'examiner à présent les aspects proprement poétiques de cette ode, dont la postérité durable fait l'une des œuvres les mieux connues consacrées à Pélops¹².

¹¹ Voir le chapitre 1.

¹² Étant donnée l'importance de la première *Olympique* pour la présente étude, j'en reproduis le texte en annexe 3, p. 591 et suivantes. La traduction de Puech, contestable en de nombreux endroits, n'y est jointe que par commodité.

Pindare compose cette *Olympique* en 476, à l'occasion d'une victoire de Phérénicos, l'un des chevaux du tyran de Sicile Hiéron de Syracuse, à l'épreuve de la course de chevaux montés. Cette épinicie, la plus longue des *Olympiques*, a été placée par la suite en tête de ce recueil dans les manuscrits qui nous sont parvenus. Pindare compose la même année quatre autres *Olympiques*, dont deux, les *Olympiques* 3 et 10, mentionnent également Pélops parmi les figures tutélaires des concours d'Olympie, mais de façon plus passagère¹³. La première *Olympique*, en revanche, repose entièrement sur la mobilisation de plusieurs épisodes mettant en scène Pélops au service de l'éloge de Hiéron.

Le contexte de la composition de l'ode revêt une importance particulière dans le cadre de ces poèmes de circonstance et de commande que sont les épinicies, dont les conventions réclament de célébrer la gloire du vainqueur à l'aide de procédés récurrents. Ainsi Pindare commence-t-il par célébrer la renommée des concours d'Olympie (dans la première strophe), puis celle de la patrie de Hiéron, la Sicile, et de Hiéron lui-même (dans la première antistrophe). C'est à Hiéron que le poète revient pour refermer l'ode dans la quatrième antistrophe, non sans réserver une place bien visible, dans la quatrième épode, à sa propre gloire tirée de son art, élément caractéristique de la poésie de Pindare. Entre cette ouverture et cette conclusion, la plus grande partie de l'ode est constituée par ce que l'on appelle couramment « le mythe », c'est-à-dire l'évocation d'un héros et d'un dieu dont l'homme à célébrer est rapproché. Le « mythe » de la première *Olympique* a pour sujet Pélops, choisi en partie en raison de sa place importante dans la vie cultuelle du sanctuaire et de son lien indirect avec la compétition.

Les choix opérés par Pindare, dans la reprise et le remodelage des traditions sur Pélops dont il avait connaissance et dans l'élaboration de sa parole poétique tout au long de l'ode, mettent en place un réseau complexe de rapports entre lui-même, Hiéron et le sujet de l'ode, c'est-à-dire les principales figures héroïques (Tantale, Pélops) et divines (Poséidon, les dieux pris collectivement) qu'elle met en scène. Pindare œuvre à l'éloge du vainqueur, mais pas uniquement : en même temps qu'il grandit Hiéron et bâtit en Pélops un modèle qu'il lui adresse, le poète affirme l'autorité de sa propre parole et bâtit un objet poétique complexe, mouvant, qui n'expose pas un propos déjà fixé mais en exhibe l'élaboration au fil du chant du chœur qui représente l'ode¹⁴.

¹³ Le placement de cette ode en tête du recueil des *Olympiques* est un problème ancien : il paraît déroger à l'ordre apparemment adopté pour le reste du recueil, un classement selon le type d'épreuve remportée, par prestige décroissant des épreuves. Pour une récapitulation du problème et une hypothèse prudente, voir Jenny Strauss Clay, « *Olympians* 1-3 : A song cycle ? », dans Athanassaki et Bowie (2011), p. 337-345, qui insiste sur les parentés thématiques et formelles entre les trois premières odes du recueil. Comme l'a montré l'examen de la place de Pélops dans les traditions sur les origines des concours olympiques au chapitre 1, plusieurs *Olympiques*, dont les trois premières, fournissent une vision cohérente de l'histoire héroïque de ces origines : voir Jacques Jouanna, « Mythe et rite : la fondation des jeux olympiques chez Pindare », dans Pierre Carlier, Alexandre Farnoux et Dominique Lenfant (2002), p.105-118. Cette unité thématique peut aller dans le sens de l'hypothèse de Clay.

¹⁴ Pour cette approche de l'ode pindarique, voir Hubbard (1985). Outre le triangle interprétatif *laudator-laudandus*-poème employé par Hubbard, il importe de prendre en compte la complexité du « je » mis en scène par le poème, qui renvoie certes au poète ayant composé l'ode, mais aussi, dans le contexte de la représentation de l'ode, à la ou aux personnes qui chantent le poème : voir les rappels de Claude Calame à ce sujet en tête de

Toute la progression de l'ode tend vers la victoire à la course de chars qui permet à Pélops de conquérir à la fois Hippodamie, le trône de Pisa et une gloire éternelle qui est également celle de l'athlète vainqueur (ou, en l'occurrence, du propriétaire du cheval gagnant)¹⁵. Le choix fait par Pindare de célébrer brillamment une victoire à une course de chars tend à faire oublier le caractère un peu moins glorieux de la victoire réelle de Hiéron, qui n'a remporté que la course de chevaux montés et non la course de quadriges, devenue à ce moment l'épreuve la plus prestigieuse des concours olympiques. Mais la singularité de l'ode réside dans sa capacité à tisser ensemble les deux principaux épisodes mettant en scène Pélops – d'une part sa mort puis sa résurrection après le banquet cannibale servi aux dieux par Tantale, d'autre part sa victoire à la course de chars pour la main d'Hippodamie – afin de construire un exemple de vie héroïque dans la lignée de l'Achille iliadique, qui fait de Pélops un point de comparaison approprié ainsi qu'un modèle de courage, de piété et de mesure pour Hiéron¹⁶. La virtuosité de Pindare consiste, au sein d'une progression d'ensemble nécessairement chronologique (l'accession de Pélops à l'âge adulte est marquée par la pousse de sa barbe à la troisième strophe ; sa course et sa victoire concluent la partie narrative de l'ode), à multiplier les allers et retours dans le temps de façon à élaborer une poétique allusive exigeante envers son auditoire, et à nourrir encore la complexité de cette poétique en brouillant la frontière entre ce qu'il reprend de la tradition et ce qu'il en modifie. S'il affirme avec force son autorité de poète et paraît tracer une distinction nette entre la part de la tradition qu'il tient pour vraie et ce qu'il en rejette comme mensonger, il n'en entretient pas moins, de fait, une ambiguïté délibérée sur le partage entre le vrai et le faux en suscitant dans l'esprit de son auditoire des images marquantes montrant aussi bien les scènes qu'il accepte que celles qu'il dit rejeter.

L'innovation affirmée et revendiquée par Pindare réside dans le rejet du cannibalisme attribué aux dieux par l'épisode du banquet au cours duquel Tantale leur sert Pélops démembré : aux vers 35-40, le poète refuse d'accorder crédit à ce qu'il rejette du côté des « propos ornés de mensonges chatoyants » (δεδαϊδαλμένοι ψεύδεσι ποικίλοις... μῦθοι) évoqués un peu plus haut au vers 28, et annonce qu'il parlera du fils de Tantale « au contraire de [s]es devanciers » (Υἱὲ Ταντάλου, σὲ δ' ἀντία προτέρων φθέγξομαι, v. 36). Il s'agit donc, à première vue, du pur et simple remplacement d'une version de la disparition de Pélops par une autre : il n'a pas été tué, démembré, puis ressuscité avec une épaule d'ivoire, comme le dit la tradition, et le festin donné aux dieux par Tantale sur le mont Sipylus était « on ne peut plus irréprochable » (εὐνομώτατον, v. 37). Dans la deuxième antistrophe, Pindare va jusqu'à imaginer l'origine de la version « au banquet cannibale », dont il fait une rumeur lancée par un voisin jaloux. Le véritable déroulement des événements selon Pindare est complété à la fin de la

son article « Enunciative fiction and poetic performance. Choral voices in Bacchylides' *Epinicians* », dans Athanassaki et Bowie (2011), p. 115-138.

¹⁵ Je partage l'interprétation de Köhnken (1974) qui comprend la cohérence d'ensemble de l'ode à la lumière du parallèle final entre la victoire de Pélops et celle de Hiéron.

¹⁶ Sur le rapprochement entre Pélops et Achille, voir Krischer, cité par Griffith (1989). Griffith propose principalement un parallèle entre l'enlèvement de Pélops et celui de Perséphone, qu'il pense volontaire de la part de Pindare et motivé par le contexte du culte sicilien de Déméter.

deuxième épode et dans la troisième strophe : au cours du banquet du mont Sipylos, Poséidon enlève Pélops et l’emmène sur l’Olympe, où il séjourne un temps, avant d’être renvoyé chez les mortels lorsque Tantale se rend coupable de son crime ; ce crime, selon Pindare, consiste à distribuer aux mortels le nectar et l’ambrosie que les dieux lui avaient fait goûter afin de lui accorder, à lui seul parmi les humains, l’immortalité. Le lien est alors établi avec l’épreuve de la course : Pélops, renvoyé à sa propre mortalité, choisit de s’exposer au danger en relevant le défi d’Oinomaos afin de mériter une gloire qui dure après sa mort, et cette gloire explique le culte qui l’honore à Olympie.

Expliquées ainsi, les choses peuvent paraître claires et bien tranchées. En réalité, il n’en est rien, car Pindare s’ingénie à malmenier la chronologie, ainsi qu’à entrelacer, ou à relier par des allusions, des éléments appartenant à la fois à la version qu’il dit défendre et à celle qu’il rejette. Ainsi, la toute première image de Pélops convoquée par l’ode, au vers 25, immédiatement après la reprise du nom propre « Pélops » par un relatif de liaison (τοῦ) qui marque la transition d’un simple complément circonstanciel (ἐν εὐάνορι Λυδοῦ Πέλοπος ἀποκίῳ) à une narration mythologique, forme une première *ekphrasis*, une image vivace¹⁷, celle du « coup de foudre » du dieu Poséidon pour Pélops devant la beauté du jeune homme ressortant du chaudron de Clôthô, paré de son épaule d’ivoire. La distance ironique aussitôt marquée par les vers suivants invite l’auditoire à se méfier des merveilles (θαύματα) et de la grâce (Χάρις), et à privilégier une vérité qui va de pair avec la morale et consiste à ne dire que de belles choses (καλά) à propos des dieux¹⁸. Si rien ne permet de douter de la sincérité des principes moraux défendus par Pindare, il reste que ce soudain scrupule tient de la palinodie plus que du refus complet, puisqu’il n’a pas empêché le poète de faire bel et bien surgir dans l’esprit de l’auditoire le tableau merveilleux, par la puissance de sa parole mise en voix et en musique. Il y a donc un caractère en partie ludique dans le jeu d’acceptation et de refus établi avec ce que Pindare présente comme la tradition, jeu qui nourrit l’élaboration de sa propre poétique. La poétique de Pindare intègre à la diction poétique le caractère plastique de la tradition en mettant en scène une transformation du récit au fil des strophes, et elle permet au poète d’accomplir le tour de force de susciter des images relevant de plusieurs variantes à la fois. Le poète affirme ce qu’il faut croire, mais son art lui permet de tout montrer, de faire tout imaginer, donc potentiellement tout croire à son public, aussi bien ce qu’il faut effectivement croire selon lui que ce qu’il tient pour des mensonges.

Cette logique préside au tissage d’images qui constitue l’ode de la première antistrophe jusqu’à la troisième strophe, Pindare évoquant tour à tour des scènes relevant de la vérité et d’autres relevant de ce qu’il dénonce comme faux. À la scène du rapt de Pélops sur le Sipylos (v. 37-45) succède le récit du voisin jaloux, occasion de l’évocation d’un festin cannibale (v. 49-50) plus terrible encore que la version du banquet que suggérait l’épaule d’ivoire, puisqu’il laisse entendre cette fois une dévoration complète du corps de Pélops par tous les dieux, et non celle d’une seule part remplacée par une épaule

¹⁷ Sur la notion d’*ekphrasis* dans la littérature grecque, voir Webb (2009).

¹⁸ Je partage l’approche de Hubbard (1985), p. 103-104, qui considère ces revendications de vérité de la part du poète davantage comme des affirmations de sincérité dans la recherche d’une vérité poétique que comme l’expression subjective d’une foi religieuse ou comme une revendication de vérité historique.

artificielle. Si brève que soit cette *ekphrasis*, elle n'épargne pas les détails de l'eau qui bout, du démembrement et du repas sinistre¹⁹ : l'impératif moral formulé par le poète ne consiste donc pas à refuser de raconter quoi que ce soit d'immoral à propos des dieux, mais plus généralement à rechercher le bien. Le caractère ludique de cette mise en scène de la plasticité du récit ressort quelques vers plus loin, lorsque Pindare indique que le véritable crime de Tantale consiste à ne pas avoir su, littéralement, « digérer » (*καταπέψαι*, v. 55) la bonne fortune accordée par les dieux. Le crime de Tantale, explicité ensuite dans la troisième antistrophe, est lui aussi lié à la nourriture : l'emploi du verbe *καταπέψαι* relève donc à la fois de la transition et du jeu de mots, puisqu'il met l'accent sur le remplacement d'un repas impie par un autre et n'est pas dépourvu d'ironie envers le héros criminel.

La virtuosité déployée par Pindare dans l'entrelacement entre plusieurs versions de l'épisode auquel il se réfère va par ailleurs dans le sens de la représentation qu'il entend donner de Pélops et des valeurs de courage, de piété et de mesure dont il en fait le parangon. La jeunesse de Pélops, quelle que soit la version considérée, est mise en avant comme le récit d'une proximité privilégiée avec le monde divin, suivie d'une impiété et d'une chute. Tantale est présenté comme un anti-modèle. Dans la variante du voisin jaloux, Tantale représente une perversion de l'hospitalité, puisqu'il sert de la chair humaine à manger à ses hôtes ; et cette perversion de l'hospitalité a d'autant plus d'écho dans le poème qu'il n'est pas improbable que les épinicies aient parfois été représentées à l'occasion de banquets célébrant les victoires des athlètes (et plus généralement des commanditaires des odes), de sorte que le poète se trouvait lui-même dans une relation d'hospitalité avec son commanditaire²⁰. Mais même dans la version où le banquet du Sipylos est irréprochable, Tantale est en faute : comblé de bienfaits par les dieux, disposant de l'immortalité, il est perdu par sa convoitise incessante qui le conduit à l'*hubris*, puisqu'il tente d'offrir l'immortalité à toute l'humanité. À l'inverse, Pélops, destiné au départ sur l'Olympe à une immortalité semblable à celle de Ganymède, se trouve ramené au monde des mortels du fait de la faute de son père, et sait ne pas abuser du lien privilégié dont il a bénéficié avec le monde divin : il retrouve l'équilibre que Tantale avait rompu²¹.

L'évocation de l'épisode de la course se caractérise par le recours à de nombreuses ellipses : ni le voyage de Pélops jusqu'à Pisa, ni la rencontre avec Oinomaos, ni le déroulement précis de l'épreuve ne sont explicités. Pour autant, des allusions éparses montrent que Pindare avait à sa disposition une matière précise : l'épreuve est bien un défi lancé par Oinomaos (v. 69-71), celui-ci emploie sa lance

¹⁹ Comme le remarque Köhnken (1974), p. 200-201. Sur l'ambiguïté de cette distinction entre vérité et mensonge et de l'apparent rejet par Pindare d'une tradition construite comme un ensemble préexistant qui relèverait du *muthos*, voir les remarques de Charles Delattre dans Auger et Delattre, dir. (2010), p.21-26. La part d'ironie de Pindare est malaisée à cerner. Une chose est sûre : son propos n'est pas motivé par la seule volonté de corriger la tradition à des fins religieuses ou morales, même si cet aspect doit être pris en compte. Comme le rappelle McLaughlin (2000), p. 29 et suiv., la mise en avant par le poète de son autorité comme détenteur de la vérité et la part d'autopromotion qu'il se réserve dans l'ode à côté de l'éloge de son commanditaire font partie intégrante des conventions de l'épinicie. Il ne s'agit pas d'un acte de moraliste, mais aussi, voire d'abord, d'une posture attendue.

²⁰ Pour cette approche de l'hospitalité chez Pindare, voir Hubbard (1985), p. 156-162.

²¹ Stoneman, cité par McLaughlin (2000), p. 28, insiste sur ce contraste entre le destin de Tantale et celui, exemplaire, de Pélops dont la victoire doit pouvoir offrir une analogie sans faille avec l'éclat de celle de Hiéron.

pour tuer les prétendants (v. 76) et treize d'entre eux ont déjà échoué (v. 79-80). Le poète préfère cependant mettre en scène la prière que Pélops adresse à Poséidon afin d'obtenir le char merveilleux qui lui garantira la victoire. Pindare opte ici pour la variante déjà représentée, quelques décennies plus tôt, sur le coffre de Kypsélos (qu'il a d'ailleurs peut-être eu l'occasion de contempler à Olympie) et dans laquelle Pélops remporte la victoire à l'aide d'un char attelé de chevaux ailés, sans intervention de Myrtilos²².

La scène de prière est une innovation de Pindare²³. Elle prend la forme d'une épiphanie de Poséidon rendue possible par les circonstances précises de la rencontre : Pélops se rend, seul, de nuit, au bord de la mer, où Poséidon lui apparaît aussitôt, signe d'une familiarité exceptionnelle entre le dieu et le mortel. Il s'agit d'une prière extraordinaire qui introduit le merveilleux dans l'épisode de la course, puisque Pélops, en vertu d'un lien privilégié avec le divin, est assuré que Poséidon est présent et l'écoute au moment où il formule sa demande. Cette demande de Pélops, rapportée au discours direct, en appelle à la reconnaissance de Poséidon pour la relation amoureuse nouée naguère avec le héros. Sur un plan structural, cette demande se rapproche de l'épisode de l'enlèvement de Ganymède, où Trôs, le père du disparu, se voit offrir par Zeus des cavales merveilleuses, elles aussi capables de voler, en compensation de la perte de son fils. Il est difficile de savoir dans quelle mesure Pindare joue délibérément à réagencer des éléments fournis par la tradition²⁴, mais le fait est qu'il dresse explicitement un parallèle (v. 43-45) entre ce qu'il affirme à propos de Pélops et ce que lui et son auditoire savent déjà (ou sont supposés savoir) de Ganymède. Mais l'élément principal de la scène est l'argumentation avancée par Pélops, qui s'inscrit dans la lignée du choix de vie héroïque que fait Achille dans l'*Iliade* : à la « vieillese ignorée » passée « dans l'ombre » (ἀνώνυμον / γῆρας ἐν σκότῳ, v. 82-83), Pélops préfère la recherche de tout ce qui est beau (ἀπάντων καλῶν, v. 84), avec pour prix le danger de la mort ; mais l'acceptation de la mortalité rend possible l'affrontement avec le danger et la recherche d'une gloire qui survivra à la mort. Pélops recherche précisément la victoire (ἄλιν, v. 78) et le prix de l'épreuve (ἄεθλος, v. 84), en un choix de termes qui favorise le rapprochement avec l'athlète. La bienveillance de Poséidon se manifeste par l'apparition du char d'or aux chevaux ailés et infatigables : l'épiphanie divine débouche sur la réintroduction du *thauma* dans la version défendue comme véridique par le poète. Malgré le caractère quelque peu ironique de la formule Ἡ θαύματα πολλά (« Ah, il y a de multiples merveilles ! ») qui, au vers 28, pouvait paraître railler les éléments merveilleux de la version que le poète s'appropriait à rejeter, il n'y a donc pas de refus par principe du merveilleux, mais la volonté explicite de privilégier un merveilleux mis au service du rappel de la

²² À propos du coffre de Kypsélos et de la représentation de la course qui y figurait, voir le chapitre 2.

²³ Pour des analyses de la scène de la prière de Pélops à Poséidon dans la première *Olympique* et les rapprochements souvent effectués entre cette scène et la prière d'Iamos à Apollon dans la sixième *Olympique*, voir Kakridis (1928), p. 424-429, et Jouanna (2006), p. 121-127.

²⁴ L'enlèvement de Ganymède est connu de la poésie archaïque avant Pindare : il est brièvement évoqué dans l'*Iliade*, XX, 230-235, et plus en détail dans l'*Hymne homérique à Aphrodite*, 200-217.

puissance des dieux et montrant la nécessité de se les concilier, sans tenter de dépasser les limites de la condition humaine, pour obtenir le succès et la gloire.

La fin de la prière et l'acquiescement du dieu suffisent : une ellipse complète est faite sur le déroulement de la course, et la victoire suit, ramassée en un vers (v. 144). La prise de risque de Pélops prend la forme d'un acte de parole, et la volonté du dieu suffit à rendre l'exploit possible : il n'y a pas de péripéties envisageables et il n'y a pas besoin de décrire la course elle-même. Cette ellipse sur le détail de l'épreuve du héros s'inscrit par ailleurs dans la même logique que le silence général des poètes d'épiniques sur les détails matériels de l'épreuve remportée par l'athlète qu'ils vantent : ce n'est pas là l'objet de ces poèmes. Enfin, la quatrième strophe consacre la gloire de Pélops en réaffirmant la grandeur du culte dont il bénéficie à Olympie : le culte du héros est directement décrit et les concours olympiques sont présentés comme un rite entretenant sa gloire.

Jacques Jouanna insiste à raison sur le gouffre qui sépare la vision de Pélops donnée par Pindare de celle que diffusent peu après les pièces de Sophocle et d'Euripide²⁵. Les impératifs génériques locaux conduisent les auteurs à élaborer ou à réélaborer des personnages et des causalités à partir des œuvres préexistantes qu'ils connaissent et des directions nouvelles que les développements récents des genres poétiques les invitent à prendre. Pindare ignore l'intervention de Myrtilos et la mort d'Oinomaos, et la causalité qu'il met en place conduit tout droit Pélops à ce statut de héros honoré à Olympie qu'il occupe déjà au moment où le poète vient y composer une épinicie et célébrer une victoire remportée tout près du Pélopie.

On peut parler, mais dans une certaine mesure seulement, d'un « choix de variantes », car le fait de ne pas inclure la ruse de Myrtilos rend plus aisé un traitement moins sombre de la course. Mais s'il est commode d'imaginer une « matière pélopie » dans laquelle les auteurs puisent et dont on peut supposer les principaux éléments disponibles à telle ou telle date, sans bien sûr avoir accès à la totalité des œuvres et des discours qui constituaient cette matière, il convient de rappeler qu'au niveau d'analyse où je me situe ici, il n'y a pas de variante « en soi » qui existerait en dehors de contextes d'énonciation et de réception précis commandant le recours à une forme bien définie. Autrement dit, Pindare n'est pas un simple récepteur qui se bornerait à transmettre une variante parmi plusieurs possibles, chacune étant virtuellement claire et distincte des autres : il élabore, avec son épinième, un discours poétique dont il proclame à la fois la nouveauté et l'autorité, et qui s'autorise, plus encore que tout autre discours, obscurités, ambiguïtés, non-dits et jeux référentiels. Le chant du chœur pindarique avait beau s'appuyer sur les connaissances préexistantes du public à propos de Pélops et d'Hippodamie, il contenait néanmoins, par sa forme même, une part d'obscurité et de nouveauté²⁶.

²⁵ Jouanna (2006), p. 123.

²⁶ Je reviendrai au chapitre 6, dans la sous-partie consacrée à la relation entre Pélops et Poséidon, sur la part de nouveauté qui contient la première *Olympique* par rapport aux autres sources documentant les mêmes épisodes à l'époque archaïque. La question se pose principalement à propos de l'enlèvement de Pélops par Poséidon, dont cette épinième est la première attestation certaine. La question d'une éventuelle innovation de la part de Pindare ne peut être tranchée avec certitude, bien que plusieurs éléments (en particulier les modèles poétiques possibles

Les autres mentions de Pélops chez Pindare sont passagères et prennent toujours la forme de compléments de lieu périphrastiques. Ainsi la troisième *Olympique*, composée la même année que la première, évoque la « terre de Pélops » (χῶρος... Πέλοπος, v. 23), au sens non pas du Péloponnèse mais de la seule Élide. Même procédé dans l'*Olympique* 5, datée de 456 ou 452, où la région est désignée par la périphrase : « les écuries bien-charmantes d'Oinomaos et de Pélops » (Οἰνομάου καὶ Πέλοπος παρ' εὐηράτων / σταθμῶν, v. 9-10). Même procédé encore, pour désigner Olympie, dans la deuxième *Néméenne*, où la région est appelée les « vallons (littéralement « les replis ») du noble Pélops » (ἐν ἐσλοῦ Πέλοπος πτυχαῖς, v. 21). La neuvième *Olympique*, composée en 468, contient une référence légèrement différente : le poète nomme explicitement l'Élide, puis développe une courte allusion, plus narrative, à l'épisode de la course pour Hippodamie, par l'intermédiaire d'une proposition relative : « le promontoire vénérable de l'Élide, que jadis le héros lydien Pélops sut conquérir, dot très belle d'Hippodamie » (ἀκρωτήριον Ἰλίδος (...) / τὸ δὴ ποτε Λυδὸς ἥρωος Πέλοψ / ἐξάρατο κάλλιστον ἔδνον Ἴπποδαμείας, v. 7-10).

1.2.2.2. Les références à Pélops chez Bacchylide

Chez Bacchylide, le nom de Pélops est employé dans des contextes plus variés. L'épinicie 5, que le poète compose en 476 à l'attention de Hiéron pour rivaliser avec l'actuelle première *Olympique* de Pindare, ne s'attarde pas particulièrement sur Pélops, mais relate la rencontre entre Héraclès et l'âme de Méléagre aux Enfers à l'occasion de la capture de Cerbère. Elle contient néanmoins une référence au héros en propre, mais placée vers la fin de l'ode, dans l'antistrophe 5, et mise en série avec les divinités honorées à Olympie :

Λευκώλενε Καλλιόπα,
 στᾶσον εὐποίητον ἄρμα
 αὐτοῦ· Δία τε Κρονίδα
 ὕμνησον Ὀλύμπιον ἀρχαγὸν θεῶν,
 τὸν τ' ἀκαμαντορόαν Ἀλ-
 φεόν, Πέλοπός τε βίαν,
 καὶ Πίσαν ἔνθ' ὁ κλεεννὸς
 [πο]σσι νικάσας δρόμῳ
 [ἦλθ]εν Φερένικος ἐς εὐπύργους Συρα-
 κόσας Ἰέρωνι φέρων
 [εὐδ]αιμονίας πέταλον²⁷.

de Pindare) aillent dans ce sens. Qu'elle en soit une ou non, la relation entre le dieu et le héros est promise à une postérité durable puisqu'elle est *de facto* intégrée à la tradition par les auteurs postérieurs.

²⁷ Bacchylide, épinicie 5, 100-106 : « Calliope aux bras blancs, arrête ton char bien fait à cette place. Chante un hymne à Zeus, fils de Kronos, l'Olympien qui règne sur les dieux, et à l'Alphée au cours infatigable, à Pélops et

Le nom de Pélops est placé après ceux de Zeus et du fleuve Alphée et inséré dans l'expression « la force de Pélops » (Πέλοπος... βίαν, v. 103). L'énumération se poursuit par la mention du nom de Pisa (synonyme d'Olympie puisque Pisa est indiquée comme le lieu de la victoire du cheval Phérénikos), et se termine par un retour progressif au dédicataire de l'ode. Pélops apparaît plus explicitement lié aux concours d'Olympie dans l'épigramme 8, adressée probablement à l'athlète Liparion de Kéos à l'occasion d'une victoire aux Jeux pythiques. Le poète souhaite à l'athlète de futures victoires aux concours d'Olympie²⁸ ; s'il ne s'agit plus d'une énumération élogieuse mais d'une prière à Zeus, les trois mêmes noms propres, Zeus, l'Alphée et Pélops, se retrouvent pour caractériser la compétition olympique, Zeus en étant la divinité tutélaire, peut-être accompagné de l'Alphée (qui n'est sans doute pas cité qu'à des fins de pure situation géographique), tandis que Pélops est le héros associé par excellence aux concours. Une autre occurrence plus passagère, prenant une forme proche des expressions également employées par Pindare, se trouve dans l'épigramme 11, où le lieu des concours olympiques est désigné par le complément de lieu ἐν ζαθέοις ἄγ-/νοῦ Πέλοπος δαπέδοις²⁹.

Une évocation de Pélops proche du début de la première *Olympique* de Pindare semble s'être trouvée dans un poème perdu : une scholie à la première *Olympique* se réfère à un poème de Bacchylide où le poète indiquait que Rhéa guérissait Pélops après l'avoir placé dans un *lébès*³⁰. Si la référence est exacte, cela renforce la proximité des thèmes entre les deux concurrents qu'étaient Pindare et Bacchylide, même si le traitement qu'en faisait Bacchylide différait sans doute notablement, là encore, de la première *Olympique*.

Contrairement aux mentions du nom de Pélops chez Pindare, qui ont toutes trait à l'Élide ou à la seule Olympie, celles employées par Bacchylide mobilisent parfois le nom du héros dans des contextes sans rapport immédiat avec l'épisode de la course et proches des expressions du type « la presque île de Pélops » déjà observées dans les *Chants cypriens* et dans la poésie mélique archaïque. Ainsi la première épigramme, très lacunaire, contient deux vers invoquant les « portes, bâties par les dieux, de l'île opulente de Pélops » (ὦ Πέλοπος λιπαρᾶς / νάσου θεόδματοι πύλαι)³¹, expression dans laquelle il s'agit sans doute possible du Péloponnèse entier, dont les portes ne sont autres que l'isthme de Corinthe. Une expression proche se trouve dans l'épigramme 12, très lacunaire, au cours d'une énumération des principales compétitions grecques :

[ἐκ]ωμάσθησαν οἱ μὲν [Πυθόι,]

à sa force, à Pisa où vainquit à la course Phérénikos aux pieds fameux, avant de revenir à Syracuse bien remparée, apportant à Hiéron le feuillage qui témoigne de son heureux sort. »

²⁸ Bacchylide, épigramme 8, 25-30 : ὦ Ζεῦ κ[ε]ραυνεγχέες, κα[ὶ] ἐπ' ἀργυ]ροδίνα / ὄχθαισιν Ἀλφειοῦ τελέε[αις με]γαλοκλέας / θεοδότους εὐχάς, περὶ κ[ρατὶ τ' ὀ]πά[σσαι]ς / γλαυκὸν Αἰτωλίδος / ἄνδημ' ἐλαίας / ἐν Πέλοπος Φρυγίου / κλεινοῖς ἀέθλοισι. « Ô Zeus à la javeline fulgurante, sur les bords de l'Alphée aux tourbillons argentés, puisses-tu lui faire encore le don divin de glorieusement réaliser ses vœux, et lui octroyer autour de sa tête le glauque diadème d'olivier d'Étolie, dans les joutes fameuses de Pélops le Phrygien ! » Traduction citée.

²⁹ Bacchylide, épigramme 11, v. 16 : ἐν ζαθέοις ἄγ-/νοῦ Πέλοπος δαπέδοις : « dans la contrée toute divine du vénérable Pélops ». Je traduis.

³⁰ Scholies à Pindare, *Olympique* 1, v. 40a.

³¹ Bacchylide, épigramme 1, v. 13-14. Traduction de Jacqueline Duchemin et Louis Bardollet, CUF, 1993.

οἱ δ' ἐν Πέλοπος ζαθέας
νάσου π[ι]τυώδει δείρα,
οἱ δὲ φοινικοστερόπα τεμένει Ζη-
νὸς Νεμεαίου·
[. . . .]ταύτας καὶ ἐπ' ἀργυροδίνα³²

Dans ce passage, c'est de nouveau à propos des concours de l'Isthme que Bacchylide convoque l'expression « presqu'île de Pélops ». Il semble qu'il ait eu recours à une périphrase différente pour désigner les concours olympiques, périphrase qui, à en juger par l'adjectif ἀργυροδίνα (aux reflets argentés), se rapportait à l'Alphée, mais la perte de la fin de l'ode ne permet pas d'en savoir plus.

Chez Pindare comme chez Bacchylide, Pélops apparaît donc convoqué tantôt au titre de figure tutélaire des concours olympiques, tantôt en tant que nom propre caractérisant soit la région d'Olympie ou l'Élide (chez Pindare toujours), soit le Péloponnèse entier (chez Bacchylide parfois). Le nom propre du héros suffit à faire reconnaître les lieux auxquels il est étroitement lié. Il charge aussi leur évocation d'une connotation culturelle, qui renvoie au caractère rituel des compétitions qui s'y tiennent. Chez Bacchylide, la référence à la « presqu'île de Pélops » se fait toujours à propos des compétitions de l'Isthme, celui-ci étant évoqué comme les portes ou l'entrée du *nēsos* en une métaphore géographique que l'on retrouve chez des poètes postérieurs.

1.3. Les historiens archaïques

Je me borne ici à rappeler l'existence d'œuvres presque entièrement perdues, en réservant aux développements consacrés aux auteurs qui citent ces historiens les analyses de détail sur leur contenu. Parmi les sources citées ensuite par les auteurs qui évoquent Pélops, Hécatée de Milet est la plus importante : Strabon se réfère à lui³³ pour affirmer que la Grèce a presque entièrement été peuplée de Barbares avant de l'être par des Grecs, ce qui constitue une généralité importante sur le fond de laquelle il convient de replacer les propos tenus par la suite au sujet de Pélops et d'autres héros d'origine non grecque.

³² Bacchylide, épinicie 12, 31-34 : « ils furent célébrés, les uns <à Pythô>, les autres sur le cou riche en pins de l'île toute divine de Pélops, et d'autres dans l'enceinte de Zeus Néméen aux rouges éclairs... celles aussi... aux tourbillons argentés... » Traduction citée.

³³ Strabon, *Géographie*, VII, 7, 1.

2. La période classique

2.1. La poésie lyrique : Téléstès et l'hymne lydien

Presque aucun poème lyrique mentionnant Pélops n'a été conservé. L'unique fragment remontant à cette époque, attribué à Téléstès de Sélinonte, poète connu pour ses dithyrambes, a été préservé par l'intermédiaire d'Athénée qui le cite dans ses *Deipnosophistes*. Il présente un intérêt d'autant plus grand qu'il constitue le premier texte grec à évoquer le héros sous un jour qui fait ressortir l'exotisme de son origine orientale :

πρῶτοι παρὰ κρατῆρας Ἑλλήνων ἐν αὐλοῖς
συναπαδοὶ Πέλοπος Ματρὸς ὄρειας
Φρύγιον ἄεισαν νόμον·
τοὶ δ' ὄξυφῶνοι πηκτίδων ψαλμοῖς κρέκον
Λύδιον ὕμνον³⁴.

Le passage comporte une dimension étimologique : il présente l'origine du nome musical appelé nome phrygien, dont Téléstès attribue l'introduction en Grèce aux compagnons qui suivent Pélops depuis l'Asie Mineure. Le « mode phrygien » sert à chanter un « hymne lydien » : la distinction entre origine phrygienne et lydienne n'est pas claire. Le passage d'Athénée où figure la citation permet heureusement de mieux la comprendre. Elle s'insère dans une discussion sur la musique occasionnée par le numéro d'un joueur de lyre, Amoibeus. Le juriste et musicien Masourios prend alors la parole pour parler de musique, et, pratique constante dans l'œuvre d'Athénée, se réfère à plusieurs poètes et historiens pour illustrer son propos. Il évoque notamment un traité *Sur la musique* d'Héraclide du Pont³⁵, qui refuse d'inclure dans son classement des différents modes musicaux les modes appelés lydien et phrygien, en arguant du fait qu'il n'y a dans la musique grecque que trois modes, qu'il fait remonter aux trois tribus grecques (Doriens, Éoliens et Ioniens) ; et il explique les caractéristiques musicales de chacun des modes par le caractère de chacune de ces trois populations. Masourios, paraphrasant sans doute toujours Héraclide, indique que les modes lydien et phrygien ont été apportés en Grèce par les compagnons de Pélops, lesquels venaient en partie de Lydie, de la région du mont Sipylos, tandis que les autres venaient de Phrygie et n'étaient pas voisins des Lydiens, mais avaient tout de même accompagné Pélops parce qu'ils étaient également gouvernés par son père Tantale. Il faut donc comprendre que le fragment de Téléstès se réfère à cette double origine.

Si la convocation du contexte savant du texte d'Athénée permet d'éclairer le fragment poétique, le parti pris esthétique du poème de Téléstès cité dans le passage s'avère diamétralement opposé au

³⁴ Téléstès, dans Athénée, *Deipnosophistes*, XIV, 625^e-626a : « Les premiers, au-dessus des cratères des Grecs, parmi les *auloi*, / les compagnons de Pélops chantèrent le nome / phrygien de la Mère Montagneuse, / et eux alors firent résonner en cadence, avec les pincements aigus des lyres, / l'hymne lydien. » Je traduis.

³⁵ Athénée, *Deipnosophistes*, XIV, 624c.

propos de l'écrit technique rapporté par le personnage d'Athénée. Là où Héraclide du Pont cherche à distinguer la part grecque et la part barbare pour mieux écarter cette dernière (les caractéristiques des modes lydien et phrygien ne sont ni exposées ni expliquées par une mise en rapport avec le caractère d'un peuple, comme c'est le cas pour les trois modes dits grecs), la scène évoquée par le poème montre au contraire la rencontre entre la musique orientale et le cadre du banquet grec, caractérisé par les cratères à mélanger le vin. En outre, il ne s'agit pas seulement de l'arrivée d'une population et d'une musique, mais aussi de celle d'une divinité, la « Mère Montagneuse » à laquelle s'adresse l'hymne.

Le texte de Téléstès est l'unique mise en scène poétique connue du moment de l'arrivée en Grèce de Pélops. Il constitue aussi le premier témoignage conservé sur le rôle attribué à Pélops dans l'histoire des différentes populations de la région telle que les Grecs la concevaient à cette époque ; les auteurs contemporains et postérieurs, écrivant en prose, s'y réfèrent également³⁶.

2.2. La poésie dramatique

2.2.1. La tragédie : la malédiction des Pélopidés

Pélops, Hippodamie et Oinomaos ont connu une fortune certaine en tant que sujets de tragédies à l'époque classique ; mais, des tragédies qui leur ont été consacrées en propre, il ne nous reste que des fragments et des résumés. En dehors des pièces qui lui ont été consacrées à part entière, des références à Pélops se trouvent dans de nombreuses autres pièces, directement liées à la vision variable que présentent les dramaturges successifs de la lignée des Pélopidés et de la malédiction qui leur est attachée.

2.2.1.1. Les tragédies consacrées à Pélops, Hippodamie ou Oinomaos

Des trois grands poètes de la tragédie attique, Eschyle ne semble pas avoir consacré de pièce à ce thème, et le nom de Pélops est pratiquement absent de ses tragédies connues³⁷. On sait qu'il avait composé une tragédie intitulée *Laiōs*, mais rien ne permet de savoir s'il y était question de

³⁶ Voir, dans la suite de ce chapitre, la brève évocation de Pélops par Thucydide. Les premiers auteurs bien conservés à évoquer le détail de cette migration sont Nicolas de Damas et surtout Strabon (voir le chapitre suivant), mais ils s'appuient manifestement sur des historiens perdus antérieurs. S'il est ardu de déterminer qui évoquait déjà ce thème, il est très probable qu'il était déjà présent au moins à l'époque classique.

³⁷ L'unique occurrence du nom de Pélops chez Eschyle se trouve dans les *Euménides* et consiste en un complément circonstanciel de lieu formant une périphrase pour désigner le Péloponnèse : lorsqu'Athéna institue l'Aréopage, elle indique que les Athéniens trouveront en lui un rempart tel qu'aucun peuple n'en possède, ni en Scythie ni sur la terre de Pélops (οὔτε Πέλοπος ἐν τόποις, 703).

l'enlèvement de Chrysippos, fils de Pélops, par ce personnage³⁸. La course de Pélops a été traitée, en revanche, par Sophocle puis par Euripide, qui a également composé un *Chrysippos*.

On sait que Sophocle a composé une tragédie consacrée à l'épisode de la course pour Hippodamie, bien que les sources hésitent sur son titre : *Oinomaos* ou *Hippodamie*³⁹. Sept courts fragments ont été attribués à cette pièce. La thèse de Ribbeck, qui répartit deux ensembles de fragments entre une *Hippodamie* qui aurait été une tragédie et un *Oinomaos* qui aurait été un drame satyrique, ne semble pas avoir convaincu et paraît difficile à étayer. La pièce a été composée avant 414, date de la représentation des *Oiseaux* d'Aristophane, dont les vers 1337-39, qui forment l'*adunaton* suivant :

γενοίμαν αἰετὸς ὑψιπέτας,
ὡς ἀμποταθείην ὑπὲρ ἀτρυγέτου
γλαυκᾶς ἐπ' οἶδμα λίμνας⁴⁰

sont directement repris de la pièce de Sophocle selon les scholies à Aristophane⁴¹. Si le sujet d'ensemble de la pièce est connu, les fragments qui nous en sont parvenus ne permettent pas d'en reconstituer l'intrigue précise : la plupart, transmis par des citations postérieures chez d'autres auteurs, sont de caractère gnominique. Certains permettent toutefois des conjectures probables et parfois précieuses sur le contenu de la pièce.

Le plus riche d'informations est le fragment 474, le plus long et le plus immédiatement en rapport avec l'intrigue :

τοίαν Πέλοψ ἴγγα θηρατηρίαν
ἔρωτος, ἀστραπὴν τιν' ὀμμάτων, ἔχει·
ἧ θάλπεται μὲν αὐτός, ἐξοπτᾷ δ' ἐμέ,
ἴσον μετρῶν ὀφθαλμόν, ὥστε τέκτονος
παρὰ στάθμην ἰόντος ὀρθοῦται κανών⁴²

Il faut manifestement attribuer ces vers à Hippodamie, et cela montre que (ici encore) la course n'était pas traitée sur le mode de l'enlèvement non consenti : Hippodamie était séduite par Pélops avant l'épreuve, ce qui donnait lieu à une intrigue amoureuse dont on devine que la mort d'Oinomaos pouvait constituer le dénouement tragique.

Le fragment 472, typique des vérités générales qui font fréquemment l'objet de citations, évoque les serments :

³⁸ *TrGF*, vol. 3, p. 231, fr. 121-*122a.

³⁹ *TrGF*, vol. 4, p. 380-385.

⁴⁰ Aristophane, *Les Oiseaux*, v. 1337-1339 : « Puissé-je devenir un aigle de haut vol / pour m'envoler dessus les eaux céruleennes / qui boursoufflent la plaine où les moissons ne poussent ! » Traduction de Victor-Henry Debidour (1966).

⁴¹ *TrGF*, vol. 4, Sophocle, fr. 476 et apparat critique, p. 385.

⁴² « Quelle puissance captivante d'amour, une sorte d'éclair des regards, Pélops possède ! il en brûle lui-même, et moi aussi elle me consume, en prenant la mesure de mon œil, comme l'artisan qui va selon la règle tient droit le cordeau » (Je traduis.)

ὄρκου δὲ προστεθέντος ἐπιμελεστέρα
ψυχὴ κατέστη· δισσὰ γὰρ φυλάσσεται,
φίλων τε μέμνιν κείς θεοῦς ἀμαρτάνειν⁴³

Il s'agit peut-être ici d'un serment exigé par Oinomaos de la part de chaque nouveau prétendant désireux de prendre part à la course pour la main de sa fille.

Le bref fragment 473 fait allusion à une coiffure barbare :

Σκυθιστὶ χειρόμακτρον ἐκκεκαρμένος⁴⁴

S'il fait bien partie de la même pièce, il permet seulement de savoir qu'elle contenait une part d'exotisme oriental, mais cela reste vague.

Les autres fragments ne permettent de tirer aucune conclusion certaine. Le fragment 475 semble devoir s'adresser soit à Pélops, soit à Myrtilos, les deux principaux personnages les plus susceptibles d'entretenir des chevaux pendant la pièce :

διὰ ψήκτρας σ' ὄρῳ
ξανθὴν καθαίρονθ' ἵππον ἀνχμηρᾶς τριχός⁴⁵

Enfin, le fragment 477 est, comme le fragment 472, de nature gnomique :

λήθουσι γὰρ τοὶ κἀνέμων διέξοδοι
θήλειαν ὄρνιν, πλὴν ὅταν τόκος παρῆ⁴⁶

La tragédie de Sophocle est également connue par une allusion assassine qu'y fait Démosthène contre son adversaire Eschine dans le discours *Sur la couronne* : à une date postérieure à la mort de Sophocle, Eschine a tenu le rôle d'Oinomaos dans une représentation de la pièce donnée à Collytos, et Démosthène le raille à deux reprises pour sa piètre performance⁴⁷. Mais une telle allusion renseigne davantage sur la rhétorique politique athénienne que sur la pièce elle-même.

Euripide avait composé au moins deux pièces mettant directement en scène Pélops et Hippodamie : un *Oinomaos* et un *Chrysippos*. Aucune datation fiable n'a pu être proposée pour ces pièces sur la base des quelques fragments et allusions conservés à leur sujet ; rien ne permet notamment de situer les

⁴³ « Après avoir ajouté serment, l'âme établit des sujets de préoccupation plus grands ; elle se met en garde doublement, contre le blâme des amis et contre toute faute envers les dieux. » (Je traduis.)

⁴⁴ « ...rasé entièrement à la mode scythe [une coiffure/serviette]... » (Je traduis.)

⁴⁵ « Je te vois, à l'aide de l'étrille, nettoyer le poil sali d'un alezan... » (Je traduis.)

⁴⁶ « Car les évolutions des vents échappent à l'oiseau femelle, sauf lorsque sa progéniture est présente... » (Je traduis.)

⁴⁷ Démosthène, *Sur la couronne*, 180 et 242. En 180 : βούλει ἐμαυτὸν μὲν, ὃν ἂν σὺ λοιδορούμενος καὶ διασύρων καλέσαις, Βάτταλον, σὲ δὲ μηδ' ἦρω τὸν τυχόντα, ἀλλὰ τούτων τινὰ τῶν ἀπὸ τῆς σκινηῆς, Κρεσφόντην ἢ Κρέοντα ἢ ὃν ἐν Κολλυτῶ ποτ' Οἰνόμαον κακῶς ἐπέτριψας; (« Veux-tu que moi, j'aie été ce que tu m'appelleras peut-être, en m'injuriant et me persiflant : Battalos, et toi, que tu aies été non plus un personnage quelconque, mais un de ces héros de théâtre, Cresphonte ou Créon, ou cet Oinomaos qu'un jour tu as tellement maltraité à Collytos ? »). Une deuxième allusion, plus virulente, se trouve en 242 : τοῦτο δὲ καὶ φύσει κίναδος τάνθρώπιόν ἐστιν, οὐδὲν ἐξ ἀρχῆς ὑγιὲς πεποιηκός οὐδ' ἐλεύθερον, αὐτοτραγικός πίθηκος, ἀρουραῖος Οἰνόμαος, παράσημος ῥήτωρ (« De plus, par nature, ce petit bonhomme est un renard, qui, dès l'origine, n'a jamais rien fait de bon ni de généreux, un singe tragique, un Oinomaos campagnard, une fausse monnaie d'orateur. »).

pièces d'Euripide par rapport à la tragédie de Sophocle. Il est toutefois possible de tirer quelques renseignements de ces sources.

L'*Oinomaos* d'Euripide est mentionné par Aristophane de Byzance dans une *hypothesis* fragmentaire d'une autre tragédie du même auteur, *Les Phéniciennes*. Le texte s'achève en effet par la phrase tronquée suivante : καὶ γὰρ ταῦτα ὁ Οἰνόμαος καὶ Χρύσιππος καὶ <...> σώζεται⁴⁸. Sur la base de ce texte, plusieurs philologues ont émis l'hypothèse d'une trilogie tragique comprenant *Les Phéniciennes*, *Oinomaos* et *Chrysippos*. Mais on a fait valoir plus récemment que *Les Phéniciennes* et ce que l'on sait du *Chrysippos* ne développent pas la même conception de la faute tragique initiale de Laïos : si l'on admet qu'une trilogie tragique implique une cohérence narrative d'ensemble, il est peu probable que les deux tragédies aient fait partie de la même trilogie⁴⁹.

Les fragments conservés de l'*Oinomaos* sont tous de nature gnominique : il n'est pas possible d'en déduire grand-chose sur l'intrigue. François Jouan et Herman Van Looy n'en formulent pas moins plusieurs remarques utiles dans leur édition récente de ces fragments⁵⁰. Les fragments conservés pouvant être rapportés à Oinomaos, notamment ceux qui évoquent les malheurs apportés par les enfants (fragment 1) ou encore le deuil et les larmes (fragment 3), semblent suggérer une nette différence avec la tragédie de Sophocle dans la représentation de ce personnage : Oinomaos paraît avoir été un vieillard inspirant la compassion plutôt qu'un roi cruel. Si le fragment 7 ressemble beaucoup à une déclaration satisfaite du chœur devant la juste punition d'un méchant, on ne dispose de rien de sûr à propos de la façon dont Oinomaos périssait.

Chez Euripide comme chez Sophocle, on ignore en particulier si Myrtilos était présent, de quelle façon il intervenait et quel était son sort à la fin de la pièce. Nous verrons que Sophocle comme Euripide font allusion, dans l'une de leurs tragédies conservées, à la mort de Myrtilos, mais cela ne garantit pas qu'ils aient adopté une version proche pour leurs autres pièces. Le fait que les pièces conservées fassent allusion uniquement à la mort d'Oinomaos, et pas du tout à la course pour Hippodamie⁵¹, n'incline pas à la recherche d'une cohérence d'ensemble entre les pièces (une telle cohérence tiendrait de l'exception plutôt que de la règle dans la tragédie attique).

Le *Chrysippos* d'Euripide ne pose pas moins de problèmes de reconstitution que son *Oinomaos*. On ignore à quelle date il a été créé. Les neuf courts fragments conservés relèvent presque tous de vérités générales à caractère gnominique et ne disent rien de l'intrigue ; leurs attributions mêmes restent très hypothétiques. Les témoignages extérieurs réunis par François Jouan et Herman Van Looy permettent cependant d'avoir une idée très générale mais sûre du sujet de la pièce : il s'agissait de l'enlèvement

⁴⁸ « Et de fait, ces pièces, *Oinomaos*, *Chrysippos* et <...> sont conservées. » État du texte établi par D. J. Mastronarde en 1988, cité par F. Jouan et H. Van Looy dans leur édition des fragments d'Euripide pour la C.U.F. : Euripide, *Œuvres*, tome VIII, 2^e partie, p. 480.

⁴⁹ R. Aéliou et D. J. Mastronarde, cités par F. Jouan et H. Van Looy, Euripide, *Œuvres*, tome VIII, 3^e partie, p. 376.

⁵⁰ Euripide, *Œuvres*, tome VIII, 2^e partie, p. 481-482.

⁵¹ Remarque formulée par C. Willinck, cité par Jouan et Von Looy, ouvrage cité, p. 479, note 9.

de Chrysippos par Laïos, roi de Thèbes, qui en était tombé amoureux⁵². Un passage du *Sur la personnalité des animaux* d'Élien, le seul à se référer directement à Euripide, permet de savoir que Laïos était présenté comme le premier à avoir introduit les amours pédérastiques en Grèce, et que Chrysippos mourait pendant la pièce, mais que Laïos ne se suicidait pas de chagrin pour lui⁵³.

Les autres éléments connus au sujet de l'épisode proviennent de sources également postérieures à l'époque d'Euripide et qui ne se réfèrent pas directement à lui, de sorte que toute attribution à cette pièce de tel ou tel détail relève de l'hypothèse fondée sur des arguments de vraisemblance. L'un des éléments les plus probables est l'établissement d'une causalité tragique faisant remonter le destin funeste des Labdacides à une malédiction lancée par Pélops contre Laïos et sa lignée à cause de l'enlèvement de Chrysippos. Ce lien entre Pélops et les Labdacides figure dans un argument des *Phéniciennes* et dans les scholies⁵⁴. Les scholies à cette même pièce rapportent différentes variantes sur la même idée : certaines font de l'amour de Laïos, présenté comme contre-nature, la faute tragique à l'origine de la malédiction, tandis qu'une autre explique ainsi l'envoi de la sphinx contre Thèbes, et qu'une autre encore indique que, « selon certains », une rivalité amoureuse entre Laïos et Œdipe au sujet de Chrysippos était à l'origine du parricide⁵⁵. Eschyle et Sophocle ne remontent jamais au rapt de Chrysippos pour expliquer la malédiction des Labdacides : peut-être Euripide inventait-il cette version dans son *Chrysippos*, auquel cas la malédiction lancée par Pélops pourrait avoir constitué le dénouement de la pièce.

D'autres éléments de la tradition postérieure ressemblent à des dénouements de tragédie, comme la version dans laquelle Chrysippos se suicide de honte, rapportée par une scholie aux *Phéniciennes*⁵⁶, mais aussi une version connue par les *Parallèles mineurs* du Pseudo-Plutarque, qui fait intervenir Hippodamie : jalouse de la préférence accordée par Pélops à Chrysippos, qui est habituellement un fils illégitime issu d'un autre mariage, Hippodamie assassine Chrysippos avec l'épée de Laïos afin de faire accuser ce dernier, mais voit sa ruse déjouée lorsque le jeune homme révèle la vérité devant tous avant d'expirer⁵⁷. Dans une variante proche connue par plusieurs sources, Atrée et Thyeste complotent avec

⁵² F. Jouan et H. Van Looy, Euripide, *Œuvres*, tome VIII, 3^e partie, p. 373-389.

⁵³ Élien, *Sur la personnalité des animaux*, VI, 15 (Élien cite l'exemple de Laïos et de Chrysippos au détour d'un passage où il évoque un dauphin qui se laisse mourir de chagrin en découvrant la mort du garçon avec lequel il s'est lié d'amitié) : ἔκειντο ἄμφω ὃ μὲν τεθνεώς, ὃ δὲ ψυχορραγῶν. Λαίος δὲ ἐπὶ Χρυσίππῳ, ὃ καλὲ Εὐριπίδῃ, τοῦτο οὐκ ἔδρασεν, καίτοι τοῦ τῶν ἀρρένων ἔρωτος, ὡς λέγεις αὐτὸς καὶ ἡ φήμη διδάσκει, Ἑλλήνων πρότιστος ἄρξας. « Ils gisaient là tous les deux, l'un mort, l'autre expirant. Laïos n'en fit pas de même à propos de Chrysippos, cher Euripide, quoique comme tu le dis toi-même, et que la tradition l'enseigne, il fut le premier parmi les Grecs à introduire l'amour des mâles. » Il reste possible de supposer que l'assertion d'Élien indiquant que Laïos n'est pas mort de chagrin pour Chrysippos constitue une correction apportée à la version d'Euripide, si celui-ci avait imaginé un suicide de Laïos, mais c'est peu probable car cet élément n'est attesté dans aucune autre source (et ne concorderait pas avec la tradition majoritaire sur le destin de Laïos, mais cela n'arrête parfois pas Euripide).

⁵⁴ Argument figurant dans quatre manuscrits des *Phéniciennes* : Euripide, *Œuvres*, tome 5, trad. Louis Méridier, p. 149-152. Voir également la scholie aux *Phéniciennes*, 69.

⁵⁵ Scholies aux *Phéniciennes*, 60 (l'amour de Laïos est la faute ; rivalité amoureuse entre Laïos et Œdipe) ; 1760 (l'amour contre-nature de Laïos provoque l'envoi de la sphinx par Héra).

⁵⁶ Scholies aux *Phéniciennes*, 1760.

⁵⁷ Pseudo-Plutarque, *Parallèles mineurs*, 33, 313 D-E, dans Plutarque, *Œuvres morales*, IV.

leur mère et ce sont eux qui assassinent leur demi-frère en le jetant dans un puits⁵⁸ ; Pélopes les bannit alors⁵⁹. L'ensemble de ces canevas pourrait se référer à Euripide, mais rien ne permet d'en privilégier un, et il n'est actuellement pas possible de trancher le problème de l'éventuelle présence d'Hippodamie parmi les personnages de la pièce.

En dehors des trois grands poètes tragiques athéniens, les listes de titres attribués à d'autres auteurs permettent de savoir que le dramaturge Lycophron avait composé des tragédies intitulées *Laïos*, *Chrysippos* et *Les Pélopidés*. Des deux premières ne restent que les titres ; de la troisième nous est parvenu un fragment gnomique de quatre vers réfléchissant sur la mort. Un autre poète tragique, Diogène de Sinope, avait également composé un *Chrysippos*⁶⁰, entièrement perdu. Ces titres montrent au moins que le choix du sujet de *Chrysippos* par Euripide n'est pas (ou n'est pas resté) isolé au sein du répertoire tragique.

Si maigres que s'avèrent les informations sûres au sujet de ces pièces, il convient d'observer la plus grande prudence dans toute tentative de reconstitution ou de rapprochement d'éléments qui paraissent pouvoir en provenir ou s'y rapporter. Un examen attentif des sources révèle à quel point ces pièces perdues sont mal connues, moins encore que ne le laissent espérer les hypothèses hardies des philologues du siècle passé, notamment dans leurs rapprochements entre les arguments de tragédies perdues et les scènes de vases attiques et italiotes⁶¹. S'il est certain qu'une influence a pu s'exercer des textes dramatiques sur les peintres de vases (soit directement, soit indirectement par le biais de commandes de clients inspirées par des textes), toute tentative de rapporter à une pièce précise une scène de vase représentant un moment de la course ou bien l'enlèvement de Chrysippos me paraît téméraire et fondée sur des éléments trop maigres pour être vraiment fiables. Il ressort notamment de cet examen que le rôle et même la présence de Myrtilos dans ces pièces perdues sont loin d'être connus : comme nous le verrons, les allusions à Myrtilos sont plus claires dans les pièces entièrement conservées qui traitent d'autres sujets mais se réfèrent à l'épisode de la course.

Il semble plus prudent, plus pertinent et plus fécond d'analyser principalement les scènes de vases en fonction de leur logique visuelle propre, ce qui permet au moins de reconstituer la cohérence de la tradition iconographique et d'en montrer les codes spécifiques. De leur côté, les sources (témoignages et fragments) portant sur les tragédies perdues ne permettent pas de reconstituer l'intrigue des pièces, mais donnent une idée générale de leur sujet. Pris ensemble, ces documents iconographiques et ces fragments montrent la vivacité du thème de la course de Pélopes et de l'enlèvement de Chrysippos dans le courant du IV^e siècle, tant dans la tragédie attique que dans la production des artisans de vases d'Italie.

⁵⁸ Scholies à *Oreste*, 5 ; fragments du *Chrysippos* d'Accius (voir le chapitre 5).

⁵⁹ Thucydide, *Histoire de la guerre du Péloponnèse*, I, 9, plus allusif, laisse seulement entendre qu'Atrée est impliqué dans la mort de Chrysippos.

⁶⁰ Lycophron : *TrGF*, vol. 1, 100, fr. 1i (*Laïos*), 5 (*Les Pélopidés*) et 9 (*Chrysippos*), toutes pièces considérées comme des tragédies par la *Souda*, lambda 827. Diogène de Sinope : *TrGF*, vol. 1, 88, fr. 1g.

⁶¹ Notamment les ouvrages de Carl Robert et la thèse soutenue en 1924 par Louis Séchan, *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*.

2.2.1.2. Les emplois de la référence à Pélops et aux Pélopidés dans les autres tragédies

En dehors des pièces entièrement consacrées à Pélops, Oinomaos, Hippodamie ou Chrysis, de nombreuses références au seul Pélops se trouvent dans d'autres tragédies et convoquent son nom en sa qualité de Tantalide et d'ancêtre des Atrides. Très répandue est la désignation collective des descendants de Pélops comme Pélopidés : les « malheurs des Pélopidés » font partie des exemples typiques de sujets de tragédies mentionnés par Socrate au livre II de la *République* de Platon, lorsqu'il s'apprête à expliquer comment il faut écrire la poésie dans un développement à l'usage des futurs gardiens de la cité idéale juste⁶². On connaît la multitude de pièces consacrées aux Atrides et à d'autres descendants de Pélops, mais toutes ces pièces n'emploient pas, ou pas au même titre, le nom de « Pélopidés », et ne se réfèrent pas nécessairement à leur lointain ancêtre ou aux événements remontant à la fondation de la lignée : la référence au passé lointain des Atrides varie selon les poètes et les pièces, élaborant ou non, et de différentes manières, une cohérence à grande échelle de la lignée qui peut en renforcer le destin tragique, mais aussi la grandeur en tant que lignée héroïque royale.

Les références aux Pélopidés sont assez rares chez Eschyle. Dans la trilogie de l'*Orestie*, il envisage rarement la lignée des Atrides dans son ensemble, mais emploie à deux reprises le nom de « Pélopidés » pour qualifier la lignée d'Agamemnon. Dans l'*Agamemnon*, Égisthe triomphant après la mort d'Agamemnon rappelle le banquet cannibale préparé par Atrée pour Thyeste, lequel, lorsqu'il découvre la sinistre ruse, maudit les Pélopidés en leur souhaitant un *μόρον ἄφερτον*, un « destin d'horreur »⁶³ : c'est une malédiction « récente » à l'échelle de la lignée qui explique la fatalité tragique. Dans les *Choéphores*, vers la fin de la lamentation funèbre d'Oreste, d'Électre et du chœur pour l'esprit d'Agamemnon, Électre implore son père de ne pas laisser disparaître la semence des Pélopidés⁶⁴. Mais les descendants de Pélops ne font jamais référence à leur ancêtre et se présentent très rarement comme des Pélopidés : c'est la référence à Atrée qui domine⁶⁵.

⁶² Platon, *République*, II, 380a : τὰ τῆς Νιόβης πάθη, ἢ τὰ Πελοπιδῶν ἢ τὰ Τρωικὰ ἢ τι ἄλλο τῶν τοιούτων (« les souffrances de Niobé, celles des Pélopidés, ou celles qui se déroulent à Troie, ou un autre sujet de ce genre », trad. Pierre Pachet).

⁶³ Eschyle, *Agamemnon*, 1600 : *μόρον δ' ἄφερτον Πελοπίδαις ἐπέυχεται*, « il appelle alors sur les Pélopidés un destin d'horreur. » Thyeste emploie deux vers plus loin une expression différente pour une autre malédiction : οὕτως ὀλέσθαι πᾶν τὸ Πλεισθένου γένος, « Qu'ainsi périsse toute la lignée de Plisthène ». Plisthène occupe une place variable dans la généalogie des Pélopidés selon les sources, ce qui rend malaisé de connaître l'amplitude exacte de la malédiction ainsi formulée. Quoi qu'il en soit, les deux expressions mettent en avant le caractère total de la malédiction formulée par Thyeste. Lors de la soutenance, M. Fartzoff m'a signalé à propos de Plisthène les articles de Peersman (1993) et Papathomopoulos (1992), que je prendrai en compte dans mes futures recherches.

⁶⁴ Eschyle, *Les Choéphores*, 503-504 : καὶ μὴ ἔξαλειψῃς σπέρμα Πελοπιδῶν τόδε / οὕτω γὰρ οὐ τέθνηκας οὐδέ περ θανών, « n'efface pas du sol les derniers Pélopidés : par eux tu te survis jusque dans la mort » (trad. Paul Mazon).

⁶⁵ Voir Saïd (1998), p. 300-301.

L'Électre de Sophocle (qui est sa tragédie la plus difficilement datable) est la première pièce à nous être parvenue qui établit une plus grande unité tragique en mobilisant l'épisode de la course de Pélops, et plus précisément le meurtre de Myrtilos par Pélops, pour expliquer la malédiction qui poursuit les Pélopidés. La mort de Myrtilos est mentionnée par le chœur au premier *stasimon* comme la source des malheurs de la lignée :

Ἦ Πέλοπος ἄ πρόσθεν πολύπονος ἰππεΐα,
 ὡς ἔμολες αἰανῆς τᾷδε γᾶ.
 Εὔτε γὰρ ὁ ποντισθεὶς Μυρτίλος ἐκοιμάθη,
 παγχρύσων δίφρων
 δυστάνοις αἰκίαις
 πρόρριζος ἐκριφθεὶς, οὐ τί πω
 ἔλειπεν ἐκ τοῦδ' οἴκουσ πολύπονος αἰκία⁶⁶.

Sophocle se réfère à une version de la course dans laquelle coexistent l'attelage volant de Pélops, dont le matériau précieux et les propriétés merveilleuses trahissent l'origine divine, et l'intervention de Myrtilos, qui confère à l'épisode un caractère plus sombre et rend possible la mise en place d'une causalité tragique. La course de Pélops pour Hippodamie est ainsi chargée d'une fonction nouvelle, absente de ses évocations précédentes. La cohérence à grande échelle dans le temps rendue possible par ce renvoi à un épisode fondateur de la lignée est renforcée sur le plan spatial par la mise en avant de l'unité de lieu de l'action, qui se déroule devant le palais des Pélopidés : ce lieu, identifié au vers 10 par le pédagogue qui emploie l'expression πολυφθορόν τε δῶμα Πελοπιδῶν τόδε⁶⁷, joue un rôle important dans le meurtre qui forme le dénouement de la pièce, puisqu'Oreste fait rentrer Égisthe dans le palais pour le tuer à l'endroit même où l'amant de Clytemnestre avait assassiné Agamemnon, et puisqu'Égisthe annonce que ce palais verra encore les malheurs futurs de la lignée⁶⁸.

Cet infléchissement de l'épisode au service d'une causalité à long terme, que Sophocle en soit ou non l'initiateur, connaît une postérité durable, assurée notamment par la reprise qu'en font Euripide dans son *Oreste* puis les poètes latins.

Avant d'en venir à Euripide, faisons retour un instant vers la plus ancienne tragédie de Sophocle, *Ajax*. Elle mentionne Pélops dans un contexte tout différent, celui de la mobilisation des généalogies au cours d'une argumentation rhétorique, procédé dont on retrouve plusieurs exemples chez Euripide. C'est surtout l'unique référence péjorative à Pélops de la tragédie attique. Elle se trouve dans l'*agôn logôn* qui oppose Teucros et Agamemnon à propos de la sépulture qu'Agamemnon refuse à Ajax défunt. Agamemnon se fend d'une longue tirade insultante, à laquelle Teucros répond sans

⁶⁶ Sophocle, *Électre*, 505-515 : « Ah ! funeste course de Pélops jadis, que de souffrances tu auras apportées à ce pays ! / Du jour où Myrtilos, englouti par les flots, y eut trouvé sa tombe, précipité du char en or massif, à tout jamais anéanti par de tristes violences, la funeste violence n'a plus de ce jour quitté la maison. »

⁶⁷ Idem, 10 : « palais prodigue en maux des Pélopidés ».

⁶⁸ Idem, 1497-98 : Ἦ πᾶσ' ἀνάγκη τήνδε τὴν στέγην ἰδεῖν / τὰ τ' ὄντα καὶ μέλλοντα Πελοπιδῶν κακά; « Est-il indispensable que ce palais voie les malheurs nouveaux des Pélopidés, ainsi qu'il a vu leurs malheurs passés ? »

bienveillance : il déprécie l'ascendance pélovide d'Agamemnon et fait notamment remarquer que Pélops n'était qu'un Phrygien, un Barbare.

Δύστηνε, ποῖ βλέπων ποτ' αὐτὰ καὶ θροεῖς;
Οὐκ οἶσθα σοῦ πατρὸς μὲν ὃς προῦφν πατήρ
ἀρχαῖον ὄντα Πέλοπα βάρβαρον Φρύγα;
Ἀτρέα δ', ὃς αὖ σ' ἔσπειρε, δυσσεβέστατον
προθέντ' ἀδελφῶ δειπνον οἰκείων τέκνων;
Αὐτὸς δὲ μητρὸς ἐξέφυς Κρήσσης, ἐφ' ἧ
λαβὼν ἐπακτὸν ἄνδρ' ὁ φιλύσας πατήρ
ἐφήκεν ἑλλοῖς ἰχθύσιν διαφθοράν.

Τοιοῦτος ὢν τοιῶδ' ὄνειδίσεις σποράν⁶⁹;

Cette allusion péjorative s'inscrit dans une série : Teucros, qui rabaisse la famille de son adversaire génération après génération, rappelle ensuite le festin d'Atrée, puis déprécie le père d'Agamemnon et Agamemnon lui-même. Les correspondants d'un tel emploi péjoratif de la référence à Pélops sont à chercher davantage du côté de la rhétorique attique de la même période.

Les références à Pélops se font beaucoup plus nombreuses dans les tragédies d'Euripide. Ce n'est pas seulement la conséquence mécanique du plus grand nombre de pièces conservées de cet auteur : il y a chez Euripide un goût manifeste pour la référence généalogique remontant plusieurs générations avant celle des acteurs immédiats de l'intrigue. Plusieurs innovations du poète dans des tragédies liées à l'histoire des Atrides consistent en des références à l'épisode de la course pour Hippodamie. D'autres s'expliquent par la mobilisation fréquente, par les personnages d'Euripide, d'arguments généalogiques à des fins rhétoriques. Enfin, les périphrases géographiques mentionnant le nom de Pélops, dont nous avons vu qu'elles sont couramment employées en poésie, tous genres confondus, depuis l'époque archaïque, se rencontrent davantage chez Euripide.

L'*Oreste*, composé en 408, qui traite un sujet proche de la tragédie de Sophocle, sans qu'il soit possible de déterminer à coup sûr laquelle des deux pièces précède l'autre, développe une causalité tragique à plus grande échelle en remontant jusqu'à Tantale, et confère à la mort de Myrtilos le rôle de cause tragique principale dans le funeste destin réservé aux générations postérieures à Pélops. Dès le prologue, Électre déroule l'ensemble de la généalogie de la lignée, en commençant par évoquer Tantale, son crime et son supplice, puis en suivant le cours des générations jusqu'à se présenter elle-

⁶⁹ Sophocle, *Ajax*, 1292 : « À quoi penses-tu donc, pauvre homme, lorsque tu parles de la sorte ? Sais-tu pas ce qu'était le père de ton père, l'antique Pélops ? Un Barbare, un Phrygien. Et cet Atrée, aussi, qui t'engendras ? Le plus grand des impies, l'homme qui à son frère servit la chair de ses enfants. Et toi-même, n'es-tu pas né d'une Crétoise, que son père surprit dans les bras d'un amant, un amant qu'il fit jeter en pâture aux poissons muets ? Et c'est toi, toi sorti d'une souche pareille, qui reproches son origine à un homme tel que moi ? »

même⁷⁰. Pélops n'est que mentionné au passage : l'accent est mis sur le festin de Thyeste. Mais ce qui pourrait n'être qu'un rappel introductif est repris et amplifié par la suite. Si la *parodos* du chœur se consacre à l'évocation de la folie d'Oreste, le premier *stasimon*, qui invoque les Euménides et reprend principalement ce même thème de la folie d'Oreste, est terminé par une reprise de confiance du chœur qui réaffirme son estime fidèle envers la maisonnée de Tantale⁷¹ ; Ménélas, à son entrée, est présenté par le coryphée comme issu du sang des Tantalides⁷². Le deuxième *stasimon* remonte dans le passé pour évoquer une première cause du malheur des Atrides : la querelle de l'agneau d'or est présentée comme la cause des malheurs postérieurs⁷³. L'évocation de la folie d'Oreste fait place à celle de son crime matricide. Le troisième *stasimon* remonte plus loin encore vers les origines de la malédiction. Électre déplore la chute de la lignée de Pélops, à présent vouée à la mort par la condamnation qui frappe Électre et Oreste, ses deux derniers représentants, et que le messager vient d'annoncer ; Électre lance alors sa plainte jusqu'à la roche suspendue dans le ciel qui menace Tantale, et, à la quatrième strophe, rappelle une nouvelle cause de malheurs encore plus ancienne : la mort de Myrtilos précipité par Pélops du haut de son char ailé :

ποτανὸν μὲν δίωγμα πώλων,
 τεθριπποβάμονι στόλῳ
 Πέλωψ ὄτ' ἐπὶ πελάγεσι διε-
 δίφρευσε Μυρτίλου φόνον
 δικῶν ἐς οἶδμα πόντου,
 λευκοκύμοσιν πρὸς Γεραιστίαις
 ποντίων σάλων
 αἰόσιν ἀρματεύσας⁷⁴.

Le crime de Pélops est la cause de la querelle de l'agneau d'or, envoyé par Hermès pour susciter la discorde entre les Atrides ; Hermès étant le père de Myrtilos dans d'autres sources, il est probable qu'Euripide présente ici l'acte d'Hermès comme une vengeance après la mort de son fils. La sixième et dernière strophe du *stasimon* déroule à nouveau plus brièvement les crimes suivants (le festin de Thyeste, l'adultère d'Aéropé mère d'Agamemnon, puis les malheurs des enfants de ce dernier). Ainsi les chants du chœur ménagent à côté de l'intrigue une série de contrepoints qui remontent progressivement le temps jusqu'aux origines de la malédiction qui frappe la lignée.

⁷⁰ La conception du crime de Tantale et de son châtement présentée aux vers 4-10 est proche de celle qu'avance Pindare dans la première *Olympique*, 54-58.

⁷¹ Euripide, *Oreste*, 345-347.

⁷² *Oreste*, 348-351.

⁷³ *Oreste*, 813-818 : ὁπότε χρυσείας ἔρις ἀρνός / ὑπερ ἦλθε Τανταλίδαις, / οἰκτρότατα θοιωάματα καὶ / σφάγια γενναίων τεκέων / ὅθεν δώματος οὐ προλεῖ- / πει φόνῳ φόνος ἐξαμεί- / βων δισσοῖσιν Ἀτρείδαις : « le jour où la querelle autour de l'agneau d'or s'abattit sur les Tantalides : lamentable festin, égorgement d'une noble lignée ; de là vient que sans arrêt le sang succède au sang dans la maison des deux Atrides. »

⁷⁴ *Oreste*, 988-994 : « D'abord ce fut le jour où guidant à travers les mers la marche ailée de son quadruple attelage, Pélops jeta dans les vagues Myrtilos assassiné, et dirigea son char près des côtes de Géreste blanchies par les flots marins. »

La fin de la pièce voit le palais royal des Pélopidés changé en lieu de meurtre puis menacé de destruction, symbole de la destruction qui menace la lignée elle-même, comme le soulignent les personnages secondaires. La référence reparaît d'abord dans le récit du Phrygien : lorsqu'Oreste attire Hélène dans un guet-apens pour tenter de la tuer et l'invite à entrer dans le palais où se trouve le foyer de Pélops⁷⁵. Par la suite, lorsqu'Oreste et ses partisans se préparent à incendier le palais, le chœur qualifie la maison de « demeure des Tantalides⁷⁶ », et, quelques vers après, juxtapose en un rapprochement saisissant le malheur présent de la lignée et sa cause la plus ancienne :

δι'άλαστορ'

ἔπεσ' ἔπεσε μέλαθρα τάδε δι' αἰμάτων

διὰ τὸ Μυρτίλου πέσημ' ἐκ δίφρου⁷⁷ (Je souligne.)

Le grec reprend à dessein des mots de la même famille, la chute physique de Myrtilos provoquant la chute métaphorique de la maisonnée de Pélops. La révélation progressive des causes de la malédiction rejoint ainsi le présent des malheurs nouveaux⁷⁸. Ni Tantale ni les Pélopidés ne sont mentionnés au moment du dénouement permis par l'épiphanie d'Apollon et d'Hélène : même si le paroxysme du malheur se trouve miraculeusement évité, l'image finale reste celle de la chute de la maisonnée royale, à laquelle ne survivent que des destins individuels.

Une autre tragédie mettant en scène Oreste, *Iphigénie en Tauride*, composée plus tôt, vers 413, mobilise la référence à Pélops d'une façon toute différente, au service non plus de la causalité tragique mais de la scène de reconnaissance entre Oreste et Iphigénie. Là encore, le prologue, prononcé par Iphigénie, retrace brièvement la généalogie de la lignée depuis l'origine :

Πέλοψ ὁ Ταντάλειος ἐς Πῖσαν μολῶν

θοᾷσιν ἵπποις Οἰνομάου γαμεῖ κόρην,

ἐξ ἧς Ἀτρεὺς ἔβλασεν· Ἀτρέως δὲ παῖς

Μενέλαος Ἀγαμέμνων τε· τοῦ δ' ἔφυν ἐγώ,

τῆς Τυνδαρείας θυγατρὸς Ἰφιγένεια παῖς⁷⁹

⁷⁵ *Oreste*, 1439-1443 : Ἦ Διὸς παῖ, / θὲς ἵχνος πέδωι δεῦρ' ἀποστᾶσα κλισμοῦ / Πέλοπος ἐπὶ προπάτορος ἔδρανα / παλαιᾶς ἐστίας, / ἴν' εἰδῆς λόγους ἐμούς : « Fille de Zeus, pose le pied à terre et quitte ton siège : viens ici, à l'endroit où repose l'antique foyer de Pélops mon aïeul, pour entendre mes paroles. »

⁷⁶ *Oreste*, 1543-1545 : Ἄπτουσι πεύκας, ὡς πυρῶσοντες δόμους / τοὺς Τανταλείους, οὐδ' ἀφίστανται φόνου : « Ils allument des torches, afin d'incendier la maison de Tantale, et s'acharnent au meurtre. »

⁷⁷ *Oreste*, 1546-1548 : « un génie vengeur a provoqué la chute, la chute de ce palais dans le sang, à cause de la chute de Myrtilos du haut du char » (je traduis).

⁷⁸ Saïd (1998), p. 304-305, estime quant à elle ces échos verbaux « trop ironiques pour être pris au sérieux » et ne pense pas que le lien causal établi par le chœur entre la chute de Myrtilos et celle de la maisonnée des Pélopidés soit réellement crédible, ce qui me laisse dubitatif. Même en admettant que les jeux de mots d'Euripide ne sont plus ceux d'Hésiode ou de Pindare, la possible part d'ironie dans la reprise ἔπεσε / πέσημ' ne me semble pas aller de soi dans le contexte de cette pièce. Par ailleurs, je comprends les évocations successives des crimes comme une remontée progressive à une cause première qui est le meurtre de Myrtilos, et non comme un moyen de « disqualifier » les uns par les autres les différentes causes en les faisant se contredire.

⁷⁹ *Iphigénie en Tauride*, 1-5 : « Pélops, fils de Tantale, étant venu à Pise avec ses prompts coursiers, y épousa la fille d'Oinomaos, qui mit au monde Atrée ; Atrée eut deux fils, Ménélas, Agamemnon – mon père. Car, née d'Agamemnon et de la Tyndaride, je suis Iphigénie. »

Ce prologue expose principalement le choix de développer la variante dans laquelle Iphigénie ne périt pas sous le couteau du sacrifice à Aulis, mais la mention de Pélops dès le premier vers et celle, indirecte, d'Hippodamie par la périphrase « la fille d'Oinomaos » ne sont pas anodines. C'est en effet à Pélops que se réfère Oreste lorsqu'il se fait reconnaître d'Iphigénie qui le croit mort. Il cite d'abord le nom de son ancêtre pour affirmer son ascendance et, par là, son identité :

Πέλοπός γε παιδὶ παιδός, οὗ 'κπέφυκ' ἐγώ⁸⁰.

Puis, après avoir donné à sa sœur plusieurs informations dont chacune constitue par ailleurs un rappel des malheurs passés de la lignée (la querelle d'Atrée et de Thyeste, l'agneau d'or, le changement du cours du soleil, les rites du sacrifice d'Iphigénie), il achève de la convaincre en citant un secret partagé par les seuls membres de la maisonnée :

ἃ δ' εἶδον αὐτός, τάδε φράσω τεκμήρια·

Πέλοπος παλαιὰν ἐν δόμοις λόγχην πατρός,

ἣν χερσὶ πάλλων παρθένον Πισάτιδα

ἐκτήσαθ' Ἴπποδάμειαν, Οἰνόμαον κτανών,

ἐν παρθενῶσι τοῖσι σοῖς κεκρυμμένην⁸¹.

Ce *tekmèrion*, signe matériel, renvoie les deux Pélopidès à l'exploit du fondateur de la lignée. Cet élément matériel, et la conception de la mort d'Oinomaos à laquelle il se réfère, sont propres à ce passage d'Euripide, du moins dans la tradition textuelle : dans les autres textes antérieurs et postérieurs, c'est la lance d'Oinomaos qui est mentionnée, et, même lorsqu'il périt de la main de Pélops et non au cours de l'accident de son char, l'arme employée par Pélops n'est pas précisée. En revanche, la tradition iconographique montre régulièrement Pélops muni d'une lance comme Oinomaos (ce dernier demeurant toutefois le plus lourdement équipé) : c'est le cas dès le fronton est du temple de Zeus à Olympie, et l'arme apparaît également sur plusieurs vases italiotes. Euripide est-il le premier à avoir introduit la lance de Pélops dans sa pièce vers 413, en s'inspirant d'un élément déjà bien présent dans la tradition picturale, ou bien sont-ce les vases qui s'inspirent de la tragédie d'Euripide ? Pélops n'apparaît armé d'une lance que sur les vases italiotes de la seconde moitié du IV^e siècle, tandis que les quelques vases attiques consacrés au même sujet l'ignorent, ce qui laisse ouverte la possibilité d'une influence d'Euripide, ou d'une source textuelle antérieure dont il s'inspirerait, sur les vases. S'il reste probable que la variante « au Pélops belliqueux » a existé dans la tradition figurée avant Euripide, le choix de ce dernier de mettre en valeur ce détail a pu influencer les peintres de vases ultérieurs. Quoi qu'il en soit, dans le contexte où elle apparaît ici, la lance de Pélops est revêtue d'une importance indéniablement originale, qui la rapproche d'autres armes fameuses, comme la lance d'Achille dans l'épopée. En définitive, c'est un rappel placé moins sous le signe des malheurs de leur

⁸⁰ *Iphigénie en Tauride*, 807: « Oui, et le fils du fils de Pélops est mon père ».

⁸¹ *Iphigénie en Tauride*, 822-826 : « Voici les signes que j'ai moi-même aperçus. La lance de Pélops au palais de mon père, lance antique, brandie jadis par le héros, dont il tua Oinomaos, pour conquérir Hippodamie, vierge de Pise. Dans ta chambre de vierge on la garde en secret ! »

lignée que sous celui de son exploit fondateur qui permet à Oreste et à Iphigénie de se reconnaître mutuellement comme frère et sœur et comme Pélopidès.

Dans la suite de la tragédie, l'emploi du nom de Pélopidès et la référence à Tantale entrent cependant dans un cadre proche de celui observé dans l'*Oreste* : le sauvetage d'une lignée accablée de malheurs et menacée dans sa survie même à travers celle de ses derniers représentants. Lorsqu'Oreste tente de convaincre sa sœur de dérober la statue d'Artémis, seule capable de mettre un terme à sa folie, ce geste doit sauver non seulement Oreste mais l'ensemble de la demeure ancestrale, celle des Pélopidès ; le coryphée, approuvant sa tirade, insiste sur les malheurs qui poursuivent la lignée issue de Tantale⁸². Lors du dénouement, quand le messager du roi Thoas croit voir la mer repousser vers la côte le navire où ont embarqué Iphigénie, Oreste et Pylade avec la statue, il croit voir les Pélopidès victimes de la rancœur de Poséidon⁸³. Là encore, une épiphanie divine vient contredire le malheur imminent, mais il n'est plus question ensuite que des avenir individuels d'Oreste et d'Iphigénie : le temps long de la lignée reste principalement envisagé lorsqu'il s'agit de ses malheurs.

Une allusion à Pélops, dont le nom n'est cette fois pas cité, figure dans la pièce lorsqu'Iphigénie déclare refuser de croire au festin cannibale offert aux dieux par Tantale. Elle se réfère à cet épisode à titre de comparaison au moment où elle dit refuser de croire qu'Artémis apprécie les sacrifices humains qui lui sont offerts en Tauride⁸⁴. La vérité générale qui conclut son propos, οὐδένα γὰρ οἶμαι δαιμόνων εἶναι κακόν, développe une conception moralisée des dieux proche de celle avancée par Pindare dans sa première *Olympique*⁸⁵, mais au service d'une pensée différente : elle vient en effet nourrir la mise en scène de la confrontation entre les mœurs barbares des gens de Tauride et celles des Grecs, confrontation qui tourne naturellement au profit de ces derniers.

Il importe de remarquer que les origines orientales de Pélops ne sont à aucun moment mobilisées par Euripide dans *Oreste* et dans *Iphigénie en Tauride* : dans un cadre où les étrangers d'Asie Mineure sont présentés sous un jour défavorable, qu'il s'agisse des allusions gnominiques à la lâcheté des Phrygiens dans *Oreste*⁸⁶ ou des mœurs barbares des habitants de Tauride dans *Iphigénie en Tauride*, Pélops apparaît au contraire comme le fondateur de la dynastie grecque par excellence.

La tragédie *Hélène*, composée en 412, contient également, mais de façon plus ponctuelle, des références à la « matière pélopienne », envisagées également en termes de causalité tragique. À son

⁸² *Iphigénie en Tauride*, 983-988.

⁸³ *Iphigénie en Tauride*, 1414-1418 : πόντου δ' ἀνάκτωρ Ἴλιόν τ' ἐπισκοπεῖ / σεμνὸς Ποσειδῶν, Πελοπίδαις ἐναντίος, / καὶ νῦν παρέξει τὸν Ἀγαμέμνωνος γόνον / σοὶ καὶ πολίταις, ὡς ἔοικεν, ἐν χεροῖν / λαβεῖν ἀδελφὴν θ' : « Le maître de la mer, le divin Poséidon, favorise Ilios, combat les Pélopidès. Dans tes mains, ainsi que dans les mains de nos gens, il remettra bientôt le fils d'Agamemnon et sa sœur ».

⁸⁴ *Iphigénie en Tauride*, 386-391 : ἐγὼ μὲν οὖν / τὰ Ταντάλου θεοῖσιν ἐστιάματα / ἄπιστα κρίνω, παιδὸς ἡσθῆναι βορᾶι, / τοὺς δ' ἐνθάδ', αὐτοὺς ὄντας ἀνθρωποκτόνους, / ἐς τὴν θεὸν τὸ φαῦλον ἀναφέρειν δοκῶ / οὐδένα γὰρ οἶμαι δαιμόνων εἶναι κακόν : « Je ne crois pas non plus aux festins que Tantale, dit-on, offrit aux dieux, ni que ces dieux aient pu se régaler des chairs de son fils, mais je crois que les gens du pays, sanguinaires eux-mêmes, de leurs instincts cruels ont doté leur déesse : car je n'admettraï point qu'aucun dieu soit méchant ! »

⁸⁵ Une conception proche de celle de Pindare, et non nécessairement empruntée à Pindare : l'influence des épinicies de Pindare sur les pièces d'Euripide en reste à l'état d'hypothèse. Voir Irigoin (1952), p. 12.

⁸⁶ *Oreste*, 1447.

entrée sur scène au début du second épisode, Ménélas déplore les malheurs de sa lignée en commençant par un *adunaton* regrettant la survie de son ancêtre :

ὦ τὰς τεθρίππους Οἰνομάῳ Πῖσαν κάτα
Πέλοψ ἀμίλλας ἐξαμιλληθεῖς ποτε,
εἴθ' ὄφελος τότε, [ἦνίκ' ἔρανον εἰς θεοῦς
πεισθεῖς ἐποίεις] ἦθεος λιπεῖν βίον,
πρὶν τὸν ἐμὸν Ἀτρέα πατέρα γεννῆσαί ποτε,
ὃς ἐξέφυσεν Ἀερόπης λέκτρων ἄπο
Ἀγαμέμνον' ἐμέ τε Μενέλεων, κλεινὸν ζυγόν⁸⁷.

C'est ici le sens même de l'exploit de Pélops que Ménélas inverse, en ne voyant dans cette bonne fortune apparente que la condition de tous les malheurs qui suivent.

Une autre référence, plus allusive, est placée par Euripide dans la bouche du roi Théoclymène lorsqu'Hélène, au cinquième épisode, le supplie de la laisser accomplir un rite funéraire en l'honneur de Ménélas qu'elle croit mort :

ΕΛ. – Ἐλλησὶν ἐστὶ νόμος, ὃς ἂν πόντωι θάνῃ ...

ΘΕ. – Τί δρᾶν; Σοφοὶ τοὶ Πελοπίδαι τὰ τοιάδε.

ΕΛ. – Κενοῖσι θάπτειν ἐν πέπλων ὑφάσμασιν⁸⁸.

Théoclymène se réfère ici à la mort de Myrtilos jeté à la mer par Pélops, et peut-être à celle d'Aéropé, jetée à la mer par Atrée : l'ironie de la remarque est perceptible⁸⁹.

En dehors de ces références précises aux épisodes du banquet cannibale de Tantale, de la course de Pélops et des morts d'Oinomaos et de Myrtilos, Euripide mobilise la référence à Pélops dans un cadre plus directement rhétorique, celui de la mobilisation des généalogies à des fins argumentatives. Tout comme Sophocle, il arrive à Euripide de retourner négativement la référence aux origines asiatiques d'Agamemnon : dans un affrontement assez proche sur ce plan de celui qui oppose Teucros à Agamemnon chez Sophocle, Achille, dans *Iphigénie à Aulis*, met en avant sa propre origine grecque pour mieux lui opposer celle, asiatique et barbare, d'Agamemnon ; mais il remonte non pas à Pélops mais à Tantale, originaire du mont Sipylos, qualifié d'ὄρισμα βαρβάρων, « canton barbare⁹⁰ ». Pélops

⁸⁷ *Hélène*, 386-392 : « Pélops, toi qui jadis, rival d'Oinomaos, à Pise disputas la course du quadriges, pourquoi n'es-tu point mort, encore adolescent, avant que d'avoir mis au jour mon père Atrée, qui d'Aéropé eut à son tour deux fils, mon frère Agamemnon, et moi, Ménélas – couple illustre ! ». Les vers 388-389, très abîmés, contiennent deux hémistiches généralement rejetés par les éditeurs du texte car mal à leur place dans le passage, et dont le texte non corrigé est : ἦνίκ' ἔρανον εἰς θεοῦς / πεισθεῖς ἐποίεις ἐν θεοῖς λιπεῖν βίον « Lorsque t'étant laissé persuader, tu faisais les frais d'un banquet aux dieux, parmi les dieux laissé la vie ». J'adopte les corrections d'Henri Grégoire et Louis Méridier dans la CUF.

⁸⁸ *Hélène*, 1241-1243 : « Hélène : Pour qui périt en mer, la coutume hellénique... – Théoclymène : Parle : en ceci les Pélopidés sont experts. – Hélène : Est d'enterrer les morts aux plis d'un linceul vide. »

⁸⁹ Ce n'est plus le cas quelques vers plus loin, en 1265, lorsque Théoclymène indique qu'il offrira des armes de bronze dignes des Pélopidés : la noblesse de la lignée revient au premier plan.

⁹⁰ *Iphigénie à Aulis*, 952-954 (Achille prête serment à Clytemnestre qu'Agamemnon ne touchera pas à sa fille) : ἦ Σίπυλος ἔσται πόλις, ὄρισμα βαρβάρων', / ὄθεν πεφύκασ' οἱ στρατηλάται γένος, / Φθίας δὲ τοῦνομ' οὐδαμοῦ

et les Pélopidés ne sont donc pas directement mobilisés sous un angle péjoratif chez Euripide, bien que la même logique déjà observée chez Sophocle se retrouve à l'œuvre chez lui. Plus volontiers mobilisée chez Euripide est l'utilisation des parentés entre familles héroïques pour nouer des alliances politiques. Dans *Les Héraclides*, composées vers 430, Iolaos plaide la cause des Héraclides auprès de Démophon, fils de Thésée et roi d'Athènes, et il remonte à l'ancêtre commun de Thésée et d'Héraclès, Pélops, pour convaincre Démophon qu'il doit porter secours aux siens⁹¹. Un argument du même type est employé par le coryphée des *Suppliantes* (pièce représentée un peu plus tard en 423) : pour fléchir Thésée, le coryphée établit un lien entre la famille de Thésée, arrière-petit-fils de Pélops par Aithra et Pitthée, et les Suppliantes elles-mêmes, qui se disent originaires du pays de Pélops⁹². Voisin mais distinct est l'usage que font Ménélas puis Iphigénie des noms de Pélops et d'Atrée dans l'une des toutes dernières pièces d'Euripide, *Iphigénie à Aulis* : Ménélas prête serment sur ces deux noms de dire la vérité, et, par la suite, Iphigénie emploie à son tour ces deux noms pour supplier Agamemnon⁹³. Pélops est enfin mentionné pour son lien avec la région ou la presque île entière. Parmi les quelques fragments conservés du *Téléphe*, les premiers vers du prologue développent ce lien géographique sous la forme d'une allusion. Méléagre salue sa patrie dont Pélops a fixé les limites⁹⁴ : il s'agit d'Argos, et l'expression est à comprendre au sens le plus large, celui du royaume développé par Pélops et sa descendance dans le Péloponnèse. Les autres références prennent la forme de périphrases géographiques de portée variable, qui paraissent désigner le plus souvent Argos et par extension le royaume des Pélopidés, et parfois l'ensemble du Péloponnèse. Ainsi le chœur des Troyennes captives évoque-t-il la région de l'Isthme de Corinthe comme formant les portes du séjour de Pélops⁹⁵.

2.2.2. Fragments de théâtre comique : les références burlesques à Pélops

Aucune pièce de théâtre comique consacrée à Pélops, Hippodamie, Oinomaos ou Myrtilos ne nous est parvenue dans son intégralité, mais les titres et les fragments conservés, dûs moins à Aristophane qu'à d'autres poètes moins connus, donnent une idée de la façon dont les genres comiques du théâtre s'approprièrent également ces figures au cours de la période classique.

Je commence par l'unique mention connue de Pélops chez Aristophane, car elle prend la forme d'un détournement burlesque de l'incipit de l'*Iphigénie en Tauride* d'Euripide, dont nous venons de voir

κεκλήσεται : « Ou alors le Sipyle sera une cité, ce canton barbare d'où les chefs de l'armée tirent leur origine, et le nom de Phthie ne sera plus célébré nulle part. »

⁹¹ *Les Héraclides*, 205-219.

⁹² *Les Suppliantes*, 263.

⁹³ *Iphigénie à Aulis*, 473 ; 1233.

⁹⁴ *Téléphe*, fr. 1 : ὦ γὰρ [ἰα πατρίς], ἦν Πέλοψ ὀρίζεται, / χαῖρ' : « Terre de mes ancêtres, que se tailla Pélops, salut ! »

⁹⁵ *Les Troyennes*, 1094-1099 :

κυανέαν ἐπὶ ναῦν / εἰναλίαισι πλάταις / ἢ Σαλαμῖν' ἱερὰν / ἢ δίπορον κορυφὰν / Ἴσθμιον, ἔνθα πύλας / Πέλοπος ἔχουσιν ἔδραι : « un vaisseau noir, fendant les ondes de ses rames, me conduira vers la divine Salamine, ou vers le sommet dominant deux mers, la région de l'Isthme où se trouvent les portes du séjour de Pélops. »

qu'il est prononcé par Iphigénie elle-même, rappelant l'origine de sa lignée. On sait qu'Euripide comptait parmi les cibles favorites d'Aristophane. Au cours de la dispute qui oppose Eschyle et Euripide tels qu'ils sont mis en scène dans *Les Grenouilles* en 405, c'est par la bouche du premier qu'Aristophane tourne en ridicule les vers du second, en montrant Eschyle occupé à remplacer les fins de vers d'Euripide par une fin comique, quel que soit le passage qu'Euripide tente de déclamer, le tout sous le regard de Dionysos :

EY. – Οὐ δῆτ', ἐπεὶ πολλοὺς προλόγους ἔξω λέγειν

ἴν' οὗτος οὐχ ἔξει προσάψαι λήκυθον.

« Πέλοψ ὁ Ταντάλειος εἰς Πῖσαν μολῶν

θοαῖσιν ἵπποις... »

AI. – ... ληκύθιον ἀπόλεσεν.

ΔI. – Ὅρᾳς, προσῆψεν αὐθις αὖ τὴν λήκυθον⁹⁶.

L'humour comporte ici une part de comique de répétition (quel que soit le passage qu'Euripide récite, Eschyle parvient à le détourner en y ajoutant la même formule), mais il repose essentiellement sur le détournement burlesque de passages de tragédies au registre élevé à l'aide d'une expression inattendue, terre à terre et potentiellement obscène. Le détournement porte donc principalement sur le registre poétique, mais le choix des passages détournés n'est pas anodin pour autant. L'*Iphigénie en Tauride* est choisi ici comme l'exemple typique de l'incipit de tragédie, mettant en scène un héros défini par son ascendance et caractérisé par ses chevaux merveilleux : le statut élevé du héros et le caractère fondateur de son acte (l'installation en Grèce, qui coïncide avec la fondation d'une puissante lignée) favorisent le contraste burlesque qu'Aristophane ménage ici en mettant en scène l'irruption d'un comique typique de la comédie ancienne dans un univers tragique.

Les autres évocations comiques de Pélopes se trouvent chez des auteurs moins connus. Le plus ancien, antérieur à Aristophane, est Épicharme, poète dorien qui vit à la fin du VI^e et au début du V^e siècle et dont on ne connaît que des titres et quelques fragments⁹⁷. L'un d'eux, provenant d'une œuvre titrée *Λόγος καὶ Λογίνα*, soit une comédie soit un dialogue, met en scène un quiproquo entre deux personnages dans un contexte que nous appellerions mythologique :

(A) Ὁ Ζεὺς μ' ἐκάλεσε, Πέλοπί γ' ἔρανον ἰστιῶν.

⁹⁶ Aristophane, *Les Grenouilles*, 1230-1234 :

« EURIPIDE

Que non pas certes ! Je pourrai encore réciter des tas de prologues où ce lascar ne trouvera pas ce raccord pour sa pompe ! (littéralement « sa petite fiole ».)

[Récitant le début de son *Iphigénie en Tauride*]

« Avec son attelage aux pouliches rapides

Pélops, fils de Tantale, arrivant pour les Jeux

En Olympie... »

ESCHYLE

...a vu sa pompe rendre l'âme.

DIONYSOS

Tu vois ? Il a encore raccordé sa pompe, une fois de plus. » (Traduction de Victor-Henry Debidour.)

⁹⁷ Philip Smith, dans Smith (dir., 1865), entrée « Epicharmus ».

(B) Ἡ παμπόνηρον ὄψον, ὧ τᾶν, ὁ γέρανός.

(A) Ἀλλ' οὔτι γέρανόν, ἀλλ' ἔρανόν <γα> τοι λέγω⁹⁸.

Le comique repose ici sur un jeu de mots aboutissant à une absurdité, le tout dans l'une des sphères favorites du comique : la nourriture. L'*eranos* dont il est question laisse entrevoir une probable référence au banquet de Tantale, quelle que soit la variante que retient ou réinvente ici l'auteur. Il s'agit manifestement d'une œuvre « à sujet mythologique » : elle s'inscrit dans un vaste corpus perdu, mais dont l'existence est bien attestée, de comédies à sujets similaires.

Plusieurs fragments de poètes comiques du IV^e siècle évoquant Pélops donnent une idée du traitement de ce thème dans le théâtre comique au temps d'Aristophane.

Eubule (Euboulos) avait composé une comédie titrée Οἰνόμαος ἢ Πέλωψ (là encore les sources anciennes hésitent entre deux titres), pièce dont l'unique maigre fragment conservé ne nous apprend pas grand-chose, sinon qu'elle évoquait la course de chars⁹⁹.

Un fragment issu d'une autre comédie d'Eubule, *Orthannès*, intéresse indirectement cette étude dans la mesure où il fournit à Athénée, dans les *Deipnosophistes*, l'occasion d'un probable jeu érudit. La citation fait allusion à un « ennemi des dieux » qui fait naufrage sur une poêle :

Ὡς εὖ νεναγάγηκεν ἐπὶ τοῦ τηγάνου

ὁ θεοῖσιν ἐχθρός¹⁰⁰

Athénée, lorsqu'il insère la citation dans son dialogue entre convives savants¹⁰¹, paraît ajouter un jeu de mots en reprenant la citation pour l'appliquer, non pas au personnage d'origine chez Eubule (qui reste inconnu), mais à l'un des convives, un nommé Myrtilos, homonyme du Myrtilos de la course de Pélops. C'est peut-être là l'occasion d'un jeu de mots, car le verbe *nauagein* peut être utilisé (et est parfois utilisé à cette époque, chez Sophocle puis chez Démosthène) dans un sens métaphorique qui désigne la dislocation accidentelle d'un char au cours d'une course¹⁰² ; or le Myrtilos de l'âge héroïque est impliqué dans le sabotage d'un char, et la course pour Hippodamie reste un épisode bien connu à l'époque d'Athénée. Il est probable qu'Athénée, dans le contexte d'émulation du banquet qu'il met en scène, où les personnages font assaut de citations et de références cultivées, est parfaitement conscient

⁹⁸ *PCG* vol I, fr. 76, p. 52 :

« Zeus m'a invité, car il donne un chouette repas pour Pélops.

– Ah, c'est un aliment bien mauvais, ça, la chouette.

– Mais ce n'est pas d'une chouette que je te parle, enfin, c'est d'un repas chouette ! » (Je traduis. L'humour du dialogue repose sur un quiproquo entre γ' ἔρανόν et γέρανός, la grue. Je traduis la particule affirmative γ' par « chouette » pour ménager un équivalent.)

⁹⁹ *PCG* vol. II, fr. 73, p. 232 :

... περιφοραῖς κυκλούμενος

ὥσπερ κυλιστὸς στέφανος

« ... tournant en mouvements circulaires,

comme une couronne tressée... »

¹⁰⁰ *PCG* vol. II, fr. 76, p. 235 : « ... quelle bonne chose qu'il ait fait naufrage dans la poêle, / L'ennemi des dieux ! »

¹⁰¹ Athénée, *Deipnosophistes*, III, 108 d.

¹⁰² Ce sens se trouve chez Sophocle, *Électre*, 730, à propos d'un accident entre deux chars durant la course qui coûte la vie à Oreste aux Jeux Pythiques. Il se trouve en prose chez Démosthène, *Sur l'amour*, 29, 3.

du jeu possible entre le contenu de la citation et le nom du personnage auquel il l'applique. Le texte d'Eubule détourné par Athénée forme potentiellement une variante bouffonne de la mort de Myrtilos dans laquelle Myrtilos est victime d'un naufrage qui est aussi un accident de char, dans une poêle qui pourrait constituer une référence aux banquets cannibales récurrents dans l'histoire de Pélopes et des Pélopidés, de Tantale à Thyeste.

Xénarque, qui vit à la même époque, réalise dans un passage de son *Boutaliôn* (*Le Rustre*) un détournement burlesque de l'évocation de la malédiction des Pélopidés :

φθίνει δόμος
 ἀσυστάτοισι δεσποτῶν κεχρημένος
 τύχαις, ἀλάστωρ τ' εἰσπέπαικε Πελοπιδῶν.
 Ἄστυτος οἶκος κοῦτε βυσσάχην θεᾶς
 Διοῦς σύννοικος γηγενῆς βολβός, φίλοις
 ἐφθός βοηθῶν, δυνατός ἐστ' ἐπαρκέσαι
 μάτην δὲ πόντου κυανέαις δίναις τραφεῖς
 φλεβός τροπωτήρ πουλύπους, ἀλοὺς βρόχων
 πλεκταῖς ἀνάγκαις, τῆς τροχηγλάτου κόρης
 πίμπλησι λοπάδος στερροσώματων κύτος¹⁰³.

Si, dans les premiers vers, l'*alastôr* qui s'acharne sur la maisonnée est explicitement mentionné, la maisonnée pélopidé elle-même se trouve ridiculisée et les forces vainement appelées à son secours, l'oignon et le poulpe, sont de nature burlesque et renvoient une fois encore au comique alimentaire. La « jeune fille emportée par les roues » peut être une allusion à Hippodamie.

Un autre poète comique, Antiphane, avait composé une pièce titrée *Οἰνόμαος ἢ Πέλωψ* (même hésitation des sources sur le titre exact) dont un fragment, malheureusement sans rapport direct avec l'intrigue principale de la pièce, donne cependant une idée du type de comique qu'elle mobilisait¹⁰⁴. Là encore, il s'agit d'un comique à thème alimentaire, auquel s'ajoute un goût pour l'exotisme qui oppose aux « Grecs aux tables chichement garnies » le menu prodigieux d'un festin donné chez le Grand Roi. Cette opposition, ancrée dans le contexte historique immédiat, va dans le sens d'une

¹⁰³ PCG, vol. VII, fr. 1, p. 791 : « La demeure périt, / éprouvant les destins déçus de ses maîtres, / et le démon vengeur fond sur les Pélopidés. / Ô maison d'impuissants ! Et le voisin tassé sur lui-même de la divine Déδ, / l'oignon fils de la Terre, qui, une fois bouilli, / vient au secours de ses amis, n'est pas même capable de leur venir en aide ; / et c'est vainement que, nourri dans les siphons sombres de l'océan, / celui qui fortifie l'artère, le poulpe, pris par les contraintes tressées / des filets, remplit le creux solide du plat / de la jeune fille emportée par les roues. »

¹⁰⁴ PCG vol. II, fr. 170, p. 406 : Τί δ' ἄν Ἕλληνας μικροτράπεζοι / φυλλοτρῶγες δράσειαν; Ὅπου / τέτταρα λήψει κρέα μικρ' ὀβολοῦ. / Παρὰ δ' ἡμετέροις προγόνοισιν ὄλους / βοῦς ὄπτων, ἐλάφους, ἄρνας / τὸ τελευταῖον δ' ὁ μάγειρος ὄλον / τέρας ὀπτήσας μεγάλῳ βασιλεῖ / θερμὴν παρέθηκε κάμηλον. « Que pourraient donc faire les Grecs aux tables chichement garnies, / eux qui mangent du feuillage ? Là-bas, / tu auras quatre petits morceaux de viande au prix d'une obole. / En revanche, chez nos ancêtres, ils font cuire / des bœufs entiers, des cerfs, des moutons ; / et pour finir, le cuisinier, après avoir fait cuire / entier l'étonnant mets, a servi au Grand Roi / une chamelle chaude ! » (Je traduis.)

appropriation de l'épisode qui devait mettre en avant les origines orientales de Pélops, sans qu'il soit possible de savoir dans quelle mesure cela donnait lieu à une représentation dépréciative du héros.

Enfin, on possède de Nicocharès, qui vit au IV^e ou au III^e siècle, un fragment de comédie que les éditeurs rapportent tantôt à sa pièce *Amytônè* (Ἀμυμώνη), tantôt à un *Pélops* (Πέλωψ) qui figure par ailleurs parmi les pièces attribuées à cet auteur. Ce fragment montre un personnage interpellant Oinomaos :

Οἰνόμαος οὗτος χαῖρε, πέντε καὶ δύο,
κἀγὼ τε καὶ σὺ συμπόται γενοίμεθα¹⁰⁵.

La recherche d'une camaraderie dans la beuverie s'explique probablement par un jeu de mots sur le nom d'Oinomaos, qui signifie littéralement « impatient de vin ».

Il n'est pas toujours possible de déterminer avec certitude à quel genre comique se rattachent ces pièces très mal connues, mais la plupart sont classées comme des comédies dans les *testimonia* de leurs auteurs. Une seule pièce mentionnant Pélops est identifiée à coup sûr comme un drame satyrique : il s'agit de l'*Omphale* d'Ion, au IV^e siècle. Mais le nom de Pélops n'y figure que dans une périphrase géographique : un groupe de satyres doit emporter un « cheval de Borée » au-delà des « frontières de Pélops » :

Ὅρων μὲν [ἦ]δη Πέλοπος ἐξελαύ[νο]μεν,
Ἑρμῆ, βόρειον [ἴπ]πον, ἄνεται δ' ὁδός¹⁰⁶

La périphrase géographique semble au premier abord la même périphrase coutumière des textes poétiques pour désigner le Péloponnèse, mais on a pu faire l'hypothèse qu'il s'agissait ici de la Phrygie, car l'intrigue de la pièce se déroule au moment où Héraclès est captif d'Omphale, reine de Lydie¹⁰⁷. D. L. Page, dans une édition de ce fragment pour la Loeb Classical Library, reconstitue, sur cette seule base, une intrigue dans laquelle les satyres avaient reçu l'ordre de la part d'Héraclès de dérober à Pélops un cheval né de Borée : l'hypothèse est ingénieuse, mais téméraire, car rien ne vient l'appuyer en dehors du sens possible de l'expression « frontières de Pélops » et de la présence de chevaux ailés dans l'épisode de la course pour Hippodamie.

Malgré leur caractère épars et limité, ces fragments donnent un aperçu assez représentatif de la façon dont les poètes comiques s'approprient le thème de la course pour Hippodamie, la référence à Pélops

¹⁰⁵ *PCG* vol. VII, fr. 1, p. 40 : « Oinomaos, toi que voici, salut, cinq et deux, et puissions-nous devenir, toi et moi, compagnons de beuverie. » L'expression πέντε καὶ δύο renvoie aux proportions du mélange de vin et d'eau dans le cratère, comme le montre Athénée, *Deipnosophistes*, X, 426e, qui cite ce fragment et de nombreux autres de 426b à 427c. L'expression se glose en : « mélange cinq parts de vin pour deux parts d'eau » (sous-entendu : pour que nous buvions à ta santé). La proportion de vin semble toujours indiquée en premier par convention implicite, du moins dans les citations que donne Athénée. Cinq parts de vin pour deux d'eau est un mélange fortement alcoolisé qui mène rapidement à l'ivresse. En l'absence d'un correspondant exact dans les réalités contemporaines, une traduction devrait recourir à un équivalent renvoyant à un type d'alcool particulièrement fort, quelque chose comme « Si tu sortais la vodka ? ». Voir également Photius, *Lexicon*, entrée « Τρία καὶ δύο ».

¹⁰⁶ *TrGF*, vol. 1, Ion, fr. 17a = *Greek Literary Papyri*, vol. 1, 136-137 : « Finalement nous quittons les frontières de Pélops, ô Hermès, et notre voyage touche à sa fin... » (Je traduis.)

¹⁰⁷ *RE Suppl.* 7, 849, 67, cité par *TrGF*, vol. 1, Ion, fr. 17a.

et le destin des Pélopidés. L'intrusion de réalités terre à terre et d'éléments du quotidien dans la réalité « haute » des héros et des dieux est le mécanisme principal du comique burlesque, dont la fantaisie s'élabore volontiers à partir du domaine alimentaire. En dehors du détournement bouffon d'Euripide auquel se complaît Aristophane, le fragment du *Boutaliôn* de Xénarque est le plus explicite quant aux jeux de détournement générique qui pouvaient s'établir entre l'approche tragique, « haute », de Pélops et de sa lignée, et son approche comique qui donne à rire aux dépens des personnages ramenés à des ordres de réalité conçus comme bas.

2.3. Les historiens classiques

2.3.1. Hérodote et les deux visages de Pélops

Vers la fin du V^e siècle, Hérodote compose son *Enquête*, où il n'évoque jamais directement Pélops et Hippodamie : Hérodote lui-même ne se prononce pas (ou n'a pas l'occasion de se prononcer) sur le sujet. En revanche, si le nom de Pélops apparaît deux fois dans son œuvre, c'est toujours dans des discours et toujours à des fins rhétoriques. Le contexte est également le même : les débuts de la deuxième guerre médique, au livre VII. Lorsque le roi Xerxès sollicite l'avis de ses conseillers pour savoir si et comment il faut envahir la Grèce et en particulier Athènes, il emploie une variante orientée de la périphrase habituelle pour désigner le Péloponnèse :

Ἀγαθὰ δὲ ἐν αὐτοῖσι τοσάδε ἀνευρίσκω λογιζόμενος· εἰ τούτους τε καὶ τοὺς τούτοισι πλησιοχώρους καταστρεψόμεθα, οἱ Πέλοπος τοῦ Φρυγῶς νέμονται χώραν, γῆν τὴν Περσίδα ἀποδέξομεν τῷ Διὸς αἰθέρι ὀμουρέουσαν· οὐ γὰρ δὴ χώραν γε οὐδεμίαν κατοψεται ἥλιος ὀμουρέουσαν τῇ ἡμετέρῃ, ἀλλὰ σφεας πάσας ἐγὼ ἅμα ὑμῖν μίαν χώραν θήσω, διὰ πάσης διεξελθὼν τῆς Εὐρώπης¹⁰⁸. (Je souligne.)

L'expression courante de la « terre de Pélops » ou du « pays de Pélops » prend une signification toute différente dans ce contexte une fois Pélops qualifié comme « le Phrygien. » Ce complément de lieu s'insère lui-même dans une proposition relative qui présente les gens du Péloponnèse comme habitant sur la terre d'un autre. Or Xerxès considère Pélops comme un esclave de l'empire perse, comme il l'explique un peu plus loin lorsqu'il tranche en faveur de l'invasion :

Καλὸν ὦν προπεπονθότας ἡμέας τιμωρεῖν ἤδη γίνεται, ἵνα καὶ τὸ δεινὸν τὸ πείσομαι τοῦτο μάθω ἐλάσας ἐπ' ἄνδρας τούτους, τοὺς γε καὶ Πέλοψ ὁ Φρύξ, ἐὼν πατέρων τῶν ἐμῶν δοῦλος,

¹⁰⁸ Hérodote, *Enquête*, VII, 8 : « Cette campagne présente d'ailleurs, à la réflexion, bien des avantages : si nous soumettons ce peuple [i.e. les Athéniens] et ses voisins qui habitent le pays du Phrygien Pélops, nous donnerons pour bornes à la terre des Perses le firmament de Zeus : le soleil ne verra plus une seule terre limiter la nôtre, et, avec vous, je réduirai tous ces pays à n'en plus former qu'un seul lorsque j'aurai parcouru l'Europe entière. » (Trad. A. Barguet. Je souligne.)

κατεστρέψατο οὕτω ὡς καὶ ἐς τόδε αὐτοὶ τε ἄνθρωποι καὶ ἡ γῆ αὐτῶν ἐπόνυμοι τοῦ καταστρεψαμένου καλέονται¹⁰⁹. (Je souligne.)

La récupération politique de l'étiologie du nom du Péloponnèse (et du passé légendaire, présenté comme commun aux Grecs et aux Perses, sur lequel elle se fonde) prend la forme d'un syllogisme clair : Pélops le Phrygien a conquis le Péloponnèse et lui a donné son nom ; or la Phrygie a été conquise par les ancêtres de Xerxès ; donc le Péloponnèse devrait être sous la domination de Xerxès. Syllogisme qui tient de la réécriture anachronique, puisqu'il ne retient de Pélops que son origine et projette sur le passé légendaire les réalités politiques de l'époque historique. C'est là une conception très grecque d'un discours de roi perse, puisqu'elle s'inscrit dans la lignée des évocations négatives des origines asiatiques d'Agamemnon chez Sophocle et Euripide. Le raisonnement anti-grec du Xerxès hérodotéen trouve son symétrique quelques décennies plus tard dans les discours anti-perses d'Isocrate qui présenteront Pélops comme l'un des envahisseurs barbares de jadis.

Toute différente est une dernière référence, indirecte et plus brève, à Pélops dans le livre VII. Une ambassade lacédémonienne est envoyée auprès du tyran Gélon de Syracuse pour tenter d'obtenir son alliance contre les Perses, mais Gélon demande entre autres qu'on lui confie le commandement de l'armée grecque, ce que Syagros, l'ambassadeur lacédémonien, refuse, en commençant par citer Agamemnon¹¹⁰. Or Agamemnon est qualifié de Pélopidé : Ἡ κε μέγ' οἰμώξειε ὁ Πελοπίδης Ἀγαμέμνων πυθόμενος Σπαρτιήτας τὴν ἡγεμονίην ἀπαραιρῆσθαι ὑπὸ Γέλωνός τε καὶ Συρηκοσίων¹¹¹. Le contraste est complet entre l'emploi que fait Xerxès de la référence à Pélops et celui que fait Syagros de la référence aux Pélopidés : ces derniers sont invoqués à titre de lignée héroïque puissante et typiquement grecque, pour affirmer une souveraineté légitime qu'un roi étranger ne peut prétendre remettre en cause. L'origine orientale de Pélops disparaît au profit de la grécité insigne de la dynastie des Pélopidés. Un tel contraste témoigne de la grande plasticité des références au passé légendaire telles qu'elles sont pratiquées dans des contextes rhétoriques, et montre les deux visages radicalement opposés qu'est amené à prendre tour à tour Pélops selon qu'il est envisagé comme phrygien et fils de Tantale ou comme père d'Agamemnon et fondateur d'une des principales lignées héroïques grecques.

2.3.2. Thucydide : un réalisme géopolitique prudent

Au début de son *Histoire de la guerre du Péloponnèse*, Thucydide livre sa version du passé lointain de la région du monde dont il va traiter, ce qui implique de mentionner Pélops et les Pélopidés successifs.

¹⁰⁹ Hérodote, *Enquête*, VII, 11 : « Eh bien, l'honneur veut que nous, les premiers offensés, nous nous vengions, – ceci me fera connaître aussi ce terrible danger que je dois courir si j'attaque ces gens, ceux que le Phrygien Pélops, un esclave de mes ancêtres, a si bien asservis qu'aujourd'hui encore peuple et terre portent le nom de leur vainqueur. » (Je souligne.)

¹¹⁰ Agamemnon est considéré par les Spartiates comme le roi de Sparte, et non d'Argos ou de Mycènes comme c'est le cas dans la tradition homérique.

¹¹¹ Hérodote, *Enquête*, VII, 159 : « Vraiment ! Voilà qui ferait gémir bien haut le descendant de Pélops, Agamemnon, s'il apprenait que Gélon et des Syracusains ont enlevé le commandement aux Spartiates ! Non, renonce à ton idée, ne compte pas que nous te le céderons. Si tu veux secourir la Grèce, sache que tu seras sous le commandement des Lacédémoniens ; si tu n'acceptes pas cette idée, garde tes secours. »

Mais on attendrait en vain le détail des origines de Pélops lui-même ou de la course pour Hippodamie : Pélops n'est mentionné qu'une fois et son rôle est envisagé sous un tout autre angle.

Λέγουσι δὲ καὶ οἱ τὰ σαφέστατα Πελοποννησίων μνήμη παρὰ τῶν πρότερον δεδεγμένοι Πέλοπά τε πρῶτον πλήθει χρημάτων, ἃ ἦλθεν ἐκ τῆς Ἀσίας ἔχων ἐς ἀνθρώπους ἀπόρους, δύναμιν περιποιησάμενον τὴν ἐπωνυμίαν τῆς χώρας ἔπηλυν ὄντα ὁμῶς σχεῖν, καὶ ὕστερον τοῖς ἐκγόνοις ἔτι μείζω ξυνενεχθῆναι. Εὐρυσθέως μὲν ἐν τῇ Ἀττικῇ ὑπὸ Ἡρακλειδῶν ἀποθανόντος, Ἀτρέως δὲ μητρὸς ἀδελφοῦ ὄντος αὐτῶ, καὶ ἐπιτρέψαντος Εὐρυσθέως, ὅτ' ἐστράτεψε, Μυκήνας τε καὶ τὴν ἀρχὴν κατὰ τὸ οἰκεῖον Ἀτρεῖ (τυγχάνειν δὲ αὐτὸν φεύγοντα τὸν πατέρα διὰ τὸν Χρυσίππου θάνατον), καὶ ὡς οὐκέτι ἀνεχώρησεν Εὐρυσθεύς, βουλομένων καὶ τῶν Μυκηναίων φόβῳ τῶν Ἡρακλειδῶν καὶ ἅμα δυνατὸν δοκοῦντα εἶναι καὶ τὸ πλήθος τετραπευκότα τῶν Μυκηναίων τε καὶ ὄσων Εὐρυσθεὺς ἤρχε τὴν βασιλείαν Ἀτρέα παραλαβεῖν, καὶ τῶν Περσειδῶν τοὺς Πελοπίδας μείζους καταστήναι¹¹².

L'approche retenue par Thucydide est triple : les migrations, les mouvements de richesses et l'essor des dynasties locales. Aucune mention n'est faite de Tantale, ni d'un quelconque crime ou banquet : l'unique caractéristique retenue est sa richesse proverbiale, dont Pélops devient le vecteur. L'épisode de la course pour Hippodamie disparaît entièrement, et l'éponymie du Péloponnèse est expliquée par des motifs politico-économiques. Pélops devient avant tout l'éponyme du Péloponnèse et le fondateur de la dynastie des Pélopidès : c'est une figure de souverain aux traits peu prononcés et sur laquelle Thucydide ne s'attarde pas. Il mentionne en revanche la mort de Chrysippos, car, en tant que motif de bannissement, elle explique les déplacements des souverains pélopidès et les liens entre plusieurs dynasties locales ; mais il ne s'aventure pas à donner sa propre version du conflit fratricide entre Atrée et Thyeste. Il insiste en revanche sur les relations entre les dynasties des Pélopidès et des Perséides, dont nous avons vu qu'elles étaient établies dès la généalogie du *Catalogue des femmes*.

Thucydide paraît suivre la tradition en mettant en avant les aspects sur lesquels il a choisi de se concentrer : la géopolitique et l'économie. Mais il n'entre pas dans les détails et ne se prononce pas sur le degré de véracité des différents épisodes transmis par les traditions. L'évocation d'Atrée est même l'occasion d'une brève réécriture faisant de lui une figure-repoussoir de démagogue. Cela revient à réaménager la causalité en projetant sur le passé lointain un type de causalité politique à l'œuvre dans le passé proche et le présent. Les éléments peu vraisemblables et les interventions des dieux sont passés sous silence et l'âge héroïque est plié aux contraintes du réel présent. Mais chez

¹¹² Thucydide, *Histoire de la guerre du Péloponnèse*, I, 2 : « Précisément, d'après les récits de ceux qui ont, sur le Péloponnèse, recueilli des générations antérieures les traditions les plus certaines, Pélops le premier, avec tout l'argent qu'il apporta d'Asie chez des gens sans ressources, s'acquitt de la puissance, obtenant même, tout étranger qu'il était, de donner son nom au pays ; et plus tard ses descendants se virent octroyer plus encore : Eurysthée, en effet, mourut en Attique sous les coups des Héraclides ; or, Atrée était le frère de sa mère ; aussi Eurysthée avait-il, étant donné leur parenté, confié en partant Mycènes et son empire à Atrée (celui-ci se trouvait banni par son père à cause de la mort de Chrysippos) ; alors, comme Eurysthée n'était plus revenu, selon les vœux mêmes des mycéniens, qui craignaient les Héraclides, Atrée, qui avec cela semblait un homme puissant et avait flatté le peuple, reçut la royauté de Mycènes, ainsi que de tous les pays où régnait Eurysthée : ainsi les Pélopidès devinrent plus grands que les Perséides. » (Trad. J. de Romilly. Je souligne.)

Thucydide comme chez les autres historiens antiques, l'existence historique de Pélops, d'Agamemnon et des autres héros n'est pas remise en cause : seuls les silences sur les zones mal assurées de l'histoire et le passage du passé lointain au crible du présent témoignent de la prudence de l'auteur¹¹³.

2.3.3. Historiens classiques perdus

Comme dans le cas des historiens archaïques, la majorité des œuvres des historiens de l'époque classique est à présent perdue ; mais il est d'autant plus indispensable de garder à l'esprit l'existence de ce corpus perdu que les quelques citations ou allusions conservées chez d'autres auteurs ou dans des scholies permettent (dans les limites de la fiabilité de ces références) de mettre en évidence l'emploi de ces historiens comme sources par des auteurs antiques postérieurs.

Hellanicos de Lesbos, à en croire les scholiastes à l'*Iliade*, semble avoir évoqué dans son œuvre l'union de Stéropé et d'Arès et la naissance d'Oinomaos¹¹⁴ ainsi que le meurtre de Chrysis par les enfants de Pélops et d'Hippodamie¹¹⁵.

Hérodote est le premier historien connu à faire de la Paphlagonie la région natale de Pélops, et non la Phrygie ou la Lydie¹¹⁶. C'est sans doute de cet ouvrage qu'Apollonios de Rhodes, au III^e s. av. J.-C., tire son évocation d'un Pélops paphlagonien que nous rencontrerons dans ses *Argonautiques*.

Phérécyde d'Athènes avait manifestement évoqué la course pour Hippodamie, car une scholie à Apollonios de Rhodes se réfère à lui au sujet du détail du sabotage du char par Myrtilos¹¹⁷ et plusieurs scholies citent son nom en évoquant les noms des enfants de Pélops¹¹⁸. Son œuvre, qui accordait une place considérable au passé lointain héroïque, est probablement, par son ampleur et par l'influence qu'elle a également exercée sur des auteurs de l'époque romaine comme le Pseudo-Apollodore¹¹⁹, l'une des sources perdues les plus importantes sur ce sujet.

Parmi les historiens perdus du IV^e siècle, plusieurs figurent au nombre des sources citées ensuite par le géographe Strabon, sans qu'il soit toujours aisé de déterminer quelles informations il a puisées chez eux. D'un autre historien, Théopompe, a été conservé, par l'intermédiaire d'une scholie à l'*Iliade*, un fragment qui témoigne d'une variante rare de la course pour Hippodamie, dans laquelle intervient le cocher de Pélops, nommé Killos dans cette variante¹²⁰ ; là encore, il n'est pas facile de savoir ce qui provient de Théopompe et ce qui est l'œuvre du scholiaste. J'examinerai donc les fragments de ces auteurs dans mes développements consacrés aux textes qui les citent, les scholies à la fin du présent chapitre et Strabon au chapitre suivant.

¹¹³ Sur les ruptures et les continuités entre Thucydide et ses prédécesseurs dans ce domaine, voir Corcella (2006), en particulier p. 49-52.

¹¹⁴ Scholie à l'*Iliade*, XVIII, 486.

¹¹⁵ Scholie à l'*Iliade*, II, v.105.

¹¹⁶ *FGrHist*, Ia, 31, fr.49, p.225 = scholie à Apollonios de Rhodes, *Argonautiques*, II, 752.

¹¹⁷ Scholie à Apollonios de Rhodes, *Argonautiques*, I, 752.

¹¹⁸ Scholie à l'*Iliade*, XIX, 116 = scholie à l'*Iliade*, XXIII, 296 ; scholie à l'*Odyssée*, IV, 22.

¹¹⁹ La *Bibliothèque* se réfère treize fois explicitement à Phérécyde : Mactoux (1989), p. 248.

¹²⁰ Scholie à l'*Iliade*, I, 38.

2.3.4. Palaiphatos et la correction des ἀπίστα

Dans son traité *Περὶ ἀπίστων*, que l'on traduit généralement par *Histoires incroyables*, Palaiphatos, auteur extrêmement mal connu et daté peut-être de la fin du IV^e siècle av. J.-C., entreprend un travail d'expurgation de tout ce qui relève pour lui des ἀπίστα. Il ne s'agit nullement de montrer le caractère incroyable de l'ensemble de telle ou telle tradition, mais seulement d'en ôter les éléments incroyables, de les neutraliser, de les expliquer et, de ce fait, de les remplacer par quelque chose de crédible. La préface de son ouvrage expose ses principes : il s'agit de juger ce qui est dit sur les événements passés en fonction de ce qui est possible dans le monde présent tel que lui et ses lecteurs peuvent l'observer : en effet, si l'on suppose que le monde a toujours été semblable à ce qu'il est à présent, il ne peut s'y être produit par le passé que ce qui est possible de nos jours¹²¹.

L'attitude de Palaiphatos est représentative d'un type de critique de la tradition présent chez de nombreux autres auteurs avant et après lui, mais il l'explique et la systématise plus que tous les autres. Pour chacune des quarante-cinq histoires qu'il examine, il applique une méthode similaire : après avoir relaté la version traditionnelle du récit, il isole ce qui en elle relève de l'incroyable et explique pour quelle raison il refuse d'y croire ; puis il indique ce qui s'est réellement produit, en précisant parfois comment les événements qu'il considère comme réels ont pu mener à l'élaboration de la tradition incroyable qu'il a rapportée¹²².

Palaiphatos évoque l'épisode de la course pour Hippodamie juste après celui de Bellérophon et de la Chimère, dont il le rapproche en raison de la présence de chevaux ailés, espèce dont il réfute l'existence comme incroyable puisqu'il ne s'en observe pas dans le monde présent :

29. Περὶ Πέλοπος καὶ τῶν ἵππων.

Φασὶν ὅτι Πέλωψ ἦλθεν ἔχων ἵππους ὑποπτέρους εἰς Πῖσαν μνηστευσόμενος Ἴπποδάμειαν τὴν Οἰνομάου θυγατέρα.

Ἐγὼ δὲ τὰ αὐτὰ λέγω ἄπερ καὶ περὶ τοῦ Πηγάσου. ἐπεὶ Οἰνόμαος, εἰ ἦδει ὑποπτέρους ὄντας τοὺς ἵππους τοῦ Πέλοπος, οὐκ ἂν δὴ τὴν θυγατέρα αὐτοῦ ἔδωκεν ἐπὶ τὸ ἄρμα αὐτοῦ ἀναβιβάσαι.

Ῥητέον οὖν ὅτι Πέλωψ ἦλθεν ἔχων πλοῖον, ἐπεγέγραπτο δὲ ἐπὶ τῆς σκηνῆς « Ἴπποι ὑπόπτεροι », ἀρπάσας δὲ τὴν κόρην ὄχκετο φεύγων. Ἔλεγον δὲ οἱ ἄνθρωποι ὡς ἀρπάσας τὴν Οἰνομάου θυγατέρα ἐπὶ τῶν ἵππων ὑποπτέρων ὄχκετο φεύγων.

¹²¹ Palaiphatos, *Histoires incroyables*, ὅσα δὲ εἶδη καὶ μορφαὶ εἰσι λεγόμεναι καὶ γενόμεναι τότε, αἱ νῦν οὐκ εἰσὶ, τὰ τοιαῦτα οὐκ ἐγένοντο. εἰ γὰρ <τί> ποτε καὶ ἄλλοτε ἐγένετο, καὶ νῦν τε γίνεται καὶ αὖθις ἔσται : « Et tout ce qu'il y a d'espèces et de formes qui sont dites avoir existé elles aussi jadis, mais qui n'existent pas de nos jours, celles-là n'ont pas existé : si une chose a existé à une époque ou à une autre, alors elle existe encore de nos jours et continuera d'exister. » (Je traduis.)

¹²² Sur la structure des *Histoires incroyables*, voir l'introduction de l'édition d'Anna Santoni (2000), p. 13-15.

Καὶ ὁ μῦθος προσανεπλάσθη¹²³.

Palaiphatos ne répète pas la critique de type biologique qu'il a déjà formulée à propos de Pégase dans son récit précédent, et qui consistait à faire remarquer d'une part qu'un cheval ne peut pas voler, d'autre part que s'il avait existé autrefois des chevaux ailés, il en existerait encore de son temps. Il se contente d'y faire allusion, puis ajoute une critique propre au récit qu'il examine et qui relève de la vraisemblance : Oinomaos ne peut pas avoir été bête au point d'avoir laissé partir sa fille sur des chevaux ailés qu'il se savait incapable de poursuivre. Un tel argument sur le vraisemblable est voisin de ceux employés par les orateurs dans les discours judiciaires, et il présente ici l'avantage de disqualifier par l'absurde le récit traditionnel, ce qui n'était pas le cas pour Bellérophon et Pégase.

Le raisonnement appliqué par Palaiphatos pour avancer une hypothèse sur les événements réels se fonde sur sa conception des *muthoi* entendus comme *plasmata*, comme constructions artificielles mensongères : il s'agit d'erreurs de communication. Puisque les chevaux ailés ne peuvent pas avoir réellement existé, ils ont dû exister sous une autre forme, graphique celle-là : une simple inscription sur la cabine du navire de Pélops, moyen de transport plus crédible, et qui a donné lieu à un malentendu dont est né l'élément extraordinaire. C'est une vraie théorie de la communication, au fond assez proche des conceptions du mythe avancées par les premiers mythologues du XIX^e siècle¹²⁴. Elle se caractérise par deux postulats théoriques implicites : le premier, que la tradition ne peut être entièrement mensongère ; le second, que la méthode employée permet de retrouver l'événement réel en le débarrassant des déformations qu'il a subies, et dont il s'agit de cerner la nature¹²⁵.

Non seulement la correction opérée par Palaiphatos ne tente jamais de disqualifier l'épisode entier, mais elle s'insère à merveille parmi les variantes existantes de la course, puisque, comme nous l'avons vu, nombre d'entre elles accordent à Pélops des chevaux sans ailes : Palaiphatos n'est pas le seul à avoir été rebuté par le caractère merveilleux de l'attelage du héros. La substitution d'un navire aux chevaux ailés est également documentée chez un auteur postérieur : Pausanias, au II^e siècle ap. J.-C., présente Pélops comme arrivant dans le Péloponnèse en bateau¹²⁶. En revanche, Palaiphatos, dans sa réécriture du récit en quête de vérité, est le seul auteur à remplacer l'épreuve de la course de chars par un rapt : au cours de sa critique, il fait allusion à l'organisation de la course (Oinomaos est visiblement supposé avoir l'habitude de donner sa fille au prétendant puis de le poursuivre en char, comme dans la

¹²³ Palaiphatos, *Histoires incroyables*, 29 : « Pélops et ses chevaux.

On raconte que Pélops vint à Pisa avec des chevaux ailés pour prétendre à la main d'Hippodamie, la fille d'Oinomaos.

Quant à moi, je répète ce que j'ai déjà dit à propos de Pégase. D'autant qu'Oinomaos, s'il avait su que les chevaux de Pélops avaient des ailes, ne lui aurait certainement pas donné sa fille pour qu'il la prenne sur son char.

Ce qu'il faut dire, donc, c'est que Pélops est venu en bateau, qu'il y avait écrit sur la cabine « Chevaux ailés », qu'il kidnappa la jeune fille et prit la fuite. Les hommes racontèrent qu'il avait kidnappé la fille d'Oinomaos sur le *Chevaux ailés* et pris la fuite.

Et c'est ainsi que l'histoire fut inventée. » (Je traduis.)

¹²⁴ À commencer par la conception de la mythologie comme « maladie du langage » développée par Friedrich-Max Müller, ou les idées voisines avancées par Mallarmé : Detienne (1981), p. 28-32.

¹²⁵ Voir à ce sujet Veyne (1983), p. 77-78.

¹²⁶ Pausanias, *Description de la Grèce*, VIII, 14, 10-12.

majorité des autres sources textuelles et picturales décrivant cet épisode), mais dans toute la suite de son analyse il n'est nullement question de course, seulement d'un enlèvement pur et simple. Il s'agit manifestement d'une conséquence du raisonnement de Palaiphatos, selon qui il serait peu crédible qu'un char attelé de chevaux sans ailes affronte à la course « à la loyale » un char attelé de chevaux ailés.

2.4. La rhétorique attique : le Pélops d'Isocrate parmi les rois barbares

Parmi les orateurs attiques, Isocrate est le seul à se référer à Pélops : il le fait même à trois reprises, dans trois discours différents, toujours de la même façon et au service des mêmes idées politiques. Ces références construisent une image cohérente et négative du héros, que l'orateur mobilise systématiquement à titre d'anti-modèle, en le présentant comme l'un des Barbares venus envahir la Grèce dans son passé lointain.

L'*Éloge d'Hélène*, composé vers 390-380, contient d'abord une référence très traditionnelle aux malheurs des Pélopidés, à des fins purement contrastives, comme faire-valoir du sort heureux réservé à Hélène et à Ménélas¹²⁷. Le nom de Pélops lui-même n'apparaît que dans le développement final de l'éloge. Isocrate construit une opposition entre le passé lointain de la Grèce, époque de faiblesse des Grecs propice aux invasions étrangères, et le passé récent que les Grecs, désormais puissants et unis grâce à Hélène, ont mis à profit pour repousser les invasions, ce qui les place en position de faire à leur tour des conquêtes aux dépens de leurs voisins barbares. Pour évoquer ce passé malheureux, Isocrate énumère une série d'exemples : Danaos, Cadmos, les Cariens, et Pélops le Tantalide.

Εὐρήσομεν γὰρ τοὺς Ἕλληνας δι' αὐτὴν ὁμοιοῦσανταί καὶ κοινὴν στρατείαν ἐπὶ τοὺς βαρβάρους ποιησαμένους, καὶ τότε πρῶτον τὴν Εὐρώπην τῆς Ἀσίας τρόπιον στήσασαν· ἐξ ὧν τοσαύτης μεταβολῆς ἐτύχομεν ὥστε τὸν μὲν ἐπέκεινα χρόνον οἱ δυστυχοῦντες ἐν τοῖς βαρβάροις τῶν Ἑλληνίδων πόλεων ἄρχειν ἤξιουν – καὶ Δαναὸς μὲν ἐξ Αἰγύπτου φυγῶν Ἄργος κατέσχευεν, Κάδμος δὲ Σιδώνιος Θηβῶν ἐβασίλευσεν, Κᾶρες δὲ τὰς νήσους κατώκουν, Πελοποννήσου δὲ συμπάσης ὁ Ταντάλου Πέλοψ ἐκράτησεν – μετὰ δ' ἐκεῖνον τὸν πόλεμον τοσαύτην ἐπίδοσιν τὸ γένος ἡμῶν ἔλαβεν ὥστε καὶ πόλεις μεγάλας καὶ χώραν πολλὴν ἀφελέσθαι τῶν βαρβάρων¹²⁸.

¹²⁷ Isocrate, *Éloge d'Hélène*, 62, 3.

¹²⁸ Isocrate, *Éloge d'Hélène*, 67-68 : « Nous voyons les Grecs, unis grâce à elle en un même sentiment, organiser une armée commune contre les Barbares, et l'Europe dresser pour la première fois un trophée de victoire sur l'Asie. 68. Il en résulta un bouleversement capital. Précédemment, les barbares, malheureux dans leur pays, se jugeaient qualifiés pour devenir les chefs des villes grecques. Danaos fuyant l'Égypte s'empara d'Argos, Cadmos de Sidon régna sur Thèbes, les Cariens colonisaient les îles, Pélops, fils de Tantale, établit sa puissance sur tout le Péloponnèse. Après cette guerre, notre race prit une telle expansion qu'elle parvint à conquérir sur les barbares des villes nombreuses et un immense territoire. »

Pélops se trouve ainsi inscrit dans un ensemble défini par des caractères communs : des rois tous trois étrangers et tous trois venus s'installer en Grèce pour y fonder des cités, voire conquérir toute une région dans le cas de Pélops.

Cette mise en série de références aux rois barbares venus s'installer en Grèce se retrouve de façon très similaire dans le grand discours politique qu'est le *Panathénaïque*, composé vers 342-338. Pélops est cité au cours d'un éloge d'Agamemnon :

Εἰς τοῦτο γὰρ μεγαλοφροσύνης ἦλθεν, ὥστ' οὐκ ἀπέχρησεν αὐτῷ λαβεῖν στρατιώτας τῶν ιδιωτῶν ὀπόσους ἐξ ἐκάστης ἐβουλήθη τῆς πόλεως, ἀλλὰ τοὺς βασιλέας τοὺς ποιοῦντας ἐν ταῖς αὐτῶν ὅτι βουλευθεῖεν καὶ τοῖς ἄλλοις προστάττοντας, τούτους ἔπεισεν ὑφ' αὐτῷ γενέσθαι καὶ συνακολουθεῖν ἐφ' οὓς ἂν ἠγῆται, καὶ ποιεῖν τὸ προσταττόμενον καὶ, βασιλικὸν βίον ἀφέντας, στρατιωτικῶς ζῆν, ἔτι δὲ κινδυνεύειν καὶ πολεμεῖν οὐχ ὑπὲρ τῆς σφετέρως αὐτῶν πατρίδος καὶ βασιλείας, ἀλλὰ λόγῳ μὲν ὑπὲρ Ἑλένης τῆς Μενελάου γυναικὸς, ἔργῳ δ' ὑπὲρ τοῦ μὴ τὴν Ἑλλάδα πάσχειν ὑπὸ τῶν βαρβάρων μήτε τοιαῦτα μήθ' οἷα πρότερον αὐτῇ συνέπεσεν περὶ τὴν Πέλοπος μὲν ἀπάσης Πελοποννήσου κατάληψιν, Δαναοῦ δὲ τῆς πόλεως τῆς Ἀργείων, Κάδμου δὲ Θεβῶν ὧν τίς ἄλλος φανήσεται προνοηθεῖς, ἢ τίς ἐμποδῶν καταστάς τοῦ μηδὲν ἔτι γενέσθαι τοιοῦτον, πλὴν τῆς ἐκείνου φύσεως καὶ δυνάμεως;¹²⁹ (Je souligne.)

Les trois mêmes noms réapparaissent, formant le même ensemble, mais dans un ordre différent, de façon plus resserrée et sous un angle plus défavorable encore, puisque les installations en Grèce des trois héros étrangers sont résumées de façon plus saisissante par le terme *κατάληψις*, qui désigne la prise militaire d'une ville, et qui renforce le caractère belliqueux de leurs actions en leur refusant tout caractère fondateur ou civilisateur : ces gens n'ont rien fondé et rien construit, ils se sont seulement emparés par la force de cités grecques qui existaient déjà.

Dans un discours composé entre les deux précédents, le *Philippe*, en 346, Isocrate mobilise la référence à Pélops d'une façon un peu différente, mais toujours au sein d'une série. Il s'agit cette fois de distinguer entre les bons sujets de poèmes et ceux qu'aucun poète n'oserait traiter, c'est-à-dire ceux qui sont indéfendables :

Ἐνθυμοῦ δ' ἴνα τι καὶ τῶν ἀρχαίων εἴπωμεν, ὅτι τὸν Ταντάλου πλοῦτον καὶ τὴν Πέλοπος ἀρχὴν καὶ τὴν Εὐρυσθέως δύναμιν οὐδεὶς ἂν οὔτε λόγων εὐρετῆς οὔτε ποιητῆς ἐπαινέσειεν, ἀλλὰ μετὰ

¹²⁹ Isocrate, *Panathénaïque*, 79-80 : « Sa grandeur d'âme fut telle qu'il ne lui suffit pas de puiser autant qu'il le voulut dans la population de chaque ville pour en faire des soldats ; mieux encore, les rois qui agissaient comme ils l'entendaient dans leurs villes et qui commandaient aux autres, il les persuada de se ranger sous son autorité, de renoncer à leurs habitudes royales pour mener la vie du soldat, et même (80) d'affronter le danger et la bataille, non pas pour la défense de leur propre patrie et de leur royauté, mais pour sauver en principe Hélène, la femme de Ménélas, en réalité pour épargner à la Grèce de connaître du fait des Barbares des dommages de gravité et de nature comparables à ceux dont elle avait été atteinte auparavant, telle la prise de tout le Péloponnèse par Pélops, de la ville des Argiens par Danaos, de Thèbes, par Cadmos. Qui donc trouver qui se soit préoccupé de ces dangers ou qui se soit opposé à leur retour, sinon ce grand esprit et cette puissante autorité ? » (Je souligne.)

γε τὴν Ἡρακλέους ὑπερβολὴν καὶ τὴν Θησέως ἀρετὴν τοὺς ἐπὶ Τροίαν στρατευσαμένους καὶ τοὺς ἐκείνοις ὁμοίους γενομένους ἅπαντες ἂν εὐλογήσειαν¹³⁰.

C'est toujours de la puissance politique de Pélops qu'il s'agit, mais il se trouve le deuxième parmi trois noms propres de souverains. Le critère d'unité de cette série est peut-être cette fois d'ordre généalogique : Tantale est le père de Pélops, qui lui-même peut être considéré, moyennant un raccourci de quelques générations, comme un ancêtre d'Eurysthée. Il ne s'agit plus pour Isocrate de rassembler uniquement des souverains étrangers, mais de rapprocher des figures de rois barbares (Tantale et Pélops) et une figure de souverain généralement présenté comme un tyran, Eurysthée. À cette série d'exemples de sujets « intractables », l'orateur oppose une autre série de trois exemples tout aussi intéressants par la logique contrastive dont ils témoignent. Héraclès est le héros panhellénique par excellence ; Thésée, à l'époque où écrit Isocrate, est devenu lui aussi une figure de héros civilisateur, mais incarne surtout la grandeur athénienne¹³¹ ; quant à la guerre de Troie, elle est devenue dans les discours d'Isocrate un affrontement entre une Grèce unie pour la première fois et une Asie Mineure barbare assimilée à l'empire perse des guerres médiques. Le poète doit donc, selon Isocrate, se mettre au service de l'idéal politique panhellénique dont Isocrate lui-même se fait le chantre, en ne donnant à entendre et à lire que des modèles de héros grecs et des actions d'éclat contre les Barbares. La radicalité d'une telle position est d'autant plus remarquable qu'elle apparaît relativement isolée parmi ce qui est conservé de la production artistique de l'époque : les recommandations d'Isocrate ne paraissent pas avoir été vraiment mises en pratique.

Dans l'ensemble de ces passages, Isocrate opère une relecture du passé légendaire de la Grèce à travers le prisme de l'actualité politique de son temps : non seulement Pélops, mais l'ensemble des souverains légendaires non grecs (Tantale) ou d'origine non grecque (Danaos, Cadmos), se trouvent présentés comme des souverains barbares hostiles, dont les mouvements et les actes relèvent de la conquête indue de territoires grecs, prétexte à une juste revanche militaire. La nouveauté des guerres médiques est effacée au profit d'une présentation du conflit entre Grecs et Perses comme ancien et itératif : il ne s'agit que de rejouer ce qui était déjà en jeu au moment de la guerre de Troie. Le passé héroïque se trouve ainsi changé en instrument au service du discours d'unité panhellénique contre l'ennemi commun perse qu'Isocrate élabore et renforce au fil de ses discours.

Les discours d'Isocrate donnent à voir la présentation la plus négative de la référence à Pélops, changé en figure de repoussoir aux côtés des autres figures légendaires de souverains venus d'ailleurs. En cela, Isocrate s'inscrit dans une tendance dont témoignait déjà l'*agôn logôn* de l'*Ajax* de Sophocle et que l'on trouvait chez Hérodote : la mise en avant des origines étrangères de Pélops à des fins dépréciatives dans un contexte rhétorique. Bien qu'une telle référence négative à Pélops ne se trouve

¹³⁰ Isocrate, *Philippe*, 144 : « Songe (pour citer aussi quelque ancienne histoire) que la richesse de Tantale, le pouvoir de Pélops, la puissance d'Eurysthée ne seraient loués par aucun inventeur de discours ni par aucun poète, mais qu'après le mérite éclatant d'Héraclès et les vertus de Thésée, tous célébreraient ceux qui ont fait l'expédition de Troie et ceux qui leur ont ressemblé. »

¹³¹ Sur la récupération de la figure de Thésée au service de la grandeur d'Athènes, voir Calame (1990).

que chez Isocrate parmi les discours conservés des orateurs attiques, il semble qu'elle ait fait partie des procédés argumentatifs courants de la rhétorique de l'époque, comme en témoigne l'emploi qu'en fait Platon dans l'exemple d'oraison funèbre à la gloire d'Athènes qu'il fournit dans son *Ménexène*.

2.5. Pélops chez Platon

Parmi les quelques références que fait Platon à Pélops, il convient de distinguer celle qui apparaît dans le pastiche de discours d'éloge qu'est le *Ménexène*, et les autres, qui relèvent à mes yeux d'un emploi plus personnel de la référence.

Le *Ménexène*, dialogue dont l'interprétation a posé de nombreux problèmes, est le cadre d'un pastiche de discours d'éloge funèbre rapporté par Socrate à l'interlocuteur qui donne son nom à l'œuvre. Si l'on accepte de lire le *Ménexène* comme un pastiche ironique, qui reprend au plus près les conventions habituelles de l'éloge funèbre annuel aux victimes des combats tout en montrant les défauts et les excès, il devient intéressant de constater l'apparition, comme chez Hérodote et Isocrate, d'une référence négative à Pélops prenant une forme très similaire à celle déjà observée chez ces deux auteurs. En 245d, dans l'éloge proprement dit des morts, Socrate loue le caractère incorruptible des Athéniens, qui ne se laissent pas acheter par l'argent du Grand Roi, ce qu'il explique par leur indépendance et leur haine naturelle des Barbares :

Οὕτω δὴ τοι τό γε τῆς πόλεως γενναῖον καὶ ἐλεύθερον βέβαιόν τε καὶ ὑγιές ἐστιν καὶ φύσει μισοβάρβαρον, διὰ τὸ εἰλικρινῶς εἶναι Ἕλληνας καὶ ἀμιγεῖς βαρβάρων. Οὐ γὰρ Πέλοτες οὐδὲ Κάδοι οὐδὲ Αἴγυπτοὶ τε καὶ Δαναοὶ οὐδὲ ἄλλοι πολλοὶ φύσει μὲν βάρβαροι ὄντες, νόμῳ δὲ Ἕλληνες, συνοικοῦσιν ἡμῖν, ἀλλ' αὐτοὶ Ἕλληνες, οὐ μειζοβάρβαροι οἰκοῦμεν, ὅθεν καθαρὸν τὸ μῖσος ἐντέτηκε τῇ πόλει τῆς ἀλλοτρίας φύσεως¹³².

Pélops est cité ici comme Barbare, et, ici encore, il se trouve intégré à une série de figures du passé lointain elles aussi d'origine non grecque : Pélops, Cadmos, Égyptos et Danaos. Ces noms viennent illustrer l'idée d'un mélange entre des populations grecques et barbares, mélange que l'orateur considère comme nuisible et refuse résolument au profit de la mise en avant d'une identité athénienne purement gréco-grecque. Platon infléchit cependant cette référence, car il ne se réfère pas ici à ces souverains légendaires eux-mêmes, mais emploie leurs noms à titre d'antonomase pour se référer aux habitants d'Athènes non grecs. Les noms des héros sont mentionnés au pluriel ; ils se réfèrent, non pas à des souverains légendaires, mais à des citoyens ordinaires du temps présent. La référence au passé légendaire s'en trouve subvertie et devient quelque peu pompeuse.

¹³² Platon, *Ménexène*, 245d : « Voilà comme la générosité et l'indépendance de notre ville sont solides et de bon aloi et s'unissent à la haine naturelle du Barbare, parce que nous sommes purement Grecs et sans mélange de Barbares. On ne voit point de Pélops, de Cadmos, d'Égyptos, de Danaos ni tant d'autres, Barbares de nature, Grecs par la loi, partager notre vie ; nous sommes Grecs authentiques, sans alliage de sang barbare, d'où la haine sans mélange pour la gent étrangère qui est infuse à notre cité. »

Les autres mentions de Pélops chez Platon adoptent une approche différente, qui montre la volonté de reprendre et de s'appropriier l'héritage épique et tragique des évocations de Pélops et des Pélopidés. Nous avons vu que Platon cite brièvement les « malheurs des Pélopidés » comme exemple typique de sujet tragique dans la *République*¹³³. Le *Cratyle* mentionne plusieurs Pélopidés, puis Pélops lui-même et Tantale, d'une façon qui témoigne d'une connaissance précise à la fois d'Homère et d'Hésiode et de l'épisode de la course pour Hippodamie tel qu'il a été évoqué par les poètes tragiques. De telles références n'ont rien de surprenant dans un développement placé explicitement sous l'autorité d'Homère et des poètes, que Socrate et Hermogène s'accordent à juger mieux qualifiés que le premier venu ou que les sophistes pour conférer aux êtres et aux choses des noms naturellement justes¹³⁴.

Après avoir examiné les noms des êtres engendrés selon les lois naturelles, les deux interlocuteurs en viennent aux noms des êtres contre nature. La succession des noms cités comme exemples et expliqués par Socrate s'organise alors implicitement selon un ordre généalogique inversé, qui remonte progressivement la lignée des Pélopidés : sont ainsi examinés tour à tour les noms d'Oreste, d'Agamemnon, d'Atrée, de Pélops et de Tantale. Le même principe continue de s'appliquer aux noms des dieux : Zeus, Kronos, et enfin Ouranos, sans solution de continuité puisque Tantale est dit fils de Zeus. Socrate s'en tient là, non sans indiquer qu'il pourrait continuer à expliquer les noms des ancêtres encore plus reculés de ces dieux « s'[il se rappelait] la généalogie d'Hésiode¹³⁵ » et non sans s'étonner de la sagesse qui lui vient on ne sait d'où, et que les deux interlocuteurs rapprochent de l'*enthousiasmos* des poètes. Ainsi Platon se situe-t-il, explicitement et implicitement, dans la lignée des poètes archaïques, puisque l'ordre de son développement entremêle la progression du raisonnement de Socrate et le procédé typique de la poésie hésiodique qu'est la généalogie. Cette dernière est ici inversée pour remonter de l'humain jusqu'au divin ; cela s'accorde avec la progression générale de la discussion entre Hermogène et Socrate, qui commence par chercher les noms des êtres et des choses ordinaires et remonte peu à peu jusqu'aux noms primitifs et au principe général qui a présidé à l'application de noms aux choses. L'inversion de l'ordre généalogique ménage ainsi par ailleurs la transition entre le développement sur les noms d'hommes et celui consacré aux noms des dieux.

Outre la *Théogonie* d'Hésiode, à laquelle Socrate se réfère en finissant, le développement consacré aux Pélopidés se souvient probablement aussi de la liste des propriétaires successifs du sceptre d'Agamemnon donnée au chant II de l'*Illiade*. Mais la version qu'il donne, outre qu'elle prend pour de bon la forme d'une généalogie, est plus complète, et, loin de tenter de donner une image irréprochable de la lignée, elle s'attache au contraire à expliquer les noms des Pélopidés puis de Pélops par les actions plus ou moins louables qui leur sont prêtées :

¹³³ Platon, *République*, II, 380a. Voir, plus haut dans ce chapitre, la partie consacrée à la tragédie attique.

¹³⁴ Platon, *Cratyle*, 391c-d.

¹³⁵ *Cratyle*, 396c : εἰ δ' ἐμμενήμην τὴν τοῦ Ἡσιόδου γενεαλογία.

Ἴσως δὲ καὶ ὁ “Ἄτρεϋς” ὀρθῶς ἔχει. Ὁ τε γὰρ τοῦ Χρυσίππου αὐτῶ φόνος καὶ ἂ πρὸς τὸν Θυέστην ὡς ὠμὰ διεπράττετο, πάντα ταῦτα ζημιώδη καὶ <ἀτηρὰ> πρὸς ἀρετὴν. Ἡ οὖν τοῦ ὀνόματος ἐπωνυμία σμικρὸν παρακλίνει καὶ ἐπικεκάλυπται, ὥστε μὴ πᾶσι δηλοῦν τὴν φύσιν τοῦ ἀνδρός· τοῖς δ’ ἐπαῖουσι περὶ ὀνομάτων ἱκανῶς δηλοῖ ὁ βούλεται ὁ “Ἄτρεϋς”. Καὶ γὰρ κατὰ τὸ <ἀτειρὲς> καὶ (395.c.) κατὰ τὸ <ἄτρεστον> καὶ κατὰ τὸ <ἀτηρὸν> πανταχῆ ὀρθῶς αὐτῶ τὸ ὄνομα κεῖται. Δοκεῖ δέ μοι καὶ τῷ Πέλοπι τὸ ὄνομα ἐμμέτρως κεῖσθαι· σημαίνει γὰρ τοῦτο τὸ ὄνομα τὸν τὰ ἐγγὺς ὀρῶντα [ἄξιον εἶναι ταύτης τῆς ἐπωνυμίας].

{EPM.} Πῶς δῆ;

{ΣΩ.} Οἷόν που καὶ κατ’ ἐκείνου λέγεται τοῦ ἀνδρός ἐν τῷ τοῦ Μυρτίλου φόνῳ οὐδὲν οἴου τε γενέσθαι προνοηθῆναι οὐδὲ προῖδεῖν τῶν πόρρω τῶν εἰς τὸ πᾶν γένος, ὅσης αὐτὸ (395.d.) δυστυχίας ἐνεπίμπλη, τὸ ἐγγὺς μόνον ὀρῶν καὶ τὸ παραχρῆμα – τοῦτο δ’ ἐστὶ “πέλας” – ἥνικα προεθυμεῖτο λαβεῖν παντὶ τρόπῳ τὸν τῆς Ἴπποδαμείας γάμον¹³⁶.

Aucune des étymologies avancées pour ces noms n’a de réelle valeur pour les linguistes modernes, et, comme l’explique clairement Gérard Genette¹³⁷, il s’agit non d’étymologies mais d’éponymies (quand bien même elles sont conçues par Platon comme des étymologies savantes, proposant des explications valides sur l’histoire des mots). Ces éponymies motivent le lien entre les noms et les êtres qu’ils désignent en recourant à des procédés divers, principalement l’analyse et la paronymie, mais leur caractère dépassé en tant qu’étymologies savantes n’ôte rien à leur efficacité sémantique pour le lecteur moderne (à cette différence que, pour le lecteur moderne, il s’agit d’une motivation fabriquée et non de la redécouverte d’une juste correspondance originelle entre le mot et la chose). Les mots expliqués ici sont tous des noms propres, puisque le nom propre est dans le *Cratyle* le nom par excellence et le nom le mot par excellence. La dette de Platon envers les poètes archaïques est là encore très nette : les éponymies déployées par Socrate dans ce passage ne sont pas si éloignées de celles que pratiquent occasionnellement Homère, Hésiode ou les poètes des hymnes homériques¹³⁸.

¹³⁶ *Cratyle*, 395b-d : « [Socrate :] Et sans doute *Atreus* est-il aussi un nom correct. En effet, le meurtre de Chrysippe et sa conduite si cruelle vis-à-vis de Thyeste, tout cela est nuisible et funeste (*atera*) pour la vertu. L’attribution du nom est un peu biaisée et obscurcie, de façon à ne pas laisser voir à tout le monde la nature de l’homme ; mais elle indique suffisamment aux connaisseurs en noms ce que veut dire *Atreus*. [395c] Qu’on l’établisse à partir d’*ateires* (« inflexible »), d’*atrestos* (« impavide ») ou d’*ateros* (« funeste »), de toutes les manières, c’est un nom correct pour lui. Et je crois que Pélops aussi a un nom qui est en accord avec lui : Pélops signifie en effet « celui-qui-ne-voit-pas-bien-loin » et il méritait, me semble-t-il, ce surnom.

HERMOGENE : Comment cela ?

SOCRATE : On raconte par exemple à son sujet que, lorsqu’il tua Myrtilos, il fut totalement incapable de prévoir ou d’anticiper ce qui s’ensuivrait pour sa lignée tout entière, [395d] toute l’infortune dont il la submergeait, ne voyant que le présent proche et immédiat – autrement dit, *pélas* (« près ») de lui – pressé qu’il était d’épouser à tout prix Hippodamie. » (Trad. Catherine Dalimier.)

¹³⁷ Genette (1976), chapitre « L’éponymie du nom », p. 11-40, en particulier p. 16-19 sur l’importance conférée par le raisonnement du *Cratyle* aux noms propres, et p. 19-24 sur les procédés de l’éponymie.

¹³⁸ Voir notamment l’explication de l’origine du nom d’Ulysse dans l’*Odyssee*, XIX, 406-409, la motivation du nom des Titans par l’intermédiaire du verbe τιταίνω dans la *Théogonie*, 207-210, ou celle du nom de Pythô dans l’hymne homérique à Apollon, 371-374. Dans le *Cratyle*, le processus est inversé : il se dit et se veut analytique (même s’il ne l’est pas toujours, comme le montre Genette), mais il est frappant de constater dans tout ce passage la volonté de s’inscrire dans la lignée de la forme poétique ancienne qu’est la généalogie hésiodique.

Dans le cas de Pélopes, Platon, par la bouche de Socrate, voit dans son nom une composition : πέλας ὄψις, « courte vue », qu'il lie à l'inconséquence du héros dont témoigne le meurtre de Myrtilos, cause des malheurs des Pélopidés. Nous avons vu qu'une telle conception de l'origine des malheurs de la lignée ne se répand pas avant la tragédie attique des V^e-IV^e siècles : c'est donc probablement à ce genre que Platon l'emprunte. Les autres éponymies se fondent sur des éléments plus anciennement attestés dans la tradition.

Le passage, expliqué la plupart du temps sur un plan philosophique ou linguistique dans le cadre du raisonnement d'ensemble du *Cratyle*, fonctionne aussi comme une variante à part entière de l'histoire de la lignée : de fait, il ne fait pas que motiver les noms pris individuellement, mais *remotive* le destin de la lignée entière par une série d'explications étymologiques dont Platon est l'auteur. Même si ces explications n'ont pas l'ambition d'innover par rapport à la tradition, et tirent au contraire tout leur poids de leur prétention de ne faire que s'appuyer sur un savoir partagé auquel elles se contenteraient de faire référence, elles forment bel et bien une variante à part entière grâce aux choix successifs qu'opère Socrate parmi les versions possibles, le tout assorti de l'innovation formelle que sont les éponymies. Tout en faisant progresser le raisonnement du dialogue, Socrate refait, sans en avoir l'air et littéralement à reculons (d'Oreste à Zeus), le trajet du poète généalogiste, jusqu'à se découvrir animé d'une inspiration proprement poétique.

3. Pélopes chez les auteurs de l'époque hellénistique

Les évocations de Pélopes à l'époque hellénistique se trouvent principalement chez les poètes alexandrins, et plus précisément dans la poésie épique, inscrite en partie dans la lignée de l'épopée homérique. Ces nouvelles évocations de Pélopes montrent le changement radical qui s'est opéré avec l'achèvement du développement d'une culture savante écrite : contrairement aux auteurs de l'époque archaïque et du début de l'époque classique, les auteurs alexandrins ne sont plus les dépositaires directs d'une tradition orale encore vivante, mais d'une tradition désormais écrite et érigée en un canon de textes classiques. Composés par des poètes érudits et destinés à être compris par un public savant ou cultivé, même s'ils peuvent avoir fait l'objet d'une plus large diffusion, les *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes et l'*Alexandra* de Lycophron brassent, en se les réappropriant, les évocations antérieures de Pélopes, non pas seulement textuelles mais aussi picturales.

Pélopes et Hippodamie sont en revanche pratiquement absents de ce qui a été conservé de la poésie lyrique hellénistique. Les historiens, de leur côté, sont trop mal conservés pour nous donner une idée précise de ce qui est dit sur Pélopes pendant cette période, mais quelques fragments et témoignages montrent l'existence d'évocations du héros chez les auteurs de cette époque. Enfin, les travaux de commentaire aux auteurs plus anciens, en particulier les scholies, qui, sans prétendre au statut d'œuvres, réalisent un travail de synthèse et de diffusion des connaissances appuyé notamment sur ces

mêmes historiens, mettent en jeu des modalités d'évocation du héros différentes et préservent notamment des mises en récit inédites des principaux épisodes qui lui sont liés.

3.1. Les références à Pélops et Hippodamie dans les *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes

Les *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes ne mettent pas directement en scène Pélops et Hippodamie, pas plus que les poèmes homériques ou cycliques : cela n'a rien d'étonnant, puisque, là encore, l'intrigue principale de l'épopée, la quête de la toison d'or, se situe chronologiquement après la génération de Pélops. Mais, dans l'épopée d'Apollonios, Pélops est présent par l'intermédiaire de quelques références qui prennent trois formes : une description d'œuvre d'art contenant une scène de la course pour Hippodamie au chant I, plusieurs références aux actions de Pélops dans un discours direct au chant II, et enfin quelques périphrases du type « terre de Pélops ».

Au chant I des *Argonautiques*, lorsque Jason se prépare à se rendre chez la reine de Lemnos Hypsipyle, le poète décrit en détail les scènes qui ornent son manteau¹³⁹. Ce morceau de bravoure poétique, quoique placé dans la lignée thématique générale du bouclier d'Achille de l'*Iliade*, élabore une poétique différente. La présence d'une scène représentant le moment crucial de la course de Pélops pour Hippodamie, celui où le char d'Oinomaos se brise, sert à la fois la visée narrative de l'épopée, à petite et grande échelle, et la poétique d'Apollonios.

Le choix de décrire en détail le manteau de Jason est en lui-même révélateur de la poétique d'Apollonios : il ne s'agit plus ici de décrire un bouclier comme celui d'Achille dans l'*Iliade* ou du *Bouclier* attribué à Hésiode, mais un vêtement et non plus une arme, une étoffe de pourpre décorée de scènes tissées par Athéna et non plus un produit de l'art métallurgique d'Héphaïstos. L'objet décrit est déjà terminé et non en cours de confection. De plus, si le manteau fait partie de l'équipement guerrier traditionnel dans l'épopée, le contexte change du tout au tout : ce n'est pas pour se préparer à un combat que Jason s'équipe, mais pour se rendre, en tant que chef de l'expédition, à une entrevue diplomatique avec la reine de Lemnos, Hypsipyle, entrevue qui marque le début d'un séjour amoureux que seule la détermination d'Héraclès empêche de déboucher sur de multiples mariages entre Argonautes et Lemniennes. L'épisode de Lemnos lui-même peut être considéré comme une introduction en mode mineur de la thématique amoureuse amplement développée au chant III par la rencontre entre Jason et Médée¹⁴⁰. Ainsi, l'idéal guerrier iliadique n'est pas absent de l'épopée d'Apollonios, mais il doit y composer avec d'autres thèmes, dont la peinture de l'amour n'est pas le moindre. Cela fait sens, dans un tel contexte, de considérer une représentation de la course pour Hippodamie comme une allusion possible à l'amour et au mariage à venir de Jason, mais aussi au lien particulier qui s'établit entre les futurs époux à l'occasion de l'épreuve à accomplir.

¹³⁹ Apollonios de Rhodes, *Argonautiques*, I, 721-767.

¹⁴⁰ Voir à ce sujet les remarques de Bulloch (2006), p. 48-50, et son rapprochement entre l'épisode de Lemnos chez Apollonios et la rencontre entre Ulysse et Nausicaa dans l'*Odyssée*, p. 52-57.

La scène de la course fait partie d'un ensemble de sept scènes représentées sur le manteau, sans indication sur leur disposition précise, et qui déploient une grande variété¹⁴¹. Viennent d'abord les Cyclopes au travail, puis Amphion et Zéthos élevant les murailles de Thèbes, puis Aphrodite se mirant dans le bouclier d'Arès, puis le combat des Téléboéens et des fils d'Électryon. La course de Pélops vient en cinquième ; elle est suivie par la scène montrant Apollon décochant une flèche contre Tityos pour protéger Léo et par une dernière scène montrant Phrixos en train d'écouter le bélier d'or. Si la place centrale (dans le texte) reste dévolue à une scène de combat épique à la manière de l'*Iliade*, les autres scènes montrent un goût pour le *thauma*, le merveilleux (les Cyclopes forgeant le foudre, Amphion faisant léviter un rocher, le bélier d'or parlant), mais aussi pour les jeux de mise en abyme et d'illusion confinant au trompe-l'œil (Aphrodite contemple son reflet, Phrixos et le bélier sont si bien représentés qu'ils paraissent sur le point de parler réellement – *topos* rhétorique répandu pour évoquer la puissance illusoire d'une œuvre picturale réussie). Ces derniers rappellent les connotations ambivalentes, entre génie artisanal et ruse trompeuse, associées au terme *daidala* qui caractérise ces scènes¹⁴². L'éclat pourpre du manteau, comparé à celui du soleil levant, est rehaussé par les notations de couleurs et d'éclat lumineux qui figurent dans plusieurs scènes. Celle de la course de Pélops, toutefois, est avant tout placée sous le signe du mouvement :

Ἐν δὲ δῶο δίφροι πεπονήατο δηριόωντε·
καὶ τοῦ μὲν προπάροιθε Πέλοψ ἴθυνε τινάσσων
ἠγία, σὺν δὲ οἱ ἔσκε παραιβάτις Ἰπποδάμεια·
τοῦ δὲ μεταδρομάδην ἐπὶ Μυρτίλος ἤλαεν ἵππους,
σὺν τῷ δ' Οἰνόμαος, προτενὲς δόρυ χειρὶ μεμαρπῶς,
ἄξονος ἐν πλήμνησι παρακλιδὸν ἀγνυμένοιο
πίπτειν, ἐπεσσύμενος Πελοπῆια νῶτα δαΐζαι¹⁴³.

La vivacité de l'*ekphrasis* tient ici à la concentration en quelques vers d'un grand nombre d'informations à la fois visuelles et cinétiques, terminées par un retournement de situation dramatique. Au mouvement général des deux chars en pleine course s'ajoute celui de Pélops secouant les rênes, puis de Myrtilos lançant les chevaux, puis le geste d'Oinomaos, lui-même interrompu par le bris de l'essieu. Le rejet du verbe *πίπτειν* au vers 758 exprime le caractère brutal et inattendu de l'accident, qui vient porter à son paroxysme l'intensité de la scène par un surcroît de mouvement.

¹⁴¹ Bulloch (2006) propose, p. 57-68, une analyse générale de l'*ekphrasis* du manteau de Jason qui met l'accent sur les parallèles homériques et hésiodiques perceptibles dans le passage. Je suis toutefois moins convaincu par les parallèles qu'il tente avec un passage du *Catalogue des femmes* que par ceux qu'il dresse avec les épopées homériques.

¹⁴² Apollonios de Rhodes, *Argonautiques*, I, 729. Sur la notion de *daidala*, voir Frontisi-Ducroux (1975), première partie, p. 27-82, en particulier p. 48-50 (sur les étoffes et tissus qualifiés de *daidala*), p. 52-55 (sur le tissage des étoffes), et le chapitre 4, p. 64-82, sur les valeurs associées aux *daidala* en général.

¹⁴³ Apollonios de Rhodes, *Argonautiques*, I, 752-758 : « Ensuite on y avait figuré deux chars luttant de vitesse. Pélops conduisait celui qui était en tête et secouait les rênes ; il avait à ses côtés pour passagère Hippodamie. Sur l'autre, Myrtilos avait lancé ses chevaux à sa poursuite ; à ses côtés, Oinomaos tenait en main sa lance pointée en avant ; mais l'essieu, en se brisant au moyeu, le faisait basculer sur le côté et tomber, au moment où il s'élançait pour transpercer Pélops. »

Comme pour d'autres sujets représentés sur le manteau de Jason (par exemple Aphrodite se mirant dans le bouclier d'Arès), l'inspiration picturale de la scène est manifeste : Apollonios connaissait certainement non pas seulement le fronton du temple de Zeus mais probablement aussi des scènes semblables à la peinture de vase italote que j'ai analysée au chapitre précédent et qui représente l'instant du bris du char d'Oinomaos¹⁴⁴. Mais le poète en réalise ici une réinvention proprement discursive, qui a sur son modèle pictural probable l'avantage de déployer la scène dans le temps et d'en changer l'élément central (l'accident) en un rebondissement final. En bon connaisseur de la langue homérique, Apollonios ne manque pas non plus d'apporter toute la précision du vocabulaire technique homérique à son évocation du char au vers 757 : le char se brise au point de jonction entre l'essieu (ἄξων) de la roue et son moyeu (πλήμνη). La course pour Hippodamie ne pose pas de grande difficulté d'insertion dans une épopée en langue homérique, puisque les courses de chars apparaissent dans l'épopée archaïque dès les jeux funèbres du chant XXIII de l'*Iliade*¹⁴⁵. Il n'est donc guère étonnant de constater que ces termes techniques employés par Apollonios sont empruntés directement au vocabulaire de l'*Iliade*¹⁴⁶. Si ce passage des *Argonautiques* constitue la première évocation connue aussi précise de l'accident de char, ce n'est sans doute pas la première écrite : en dehors de son modèle général homérique dont il transpose sans difficulté les éléments à un sujet nouveau, on peut raisonnablement supposer à Apollonios d'autres modèles possibles de récits portant sur la course pour Hippodamie en particulier, par exemple dans des récits de messagers de tragédies perdues.

La perspective adoptée par Apollonios dans cette évocation de la course ne laisse à mon sens pas de doute sur l'interprétation qu'il convient d'en faire. Le sens de la scène apparaît clairement dans les deux derniers vers, lorsque l'accident d'Oinomaos a pour conséquence immédiate de l'empêcher de porter au prétendant le coup de lance fatal. Ce rapprochement n'a pas seulement pour but d'élaborer un micro-drame très ramassé et d'intensifier la scène ; il présente aussi le subterfuge du sabotage comme le moyen de sauver la vie de Pélops. Le rapprochement entre ces deux éléments constitue un choix orienté. Pélops et Hippodamie ont ici le beau rôle, tandis que l'accident d'Oinomaos est montré comme la juste punition de l'épreuve criminelle qu'il imposait aux prétendants : il s'agit d'un triomphe de l'amour *in extremis*, le tout par des moyens non surnaturels, puisqu'aucune mention n'est faite du caractère merveilleux des attelages ou même de l'épaule de Pélops.

¹⁴⁴ Il s'agit de l'amphore apulienne datant d'environ 330 av. J.-C. et conservée au Musée national de Naples n°81394, commentée au chapitre 2.

¹⁴⁵ *Iliade*, XXIII, 262-652. On se souvient en particulier de la manœuvre risquée entreprise par Antiloque aux dépens de Ménélas (418-440) sur le conseil préalable de son père Nestor (301-350). Sur ce lien entre les compétences du cocher et la mêtis, voir Detienne et Vernant (1974), chapitre 1 « La ruse d'Antiloque », p. 17-31.

¹⁴⁶ Les mots ἄξων et πλήμνη sont employés dans l'*Iliade* en V, 726, lorsque la déesse Héra assemble son char d'or avant de descendre de l'Olympe en compagnie d'Athéna pour soutenir les Achéens au combat. Πλήμνη est employé à nouveau en XXIII, 339, lorsque Nestor explique à Antiloque la ruse qu'il peut tenter. Le contexte de ce dernier passage est très similaire à celui de la course pour Hippodamie, car, dans la manœuvre risquée que doit tenter Antiloque, c'est la sécurité du char qui est en jeu, la roue risquant de se briser contre la roche que l'attelage va frôler, provoquant un accident semblable à celui dont Oinomaos est victime par sabotage.

Pélops réapparaît au chant II, de façon plus discrète, et l'emploi des références au héros s'avère caractéristique de la poésie d'Apollonios. Celui-ci fait en effet de Pélops un Paphlagonien, version présente chez au moins deux historiens¹⁴⁷ chez qui il puise probablement cette variante, moins répandue et plus érudite que celles qui font de Pélops un Lydien ou un Phrygien. Lorsque Phinée donne aux Argonautes ses conseils de navigation, il mentionne leur futur passage chez les Paphlagoniens :

Ἀγχίμολον δ' ἐπὶ τῇ πολέας παρανεῖσθε κολωνούς
 Παφλαγόνων, τοῖσιν τ' Ἐνετήιος ἐμβασίλευε
 πρῶτα Πέλοψ, τοῦ περ καὶ ἀφ' αἵματος εὐχετόωνται¹⁴⁸.

Les choses se précisent lorsque les Argonautes abordent effectivement en Paphlagonie : ils y sont accueillis amicalement par Lycos, roi des Mariandynes. Celui-ci, en entendant parler d'Héraclès (qui a quitté l'expédition après la disparition d'Hylas), leur explique l'avoir rencontré dans son enfance au palais de son père Dascylos. Héraclès avait alors soumis à l'autorité de Dascylos plusieurs peuplades de la région. Pélops est à nouveau cité brièvement comme ancêtre d'une partie des Paphlagoniens¹⁴⁹. La présence inattendue de Pélops en Paphlagonie, tout comme la référence aux exploits d'Héraclès que les Argonautes réitèrent, met l'accent sur l'origine grecque de l'expédition et par là sur son caractère panhellénique, la diversité des origines des héros qui la composent disparaissant au profit d'une identité d'ensemble grecque¹⁵⁰. L'épisode dans lequel s'inscrivent ces références, l'affrontement et la victoire de Pollux contre Amycos, farouche roi des Bébryces, vaut reconduction des anciennes victoires d'Héraclès sur les puissances chtoniennes et réaffirmation de l'œuvre civilisatrice de l'identité hellène, même s'il convient de préciser aussitôt que la distinction entre Grecs et Barbares est largement nuancée par la poésie hellénistique¹⁵¹.

La même logique préside aux emplois du nom de Pélops dans des périphrases géographiques parmi les toponymes qui parsèment le chant IV des *Argonautiques*, consacré au retour des Argonautes dans la tradition épique du *nostos* cyclique. Au vers 1231, lorsque l'*Argo* touche au but mais se trouve sur le point d'être détourné de la route du retour par une tempête, il est dit que la « terre de Pélops » (Πέλοπος γαῖα) est en vue ; quelques vers plus haut, c'était en « Achaïe » (Ἀχαιῖδος, v. 1226) qu'il s'agissait de revenir. Lorsque les héros reçoivent l'aide du dieu Triton, c'est la route menant à la « terre de Pélops » (Πελοπήϊδα γαῖαν, v. 1570) qu'Euphémios l'implore de leur indiquer et qu'il leur indique en effet, en reprenant la même expression (v. 1577). La référence à Pélops fonctionne là

¹⁴⁷ Cette version est attestée pour la première fois à l'époque classique dans un fragment d'Hérodote, *FGH Hist*, Ia, 31, fr.49, p.225 (sur Hérodote, voir plus haut). Au III^e siècle av. J.-C., elle semble avoir été évoquée par Istros, cité comme source à ce sujet par une scholie à Pindare, *Olympique* 1, 37.

¹⁴⁸ Apollonios de Rhodes, *Argonautiques*, II, 357-359 : « Non loin de ce cap, vous longerez les nombreuses hauteurs des Paphlagoniens sur qui régna d'abord Pélops l'Énéteén dont ils se vantent même de descendre. »

¹⁴⁹ Apollonios de Rhodes, *Argonautiques*, II, 790-791 : Παφλαγόνες τ' ἐπὶ τοῖς Πελοπήϊοι εἴκαθον αὐτως / ὄσσοις Βιλλαίοιο μέλαν περιάγνυται ὕδωρ, « Après eux, se soumièrent sans combat ceux des Paphlagoniens issus de Pélops qu'enserme dans son cours sinueux l'eau noire du Billaïos. »

¹⁵⁰ Sur l'hellénisme et le panhellénisme des *Argonautiques*, voir Jean Sirinelli (1993), p. 142-143.

¹⁵¹ Richard Hunter, « Greek and Non-Greek in the *Argonautica* of Apollonius », dans Hunter (2008), p. 95-114.

encore comme le signe de la grécité qu'il s'agit de rejoindre après ce périple dans l'*oikouménè*. Cette expression n'est toutefois pas systématiquement employée à propos de la destination des Argonautes : dans sa prière, Euphémios lui-même emploie d'abord le nom d'Apis (Ἀπίδα, v. 1564), l'ancien nom du Péloponnèse, et la référence à Pélops disparaît à la toute fin de l'épopée, remplacée par une série d'expressions plus précises, dont une à la « terre de Cécrops » (v. 1779) qui désigne plus spécifiquement l'Attique, afin de rendre compte de la navigation des Argonautes.

3.2. Les références à Pélops dans l'*Alexandra* de Lycophron

L'*Alexandra* de Lycophron relève, par le choix d'une poésie hermétique et érudite, le défi esthétique consistant à composer ce que pourraient avoir été les prophéties de Cassandre prédisant la chute de Troie. Pélops et la course pour Hippodamie figurent parmi les multiples allusions aux événements de la fin de l'âge héroïque annoncés par la prophétesse : deux passages, l'un, bref, se référant à l'épaule de Pélops, et l'autre, plus ample, à la course de chars, sont l'occasion pour le poète de montrer sa maîtrise des différentes traditions et de s'en démarquer en partie pour accroître l'obscurité et l'originalité de son œuvre, dans un contrat de lecture comprenant une part de jeu érudit. Ni Pélops, ni Hippodamie, ni Oinomaos, ni Myrtilos ne sont directement nommés : c'est un procédé systématique chez Lycophron, qui opte en général soit pour un nom alternatif plus obscur, soit pour une périphrase allusive. Le texte de Lycophron présente l'intérêt de conserver certains éléments de la tradition rapportés seulement par la suite par Pausanias, cinq siècles plus tard.

Une première référence brève à Pélops fait allusion au fait que la possession de ses os comptait parmi les conditions nécessaires à la prise de Troie par les Achéens, énoncées par le devin Hélénos, dans la tradition cyclique de la *Petite Iliade* archaïque :

Λεύσσω σε, τλήμον, δεύτερον πυρουμένην
ταῖς τ' Αἰακείοις χερσὶ τοῖς τε Ταντάλου
Λέτριναν οἰκουροῦσι λειψάνοις πυρὸς
παιδὸς καταβρωθέντος αἰθάλα δέμας,
τοῖς Τευταρείοις βουκόλου πτερώμασι¹⁵².

L'obscurité du passage est nourrie par plusieurs procédés syntaxiques, lexicaux et sémantiques. La syntaxe de ces vers met sur le même plan les « bras Éacides » et les « restes » de Pélops, et fait attendre pendant un vers entier le nom παιδὸς qui vient compléter Ταντάλου et permet seul de comprendre le vers précédent. Le choix d'une allusion à Létrina, cité fondée par un fils de Pélops,

¹⁵² Lycophron, *Alexandra*, 52-57 :

« Malheureuse nourrice, je te vois à nouveau mise à feu et à sang
Par des bras Éacides et par les restes du fils
De Tantale, échappés au feu, et qui veillent sur Létrina,
Lorsque dans la fumée sera englouti le corps
Du berger sous les flèches de Teutaros. »

Létreus, est un trait d'érudition contrebalancé par la périphrase plus habituelle du « fils de Tantale », qui permet de reconnaître sans difficulté Pélops... une fois qu'on en arrive au mot παιδός. Comme l'ont remarqué plusieurs commentateurs, le participe καταβρωθέντος employé immédiatement après crée l'ambiguïté en laissant attendre une allusion à la dévoration de Pélops lors du banquet de Tantale, mais le verbe se rapporte en réalité à Pâris et désigne non une dévoration mais des blessures infligées par l'arc de Philoctète¹⁵³.

La seconde évocation de Pélops se trouve dans une série d'allusions à Ménélas, lui-même évoqué parmi les cinq époux que Lycophron prête à Hélène¹⁵⁴. Les allusions à Ménélas mettent l'accent sur ses origines hybrides, à la fois grecques et barbares, en le présentant comme originaire de la ville libyenne de Plynos (Lycophron recourt à l'ascendance d'Hippodamie pour remonter à Atlas, natif de Plynos)¹⁵⁵ et dans le même temps comme un Éréen, allusion à la désignation de l'Élide comme terre des Éréens dans les épopées homériques¹⁵⁶. Cassandre relate alors la dévoration de Pélops, puis sa course pour Hippodamie et le meurtre de Myrtilos :

Τὸν δ' ἐκ Πλυνοῦ τε καὶ τὸ Καρικῶν ποτῶν
 βλαστόντα ῥίζης, ἡμικρῆτα βάρβαρον,
 Ἐπειόν, οὐκ Ἀργεῖον ἀκραϊφνῆ γοναῖς.
 Οὗ πάππον ἐν γαμοφαῖσιν Ἐνναία ποτὲ
 Ἔρκυνν' Ἐρινὺς Θουρία Ξιφηφόρος
 ἄσαρκα μιστύλας' ἐτύμβευσεν φάρῳ,
 τὸν ὠλενίτην χόνδρον ἐνδατουμένη.
 Ὅν δὴ δις ἠβήσαντα καὶ βαρὺν πόθον
 φυγόντα Ναυμέδοντος ἀρπακτῆριον
 ἔστειλ' Ἐρεχθεὺς ἐς Λετριναίους γύας
 λευρὰν ἀλετρεύσοντα Μόλπιδος πέτραν
 (160) τοῦ Ζηνὶ δαιτρευθέντος Ὀμβρίῳ δέμας,
 γαμβροκτόνον ῥαίσοντα πενθεροφθόροις
 βουλαῖς ἀνάγνοις, ἃς ὁ Καδμίλου γόνος
 ἤρτυσε. Τὸν δὲ λοῖσθον ἐκπιῶν σκύφον
 φερωνύμους ἔδυσσε Νηρέως τάφους,
 πανάλεθρον κηλῖδα θούζας γένει,
 ὁ τὴν πόδαγρον Ψύλλαν ἠνιοστροφῶν
 καὶ τὴν ὀπλαῖς Ἄρπινναν Ἀρπυίας ἴσην¹⁵⁷.

¹⁵³ *Alexandra*, 55, commentaire d'A. Hurst et A. Kolde dans la C. U. F., p. 103-104.

¹⁵⁴ L'évocation de ces cinq époux est annoncée en 144-146.

¹⁵⁵ *Alexandra*, 149 et commentaire d'A. Hurst et A. Kolde.

¹⁵⁶ *Alexandra*, 151 et commentaire cité. L'Élide est qualifiée ainsi dans l'*Illiade*, II, 619 et dans l'*Odyssée*, XIII, 275.

¹⁵⁷ Lycophron, *Alexandra*, 149-167 :

Au sein du rappel des origines de Ménélas, les principaux épisodes associés à son ancêtre Pélops sont évoqués dans un ordre chronologique : ce caractère synthétique des références au héros est suffisamment rare en dehors des récits mythographiques pour être remarqué. C'est aussi un point commun entre le Pélops de Lycophron et celui de Pindare, dont Lycophron a très probablement en tête la première *Olympique* pour ce qui concerne la jeunesse de Pélops.

L'épisode de la dévoration de Pélops contient plusieurs écarts originaux ou choix d'éléments minoritaires par rapport à la tradition connue antérieure à Lycophron, tout en se référant précisément à des versions antérieures. Le premier élément original est la partie du corps de Pélops qui se trouve dévorée par Déméter : plutôt que de mentionner directement l'épaule ou l'omoplate, Lycophron opte pour l'expression τὸν ὠλενίτην χόνδρον, qui signifie « le cartilage du bras » ou « du coude¹⁵⁸ ». Le second est le double traitement du banquet cannibale et du rapt de Pélops par Poséidon, déjà évoqués par Pindare : Lycophron choisit de ne pas choisir entre eux mais de les cumuler en faisant allusion d'abord à la dévoration de Pélops et à sa résurrection (δις ἠβήσαντα : « qui a été jeune deux fois », v. 156), puis à son aventure avec Poséidon. À cela s'ajoute un écart qui tient probablement de l'innovation : Lycophron affirme que Pélops a évité les avances du dieu, dont le désir est « pesant » (βαρὸν πόθον, v. 156).

Le traitement de l'épisode de la course est plus abondant encore en jeux érudits, mais se rapproche des variantes tragiques attiques. Obscures pour nous restent la mention d'Érechthée, d'une part, qui est peut-être une épiclèse de Poséidon ou bien de Zeus, et surtout, d'autre part, l'expression du vers 159 « [moudre] la lisse roche de Molpis » (λευρὰν ἀλετρεύσοντα Μόλπιδος πέτραν), qui paraît se référer

« De la souche de Phynos et des eaux cariennes
Sera le suivant, mi-crétois et barbare,
Un Épéen, et non pur Argien de naissance.
L'Énéeenne autrefois en ses mâchoires,
L'Hercynne Erinye, la Vigoureuse Porte-Glaive,
De son grand-père arracha le menu et ensevelit en son gosier
Le cartilage de l'épaule. Elle le déchirait
Celui qui, deux fois jeune homme, évita
Le lourd désir du Maître des Bateaux, désir ravisseur ;
Érechteus l'envoya dans les champs de Letrina
Pour y moudre la lisse roche de Molpis
– Molpis qui sacrifia son corps au Zeus des Pluies –
Et pour y briser le tue-prétendants à l'aide
De ruses maudites, tramées pour la mort d'un beau-père,
Ruses que le fils de Cadmilos lui tenait prêtes.
Il but sa dernière coupe et plongea dans sa glorieuse tombe de Nérée
Criant sur cette gent la honte et la perte,
L'homme qui tenait les rênes de la rapide Puce
Et d'Harpinna, aux Harpyies par les sabots pareille. »

¹⁵⁸ Et non « le cartilage de l'épaule », comme le traduisent André Hurst et Antje Kolde dans la C.U.F. Le nom ὠλένη et l'adjectif ὠλενίτης désignent soit le coude, soit la partie inférieure du bras à partir du coude, c'est-à-dire tout sauf la partie proche de l'épaule. Il s'agit vraisemblablement d'une perfidie supplémentaire de Lycophron, qui multiplie les écarts de détail par rapport aux versions les plus répandues. Une enquête lexicale plus étendue permettrait sans doute de préciser encore les choses, mais, plutôt que de supposer que ce terme ambigu veut désigner l'épaule, puisque c'est l'épaule qui est dévorée la plupart du temps (surtout à nos yeux de lecteurs influencés par la tradition postérieure qui s'est fixée sur l'épaule), j'ai tout lieu de croire que Lycophron ne veut justement *pas* dire l'épaule.

d'après une scholie à un héros éléen qui se sacrifia à Zeus Ombrios pour mettre fin à une sécheresse, et où l'idée de « moudre » la roche fait peut-être allusion aux manœuvres risquées des chars qui frôlent la borne en prenant des virages serrés pendant les courses¹⁵⁹. Tout aussi allusives mais plus compréhensibles sont les évocations d'Oinomaos comme « tue-prétendants » (γαμβροκτόνον, v. 161), de Myrtilos comme « fils de Cadmilos » (Cadmilos étant une épiclèse d'Hermès), et de la malédiction attachée à Pélops par le meurtre du cocher, dont la chute dans la mer est exprimée par une périphrase à l'ironie macabre, « il but sa dernière coupe » (λοῖσθον ἐκπιῶν σκύφον, v. 163). Le métier de Myrtilos est désigné par une périphrase nommant les deux juments d'Oinomaos, Ψύλλα, « la Puce », et Ἄρπιννα, nom qui peut faire penser à celui du faucon (ἄρπη), comme le proposent André Hurst et Antje Holde dans leur édition pour la C.U.F., les métaphores animales étant fréquentes chez Lycophron et les connotations potentiellement négatives associées à ces deux animaux correspondant bien au rôle funeste joué tant par Oinomaos que par Myrtilos. Remarquons que le nom de Harpinna contient sans doute une allusion érudite supplémentaire dans la mesure où Harpinè (avec un seul n) est, du moins chez Pausanias et quelques siècles après Lycophron, le nom de la mère d'Oinomaos, lequel fonde en son honneur une ville éponyme¹⁶⁰.

Ainsi, non seulement Lycophron reprend le thème du meurtre de Myrtilos comme origine de la malédiction attachée aux Pélopidés, mais il présente la victoire même de Pélops à la course comme le produit de ruses portant malheur (πενθεροφθόροις / βουλαῖς, v. 161-162), et s'il ajoute à la variante du banquet cannibale celle de l'enlèvement par Poséidon, il modifie cette dernière pour la présenter également sous un jour négatif, loin du séjour sur l'Olympe évoqué par Pindare.

Cette accumulation d'épisodes et le tissage de références auquel donne lieu leur évocation par allusions multipliées n'a pas seulement pour résultat de mettre en valeur le savoir de Lycophron et d'instaurer avec le lecteur un jeu érudit : il aboutit aussi à une concentration très dense d'épisodes marqués par des destins funestes, bien à leur place dans les sombres prédictions de Cassandre où, comme dans la tragédie, le rappel des malheurs passés prépare l'annonce des catastrophes à venir¹⁶¹.

¹⁵⁹ *Alexandra*, 158-159 et commentaire cité.

¹⁶⁰ Pausanias, *Description de la Grèce*, VI, 21, 8 : ἔστι δὲ καὶ ἄλλος Ἀρπινάτης καλούμενος ποταμὸς καὶ οὐ πολὺ ἀπὸ τοῦ ποταμοῦ πόλεως Ἀρπίνης ἄλλα τε ἐρείπια καὶ μάλιστα οἱ βωμοί· οἰκίσαι δὲ Οἰνόμαον τὴν πόλιν καὶ θέσθαι τὸ ὄνομα ἀπὸ τῆς μητρὸς λέγουσιν Ἀρπίνης. « Il y a un autre cours d'eau nommé Harpinatès et, non loin du cours d'eau, les ruines de la cité d'Harpina et en particulier les autels. À ce qu'on dit, Oinomaos fonda la ville et lui donna le nom de sa mère : Harpiné. »

¹⁶¹ Sur les liens entre l'*Alexandra*, dans sa langue et sa structure, et le genre de la tragédie, voir l'introduction d'A. Hurst et A. Holde dans la C.U.F., p. LXXVII-LXXXIV. L'intention de l'*Alexandra* dépasse toutefois la seule référence tragique et paraît témoigner d'une volonté de syncrétisme où « l'épopée se décline sur le mode de la tragédie ». Sur la façon dont l'*Alexandra* redéfinit la notion de tragique en entremêlant discours épique, mise en scène tragique et références savantes au Cycle troyen, voir Evina Sistakou (2008), « The *Alexandra* on the cusp between epic and tragic », p. 100-121.

3.3. La poésie lyrique : une absence justifiée ?

Fait remarquable, Pélopes et Hippodamie sont pratiquement absents de ce qui a été conservé de la poésie lyrique hellénistique. Il vaut cependant la peine de s'arrêter précisément sur une référence à Pélopes présente dans l'idylle VIII de Théocrite, au début d'une strophe chantée par Ménalcas au cours de son concours de chant contre Daphnis :

ME. – Μή μοι γᾶν Πέλοπος, μή μοι Κροίσεια τάλαντα
εἶη ἔχειν, μηδὲ πρόσθε θέειν ἀνέμων·
ἀλλ' ὑπὸ τᾷ πέτρῳ τῷδ' ἔσομαι ἀγκὰς ἔχων τυ,
σύννομα μᾶλ' ἐς ὄρων Σικελικάν τ' ἐς ἄλλα¹⁶².

L'opposition très claire construite par cette strophe met en avant l'idéal du berger poète en commençant par rejeter, dans les deux premiers vers, trois éléments conçus comme étrangers à l'univers pastoral. Les trois souhaits que refuse Ménalcas sont tous les trois caractérisés par une référence directe (deux fois) ou indirecte (une fois) à un personnage du passé lointain ou proche : Pélopes et Crésus sont cités nommément, tandis que le troisième vœu, plus vague, consistant à vouloir « courir plus vite que les vents », peut se référer à plusieurs héros connus pour leur rapidité, peut-être Achille ou bien plutôt les Boréades aux pieds ailés. Ces trois vœux concernent chacun l'un des buts possibles dans la vie : la terre de Pélopes (traduite ici justement par « empire ») renvoie à la recherche du pouvoir et les talents de Crésus à la richesse, tandis que la capacité à courir extraordinairement vite peut renvoyer à un désir de dépasser la condition humaine ou plus généralement à l'envie d'atteindre la gloire par des exploits. À ces trois buts, qu'il rejette, Ménalcas oppose et préfère la quête de buts modestes et plus immédiats : un métier humble, un cadre rural idéal, une compagnie amoureuse et l'art du chant.

Lus sous l'angle de la quête du bonheur et de la sagesse, ces vers présentent l'intérêt d'inclure à nouveau Pélopes au sein d'une série, mais d'une façon bien différente de celle d'Isocrate dans ses discours. Si Pélopes est ici associé à nouveau à cet autre souverain asiatique qu'est Crésus, l'association n'est pas du tout conçue en termes d'origine géographique, mais en termes de catégorie sociale : comme Crésus, Pélopes est un roi puissant, et bien que ce soit Crésus qui ait été choisi pour incarner la richesse, Pélopes était lui aussi connu pour la sienne, comme le montre son évocation chez Thucydide. Pélopes apparaît donc à nouveau avant tout comme un roi, associé qui plus est à un territoire dans une expression proche des expressions périphrastiques courantes en poésie pour désigner le Péloponnèse, mais qui est à comprendre ici en termes politiques plus que simplement géographiques. L'association

¹⁶² Théocrite, *Idylles*, 8, 53-56 :

« MÉNALCAS :

Point ne veux de Pélopes l'empire, ni tout l'or
De Crésus, ni courir plus vite que les vents ;
Mais chanter sous ce roc, te tenant dans mes bras,
Regardant mes troupeaux et la mer de Sicile. »

des trois références fonctionne mieux encore envisagée sous l'angle de la gloire et de personnages dont la condition sort de l'ordinaire : il s'agit ici de refuser tout ce qui peut élever à l'excès un mortel et lui faire approcher les limites de la condition humaine.

Cependant, ces rejets et l'idéal auquel ils font place ne relèvent pas principalement de la recherche de la sagesse et encore moins d'une volonté de piété religieuse. Ils sont bien plutôt à lire en termes de définition performative d'un genre poétique : Pélops, Crésus et les héros plus rapides que le vent sont explicitement rejetés hors de la sphère pastorale, ce qui signifie qu'ils sont cantonnés à d'autres genres poétiques. Là se trouve une explication possible à l'absence de Pélops dans la poésie lyrique : il est ici conçu comme une figure inappropriée à ce genre, c'est-à-dire mieux à sa place dans les « grands » genres que sont l'épopée et la tragédie. Voilà un nouvel indice de la conception élevée et sérieuse de Pélops qui s'est élaborée dès l'époque classique et à laquelle Platon faisait référence lorsqu'il faisait citer à Socrate, dans la *République*, les Pélopidés comme sujet typique de tragédies. Il ne faut pas en oublier pour autant le choix qu'effectue ici le poète par la bouche de Ménalcas, car rien n'empêchait d'adapter aux genres lyriques la thématique nuptiale de l'épisode de la course pour Hippodamie. L'absence d'autre évocation des deux héros dans la poésie lyrique grecque est d'autant plus remarquable que le couple héroïque resurgit au cours des siècles suivants dans la poésie érotique romaine, qui ne semble pas avoir été influencée sur ce point par un modèle poétique grec précis et développe le versant poétique du mythe dans une nouvelle direction.

3.4. Historiens hellénistiques perdus

Les historiens du III^e siècle av. J.-C. ayant traité de Pélops, Istros et Phylarchos, ne sont plus connus aujourd'hui que par des fragments et des témoignages, mais ces indices suffisent à donner un aperçu du traitement qu'ils en faisaient dans leurs œuvres et à replacer ces auteurs dans la tradition historiographique.

Les développements de Phylarchos concernant Pélops et la course ne sont connus que par la mention qu'en fait Parthénios au sujet de l'histoire de Leukippos, fils d'Oinomaos, sur lequel nous reviendrons plus tard¹⁶³. Les développements consacrés à Pélops par Istros, quant à eux, sont connus par plusieurs scholies qui s'y réfèrent. Une scholie aux *Péans* de Pindare¹⁶⁴ expliquant l'expression Κρονίου Πέλοπος (« Pélops Cronien ») se réfère aux *Eliaka* d'Istros pour indiquer que Pélops a vécu dans la

¹⁶³ *FGrHist*, volume 2, 1-A, 81, fr. 32 a, p. 170.

¹⁶⁴ Scholie à Pindare, *Péan* 22, 7 (texte très abîmé) : 'Κρονίου Πέλοπος ...' 'Κρόνιο(ς)' ὅτι ἀπὸ Διός· ἢ ὅτι ὤ<ι>κη(σεν) [τὸ Κρό]νιο(ν) ὄρος ἐν τῷ Ὀλυμπ<ικ>ῶι, [καθὼς] Ἴ[στρος ἐν.] Ἡλιακῶ(ν) (334 F 41 bis) : ἢ ὅτι Τάνταλο(ς) Πλου[το(ῦς) υἱὸς] τῆς Κρ[ό]νου, ὡς <Ἀ[ν]τ[εσίων] ἐν [Λ]υ[δ]ιακοῖς>. « Pélops Cronien : Cronien parce qu'issu de Zeus ; ou bien, parce qu'il a habité le mont Cronios dans la région d'Olympie, comme (dit) Istros dans ses *Eliaka* ; ou bien parce que Tantale [était le] fils de Ploutô fille de Cronos, comme (le dit) Autesion dans ses *Lydiaka*. » (Je traduis.)

région du mont Cronios en Élide. Une scholie à la première *Olympique*¹⁶⁵ mentionne, en contrepoint à la version de Pindare qui fait de Pélops un Lydien, la version d'Istros qui fait de lui un Paphlagonien, ce qui permet de le rapprocher d'Hérodote et d'Apollonios de Rhodes. Un passage des *Deipnosophistes* d'Athénée se réfère enfin aux *Argolika*, autre ouvrage de ce même auteur, à propos d'un ancien nom du Péloponnèse, Apia, expliqué par une éponymie se référant aux poiriers (ἀπία) qui y poussaient en abondance¹⁶⁶. Si les fragments d'Istros n'apprennent que peu de choses sur son œuvre, ils permettent toutefois de la replacer dans le contexte des aspects du mythe développés en propre par la tradition historiographique, car l'Apis, ancien nom du Péloponnèse, se retrouve, avec des variantes de détail, chez d'autres historiens postérieurs, dont Nicolas de Damas.

3.5. Autorité des auteurs et autorité des commentateurs : les principales évocations de Pélops dans les scholies aux auteurs classiques

La période alexandrine se caractérise par un développement accru de la pratique du commentaire et des éditions critiques, dont dérivent indirectement, à l'issue d'une tradition longue et complexe, plusieurs ensembles de scholies. Souvent très délicats à dater, ces ensembles remontent au moins en partie aux commentaires écrits à cette époque¹⁶⁷. Allant de pair avec l'accession de certains auteurs des V^e et IV^e siècles au statut de classiques, cette production d'écrits sans prétention littéraire propre mais à prétention savante, des textes seconds n'existant que pour éclairer des textes conçus comme plus importants, s'opère dans les mêmes milieux culturels que la production littéraire au sens plein, et elle est parfois le fait des mêmes auteurs. Comme cela est clairement ressorti des développements précédents, les frontières entre écriture et commentaire, entre science et art, sont tout sauf étanches : la poésie savante d'un Apollonios de Rhodes ou d'un Lycophron puise chez les historiens et dans les écrits savants, et, en retour, les poèmes eux-mêmes valent parfois commentaire ou réécriture d'œuvres plus anciennes (à commencer par les épopées homériques, mais aussi les tragédies attiques).

Il vaut alors la peine de s'arrêter, dans un mouvement inverse, sur l'apport propre, non pas des commentaires, désormais perdus, mais au moins des scholies, aux traditions sur Pélops telles qu'elles sont accessibles aujourd'hui. Car si les scholies sont souvent lues en fonction des sources dont on pense pouvoir les faire dériver (qu'il s'agisse par exemple des grands commentaires alexandrins à l'origine d'une partie des scholies aux poèmes homériques, ou bien, plus généralement, des auteurs

¹⁶⁵ Scholie à Pindare, *Olympique* 1, 37 : Πίνδαρος τὸν Πέλοπα Λυδὸν φησὶν εἶναι, Ἴστρος δὲ Παφλαγὸνα : « Pindare dit que Pélops était Lydien, Istros qu'il était Paphlagonien. » (Je traduis.)

¹⁶⁶ Athénée, *Deipnosophistes*, XIV, 650b : Ἀπ' ἀπίων καὶ ἡ Πελοπόννησος Ἀπία ἐκλήθη, διὰ τὸ ἐπιδαμνεῖν ἐν αὐτῇ τὸ φυτὸν, φησὶν Ἴστρος ἐν τοῖς Ἀργολικοῖς. « Le Péloponnèse aussi a été appelé Apia du nom des poiriers (apia), à cause du fait que cette espèce d'arbre y était répandue, dit Istros dans ses *Argolika*. »

¹⁶⁷ Sur ces problèmes, voir Dickey (2007), p. 3-17. J'emploie le terme « scholie » pour désigner les commentaires courts figurant dans les marges des manuscrits médiévaux, par distinction avec les commentaires formant des ouvrages à part entière ou avec les gloses figurant dans les interlignes : ouvrage cité, p. 11 n. 25. La date à laquelle les différentes scholies ont été élaborées à partir des commentaires reste très incertaine, quelque part entre le IV^e et le X^e siècle.

dont se réclament les scholiastes lorsqu'ils se rapportent un nom ou un récit), les études récentes ont montré tout l'intérêt qu'il y a à prendre en compte les auteurs des scholies eux-mêmes, si mal connus soient-ils, plutôt que de croire trouver en eux des intermédiaires transparents, qui auraient transmis de manière directe et sans modifications les propos des auteurs auxquels ils se réfèrent. Au-delà de ce problème de prudence philologique, la forme même des scholies, en tant qu'écrits savants, suscite un intérêt croissant ces dernières années¹⁶⁸. Il ne s'agit pas ici pour moi d'analyser l'ensemble des apparitions de Pélops dans la masse énorme de ces textes, mais de donner un aperçu de la variété des formes que revêtent ces évocations savantes, de mettre en avant les scholies les plus importantes au sujet de Pélops, et de montrer les enjeux de ces pratiques savantes. Commentaires et scholies contribuent à l'élaboration et à la diffusion d'une tradition où se trouvent confrontées l'autorité des auteurs commentés et celle de leurs commentateurs, lesquels se trouvent de fait en position d'écarter, de modifier ou de créer de nouvelles variantes.

3.5.1. Deux scholies à l'*Illiade* : *historiai* sur Killos et Chrysippos

Deux scholies à l'*Illiade* constituent des sources importantes sur Pélops. Ce sont des scholies A, c'est-à-dire des scholies figurant dans le Venetus A, l'un des meilleurs manuscrits de l'*Illiade*, et dont il est bien établi qu'elles dérivent d'une compilation de commentaires alexandrins d'Aristonikos, Didyme, Hérodien et Nicanor¹⁶⁹. Ces deux scholies ont également en commun, d'une part, de se référer explicitement à un historien antique classique, et d'autre part de relever, là encore explicitement, d'une même forme, celle de l'ἱστορία, où il ne faut probablement pas chercher un concept rigoureusement défini, mais qui peut être traduit par « histoire » ou « récit¹⁷⁰ ».

La première de ces scholies, en I, 38, explique le nom de la cité de Killa qui figure parmi les sanctuaires d'Apollon mentionnés par le prêtre Chrysès dans sa prière. Elle contient l'unique variante

¹⁶⁸ Les éditions et projets d'éditions de scholies se multiplient : en témoignent par exemple l'édition traduite et commentée des scholies aux *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes par Guy Lachenaud (2010), celle des scholies à la première *Olympique* de Pindare par C. Daude, S. David, M. Fartzoff, C. Muckensturm-Pouille, éd. (à paraître, 2012), et l'édition en ligne des scholies à Euripide sur la base EuripidesScholia.org dirigée par Donald J. Mastronarde (2010). Depuis novembre 2010, un atelier est co-animé à l'université Paris Ouest Nanterre par des chercheurs de Nanterre, Poitiers et Besançon et a pris pour point de départ l'étude des scholies à Pindare. Une journée d'étude organisée par le département des Sciences de l'Antiquité de l'ENS Ulm a été consacrée aux scholies en général le 5 mars 2011.

¹⁶⁹ Paul Mazon, *Introduction à l'Illiade* dans la CUF, p. 74-86 ; Dickey (2007), p. 18-20.

¹⁷⁰ Dickey (2007), p. 241, explique dans son glossaire le mot ἱστορία par : « l'usage des anciens ; une histoire ou une information à laquelle fait allusion un poète qui doit être expliqué » (« *the usage of the ancients ; a story or piece of information alluded to by a poet that requires explanation* »). En attendant des études générales sur le vocabulaire des scholies à Pindare, les emplois du mot chez les historiens peuvent éclairer en partie ses apparitions dans les autres écrits savants : voir l'article de Suzanne Saïd, « Muthos et historia dans l'historiographie grecque des origines au début de l'Empire », dans Auger et Delattre, dir. (2010), p. 69-96.

connue de la course de chars mettant en scène le cocher de Pélops, nommé Killos, éponyme de cette cité. Les scholiastes¹⁷¹ se réfèrent à Théopompe de Chios.

Κίλλαν τε ζαθέην] ιστορία. Πέλοψ ὁ Ταντάλου καὶ κατὰ μισθὸν παιδικῆς ὥρας λαβὼν παρὰ Ποσειδῶνος ἵππους ἀδαμάστους σὺν τῷ ὀχήματι ἔσπευσεν εἰς Πῖσαν τῆς Πελοποννήσου ἐπὶ τὸν Ἴπποδαμείας γάμον, τὸν μνηστηροκτόνον αὐτῆς πατέρα Οἰνόμαον καταγωνίσασθαι ἐπιθυμῶν. Γενομένῳ δὲ αὐτῷ περὶ Λέσβον Κίλλος ὁ ἠνίοχος τελευτᾷ τὸν βίον, ὃς καὶ καθ' ὕπνον ἐπιστὰς τῷ Πέλοπι σφόδρα ὀδυνηρῶς ἐπ' αὐτῷ ἔχοντι ἀπωδύρετό τε τὴν ἑαυτοῦ ἀπώλειαν καὶ περὶ κηδείας ἠξίου. Διόπερ ἀναστὰς ἐξερυπάρου τὸ εἶδωλον διὰ πυρός, εἶθ' οὕτως ἔθαψε τὴν τέφραν ἐπιφανῶς τοῦ Κίλλου, ἠρίον ἐπ' αὐτῷ ἐγείρας· καὶ πρὸς τῷ ἠρίῳ αὐτοῦ ἐδείματο ἱερόν, Κιλλαίου Ἀπόλλωνος προσαγορεύσας, διὰ τὸ αἰφνιδίως τὸν Κίλλον ἀποθανεῖν. Οὐ μὴν ἀλλὰ καὶ πόλιν κτίσας Κίλλαν ὠνόμασεν. Ὁ μέντοι Κίλλος καὶ μετὰ θάνατον τῷ Πέλοπι δοκεῖ συλλαβέσθαι, ὅπως περιγένηται τοῦ Οἰνομάου περὶ τὸν δρόμον. Ἡ ἱστορία παρὰ Θεοπόμπῳ¹⁷².

Il s'agit d'un récit étimologique, qui apporte un complément d'information sur la cité de Killa, dont le nom est présent dans le texte homérique. Cette cité est mentionnée en passant et rien ne rendait indispensable un commentaire : il ne s'agit pas ici d'expliquer un passage problématique, mais d'ajouter au texte. Bien structurée, la scholie est introduite par ce qui forme presque un titre, *ἱστορία*, et se conclut par une formule qui reprend ce même mot pour préciser la mention de la source. Cette variante de la course, qui n'est connue que par cette scholie, confère le rôle principal au cocher de Pélops, qu'elle nomme Killos¹⁷³. Le déroulement du récit reprend un thème présent dès les épopées homériques : celui du mort apparaissant en rêve à un proche pour réclamer des honneurs funèbres¹⁷⁴.

Quelle que soit la fiabilité du scholiaste par ailleurs, il est clair qu'il ne peut pas s'agir d'une citation littérale de la source revendiquée, mais que le texte de Théopompe a fait l'objet d'une sélection et d'une reformulation, même minimales, pour être adapté à son nouveau contexte : le séjour de Pélops chez Poséidon, puis les enjeux et le résultat de la course, sont réduits à de simples allusions, ce qui

¹⁷¹ Le pluriel paraît plus approprié qu'une hypothétique figure d'auteur singulier à propos d'un texte à l'histoire si complexe, potentiellement corrigé ou augmenté par plusieurs mains, même lorsqu'il s'agit d'une scholie considérée isolément.

¹⁷² Scholies à Homère, *Iliade*, I, 38 : « Histoire. Pélops, fils de Tantale et ayant passé contre salaire le temps de sa jeunesse auprès de Poséidon, pressa avec son char des chevaux indomptés vers Pisa du Péloponnèse en vue du mariage d'Hippodamie, désireux d'affronter à la course son père, le tueur de prétendants, Oinomaos. Alors qu'il se trouvait près de Lesbos, Killos, le cocher, perdit la vie, et c'est lui qui, apparu en rêve à Pélops, lequel ressentait beaucoup de chagrin pour lui, se lamentait sur sa propre mort et réclamait des funérailles. C'est pourquoi, une fois levé, Pélops purifia le mort par le feu, puis enterra la cendre après l'apparition de Killos en élevant un tombeau pour lui ; et devant le tombeau il lui construisit un sanctuaire, qu'il attribua à Apollon Killien, à cause du caractère soudain de la mort de Killos. Il n'en fonda pas moins une ville, qu'il nomma Killa. Il semble cependant que Killos, même après la mort, ait prêté assistance à Pélops, lorsqu'il surclassa Oinomaos à la course. L'histoire est chez Théopompe. » (Je traduis.)

¹⁷³ Le nom figure avec une légère variante chez Pausanias, *Description de la Grèce*, V, 10, 7. Pausanias tente d'identifier les figures sculptées sur le fronton est du temple de Zeus à Olympie, et connaît deux noms prêtés au cocher : Killas (avec un a), selon les gens de Trézène, ou Sphairos, selon son guide à Olympie. Sur ce fronton, voir le chapitre 2. Le nom de Killos est mentionné, sous la même forme qu'ici, et sans précision, par une scholie à *l'Oreste* d'Euripide, v. 990.

¹⁷⁴ Apparition de Patrocle à Achille : *Iliade*, XXIII, v. 56-107 ; apparition d'Elpénor à Ulysse : *Odyssée*, XI, v. 51-83.

n'était sûrement pas le cas chez Théopompe. Les scholiastes, en opérant cette sélection adéquate au passage qu'ils voulaient commenter, produisent, de fait, un nouvel épisode refermé sur lui-même, allant de la mort de Killos à l'assistance surnaturelle qu'il peut avoir prêtée à Pélops. Ce geste de sélection et de réécriture orientée vers un nouveau contexte qui présuppose la mise en valeur d'un personnage ou d'un aspect particulier, qui diffère de l'objet principal du texte source, revêt une importance particulière ici, car aucune source connue ne semble avoir été consacrée à Killos en propre. Un dernier élément remarquable dans ce récit est l'approche choisie dans la documentation d'une vérité sur Pélops. C'est un historien qui est cité, et la formulation choisie pour rapporter un événement surnaturel est très prudente, puisque Killos « semble » avoir prêté assistance à Pélops (δοκεῖ συλλαβέσθαι) par-delà la mort (là encore, Théopompe lui-même présentait peut-être différemment cet aspect des choses). Il est possible d'émettre l'hypothèse que la démarche des scholiastes, ou du moins des commentateurs sur lesquels ils s'appuient, recherche une certaine critique historique envers les traditions sur le passé lointain, d'où cette réserve envers le surnaturel voyant ; mais une étude plus vaste serait nécessaire pour confirmer cela.

La seconde scholie commente un vers du passage du chant II consacré au sceptre d'Agamemnon. Elle vient expliquer comment le sceptre a été transmis de Pélops à Atrée, en se référant à Hellanicos.

αὐτὰρ ὁ αὖτε Πέλοψ δῶκ' Ἀτρέϊ] Πέλοψ ἐκ προτέρας γυναικὸς ἔχων παῖδα Χρυσίππον ἔγημεν Ἴπποδάμειαν τὴν Οἰνομάου, ἐξ ἧς ἱκανοὺς ἐπαιδοποίησεν. Ἀγαπωμένου δὲ ὑπ' αὐτοῦ σφόδρα τοῦ Χρυσίππου, ἐπιφθονήσαντες ἢ τε μητρυῖα καὶ οἱ παῖδες, μὴ πως καὶ τὰ σκῆπτρα αὐτῶ καταλείψῃ, θάνατον ἐπεβούλευσαν, Ἀτρέα καὶ Θυέστην τοὺς πρεσβυτάτους τῶν παιδῶν εἰς τοῦτο προστησάμενοι. Ἀναιρεθέντος οὖν τοῦ Χρυσίππου Πέλοψ ἐπιγνοὺς ἐφυγάδευσε τοὺς αὐτόχειρας αὐτοῦ γενομένους παῖδας, ἐπαρασάμενος αὐτοῖς καὶ τῶ γένει δι' αὐτῶν ἀναιρεθῆναι. Οἱ μὲν οὖν ἄλλοι ἀλλαγῆ ἐκπίπτουσι τῆς Πίσσης· τελευτήσαντος δὲ τοῦ Πέλοπος Ἀτρεὺς κατὰ τὸ πρεσβύτερον σὺν στρατῶ πολλῶ ἐλθὼν ἐκράτησε τῶν τόπων. Ἱστορεῖ Ἑλλάνικος.¹⁷⁵

Le nom ἱστορία n'est pas employé, mais c'est le verbe ἱστορέω qui figure dans la formule de conclusion mentionnant la source. Le récit explique cette fois une zone d'ombre du texte de l'*Iliade*, dont nous avons vu qu'il s'abstient de préciser dans quelles circonstances le sceptre a été transmis à partir de Pélops, ce qui revient à passer sous silence les discordes et les crimes familiaux des Pélopidés. Mais ce n'est pas l'approche qu'adoptent les scholiastes : ils ne font pas (du moins pas ici) de distinction entre les choix de variante propres à l'*Iliade* et ceux privilégiés par d'autres œuvres. Le

¹⁷⁵ Scholies à Homère, *Iliade*, II, 105 : « Pélops, qui avait un enfant, Chrysippos, d'une épouse précédente, épousa Hippodamie fille d'Oinomaos, avec laquelle il eut des enfants nombreux. Mais comme Chrysippos était trop favorisé par lui, la belle-mère et les enfants, parce qu'ils étaient jaloux et par crainte qu'il ne lui lègue aussi son sceptre, machinèrent sa mort, en déléguant pour cela Atrée et Thyeste, les deux aînés des enfants. Lorsque donc Chrysippos eut péri, Pélops, quand il sut, exila les enfants qui s'étaient faits ses meurtriers, après avoir fait vœu qu'eux et leur descendance s'entretuent. Ils quittèrent donc Pisa, chacun pour une destination différente ; mais à la mort de Pélops, Atrée, en sa qualité d'aîné, rentra en compagnie d'une armée nombreuse et se rendit maître de la région. Hellanicos rapporte cela. » (Je traduis.)

Pélops qui est mentionné par l'*Iliade* est considéré comme étant bel et bien le même que celui dont d'autres rapportent cet autre épisode, et la tradition est considérée par défaut comme une matière autonome qui existe en dehors des sources qui la rapportent, de sorte qu'il n'y a pas de contradiction dans le fait de raconter à propos de Pélops, pour commenter un texte, un épisode qui va à l'opposé de la vision que veut en donner le texte commenté.

Là encore, la source citée, Hellanicos, est un historien, alors que les malheurs des Pélopidés et la mort de Chrysippos en particulier ont fait l'objet de nombreuses œuvres, notamment dramatiques (aucune œuvre de ce genre n'était connue dans le cas de la mort de Killos, mais il en va tout différemment ici). Cela n'est pas dû au fait que ces œuvres auraient déjà été perdues au moment où la scholie a été rédigée, mais plutôt là encore, il me semble, à un choix du ou des scholiastes de se tourner vers des sources historiques ou savantes plutôt que vers les poètes pour étayer leurs commentaires.

3.5.2. Les scholies à la première *Olympique*

Les scholies à Pindare portent les traces de plusieurs strates de commentaires successifs, dont les plus anciens remontent à des commentateurs alexandrins et les autres à des commentateurs byzantins, sans qu'il soit toujours possible de distinguer ou de dater ces états successifs dans les manuscrits¹⁷⁶. Tout comme les scholies à Homère, elles apportent au texte différents éclairages : des explications sur le vocabulaire, la syntaxe et l'accentuation, d'abord, qui relèvent aux yeux du lecteur actuel d'un commentaire philologique ; mais ils rattachent aussi aux différents noms propres ou épisodes du passé lointain évoqués différentes informations d'ordre historique, géographique ou ethnographique. Une part importante des scholies est consacrée à l'explication des premiers vers de l'épigramme, les suivantes s'attachant tour à tour à donner des informations sur Hiéron, sur la façon dont Pindare choisit de modifier la tradition sur Pélops, et sur la fonction du poète et de la poésie. Une édition complète, traduite et commentée, des scholies à la première *Olympique*, ayant été réalisée tout récemment¹⁷⁷ et contenant entre autres une analyse stylistique détaillée de l'ensemble des scholies, je ne retiendrai ici que ce qui concerne Pélops, en laissant de côté les scholies de nature plus philologique pour m'intéresser à la façon dont les scholiastes envisagent le traitement par Pindare des traditions sur Pélops.

Une grande partie des scholies consistent en des éclaircissements directs du détail du texte pindarique. La scholie 37a éclaire le texte de Pindare en replaçant la variante proposée par le poète dans la perspective des autres origines qui lui sont prêtées par d'autres auteurs, en l'occurrence à nouveau des historiens, cette fois hellénistiques :

¹⁷⁶ Dickey (2007), p. 38-40 ; C. Daude, S. David, M. Fartzoff, C. Muckensturm-Pouille, éd. (à paraître, 2012), Introduction générale de C. Daude, p. 5-24, et Notice introductive aux scholies à la première *Olympique*, p. 111-116. Voir aussi Irigoien (1952).

¹⁷⁷ C. Daude, S. David, M. Fartzoff, C. Muckensturm-Pouille, éd. (à paraître, 2012), auquel j'ai eu accès dans une version de travail comprenant la pagination *a priori* définitive.

ABCDEQ 37a. ἐν εὐάνορι Λυδοῦ Πέλοπος: Πίνδαρος μὲν τὸν Πέλοπα Λυδὸν φησιν [εἶναι], Ἴστρος δὲ (*FHG* I 426) Παφλαγόνα, Αὐτεσίων δὲ (*FHG* IV 345) Ἀχαιὸν ἀπ' Ὀλένου πόλεως, ἧς καὶ Ὅμηρος μνημονεύει (B 639)· καὶ Ὀλενον ἠδὲ Πυλὴνην¹⁷⁸.

La scholie témoigne d'une parfaite conscience de l'existence de variantes contradictoires au sujet du héros, mais prend le parti de les exposer sans tenter de trancher. Elle commence par fournir une synthèse de références historiques, puis mentionne l'*Iliade*, qui est convoquée pour attester de l'ancienneté d'une cité. La fin de la scholie est également remarquable :

DHQ 37b. εὐάνορι: ἐν τῇ εὐάνορος ἀποικία, τοῦ Πέλοπος· τουτέστιν ἐν τῇ Πελοποννήσῳ. c. Γράφεται καὶ ἐποικία· ταῦτόν δὲ δι' ἀμφοτέρων. d. Ἀποικίαν δὲ, οὐχ ἦν αὐτὸς ἔστειλεν, ἀλλ' ἦν αὐτὸς ἐστεύλατο. e. Τινὲς εὐάνορι, δοτικῇ ἀντὶ γενικῆς τοῦ εὐάνορος, ἐξ ἀνδρείας γὰρ νικήσας ἔσχε τὴν Ἥλιν¹⁷⁹.

Après des reformulations plus simples du vers de Pindare dans les scholies 37b et c, qui en clarifient la syntaxe et le sens, les scholies 37d et 37e l'expliquent d'un point de vue historique, en précisant le sens du mot ἀποικία et en mettant en rapport le contenu de la périphrase employée par Pindare avec l'histoire politique de la région après la course qui fait l'objet de l'épigramme : l'adjectif εὐάνορι, qui qualifie la région, est expliqué par l'ἀνδρεία de Pélops lui-même. L'explication du procédé de style pindarique va de pair avec une brève lecture morale de l'épisode de la course, laquelle fonctionne également comme un rappel historique. La même démarche guide la première scholie, géographique, au vers 62 :

ACDEHQ 62a. φίλαν τε Σίπυλον: οἱ μὲν πόλεως ὄνομα, οἱ δὲ ὄρους περὶ τὴν Λυδίαν, ὅθεν ὁ Πέλοψ¹⁸⁰.

Cette scholie vient rattacher à un nom propre présent chez Pindare un savoir géographique, en prenant soin de juxtaposer les sources divergentes, mais là encore sans tenter de trancher entre elles.

Les commentaires des scholiastes s'attachent à clarifier autant que possible le sens du texte pindarique, dans son contenu narratif autant que dans sa langue, et recourent également à la forme du récit. Ainsi le vers 40, mentionnant le « chaudron pur », fournit-il l'occasion d'un λόγος qui vient éclairer le propos, très allusif, du poète à propos du démembrement de Pélops :

ABCDEQ 40a. [ἐπεὶ νιν καθαροῦ λέβητος:] Λόγος τις παρὰ τοῖς ἱστορικοῖς ἐπὶ τὸ μυθικώτερον πέπλασται, ὡς οἱ θεοὶ ἐπὶ ἐστίασιν ἐκάλεσαν τὸν Τάνταλον ἔρανον παρασκευάσαντες. ἐπειδὴ οὖν καὶ αὐτὸς ὁ Τάνταλος τῷ τοῦ ἐράνου τρόπῳ ἀντεισφέρειν τι τοῖς θεοῖς εὐωχίαν ἠπόρησεν,

¹⁷⁸ Scholie à Pindare, *Olympique* I, 37a : « ABCDEQ 37a. ἐν εὐάνορι Λυδοῦ Πέλοπος: Pindare affirme que Pélops est Lydien, Istros (*FHG* I, 426), Paphlagonien, Autésion (*FHG* IV, 345), Achéen de la ville d'Oléno, dont Homère fait mention (*Iliade*, II, 639) : "Oléno et Pyléné". »

¹⁷⁹ Scholie à Pindare, *Olympique* I, 37b : « DHQ 37b. εὐάνορι: dans la colonie du vaillant héros, Pélops, c'est-à-dire dans la Péloponnèse. c. On écrit aussi ἐποικία, mais le sens est le même dans les deux cas. d. Pour 'colonie', cela ne signifie pas une colonie qu'il envoya fonder, mais celle qu'il fonda pour lui-même. e. Certains : εὐάνορι (*euanori*), avec datif à la place du génitif εὐάνορος (*euanoros*)565. C'est en effet grâce à sa vaillance qu'après sa victoire il occupa l'Élide. »

¹⁸⁰ Scholie à Pindare, *Olympique* I, 62 : « ACDEHQ 62a. φίλαν τε Σίπυλον: pour les uns, le nom d'une ville, pour les autres, d'une montagne de Lydie, d'où Pélops est originaire. »

ἀσεβοῦς ἐπιχειρήματος πρόφασιν τὸ ἄπορον ἔσχε·διακόψας γὰρ τὸν Πέλοπα ἐγκαθῆκε λέβητι καὶ ἐψήσας τοῖς θεοῖς παρέθηκε τῶν κρεῶν. Μόνην δὲ τὴν Δήμητραν ἀγνοῖα μεταλαβεῖν λέγουσι· τινὲς δὲ τὴν Θέμιν. Γνωρίσαντα δὲ τὸν Δία Ἑρμῆ προστάζει ἐγκαθεῖναι πάλιν λέβητι τὰ κρέα καὶ ὑγιῆ τὸν παῖδα ἀποδοῦναι. Ὁ δὲ Βακχυλίδης (fr. 42) τὸν Πέλοπα τὴν Ῥέαν λέγει ὑγιάσαι ABCEQI καθεῖσαν διὰ λέβητος. b. Τοῦ δευτέρου οὖν ἀκουστέον, ἀφ’ οὗ καὶ ὑγιῆς ἀνεδόθη.

AC(KN) 40c. Ἄλλως· λέγεται τῆς Δήμητρος ἀπογευσασμένης τῶν τοῦ Πέλοπος ὠμείων κρεῶν ἐλεφάντινον τὸν Ἑρμῆν ὄμον προσαρμόσαι τῷ Πέλοπι. Τούτου φασὶ καὶ ὑπόμνημα τοῦς Πελοπίδας φέρειν λευκότητά τινα κατὰ τὸν ὄμον. Τὸ ἐπὶ τοῦ ὄμου τοῦ Πέλοπος οἱ μὲν λευκόν τι ὡς διὰ τὸν ἐλέφαντα ἔφασαν, οἱ δὲ λόγχην ἐπὶ τὸν βραχίονα, οἱ δὲ ἐπὶ τὸν ἀριστερὸν βραχίονα Γοργόνα, ΑΙ Οἱ δὲ ἐπὶ τῆς ὠμοπλάτης τρίαῖναν μαρτυροῦσαν τῷ τοῦ Ποσειδῶνος ἔρωτι¹⁸¹.

La phrase qui introduit le récit du banquet de Tantale est extrêmement intéressante. Elle présente ce qui suit comme un λόγος, un propos ou un récit, présent chez les historiens, mais émet un jugement critique à son sujet en précisant qu’il est ἐπὶ τὸ μυθικώτερον πέπλασται, « forgé plutôt sur le mode de la légende ». Comme chez les scholiastes d’Homère, il semble que se manifeste ici une réserve envers certaines données de la tradition (probablement l’élément surnaturel qu’est la résurrection, mais la scholie ne précise pas ce qui dans le récit est particulièrement μυθικώτερον). L’attitude des scholiastes est proche de celle des historiens grecs : elle intègre une part de distance critique, mais ne remet jamais entièrement en cause l’existence de Pélopos ou la réalité de l’épisode de la course.

Le récit livré ici n’est pas une citation directe, ni même nécessairement fidèle au détail de sa très vague source : il s’agit d’une variante qui contient potentiellement des innovations, au moins par la série de choix de détail qu’elle opère. Ce récit éclaire le texte de Pindare en reprenant la progression générale de l’épisode, du démembrement de Pélopos et de sa cuisson dans un chaudron jusqu’à sa résurrection divine dans un autre chaudron. Mais il possède aussi une certaine autonomie par rapport aux allusions figurant dans l’*Olympique*, car il y mentionne des éléments dont Pindare ne parle pas du tout : la cause indirecte et les motivations de Tantale, l’idée que seule une des divinités mange un

¹⁸¹ Scholie à Pindare, *Olympique* I, 40 : « ABCDEQ 40a. [ἐπεὶ νιν καθαροῦ λέβητος:] Un récit est rapporté chez les historiens, forgé plutôt sur le mode de la légende, selon lequel les dieux invitèrent Tantale à un festin, préparé avec participation de chacun (*eranos*). Comme Tantale lui-même n’avait pas de quoi apporter aux dieux, en guise de participation, quelque mets fastueux, il fit de ce manque le prétexte d’une entreprise impie. En effet, ayant découpé Pélopos, il le mit dans un chaudron, et l’ayant fait cuire, il servit de cette viande aux dieux. Déméter, dit-on, fut la seule à en prendre, sans s’apercevoir de rien ; certains disent que ce fut Thémis. Mais Zeus, qui l’avait reconnue, ordonna à Hermès de mettre à nouveau les morceaux de viande dans un chaudron, et restitua le jeune homme en pleine santé. Bacchylide de son côté (fr. 42) dit que ce fut Rhéa qui rendit la santé à Pélopos, ABCEQ grâce au chaudron où elle le replongea. b. Il faut donc entendre qu’il s’agit du second chaudron, d’où il ressortit en pleine santé.

AC(KN) 40c. Autrement : on raconte que, Déméter ayant goûté de la chair de l’épaule de Pélopos, Hermès ajusta à Pélopos une épaule en ivoire. On affirme qu’en souvenir de cela, les descendants de Pélopos portent une traînée blanche sur l’épaule. Les uns ont dit que sur l’épaule de Pélopos, il y avait une marque blanche, à cause, pensent-ils, de l’ivoire, les autres, qu’il avait un fer de lance sur le bras, d’autres, qu’il avait sur le bras gauche une Gorgone, A et d’autres, qu’il avait sur l’omoplate un trident, témoignage de l’amour de Poséidon. »

morceau de Pélops (tandis que la variante du voisin jaloux chez Pindare affirme que tous les dieux en ont mangé), et le rôle joué par Zeus et Hermès (non mentionnés par Pindare, chez qui c'est Clôthô qui ressuscite Pélops). De plus, les dieux y sont entièrement innocentés et Tantale présenté comme mû par son impiété dès le début.

Le statut de ce récit est donc triple. Il fonctionne d'abord comme un commentaire et une explication du texte, puisqu'il en reprend les principaux éléments dans une formulation plus simple et plus claire, qui aide le lecteur à comprendre le détail des événements. Sur un second plan, il complète Pindare en rapportant une tradition légèrement différente, où sont signalées plusieurs variantes dont celle de Bacchylide. Et sur un troisième plan, il forme une variante nouvelle, issue de la rencontre, chez les scholiastes, entre plusieurs lectures : la lecture des historiens, qui les amène à détailler une version que Pindare lui-même réproouve, et la lecture de la première *Olympique*, dont, en tant que commentateurs, ils approuvent par ailleurs le parti pris de ne dire que du bien des dieux, et dont ils semblent intégrer ce parti pris dans leur propre récit, en produisant une variante dans laquelle seul Tantale est en faute.

Il faut remarquer enfin que les omissions, les ellipses et les ambiguïtés propres au texte de Pindare ne sont pas prises en compte : le texte de l'épinicie est supposé se référer à une tradition suffisamment stable pour être reconnaissable à coup sûr dans l'épinicie. En témoigne le fait que le récit, bien qu'éclairant l'ensemble de cette partie de l'ode, tend malgré tout vers une explication précise du vers sur lequel porte la scholie, puisqu'il se conclut par une réponse au problème concret consistant à déterminer de quel chaudron il est question dans ce vers. Une fois encore, l'existence de plusieurs versions contradictoires sur un même épisode est une évidence pour les commentateurs, mais ils ne semblent pas concevoir l'ode comme autre chose que comme un pur et simple remplacement d'une variante bien définie par une autre tout aussi bien définie.

La scholie 40c, qui ajoute encore une variante au festin de Tantale, a néanmoins pour principale fonction de fournir un ajout pur et simple, qui n'éclaire pas directement le texte mais apporte au lecteur un complément d'informations en mentionnant les traditions qui portent sur le signe distinctif des Pélopidés. Je reviendrai dans le chapitre suivant sur cet élément, qui se répand dans les textes grecs à la fin de l'Antiquité, à partir de Philostrate l'Ancien au moins.

D'autres scholies à l'ode montrent des approches similaires, mais constituant d'autres intermédiaires entre la juxtaposition de références livresques remplaçant la variante pindarique dans un ensemble plus vaste (comme c'est le cas pour la scholie au vers 37) et le recours à une narration relevant de la citation non littérale et potentiellement innovante (comme dans la scholie au vers 40). Ainsi la scholie 91a, un peu longue pour être citée ici, fournit quatre variantes du châtement de Tantale en mêlant des références et des citations littérales de poètes (Euripide, Homère, Alcée) à de brèves narrations. La même logique guide la scholie 122b, qui explique l'allusion de Pélops à la lance d'Oinomaos :

ABCDEQ 122b. πέδασον ἔγχος· κάτασχε. Ἐμπόδισον τὸ τοῦ Οἰνομάου δόρυ. ABCEQ| Δόρυ γὰρ μεταχειριζόμενος ἐπέδωκε προηγουμένους τοὺς μνηστῆρας καὶ συμποδίσας ἀνήρει. ABCDEQ| Ὡς που καὶ Ἀπολλώνιος μαρτυρεῖ (I, 752)¹⁸².

Après une glose explicitant le sens du vers, la scholie fournit une brève explication de l'allusion à l'épisode de la course, avant de fournir une citation poétique allant dans le même sens. Il n'est pas anodin de remarquer qu'il n'est pas ici question d'autres variantes et que la scholie énonce d'abord le détail de l'épisode, à l'imparfait, puis invoque l'épopée d'Apollonios pour en témoigner. Cette progression est guidée par un sens de la pédagogie qui recherche la clarté : la scholie recourt d'abord à la production d'une narration qui endosse le rôle de transmetteur de savoir et d'auteur potentiel de nouvelles variantes, puis elle s'efface à nouveau derrière l'invocation de l'autorité d'un poète.

Outre des éclaircissements sur le détail du sens du texte et des renseignements complémentaires, les scholies témoignent d'un travail de synthèse et de mise en cohérence entre les traditions sur le passé lointain. Si ce travail n'est pas systématique, comme on l'a vu, puisqu'il juxtapose souvent versions et traditions contradictoires sans tenter de les concilier, d'autres commentaires montrent un effort pour construire une chronologie d'ensemble organisant entre elles toutes les lignées héroïques et établissant un ordre de succession général entre les aventures des héros. Les scholies aux vers 68 et 69 commentent dans cet esprit le problème de la succession de Pélops et de Ganymède au poste d'échanson de l'Olympe, et cela sans hésiter à faire dire au texte l'inverse de ce qu'il dit. La scholie au vers 68 mêle interprétation du texte et correction pure et simple : la nécessité de placer Ganymède après Pélops dans la chronologie générale entraîne la recherche d'une figure de style dans le texte pindarique, et s'exprime en définitive par un ajout de mot présenté comme exprimant un sens implicite. La scholie au vers 69 pousse cette logique plus loin :

ABCDEQ 69. ἔνθα δευτέρῳ χρόνῳ· Δευτέρῳ ἀντὶ τοῦ ὑστέρῳ. προτέρῳ δὲ ἐχρῆν εἰπεῖν· πρεσβύτερος γὰρ Γανυμήδης Πέλοπος, ὡς ἔστιν ἐκ τῶν ἐπιγόνων τεκμήρασθαι.

ACDEHQ| Ἔκτωρ γὰρ καὶ Ἀγαμέμνων· Ἄτρεὺς καὶ Πρίαμος· Πέλοψ καὶ Λαομέδων. Καὶ πάλιν Λαομέδων, οὗ Πρίαμος, οὗ Ἔκτωρ· Πέλοπος δὲ Ἄτρεὺς, οὗ Ἀγαμέμνων ὁ κατὰ τὸν Ἔκτορα. Προανήρπασται οὖν Γανυμήδης Πέλοπος. Καθ' ὑπερβατὸν οὖν αὐτὸ ἀκουστέον, ὅπως ἐπὶ τοῦ Πέλοπος λέγεται,

- AC| καὶ ἔστι τὸ ὑπερβατὸν οὕτως· Διὸς δῶμα μεταβάσαι δευτέρῳ χρόνῳ, ἔνθα ἦν καὶ Γανυμήδης· ἔξωθεν τὸ πρότερον προσληπτέον.

- DEHQ| Οὕτως· ὁπότε ἐκάλεσε πατὴρ ἐπὶ τὸν εὐνομώτατον ἔρανον φίλαν τε Σίπυλον, τότε ἀγλαοτρίαιναν μεταβάσαι δευτέρῳ χρόνῳ, ἔνθα ἦλθε καὶ Γανυμήδης¹⁸³.

¹⁸² Scholie à Pindare, *Olympique* I, 122 : « ABCDEQ 122b. πέδασον ἔγχος· arrête. Empêche la lance d'Oinomaos. ABCEQ C'est en effet en brandissant sa lance qu'il s'acharnait à la poursuite des prétendants qui le précédaient, et qu'après les avoir enchaînés, il les tuait. ABCDEQ Comme en témoigne Apollonios dans un passage : (citation des *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes, I, 752-758). »

¹⁸³ Scholie à Pindare, *Olympique* I, 69 : « ABCDEQ 69. ἔνθα δευτέρῳ χρόνῳ· 'second' (δευτέρῳ) est mis pour 'ultérieur' (ὑστέρῳ) ; il fallait dire 'antérieur' (πρότέρῳ). Ganymède était en effet plus âgé que Pélops, comme

La scholie commence par une correction pure et simple, se poursuit par une démonstration qui invoque les généalogies respectives des lignées de Trôs et de Pélops, et se termine par des reformulations du texte, variables selon les manuscrits. L'intention des scholiastes est ici différente de ce qui a été vu précédemment : tandis que les origines géographiques de Pélops étaient ouvertes à des variations possibles, les scholiastes n'ont pas considéré que cela pouvait être également le cas de la chronologie. Il faut probablement attribuer ce soin à l'importance que revêtent les généalogies et le comput par générations pour l'établissement de chronologies historiques, tout au long de l'Antiquité : les variantes y sont bien plus lourdes de conséquences. Mais c'est l'attitude ambivalente des scholiastes envers le texte commenté qui est ici remarquable : sans dire ouvertement que Pindare se trompe, ils s'efforcent d'orienter le texte dans le sens qui correspond à ce qu'ils estiment vrai et qui ne peut pas être remis en cause, même par le texte pindarique. Autrement dit, l'autorité du discours de Pindare n'est pas supérieure à tout : une autorité supérieure est invoquée pour le corriger.

Le raisonnement avancé donne lieu à une rapide comparaison généalogique présentée dans les deux sens, d'abord à rebours puis dans le sens chronologique. Aucune mention d'auteur ne vient préciser les sources employées par les scholiastes. Peut-être faut-il y reconnaître la généalogie homérique. Mais l'absence de toute référence est intéressante : Pindare se trouve corrigé au nom de quelque chose qui est affirmé au présent de l'indicatif, sans mention de source et sans modulateur précisant la nature (réelle, fictionnelle, vraie, fausse, etc.) de l'énoncé en question, et qui est en tout cas présenté comme *ce qui est* indépendamment de ce que le poète peut dire. C'est dans des confrontations de ce type que se joue ce que, faute de mieux, on peut appeler la constitution d'une autorité de la tradition, sentie comme prégnante indépendamment de toute source précise qui l'aurait énoncée. C'est également une confrontation entre les autorités de deux discours : le discours poétique de Pindare et le discours savant des scholiastes. Ces derniers corrigent le poète au nom de quelque chose qui s'apparente à une vérité, qui relève d'une tradition, et dont ils se sont faits les dépositaires et les transmetteurs.

Le fait que cette confrontation et cette correction soient senties comme nécessaires, de même que la formulation de la correction, posent l'existence d'un référent commun, unique, qui doit être dans un état et non dans un autre, une vérité qui doit être établie et tranchée. De quel ordre est cette vérité ? S'agit-il d'une vérité valide dans le cadre de ce que la théorie de la fiction actuelle appellerait un monde possible, un ensemble d'informations cohérentes constituant un univers fictionnel, ou bien la formulation s'explique-t-elle par la volonté de constituer une vérité de type historique ? Seule une étude à plus grande échelle lèverait l'ambiguïté de telles formulations, mais l'importance du comput

on peut le conjecturer d'après les descendants. ACDEHQ En effet : Hector et Agamemnon ; Atrée et Priam ; Pélops et Laomédon ; et en sens inverse Laomédon dont est né Priam, dont est né Hector ; de Pélops (*est né*) Atrée, dont est né Agamemnon, contemporain d'Hector. Donc Ganymède a été enlevé antérieurement à Pélops. Il faut donc l'entendre selon une hyperbate, de sorte qu'il soit dit au sujet de Pélops :

- AC et l'hyperbate est la suivante : il le transporta en un second temps dans la demeure de Zeus, où était aussi Ganymède. Il faut rajouter de l'extérieur le mot 'auparavant' (πρότερον).

- DEHQ ainsi : lorsque son père l'invita à partager le festin irrécusable offert sur le Sipyle ami, alors le dieu au trident étincelant le transporta, en un second temps, là où était aussi venu Ganymède. »

par générations dans la constitution des chronologies historiques antiques me fait pencher pour la seconde hypothèse.

Une autre facette de ce travail de synthèse est visible dans les listes qui figurent dans certaines scholies. Elles relèvent de l'explication du détail du texte, puisqu'elles viennent étayer les chiffres que donne Pindare à propos des prétendants vaincus par Oinomaos avant la venue de Pélops au vers 127 (treize) et des fils qu'Hippodamie donne à Pélops au vers 144 (six)¹⁸⁴. Dans ces deux cas, les scholies fournissent des listes de noms, avec des variantes. Les scholies au vers 127 fournissent quatre listes différentes, deux comprenant treize prétendants comme chez Pindare, une portant le nombre à quinze et une autre le restreignant à six. Les références mentionnées, pour la première liste seulement, sont cette fois des poètes, Hésiode et Épiménide. Les scholies au vers 144 donnent quatre listes correspondant au nombre de six fils donné par Pindare, mais ne mentionnent aucune source précise. Dans les deux cas, aucune explication n'est fournie au détail de ces noms : il s'agit de synthétiser et de transmettre les informations susceptibles d'éclairer ou de contester le nombre donné par Pindare.

Avant d'aborder le détail de ces listes, il importe de replacer une telle démarche de classification et d'écriture de listes dans l'histoire des types de discours antiques et des genres poétiques grecs et latins : ni les classements de la matière traditionnelle sur le passé lointain, ni la pratique de genres énumératifs comme la liste ou le catalogue n'ont rien de très nouveau dans l'Antiquité gréco-romaine. La poésie orale homérique les connaît sous la forme du fameux catalogue des vaisseaux de l'*Illiade*, la *Théogonie* hésiodique opère une autre forme de sélection et de classification fondée sur un critère généalogique¹⁸⁵. Cette remise en perspective permet d'éviter un premier écueil, celui qui consisterait à voir à tort, dans le recours à ces listes, un pur artifice érudit, preuve d'une réappropriation savante de la matière préexistante qui se serait entièrement coupée des genres poétiques antérieurs. Tout au contraire, rien ne permet d'exclure que ces listes remontent, de manière plus ou moins directe, à des formes poétiques classiques ou archaïques. Mais un second écueil doit être alors évité, celui d'un trop grand optimisme philologique : il faut reconnaître que, du moins dans le cas de ces deux listes, aucun témoignage antérieur ne permet de confirmer ou d'infirmer l'existence effective de sources poétiques, de sorte que cette possibilité, si elle ne peut être exclue, ne peut pas non plus dépasser le statut d'hypothèse de travail. Dans la plupart des cas, les rapprochements possibles portent principalement sur la présence dans d'autres textes de certains des noms énumérés ici.

¹⁸⁴ La même logique s'observe pour l'exégèse de l'expression pindarique portant sur la roche qui menace Tantale, « quatrième châtement ajouté à trois autres », mais elle ne donne pas lieu à l'élaboration de listes.

¹⁸⁵ Sur la forme du catalogue et ses liens avec la généalogie, voir les actes du X^e colloque du CIERGA, « Formes et fonctions de la mythologie et de la mythographie : de la généalogie au catalogue », dans *Kernos* 19 (2006), p. 11-267. Il ne s'agit pas davantage d'une originalité de la poésie grecque : de nombreux points de comparaison seraient possibles dans des textes plus anciens, notamment dans la poésie mésopotamienne, très friande d'énumérations (ainsi que de répétitions de passages entiers). Voir par exemple, dans Bottéro et Kramer (1989), l'énumération des Pouvoirs conquis par Inanna sur Enki dans le texte 11, p. 230-256, ou l'énumération des trophées conquis par Ninurta sur les habitants de la Montagne dans l'*An.gim* (texte 21), p. 377-418. Le lien entre la forme de la liste et la littérature orale a également été démontré pour plusieurs autres cultures.

Il convient ensuite d'être attentif aux distinctions entre ces formes voisines : les listes dont il est question ici ne sont ni des catalogues ni des généalogies, mais de pures et simples énumérations de noms propres, la plupart du temps sans autre précision. Il est possible, une fois dépassée la question des sources, d'analyser la forme de la liste telle qu'elle se présente aux lecteurs, et d'en rechercher les critères de cohérence propre. Le premier des deux ensembles de listes en question, les listes des prétendants vaincus commentant le vers 127, se présente ainsi :

ABCEQ 127b. Οἱ δὲ ἀναιρεθέντες οὗτοί εἰσι· Μέρμνης· Ἴππόθοος· Πέλωψ ὁ Ὀπούντιος· Ἀκαρνᾶν· Εὐρύμαχος· Εὐρύλοχος· Αὐτομέδων· Λάσιος· Χάλκων· Τρικόρωνος· Ἀλκάθους ὁ Πορθάωνος· Ἀριστόμαχος· Κρόκαλος. Τούτῳ τῷ ἀριθμῷ τῶν ἀπολομένων μνηστήρων καὶ Ἡσίοδος (fr. 165) καὶ Ἐπιμενίδης (FHG IV, 405) μαρτυρεῖ. c. Τινὲς δὲ οὕτως αὐτοὺς φασὶ εἶναι· Μέρμνην· Ἴππόστρατον· Αἰολοπέα· Πείραντα· Ἀκαρνᾶνα· Ἴππομέδοντα· Ἀλκάθου· Εὐρύαλον· Εὐρύμαχον· Κρόκαλον· Ἀκρόκομον· Σκόπελον· Λυκούριον· Λάσιον· Χάλκωνα.

ABEQ d. Τινὲς δὲ τοὺς γ' οὕτως· Μέρμωνα· Ἴππόθοον· Πέλοπα τὸν Ὀπούντιον· Εὐρύμαχον· Εὐρύλοχον· Ἴππομέδοντα· Λάσιον· Χάλκωνα· Αἰόλιον· Τρικόρωνον· Ἀκαρνᾶνα· Ἀλκάθου· Ἀριστόμαχον. AB(D)EQ e. Ἄλλοι δὲ ἐξ εἶναι λέγουσιν οὕτως· Τρικόρωνον· Ἀριστόμαχον· Κυριάνοντα· Αἴολον· Πελάγοντα· Κρόνιον¹⁸⁶.

Les sources mentionnées par ces listes sont rares et vagues : la conclusion de la première liste se contente d'indiquer qu'Hésiode et Épiménide donnent le même nombre de prétendants tués, ce qui ne dit rien sur le degré de correspondance entre les noms qu'ils mentionnaient et ceux indiqués ici. Il n'est guère possible d'aller beaucoup plus loin sur ce sujet, sauf en rapprochant ces listes de celle qu'élabore Pausanias au livre VI de la *Description de la Grèce*¹⁸⁷, où la première des sources auxquelles il se réfère est le poète des *Grandes Éhées*, qui, s'il n'est pas Hésiode, compose son poème vers la même époque que lui.

Une comparaison stylistique entre le passage de Pausanias et les scholies à Pindare permet de mieux cerner les particularités de ces dernières : là où Pausanias livre sa liste sous la forme de phrases complètes, témoignant d'un souci de *variatio*, et entrecoupées de remarques qui exhibent le processus de sa constitution par références à des sources successives, les scholies se contentent de livrer une suite de noms associés par simple parataxe, avec une brièveté qui n'a rien pour surprendre dans la mesure où la recherche de la brièveté est une caractéristique répandue dans la langue des scholies.

¹⁸⁶ Scholie à Pindare, *Olympique* I, v. 122 : « ABCEQ 127b. Et les tués sont ceux que voici : Mermnès, Hippothoos, Pélops d'Oponte, Akarnan, Eurymachos, Eurylochos, Automédon, Lasios, Chalkon, Trikoronos, Alkathoos fils de Porthaon, Aristomachos, Krokalos. De ce même nombre de prétendants tués témoignent aussi Hésiode (fr. 165) et Épiménide (FHG IV, 405). c. Certains disent qu'il y en a 15, qui sont les suivants : Mermnès, Hippostratos, Aiolopeus, Peiras, Akarnan, Hippomédon, Alkathoos, Euryalos, Eurymachos, Krokalos, Akrokomos, Skopelos, Lycourios, Lasios, Chalkon. ABEQ d. Certains (donnent) les 13 ainsi : Mermnon, Hippothoos, Pélops d'Oponte, Eurymachos, Eurylochos, Hippomédon, Lasios, Chalkon, Aioliolios, Trikoronos, Akarnan, Alkathoos, Aristomachos. AB(D)EQ e. D'autres donnent ces six noms : Trikoronos, Aristomachos, Kyrianon, Aiolos, Pélagon, Kronios. »

¹⁸⁷ Pausanias, *Description de la Grèce*, VI, 21, 10.

L'ordre adopté pour les listes successives n'est qu'en partie clair. Là encore, la comparaison avec Pausanias est éclairante : ce dernier adopte un ordre d'ensemble correspondant à la succession chronologique des prétendants malheureux jusqu'à l'arrivée de Pélops, et, à l'intérieur de cet ensemble, il tend à grouper les noms en fonction de la source dont il les tient. Les scholies sont autrement plus ardues à interpréter : l'ordre adopté n'est pas précisé, et la comparaison avec l'ordre des noms donnés par Pausanias montre de grandes différences qui, malgré plusieurs noms identiques ou similaires, ne permettent pas de déceler un ordre chronologique commun. Il ne s'agit pas non plus d'un ordre alphabétique. Mais les listes ne sont pas dépourvues d'ordre pour autant, et c'est ici que les listes des scholies rejoignent potentiellement les genres poétiques oraux, dans la mesure où le critère d'organisation le plus visible, quoique non prépondérant, est la proximité phonique (en particulier des groupements par préfixes identiques), qui caractérise également les listes poétiques orales¹⁸⁸ : en témoignent des ensembles comme Εὐρύμαχος· Εὐρύλοχος (127b et similaire en d) ou Εὐρύαλον· Εὐρύμαχον (127c), le groupement par assonances, allitérations et homéotéleutes de Πείραντα· Ἀκαρνᾶνα· Ἴππομέδοντα (127c), les allitérations et les assonances rapprochant Κρόκαλον· Ἀκρόκομον (127c).

Les listes des fils de Pélops, plus courtes, ne montrent qu'en partie des procédés similaires :

ABC(D)EQ 144a. ἃ τέκε λαγέτας ἐξ: Ἦτις Ἴπποδάμεια. b. Λαγέτας, ἠγεμόνας. Τῶν λαῶν ἠγουμένου. c. Λέγει δὲ Ἀτρέα· Θυέστην· Πιθθέα· Ἀλκάθου· Πλεισθένην· Χρύσιππον. d. Ἄλλως· Ἀτρεύς· Θυέστης· Ἀλκάθους· Ἴππαλκμος· Πιθθεύς· Δίας· ἢ Χρύσιππος, ἐξ Ἀξιόχης νόμφης· καὶ Πλεισθένης, ἐξ ἄλλης. e. Τινὲς δὲ οὕτως· Ἀτρέα·Θυέστην· Ἴππαλκμον· Πλεισθένην· Πιθθέα· Πέλοπα τὸν νεώτερον¹⁸⁹.

L'ordre choisi dans ces quatre listes est plus clair. Viennent d'abord les deux fils de Pélops les plus fameux que sont Atrée et Thyeste, puis les autres moins connus. Les fils illégitimes, lorsqu'ils sont mentionnés, viennent en dernier (Chrysispos en c, Chrysispos et Plisthène en d), ce qui les distingue plus commodément des fils donnés à Pélops par Hippodamie. La proximité phonique est également un critère, du moins en d, où le *pi* initial paraît avoir rassemblé la suite Πλεισθένην· Πιθθέα· Πέλοπα τὸν νεώτερον.

Ces deux ensembles de listes témoignent de la même méthode observée précédemment : les scholiastes, qui cherchent rarement à trancher, se soucient avant tout d'opérer une synthèse prenant en compte les principales interprétations avancées dans la résolution de tel ou tel problème, en l'occurrence la justification des nombres donnés par Pindare pour les prétendants vaincus et les fils de

¹⁸⁸ Voir le commentaire de C. Daude, S. David, M. Fartzoff, C. Muckensturm-Pouille, éd. (à paraître, 2012), p. 261-263 ; sur ces formes poétiques, voir Claude Calame, « Logiques catalogales et formes généalogiques : mythes grecs entre tradition orale et pratique de l'écriture » dans *Kernos* n°19, p. 23-30.

¹⁸⁹ Scholie à Pindare, *Olympique* I, v. 144 : « ABC(D)EQ 144a. ἃ τέκε λαγέτας ἐξ: laquelle Hippodamie... b. λαγέτας: chefs ; ceux qui commandent aux armées. c. Il veut dire : Atrée, Thyeste, Pitthée, Alkathoos, Plisthène, Chrysispos. d. Autrement : Atrée, Thyeste, Alkathoos, Hippalcmos, Pitthée, Dias ; ou bien : Chrysispos, qu'il eut de la nymphe Axioché ; et Plisthène, d'une autre. e. Mais certains ainsi : Atrée, Thyeste, Hippalcmos, Plisthène, Pitthée, Pélops le jeune. » Sur cette liste, voir le commentaire C. Daude, S. David, M. Fartzoff, C. Muckensturm-Pouille, éd. (à paraître, 2012), p. 266-267.

Pélops. La logique cumulative de la liste l'emporte sur le développement du détail de chacune des variantes mentionnées (il aurait été possible d'indiquer les origines et les aventures de chacun des prétendants, comme le fait Pausanias). Sur ce point, comme dans le recours partiel à la pure proximité phonique dans l'agencement des noms, les contraintes de cette forme brève qu'est la scholie (du moins dans le cas des scholies à Pindare) lui font rejoindre certaines caractéristiques formelles des listes telles qu'elles s'observent dans la poésie archaïque d'origine orale. Je réserve au chapitre 6 l'analyse anthropologique du détail de ces noms et de ce qu'ils enseignent sur les traditions locales rattachées à la course pour Hippodamie.

Ce choix de scholies à la première *Olympique* montre la grande diversité de formes et de procédés mobilisés dans l'entreprise de commentaire de Pindare. Une analyse des scholies pour elles-mêmes a l'avantage de mettre en évidence l'articulation entre plusieurs types de discours sur Pélops et Hippodamie : la relation entre l'autorité auctoriale accordée par les scholiastes au poète et celle qu'ils revendiquent pour eux-mêmes montre la position paradoxale qu'occupent ces derniers, occupés à expliquer un texte d'un auteur par rapport auquel ils se placent généralement dans une position de retrait admiratif, mais qu'ils n'hésitent pas parfois à corriger au nom de ce qui apparaît être une vérité qui fait tradition, un savoir auquel ils paraissent prêter une autorité en lui-même au-delà des auteurs où ils l'ont trouvé, et dont, en tant que ses dépositaires privilégiés, ils se soucient d'assurer la transmission, non sans des modifications et donc des innovations probablement involontaires dues à la pratique même de la redite, du résumé, de la synthèse.

Cette analyse montre également l'élaboration, dans l'écriture des scholies, d'une unité de la figure de Pélops au-delà des frontières des différents genres (principalement la poésie et l'histoire) dont les scholies forment le terrain de rencontre privilégié et dont elles se resaisissent dans un contexte savant sans prétention littéraire. Il s'agit ici, manifestement, d'établir une vérité sur Pélops, à la fois pour le texte de Pindare (il s'agit de comprendre au mieux ce dont il parle) mais aussi, à ce qu'il semble, en dehors du texte de Pindare, comme le montre la tendance fréquente des scholiastes à partager l'attitude critique des historiens anciens, au moins *grosso modo*. La seule lecture de ces scholies ne livre certes pas de réponse claire à toutes les questions que peuvent se poser les mythologues contemporains sur la manière dont étaient reçues et comprises les œuvres poétiques et historiques portant sur Pélops, et sur le degré d'unité ou de disparité de la figure du héros au-delà des contextes d'énonciation précis dans lesquels il est immédiatement observable ; mais elle apporte des éléments précieux à cette réflexion.

3.5.3. Les scholies anciennes à Euripide

Les scholies anciennes à Euripide sont d'autant plus ardues à dater précisément qu'elles sont encore imparfaitement éditées, mais leurs éléments les plus anciens paraissent remonter à plusieurs commentaires hellénistiques (l'édition d'Aristophane de Byzance, employée en même temps que

d'autres commentaires alexandrins par Didyme dans l'élaboration de son propre commentaire au I^{er} s. av. J.-C.), modifiés et augmentés par d'autres mains jusqu'au début de l'époque romaine¹⁹⁰.

Les scholies aux *Phéniciennes* contiennent quelques informations sur des variantes peu connues de l'enlèvement de Chrysis par Laïos, mais elles se prêtent mal à une analyse poussée de l'écriture des scholies et je réserve l'analyse de ces variantes au chapitre 6. Je me concentrerai ici sur les scholies à *Oreste*, qui mentionnent Pélops et Hippodamie à de nombreuses reprises.

Les premiers vers de la tragédie sont l'occasion pour les scholiastes de prolonger les rappels donnés par Euripide lui-même et de fournir une généalogie complète de la lignée :

<Διὸς πεφυκῶς>: Τμῶλου καὶ Πλουτοῦς υἱὸς ὁ Τάνταλος, Ταντάλου δὲ καὶ Εὐρυανάσσης Πέλοψ, Βροτέας, Νιόβη, Πέλοπος δὲ καὶ Ἴπποδαμείας Ἄτρεϋς, Θυέστης, Δίας, Κυνόσουρος, Κόρινθος, Ἴππαλκμος, Ἴππασος, Κλεωνός, Ἀργεῖος, Ἀλκάθους, Ἐλειος, Πιτθεὺς, Τροϊζήν, Νικίππη, Λυσιδίκη καὶ ἕκ τινος Ἀξιόχης νόθος Χρύσιππος. Τούτῳ φθονοῦντες οἱ Πελοπίδαι ὡς προκρινόμενῳ παρὰ τοῦ πατρὸς ἀναπεῖθουσιν ἅμα τῇ μητρὶ τοὺς πρεσβυτάτους Ἄτρεα καὶ Θυέστην ἀνελεῖν τὸν παῖδα. Οἱ δὲ ἀποκτείναντες εἰς φρέαρ ἐνέβαλον. Ὁ δὲ Πέλοψ ὑπόπτους ἔχων τοὺς παῖδας ἐκβάλλει ἐκ τῆς πατρίδος ἐπαρασάμενος. Τούτων ἄλλοι μὲν ἄλλη ᾤκησαν, Ἄτρεϋς δὲ καὶ Θυέστης ἐν τῇ Τριφυλίᾳ κατόκησαν ἐν Μακέστῳ. Καὶ Ἄτρεϋς μὲν Κλεόλαν τὴν Διάντος ἀγαγόμενος ἔσχε Πλεισθένη τὸ σῶμα ἀσθενῆ, ὃς Ἐριφύλην γήμας ἔσχεν Ἀγαμέμνονα καὶ Μενέλαον καὶ Ἀναξιβίαν. Νέος δὲ τελευτῶν ὁ Πλεισθένης καταλείπει τῷ πατρὶ τοὺς παῖδας. Θυέστης δὲ λαβὼν Λαοδάμειαν ἔσχεν Ὀρχομενὸν, Ἀγλαόν, Καλαόν. Τῶν δὲ Ἡρακλειδῶν κατασχόντων Πελοπόννησον ἔχρησεν ὁ θεὸς αὐτοὺς μὲν ἀποστήναι Λακεδαιμόνος, τοὺς δὲ Πελοπίδας βασιλεῦσαι. – ΜΤΑΒ¹⁹¹

Cette scholie est avant tout un rappel généalogique, où dominant les unions et les listes d'enfants, mais qui inclut une brève narration du complot contre Chrysis, probablement sentie comme nécessaire parce qu'elle explique la dispersion géographique de la descendance de Pélops et aboutit à des précisions géographiques sur les dernières générations. Courant depuis les parents de Tantale jusqu'au retour des Héraclides, elle couvre l'ensemble de la chronologie du passé héroïque en quelques lignes

¹⁹⁰ Dickey (2007), p. 31-34. Pour ces scholies, j'utilise l'édition de Schwartz. J'ai également pris en compte les scholies du manuscrit publié par Stephen G. Daitz, *The Scholia in the Jerusalem Palimpsest of Euripides : A Critical Edition* (Heidelberg, 1979) mais n'y ai rien trouvé concernant mon sujet. Je ne prends pas en compte ici les scholies byzantines.

¹⁹¹ Scholie à Euripide, *Oreste*, v. 4 : « De Tmôlos et de Ploutô naquit Tantale ; de Tantale et d'Euryanassa naquirent Pélops, Brotéas, Niobé ; de Pélops et d'Hippodamie naquirent Atrée, Thyeste, Dias, Kynosouros, Corinthos, Hippalcmos, Hippasos, Cléônos, Argeios, Alkathoos, Éléios, Pitthée, Troïzèn, Nikippè, Lysidikè, et d'une certaine Axioché le bâtard Chrysis. Jaloux de ce dernier, parce qu'il était préféré par son père, les Pélopides avec leur mère persuadèrent leurs aînés Atrée et Thyeste de tuer le garçon. Ces derniers l'assassinèrent et le jetèrent dans un puits. Mais Pélops, qui avait des soupçons, exila ses enfants de leur pays natal, non sans avoir proféré des imprécations contre eux. Chacun d'eux habita à un endroit différent, Atrée et Thyeste s'établirent en Triphylie à Makestos. Et Atrée, ayant pris pour épouse Cléolè fille de Dias engendra Plisthène au corps infirme, qui épousa Ériphyle et engendra Agamemnon, Ménélas et Anaxibia. Plisthène, mort jeune, laissa son pays natal à ses fils. Thyeste, ayant pris pour épouse Laodamie, engendra Orchoméno, Aglaos, Calaos. Comme les Héraclides avaient envahi le Péloponnèse, le dieu ordonna par un oracle aux Héraclides de quitter Lacédémone et aux Pélopides d'y régner. » (Je traduis.)

et vise donc à fournir aux lecteurs une vision d'ensemble de la lignée, au-delà de ce qui était strictement indispensable à la compréhension immédiate du détail du texte. L'absence de toute mention de source confère une autorité de fait au propos des auteurs de la scholie.

De manière prévisible, le principal passage commenté en lien avec Pélops et Hippodamie est celui du troisième *stasimon*, aux vers 988 à 994, dont nous avons vu qu'il remonte au meurtre de Myrtilos par Pélops pour expliquer les malheurs des Pélopidés. Comme dans le cas des autres auteurs, les scholies à Euripide contiennent aussi des explications métriques et grammaticales ainsi que de nombreuses reformulations destinées à faciliter la compréhension du chœur tragique. Mais outre l'abondance et la plus grande longueur moyenne de ces scholies, leur caractéristique frappante, par comparaison avec les scholies à Homère ou à Pindare, est l'ambition synthétique des narrations auxquelles elles recourent pour expliquer le texte d'Euripide. Tout se passe comme si le commentaire ne pouvait pas se permettre de demeurer lui-même allusif : les tenants et les aboutissants de la course, du meurtre de Myrtilos et de ses conséquences pour les Pélopidés, sont systématiquement rappelés, ce qui entraîne de nombreuses redites d'un lemme à l'autre. Des narrations plus ou moins développées de la course se trouvent ainsi dans les scholies aux vers 982, 987, 989, 990 et 998. Cela pourrait résulter de la réunion, dans l'édition des scholies, de nombreux commentaires apparaissant dans des manuscrits différents. Mais ce n'est pas entièrement le cas : les scholies à ce *stasimon* de l'*Oreste* témoignent d'une volonté d'organisation du commentaire, puisque certaines informations ne sont pas répétées et donnent lieu à des renvois d'une scholie à l'autre. Ainsi la fin de la scholie au vers 990, qui rappelle la course de Pélops et le meurtre de Myrtilos, renvoie à la suite du commentaire pour davantage d'informations : ἡ δὲ ἱστορία τῆς χρυσοῦς ἀρνὸς ἐγράφη ὀπισθεν, « l'histoire du bélier d'or est écrite plus loin ». La plupart de ces scholies ne mentionnent pas de sources, et les quelques variantes qu'elles présentent, sur une trame commune très similaire qui inclut toujours la ruse puis la mort de Myrtilos, ne sont pas confrontées explicitement les unes aux autres, contrairement à ce qui a été vu pour les scholies à la première *Olympique*.

L'une des scholies au vers 982, après un commentaire sur le châtement de Tantale, propose une paraphrase du propos du chœur, qui débouche sur une narration rapide de la course de Pélops et du meurtre de Myrtilos, le tout sans mention de sources. La scholie mentionne un détail curieux dont c'est la seule attestation : tout en ne contenant par ailleurs aucune innovation particulière, elle paraît prêter à Oinomaos le char ailé et très rapide qui est habituellement l'apanage de Pélops¹⁹², ce qui ne correspond pas non plus au propos du texte d'Euripide tel qu'il nous est parvenu. La scholie au vers 987, qui progresse également d'une paraphrase du propos du chœur vers un résumé narratif, paraît inclure une correction implicite à ce détail en reprenant une expression très similaire, mais en

¹⁹² Scholie à Euripide, *Oreste*, v. 982 : ὁ Πέλωψ, φησὶν, ἐθεάσατο τὸ ἄρμα τοῦ Οἰνομάου τὸ πτερωτὸν καὶ ταχύτατον. « Pélops, dit-il [le chœur], contempla le char d'Oinomaos, ailé et très rapide. » (Je traduis.)

attribuant le char à Pélops¹⁹³ ; dans le même sens va le renvoi qui figure plus loin dans la scholie et qui indique que cette ἱστορία (qui n'avait pas été qualifiée comme telle en 982) a déjà été relatée plus haut¹⁹⁴.

La scholie au vers 989, plus courte, présente les mêmes caractéristiques : après une brève paraphrase du passage commenté, elle rappelle brièvement la mort de Myrtilos, puis elle donne à nouveau l'éponymie de la mer de Myrtô, déjà présente dans la scholie au vers 982, qui ne donnait toutefois pas explicitement le nom de Myrtô. La scholie mentionne ensuite le courroux d'Hermès, père de Myrtilos, comme cause de l'envoi du bélier à toison d'or qui provoque la querelle entre Atrée et Thyeste et les malheurs ultérieurs des Pélopidés. Mais la fin de la scholie revient sur la mort de Myrtilos et en ajoute une autre variante : οἱ δὲ ὅτι μετὰ τὴν νίκην ὡς φίλον συλλαβόμενος τὸν Μυρτίλον ἐξεδίφρευσε ζηλοτυπήσας εἰς Ἴπποδάμειαν, « D'autres [disent] qu'après la victoire, comme il prenait un baiser, il précipita Myrtilos du char par jalousie envers Hippodamie. » Bien que la mention du bélier à toison d'or donne lieu à un nouveau renvoi montrant que la scholie fait partie d'un ensemble conçu comme tel¹⁹⁵, cette dernière variante de la chute de Myrtilos semble un ajout autonome, apporté par un scholiaste différent de ceux des scholies précédentes au même vers.

C'est dans la scholie au vers 990 que figure le récit le plus développé de la course de chars, remarquable tant par son mode d'élaboration que par les détails singuliers qui s'y trouvent préservés.

Il faut considérer d'abord les quelques notes ponctuelles formant le début de la scholie :

Ὁ Οἰνόμαος πατὴρ τῆς Ἴπποδαμείας. οἱ ἵπποι τοῦ Οἰνομάου ἦσαν ἡ Ψύλλα καὶ Ἄρπιννα. Ὁ δὲ ἵπποκόμος ἦν ὁ Μυρτίλος.

Ces quelques notations brèves mentionnent les noms des chevaux d'Oinomaos, Psylla et Harpinna, dont nous avons vu que (certes dans l'état actuel des sources préservées) ils n'apparaissent pas avant l'*Alexandra* de Lycophron, lequel a très probablement inventé ce détail, qui correspond bien à sa poétique. J'émetts alors l'hypothèse que l'auteur de ces noms est Lycophron et que la scholie les lui a empruntés, directement ou indirectement. En termes de datation, cela montre que la scholie est postérieure au poème de Lycophron, ce qui ne fait que confirmer les datations généralement proposées. Mais l'intérêt principal de cette reprise est de montrer la façon dont un discours savant comme celui des scholies est amené à opérer une synthèse d'éléments qui, au départ propres à telle ou telle œuvre, se trouvent sortis de leur contexte d'origine et rapportés à un ensemble désormais doté d'autonomie. L'auteur de cette phrase de la scholie ne se réfère pas à Lycophron, ni à une source

¹⁹³ Scholie à Euripide, *Oreste*, v. 987 : ὁ Πέλωψ κατὰ τὸ αὐτοῦ πτηνὸν καὶ ταχύτατον ἄρμα ἔχων τὸν Μυρτίλον ἐξεδίφρευσε. « Pélops, sur son char ailé et très rapide et transportant Myrtilos, le jeta du char. » (Je traduis.)

¹⁹⁴ Scholie à Euripide, *Oreste*, v. 987 : Τὴν δὲ ἱστορίαν ταύτην ἤδη προεθέμεθα ὅτι Πέλωψ ὁ Ταντάλου τὸν Οἰνόμαον νικήσας συνεργήσαντος τοῦ Μυρτίλου καὶ τὴν παρὰ θάλασσαν ἐλαύνων ἀπωθήσατο αὐτὸν κατ' ἐκεῖνον τὸν τόπον τῆς θαλάσσης, ἐνθα Γεραιστός ἐστιν, ἀκρωτήριον τῆς Εὐβοίας. Ὅθεν τὸ πέλαγος ἐκεῖνο ἐπώνυμον. « Nous avons déjà exposé cette histoire selon laquelle Pélops fils de Tantale, après avoir vaincu Oinomaos grâce à la ruse de Myrtilos et menant son char sur la mer, jeta ce dernier au-dessus d'un endroit de la mer où se trouve Geraistos, un cap de l'Eubée. De là vient le nom de cette mer. » (Je traduis.)

¹⁹⁵ Scholie à Euripide, *Oreste*, v. 989 : τὰ δὲ λοιπὰ τῆς ἱστορίας ἐξῆς ἐπάγει, « Le reste de l'histoire figure plus loin. » (Je traduis.)

quelconque, et il ne mentionne pas de variantes ; soit par volonté de brièveté, soit parce qu'il considèrerait ce détail comme désormais intégré à un ensemble de données, noms, lieux, événements, qui serait doté d'une existence en soi, il transmet l'information sous la forme d'un simple prédicat, qui dit ce qui est. Tout se passe comme si, lorsque la démarche de mention des sources ou de recherche de variantes n'est pas faite (pour une raison ou pour une autre), les scholiastes envisageaient le passé lointain auquel se rattache la course de Pélops comme un ensemble, une « matière », doté d'une existence en soi, abstraction faite des contextes génériques et des singularités auctoriales qui ont d'abord présidé à la création de ses diverses parties.

Une fois encore, le doute subsiste sur la nature de cette existence en soi : s'agit-il de la simple existence intemporelle d'une « vérité de fiction », ou bien d'une affirmation sur un passé conçu comme historique, ou d'une simple référence à un auteur précis que des contraintes de brièveté auraient conduit à laisser dans l'implicite ? La question n'est pas tranchée dans ce contexte précis, mais il s'agit d'un cas différent de celui traité par la scholie à Pindare étudiée plus haut, qui s'attachait aux problèmes de chronologie : c'est ici un détail d'importance mineure, dont l'enjeu en termes de limite entre le « crédible » et le « mensonger » est moins crucial. Il n'en reste pas moins utile de remarquer l'équivocité qui s'attache à ces formulations dans des écrits savants tels que les scholies : ce passage d'une formulation rattachant tel détail ou variante à un auteur précis à une formulation qui tend à la vérité générale et intemporelle me semble constitutif des mécanismes qui expliquent l'intégration progressive des variantes inventées par des œuvres précises à un ensemble flou, une « matière » qui, ainsi dépouillée de toute origine auctoriale et extraite de ses contextes génériques initiaux pour être brassée par des types de discours et des contextes de production et de réception différents, donne l'illusion d'exister en soi et d'avoir toujours existé à l'identique, hors du temps et de ses contextes d'évocation précis. Si cette illusion repose sur une part de réalité, puisque la diffusion progressive de ce savoir paraît dégager des invariants, elle n'en est pas moins trompeuse, puisque cette intemporalité et cette permanence apparentes sont en réalité le produit de multiples transferts génériques, de réécritures et de transformations dont chaque étape pose à nouveaux frais la question de la forme discursive adoptée, des multiples éléments repris, ajoutés ou supprimés, et du sens qui est prêté à l'ensemble.

La plus grande partie de la scholie consiste en une narration, la plus ample sur ce sujet dans les scholies à Euripide, de la course de chars de Pélops, jusqu'à l'envoi par Hermès du bélier d'or qui cause les malheurs suivants des Pélopidès :

– A¹ Ὁ Οἰνόμαος ἐβασίλευεν ἐν τῇ Λέσβῳ, εἶχε δὲ καὶ ἵππους ταχεῖς, οὓς οὐδεὶς ἐνίκησεν εἰ μὴ ὁ Πέλοψ. Εἶχε δὲ ὁ Πέλοψ ἠνίοχον τὸν Κίλλον. Ἡ δὲ Ἴπποδάμεια Οἰνομάου θυγάτηρ ἢ καὶ παρὰ τοῦ ἰδίου πατρὸς ἐρωμένη καὶ διὰ τοῦτο μὴ ἐκδιδομένη πρὸς γάμον, καθὼς οἱ ἀκριβέστεροι τῶν ἱστοριογράφων γράφουσιν, ἤρᾳτο καὶ παρὰ Μυρτίλου τοῦ ἠνιοχοῦντος τῷ ταύτης πατρὶ, υἱοῦ δὲ ὑπάρχοντος Ἑρμοῦ καὶ Κλεοβούλης τῆς Αἰόλου [ἢ Αἰπόλου] θυγατρὸς. Αὕτη τὸν Πέλοπα ἰδοῦσα ὠραῖον μετὰ τὴν τῶν δώδεκα νυμφίων ἀναίρεσιν ἔρωτι τούτου

κατείχετο καὶ τῷ Μυρτίλῳ φησὶ συνεργῆσαι τῷ νεανίᾳ εἰς τὴν κατὰ τοῦ πατρὸς νίκην. Ὁ δὲ ταῖς χοινικίσι τῶν τροχῶν τοὺς ἥλους μὴ ἐμβαλὼν ἐποίησε τὸν Οἰνόμαον ἐν τῷ τρέχειν ἡττηθῆναι καὶ ἀναιρεθῆναι ὑπὸ τοῦ Πέλοπος ἐκπεσόντων τῶν τροχῶν. Ἐίδιδου γὰρ ὁ Οἰνόμαος τοῖς μνηστῆρσι τὴν Ἴπποδάμειαν ἐπὶ τῶν οἰκείων ἔχειν ἀρμάτων θεὶς πέρασ τοῦ δρόμου ἔπαθλον γάμου τὸν Κορίνθιον ἰσθμὸν εἰ δυνηθεῖεν ἀφικέσθαι μέχρι τούτου. Αὐτὸς δὲ ὄπισθεν ἐλαύνων μετὰ δόρατος καὶ καταλαμβάνων αὐτοὺς ἀνήρει. Τότε δὲ οὕτω νικηθεὶς δόλῳ καὶ ἀναιρούμενος κατηράσατο τῷ Μυρτίλῳ γνοὺς τὴν ἐπιβουλήν, ἵνα ὑπὸ Πέλοπος ἀνέλῃται· ὃ καὶ γέγονεν ὕστερον. Διαβληθεὶς γὰρ παρ' Ἴπποδαμείας ὡς βιάζων αὐτὴν ἢ, ὡς οἱ πολλοὶ φασι, πειράζων αὐτὴν ρίπτεται παρὰ Πέλοπος περὶ Γεραιστὸν ἀκρωτήριον. Ὁ δὲ τελευτῶν ἀρὰς ἀρᾶται τοῖς Πελοπίδαις δεινάς, αἱ καὶ πεπλήρωνται ὕστερον γεννηθείσης τῆς χρυσομάλλου ἀρνὸς Ἑρμοῦ βουλαῖς τοῦ Μυρτίλου πατρὸς ἐν τοῖς Ἀτρέως ποιμνίαις· ὅθεν τὰ δεινὰ τῆς τραγωδίας ἔπη. Ὁ δὲ Γεραιστὸς ἀποθανόντος ἐκεῖ τοῦ Μυρτίλου Μυρτῶν πέλαγος ὠνομάσθη. Ὁ δὲ Πέλοψ εἰς Ὀκεανὸν ἐλθὼν καὶ Ἥφαιστῳ ἀγνισθεὶς λαβὼν Πῖσαν τὴν Οἰνομάου βασιλείαν καὶ τὴν Ἀπίαν Πελασγίαν λεγομένην Πελοπόννησον ὠνόμασεν. Ἡ δὲ ἱστορία τῆς χρυσῆς ἀρνὸς ἐγρᾶφη ὄπισθεν¹⁹⁶.

La scholie ne mentionne généralement pas ses sources. Lorsqu'elle le fait, à deux reprises, c'est, dans le premier cas, avec la volonté de renforcer la légitimité d'une information (la référence aux « auteurs d'histoires les plus scrupuleux »), et, dans le second, qui forme l'unique mention d'une variante différente dans le cours du récit, dans le but d'indiquer quelle variante est la plus répandue (une variante affirme qu'Hippodamie a calomnié Myrtilos, mais la plupart des gens soutiennent que Myrtilos lui a bien fait des avances). La référence aux historiographes montre un nouveau cas de prééminence des sources historiques ou peut-être mythographiques sur les poètes. Ces références vagues ne permettent guère de remonter à des sources précises, sauf dans le cas du passage concernant

¹⁹⁶ Scholie à Euripide, *Oreste*, v. 990 : « Oinomaos était le père d'Hippodamie. Les chevaux d'Oinomaos étaient Psylla et Harpinna. Et son écuyer était Myrtilos. – A¹ Oinomaos régnait à Lesbos, et il avait aussi des chevaux rapides, que personne ne put vaincre à l'exception de Pélops. Pélops avait pour cocher Killo. Hippodamie, fille d'Oinomaos, qui était aussi aimée par son propre père et pour cette raison n'était pas donnée en mariage, comme l'écrivent les auteurs d'histoires les plus scrupuleux, était aussi aimée de Myrtilos, le cocher de son père, qui se trouvait être le fils d'Hermès et de Cléoboulè fille d'Éole [ou d'Aipolos, « Chevrier »]. Elle, voyant Pélops et sa beauté après le trépas de douze jeunes époux, s'éprit d'amour pour lui et dit à Myrtilos de venir en aide au jeune homme pour assurer sa victoire contre son père. Lui, n'ayant pas inséré les clavettes dans les écrous de moyeux des roues, fit en sorte qu'Oinomaos fût vaincu à la course et tué par Pélops après que ses roues se furent détachées. En effet, Oinomaos donnait aux prétendants Hippodamie à porter sur leurs propres chars, étant fixés comme terme de la course et prix nuptial l'isthme de Corinthe si le prétendant arrivait jusque là. Quant à lui, il prenait la poursuite derrière, avec une lance, et lorsqu'il les rattrapait, il les tuait. Mais alors, lorsqu'il eut été ainsi vaincu par ruse et terrassé il maudit Myrtilos en reconnaissant le complot, en lui souhaitant d'être tué par Pélops ; ce qui arriva par la suite. Victime d'accusations calomnieuses de la part d'Hippodamie qui prétendait avoir été violée par lui, ou bien, comme l'affirment la plupart, occupé à tenter de la séduire, il fut jeté par Pélops au large du cap Geraistos. En mourant, il lança contre les Pélopidés des malédictions terribles, qui se réalisèrent par la suite lorsqu'Hermès, selon les souhaits de Myrtilos dont il était le père, fit naître le bélier à toison d'or parmi les troupeaux d'Atrée ; de là les chants terribles de la tragédie. Le Geraistos, après que Myrtilos y eut trouvé la mort, prit le nom de mer de Myrtô. Quant à Pélops, après être allé se purifier auprès d'Héphaïstos, il prit Pisa, le royaume d'Oinomaos, et il donna à l'Apia, appelée Pélasgie, le nom de Péloponnèse. L'histoire du bélier d'or est écrite plus haut. » (Je traduis.)

le sabotage du char et la défaite d'Oinomaos : plusieurs expressions employées par la scholie sont identiques ou pratiquement identiques à celles employées par l'épitomé de la *Bibliothèque* du Pseudo-Apollodore dans ce passage¹⁹⁷. Il est certain qu'il y a là un emprunt d'un texte à l'autre, mais la datation des scholies et celle du Pseudo-Apollodore posent problème, de sorte qu'il n'est pas facile de déterminer dans quel sens a eu lieu cet emprunt.

Le récit de la scholie reste bien moins développé que celui du Pseudo-Apollodore. L'origine du char de Pélops n'est pas mentionnée, pas plus que la filiation d'Oinomaos et l'origine de son équipement ; le traitement macabre réservé par Oinomaos aux vaincus est absent ; les circonstances dans lesquelles a lieu la confrontation qui aboutit à la mort de Myrtilos ne sont pas précisées. À l'inverse, la scholie mentionne des détails absents de la *Bibliothèque*, le plus remarquable étant la variante dans laquelle Hippodamie calomnie Myrtilos, et dont c'est ici l'unique attestation dans les textes grecs. Les limites choisies pour l'épisode sont ici encore adaptées au contexte, comme en témoigne le choix explicite de ne pas relater les événements ultérieurs concernant le bélier d'or et de renvoyer les lecteurs aux scholies précédentes à ce sujet. Néanmoins, ce récit reste le plus détaillé qu'offrent les scholies à Euripide à propos de Pélops. Malgré ses emprunts et les quelques références vagues qu'il contient, il produit lui aussi, *de facto*, une variante nouvelle, où Myrtilos joue un rôle extrêmement important.

Les récits proposés par les scholies gagnent à ne pas être seulement lus et considérés en eux-mêmes, mais à être replacés dans le contexte de la démarche de commentaire qu'ils servent. La place accordée à Myrtilos dans la scholie au vers 990 de l'*Oreste* comme dans les récits des scholies précédentes découle naturellement de la mention du nom du cocher d'Oinomaos dans la pièce d'Euripide. Il y a plus : dans les scholies à Euripide, la course de Pélops implique *toujours* Myrtilos, et la variante où intervient Poséidon n'est pas seulement mentionnée. À l'inverse, les scholies à la première *Olympique* de Pindare développent différentes variantes du festin de Tantale à partir de ce qui est mentionné dans l'épigramme, et expliquent différents points en rapport direct avec le propos du poète, mais elles ne mentionnent jamais ni Myrtilos (sa seule apparition figure dans la citation des *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes) ni les variantes impliquant le sabotage du char d'Oinomaos, pas même à titre de point de comparaison. Cette exclusivité a de quoi surprendre, et rappelle que la similarité entre la démarche des scholiastes et celle des commentateurs actuels est toute relative : s'il leur arrive de mentionner des variantes différentes de celle développée par l'auteur du texte commenté, elles ne sont

¹⁹⁷ La scholie indique : ὁ δὲ ταῖς γοινικίσι τῶν τροχῶν τοὺς ἥλους μὴ ἐμβαλῶν ἐποίησε τὸν Οἰνόμαον ἐν τῷ τρέγειν ἡττηθῆναι καὶ ἀναιρεθῆναι ὑπὸ τοῦ Πέλοπος ἐκπεσόντων τῶν τροχῶν. (...) Τότε δὲ οὕτω νικηθεὶς δόλω καὶ ἀναιρούμενος κατηράσατο τῷ Μυρτίλῳ γνοῦς τὴν ἐπιβουλήν, ἵνα ὑπὸ Πέλοπος ἀνέλθῃται. L'épitomé de la *Bibliothèque* du Pseudo-Apollodore, II, 3-10, indique : ταῖς γοινικίσι τῶν τροχῶν τοὺς ἥλους οὐκ ἐμβαλῶν ἐποίησε τὸν Οἰνόμαον ἐν τῷ τρέγειν ἡττηθῆναι καὶ ταῖς ἡνίας συμπλακέντα συρόμενον ἀποθανεῖν, κατὰ δὲ τινὰς ἀναιρεθῆναι ὑπὸ τοῦ Πέλοπος· ὅς ἐν τῷ ἀποθνήσκειν κατηράσατο τῷ Μυρτίλῳ γνοῦς τὴν ἐπιβουλήν, ἵνα ὑπὸ Πέλοπος ἀπόληται.

Les termes employés et la succession des informations à propos de la mort de Myrtilos, de la purification de Pélops par Héraïstos, de son accession au trône de Pisa et des noms du Péloponnèse, montrent également sans doute possible que l'un des textes a lu l'autre et le reformule.

nullement guidées par une démarche de rapprochement systématique entre les différentes variantes et traditions qui pourrait être celle des antiquisants actuels.

Ainsi, dans le cas des scholies à Euripide, les scholies produisent de nouveaux récits qui contiennent toutes sortes de détails absents du texte de l'*Oreste* mais se situent dans la même lignée : le commentaire, autant dans les passages où il revendique explicitement une autorité que dans ceux où il transmet ou croit transmettre directement un savoir préexistant, produit de fait des variantes nouvelles de la course de chars sous la forme de récits continus, mais cette production est en partie conditionnée par le fait que ces récits doivent remplir une fonction de commentaire, quoique cette fonction apparaisse moins directement que dans les scholies métriques ou stylistiques. Les parties narratives des scholies sont elles aussi des textes seconds, des récits *ad hoc* qui fournissent aux lecteurs des informations sur les pans de la tradition qui figurent déjà, de manière plus ou moins développée, dans le texte commenté.

De cet examen des textes connus évoquant Pélops et Hippodamie aux époques archaïque, classique et hellénistique, ressort avant tout la très forte influence des contextes d'énonciation et des contraintes génériques sur les visions des héros données par les auteurs et sur les connotations et les significations attachées tant aux héros qu'aux épisodes où ils apparaissent. Les héros du passé lointain sont évoqués au sein d'une communauté donnée de nombreuses manières différentes, chaque type d'évocation imprimant une orientation différente à des thèmes dont la permanence apparente s'avère ainsi partiellement trompeuse. Dans l'épopée, Pélops est plus que jamais lointain, lié aux générations les plus anciennes de l'âge héroïque et à des héros qui n'apparaissent pas directement dans l'intrigue épique, et, de ce fait, il reste une figure mineure ou très secondaire, qui tire son importance de son statut d'ancêtre fondateur de la lignée des Pélopidés. Les choses sont toutes différentes dans l'épinicie, où l'établissement d'un lien direct entre le passé lointain et le présent est le but principal de l'œuvre du poète et où le chant du chœur, qui s'élève bien souvent à Olympie même, lieu de culte principal de Pélops, est chargé d'une valeur performative d'acte de culte, parfois discrète mais toujours présente, lorsqu'il invoque le héros protecteur du lieu.

À l'époque classique, la poésie dramatique attique, qui est également un acte de culte accompagné de musique mais qui n'entretient pas de lien direct avec les héros éléens, n'en réalise pas moins une mise en scène directe du passé lointain dans le présent de la vie de la cité lorsqu'elle fait incarner par des citoyens athéniens les protagonistes de la course pour Hippodamie ou de l'enlèvement de Chrysis. Dans ces pièces comme dans celles qui ne font que mentionner le héros, l'importance de la course de chars se confirme et la tragédie en élabore une variante appropriée à ses besoins, variante où l'intervention et la mort de Myrtilos revêtent une importance fondamentale dans la création d'une fatalité à long terme. Même voire surtout lorsqu'il n'est présent qu'indirectement, le Pélops attique, plus nettement encore que les autres, est façonné par la conjoncture politique qui suit immédiatement

les guerres médiques, et donne à voir l'hésitation, constitutive de la figure du héros à cette époque, entre une conception de Pélops comme figure de l'étranger asiatique souvent pris en mauvaise part et son remplacement au profit d'une identité purement grecque qui paraît alors plus appropriée à cet aïeul des principaux rois héroïques du Péloponnèse. C'est également sous ce jour que le connaît l'éloquence attique, laquelle tend à le réduire plus franchement à un simple archétype d'étranger nourrissant une politique xénophobe tournée contre l'Asie. Bien sûr, les frontières génériques ne sont pas étanches : l'éloquence qui utilise Pélops pour retourner contre les souverains pélopidés leurs origines asiatiques est à l'œuvre sur scène dans la bouche des héros de Sophocle ou d'Euripide, et Hérodote la mobilise au moment de faire parler Xerxès ; Socrate emprunte aux poètes la généalogie des Pélopidés le temps d'une réflexion sur l'étymologie des noms propres qui le mène à la découverte de l'enthousiasme poétique.

Dans le même temps émerge l'histoire, dont le corpus pour ces époques reste très restreint et fragmentaire, mais qui montre très tôt le double mouvement d'utilisation des traditions poétiques et des généalogies royales dans l'élaboration d'ouvrages historiques – sur ce point, même un Thucydide n'est pas si éloigné d'un Phérécyde – et le nécessaire retour critique qui s'opère vis-à-vis de ces traditions sur un passé lointain qui, comme le montrent Thucydide et plus encore Palaiphatos, tend de plus en plus à être passé au crible du crédible, sur le modèle de la réalité présente des choses. Là encore, l'épisode de la course est le principal lieu des infléchissements qu'entraînent ces nouvelles exigences, tandis que le statut d'ancêtre fondateur de Pélops et son rôle de souverain demeurent inchangés.

Le déplacement du centre de la vie intellectuelle d'Athènes vers Alexandrie à l'époque hellénistique va de pair avec des changements de plusieurs types qui aboutissent à l'émergence d'une littérature au sens plein du terme, recourant largement à l'écrit, nourrie par de meilleurs moyens de documentation, par les modèles formés par les classiques attiques et par l'activité d'édition et de commentaire qui accompagne leur accession à ce statut. Ces changements profonds dans les conditions pratiques de la progression et de la diffusion du savoir, et par là de l'élaboration des œuvres, contribuent à une plus grande porosité entre les genres écrits, comme en témoignent l'intégration à l'épopée alexandrine d'éléments empruntés à la tragédie et à la poésie lyrique mais aussi à l'histoire, et le caractère savant d'une poésie plus consciente que jamais de ses possibilités intertextuelles. Si des pans entiers de cette conversation livresque restent perdus, les rapprochements entre les œuvres poétiques connues et les fragments ou testimonia des historiens hellénistiques ou plus anciens montrent la porosité constante entre le discours historique et le discours poétique. Réciproquement, les scholies montrent de quelle manière la tension entre la volonté d'élaborer des outils de compréhension dépourvus de prétention littéraire au service des textes classiques et l'affirmation par les commentateurs d'une autorité propre conduit à la production de textes qui, de fait, produisent eux aussi des variantes nouvelles et des formes nouvelles d'évocation des héros anciens, oscillant entre des mises en récit proches des écrits mythographiques et une référence récurrente aux méthodes d'écriture de l'histoire. L'écriture

d'œuvres et le commentaire des œuvres des auteurs antérieurs, pratiqués qui plus est dans les mêmes milieux et parfois par les mêmes personnes, apparaissent comme deux pratiques étroitement liées, les œuvres se concevant de plus en plus comme des réécritures d'œuvres antérieures nourries par des partis pris savants qui valent commentaire, tandis que les pratiques d'écriture du commentaire perceptibles à travers la lecture des scholies, loin d'être de simples transmetteurs neutres, s'avèrent dotées, de fait, d'une capacité à innover et à infléchir la tradition émergente.

Mais un changement plus profond et plus durable est à l'œuvre, qui doit être rapporté aux changements politiques et, par là, idéologiques qui s'amorcent alors et ne cessent plus ensuite : les conceptions quelque peu rigides du Grec et du Barbare qui étaient celles des Grecs et en particulier des Athéniens commencent à laisser place à une vision du monde différente, plus ouverte aux rencontres entre les populations. Si, chez Apollonios, la référence à Pélops en pleine Paphlagonie vaut revendication d'un hellénisme conquérant, la crispation antiperse qui suit immédiatement les guerres médiques s'est estompée et le contexte a changé du tout au tout. Comme nous allons le voir, l'époque romaine, principalement chez les auteurs grecs mais aussi en partie chez les auteurs latins, tend à consacrer cette évolution en privilégiant une vision positive de Pélops et en plaçant son union avec Hippodamie sous le signe d'une universalité de la rencontre amoureuse qui encourage les mariages mixtes.

Chapitre 4

Pélops et Hippodamie chez les auteurs de langue grecque à l'époque romaine

Il semble que l'intérêt porté à Pélops et Hippodamie n'ait nullement faibli au cours des derniers siècles de l'Antiquité, pas plus que la variété des contextes dans lesquels on les évoque.

Historiens, géographes et voyageurs, quelles que puissent être leurs hésitations face aux éléments les plus douteux de la tradition, continuent de se rapporter à Pélops comme à un souverain du passé lointain, avec une grande diversité d'attitudes, entre réécriture rationalisante (Diodore de Sicile, Nicolas de Damas) et une esquivance hors du récit (chez Strabon) qui se double parfois d'une prudence fascinée envers le culte (chez Pausanias).

Dans le même temps, la poésie, mais aussi désormais la prose, continuent à donner de Pélops et d'Hippodamie une vision plus à l'aise avec le merveilleux, dans un croisement affirmé d'influences classiques, poétiques et picturales (chez les deux Philostrate), dans une recherche du suspens dramatique et pathétique (comme chez le Pseudo-Apollodore et dans les *Parallèles mineurs*) ou dans un dialogue réitéré avec les épopées anciennes et récentes (chez Quintus de Smyrne et Nonnos de Panopolis). Aux modèles archaïques, classiques et hellénistiques vient s'ajouter l'influence nouvelle de la poésie lyrique et épique latine, sensible dans l'intérêt renouvelé porté à la course pour Hippodamie sous son angle amoureux et dans les évocations plus volontiers sanglantes des crimes d'Oinomaos. Certains textes fournissent quelques indices limités sur d'autres arts malheureusement moins bien préservés : la peinture chez Philostrate le Jeune, dont les *ekphraseis* sont plus proches de tableaux réels que celles de son parent, et la danse dans le traité attribué à Lucien, qui fournit une liste de sujets où figurent Pélops et les protagonistes de la course de chars.

Les orateurs et les philosophes de la seconde sophistique évoquent plus volontiers Pélops à titre d'exemple à des fins persuasives (c'est le cas de l'auteur du *Charidème*), voire ornementales ou réflexives, comme le montrent les emplois qu'en fait un Dion de Pruse. La rupture principale par rapport à la tradition est ménagée par l'émergence d'un discours chrétien polémique, aux prises avec un héritage païen dont il rejette violemment le culte, mais dont il ne peut que reconnaître l'importance culturelle. Si des auteurs chrétiens comme Grégoire de Nazianze, Clément d'Alexandrie ou Tatien le Syrien rejettent sans surprise Pélops au même titre que toutes les figures qu'ils réduisent à l'immoralité du cannibalisme ou de la pédérastie, la diffusion croissante de l'image de l'épaule d'ivoire comme signe de reconnaissance des Pélopidés, image employée comme figure du discours et présente chez les auteurs des deux bords, montre la persistance d'une culture commune marquée par le paganisme, ainsi qu'une tendance nette à employer cet héritage pour forger de nouveaux outils de réflexion philosophique et morale.

1. Historiens du I^{er} siècle av. J.-C.

1.1. Le récit de la course chez Diodore de Sicile

Longtemps considéré comme un compilateur, valable surtout par les sources qu'il permet de connaître, et dont l'apport personnel aurait été négligeable, Diodore a fait l'objet de travaux récents qui ont mis en lumière la part plus importante de son travail original et la cohérence de son projet¹. Il est d'autant plus indispensable de prêter attention au projet auctorial de Diodore que cet auteur est encore trop souvent utilisé comme un simple réservoir de « données mythologiques », alors qu'il fait tout sauf se contenter d'enregistrer sans modification une sorte d'état préexistant et figé des sujets qu'il traite.

Dans les six premiers livres de sa *Bibliothèque historique* (parmi lesquels seuls les cinq premiers sont intégralement conservés), Diodore de Sicile couvre la période la plus ancienne de l'histoire universelle et les histoires de nombreux peuples non grecs. Dans ces six livres, Diodore, pour désigner ce passé lointain, parle indifféremment de *muthologoumena*, de *muthologiai*, d'*historoumena* ou d'*archaiologiai*². Mais, s'il n'y a pas chez Diodore de frontière conceptuelle nette qui correspondrait aux ensembles que les modernes appelleraient « mythe » et « histoire », il existe toute une matière relative au passé lointain que les historiens tiennent pour très douteuse, et Diodore a pleinement conscience de ce problème. Au livre IV, il entame la période la plus ancienne de l'histoire grecque, qui correspond aux *παλαιαὶ μυθολογίαι* traitées par les historiographes, et il justifie son entreprise comme rendue nécessaire par la grandeur des exploits accomplis par les héros et les demi-dieux, malgré les difficultés qu'elle soulève en raison de l'ancienneté de la matière, de sa datation problématique, de son caractère foisonnant et des contradictions qui existent entre les auteurs sur ce sujet³. Diodore choisit de ne pas renoncer à s'attaquer à ce domaine complexe, et il n'hésite pas à faire parfois intervenir les dieux, mais il rationalise généralement les éléments merveilleux présents dans ses sources, dans la lignée générale des interprétations évhéméristes⁴. Surtout, il opère au sein de la tradition une sélection fondée sur l'utilité sociale des figures héroïques, en privilégiant les dieux et héros civilisateurs qui revêtent valeur d'exemples⁵. Pélops fait partie de ceux-là.

Pour traiter le passé lointain, Diodore ne peut pas organiser son propos par ordre chronologique ni par ordre géographique, ce qui explique qu'il opte pour une suite de récits thématiques consacrés chacun à un héros différent, chaque récit étant introduit par une courte phrase comprenant souvent une transition à partir du sujet précédent⁶. Ainsi, pour introduire son développement sur Pélops, Diodore

¹ Voir Sulimani (2011), première partie, « Originality in Diodorus' historiography », p. 21-162.

² Préface de Philippe Borgeaud à Diodore de Sicile, *Mythologie des Grecs. Bibliothèque historique, livre IV*, p. X et note 5.

³ Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique*, IV, 1.

⁴ Voir la préface de Philippe Borgeaud à Diodore de Sicile, *Mythologie des Grecs. Bibliothèque historique, livre IV*, p. XXII-XXVII, et l'introduction de Janick Auberger, en particulier p. 9-12.

⁵ Calame (1996), p. 36-37.

⁶ Sur la structuration du propos et les transitions chez Diodore de Sicile, voir Sulimani (2011), p. 138-146.

explicitement la nécessité d'un retour en arrière vers une époque plus ancienne, puis livre un récit de la course qui s'achève par l'éponymie du Péloponnèse, avant de consacrer un développement à part entière à Tantale, puis à la dynastie troyenne. Ce récit de la course de Pélops pour Hippodamie, le seul épisode lié à Pélops dont traite Diodore, montre clairement de quelle manière il opère des choix au sein de la tradition préexistante et y ajoute des précisions soit de son cru, soit remontant à des sources entièrement perdues (mais le fait qu'il choisisse de les reprendre ne s'inscrit pas moins dans le cadre de son projet propre).

1. Τούτων δ' ἡμῖν διευκρινημένων πειρασόμεθα διελθεῖν περὶ Πέλοπος καὶ Ταντάλου καὶ Οἰνομάου· ἀναγκαῖον δὲ τοῖς χρόνοις προσαναδραμόντας ἡμᾶς ἀπ' ἀρχῆς ἐν κεφαλαίοις ἅπαντα διελθεῖν. Κατὰ γὰρ τὴν Πελοπόννησον ἐν πόλει Πίσῃ Ἄρης Ἀρπίνη τῇ Ἀσωποῦ θυγατρὶ μίγεις ἐγέννησεν Οἰνόμαον. 2. Οὗτος δὲ θυγατέρα μονογενῆ γεννήσας ὠνόμασεν Ἴπποδάμειαν. Χρηστηριαζομένῳ δ' αὐτῷ περὶ τῆς τελευτῆς ἔχρησεν ὁ θεὸς τότε τελευτήσῃ αὐτὸν ὅταν ἡ θυγάτηρ Ἴπποδάμεια συνοικήσῃ. Εὐλαβούμενον οὖν αὐτὸν περὶ τοῦ γάμου τῆς θυγατρὸς κρῖναι ταύτην παρθένον διαφυλάττειν, ὑπολαμβάνοντα μόνως οὕτως ἐκφεύξεσθαι τὸν κίνδυνον. 3. Διόπερ πολλῶν μνηστευομένων τὴν κόρην, ἄθλον προετίθει τοῖς βουλομένοις αὐτὴν γῆμαι τοιοῦτον· ἔδει τὸν μὲν ἠττηθέντα τελευτήσαι, τὸν δ' ἐπιτυχόντα γαμεῖν τὴν κόρην. Ὑπεστήσατο δ' ἵπποδρομίαν ἀπὸ τῆς Πίσῃς μέχρι τοῦ κατὰ Κόρινθον Ἴσθμοῦ πρὸς τὸν βωμὸν τοῦ Ποσειδῶνος, τὴν δ' ἄφῃσιν τῶν ἵππων ἐποίησε τοιαύτην. 4. Ὁ μὲν Οἰνόμαος ἔθυε κριὸν τῷ Δίῳ, ὁ δὲ μνηστευόμενος ἐξώρμα τέθριππον ἐλαύνων ἄρμα· ἀγισθέντων δὲ τῶν ἱερῶν, τότε ἄρχεσθαι τοῦ δρόμου τὸν Οἰνόμαον καὶ διώκειν τὸν μνηστῆρα, ἔχοντα δόρυ καὶ ἡνίοχον τὸν Μυρτίλον· εἰ δ' ἐφίκοιτο καταλαβεῖν τὸ διωκόμενον ἄρμα, τύπτειν τῷ δόρατι καὶ διαφθείρειν τὸν μνηστῆρα. Τούτῳ δὲ τῷ τρόπῳ τοὺς αἰεὶ μνηστευομένους καταλαμβάνων διὰ τὴν ὀξύτητα τῶν ἵππων πολλοὺς ἀνήρει. 5. Πέλοψ δ' ὁ Ταντάλου κατανήσας εἰς Πῖσαν, καὶ θεασάμενος τὴν Ἴπποδάμειαν, ἐπεθύμησε τοῦ γάμου· φθείρας δὲ τὸν ἡνίοχον τοῦ Οἰνομάου Μυρτίλον, καὶ λαβὼν συνεργὸν πρὸς τὴν νίκη, ἔφθασε παραγενόμενος ἐπὶ τὸν Ἴσθμὸν πρὸς τὸν τοῦ Ποσειδῶνος βωμόν. 6. Ὁ δ' Οἰνόμαος τὸ λόγιον τετελέσθαι νομίζων, καὶ διὰ τὴν λύπην ἀθυμήσας, αὐτὸν ἐκ τοῦ ζῆν μετέστησε. Τούτῳ δὲ τῷ τρόπῳ Πέλοψ γήμας τὴν Ἴπποδάμειαν παρέλαβε τὴν ἐν Πίσῃ βασιλείαν, καὶ διὰ τὴν ἀνδρείαν καὶ σύνεσιν αἰεὶ μᾶλλον αὐξόμενος τοὺς πλείστους τῶν κατὰ τὴν Πελοπόννησον οἰκούντων προσηγάγετο, καὶ τὴν χώραν ἀφ' ἑαυτοῦ Πελοπόννησον προσηγόρευσε⁷.

⁷ Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique*, IV, 73 : « 1. Après avoir examiné ces faits en détail, nous allons nous efforcer d'exposer ce qui concerne Pélops, Tantale et Oinomaos. Mais il faut que nous remontions le cours des temps pour tout exposer depuis le début dans le détail. Dans le Péloponnèse, dans la cité de Pisa, Arès, après s'être uni à Harpiné, la fille d'Asôpos, engendra Oinomaos. 2. Celui-ci engendra une fille unique et l'appela Hippodamie. Comme il consultait un oracle au sujet de sa mort, le dieu répondit qu'il mourrait lorsque sa fille Hippodamie se marierait. Prenant donc ses précautions à propos du mariage de sa fille, il décida de veiller à la garder vierge, pensant que c'était uniquement ainsi qu'il échapperait au danger. 3. Aussi, comme beaucoup demandaient en mariage la jeune fille, il imposait à ceux qui voulaient l'épouser une épreuve de cette sorte : le vaincu devait mourir et le vainqueur épousait la jeune fille. Il posa comme épreuve une course de chars de Pisa, jusqu'à l'isthme de Corinthe, près de l'autel de Poséidon, et organisa le départ des chevaux de la façon suivante :

Le point de départ choisi par Diodore est cohérent avec son projet d'ensemble : il s'agit d'exposer le destin du demi-dieu qu'est Oinomaos, et Diodore clôt son récit peu après la mort du roi de Pisa, provoquée par une prophétie qui s'avère autoréalisatrice, dans un esprit assez hérodotéen. Si le récit commence du point de vue pisate, Hippodamie elle-même n'y joue aucun rôle : l'épisode se résume à une victoire de Pélops sur Oinomaos. Mais Diodore choisit de conclure son exposé sur une évocation élogieuse du règne de Pélops et de l'éponymie du Péloponnèse qui en est chez lui la conséquence directe : sa façon de conclure le récit réinscrit l'ensemble de l'épisode dans la perspective qui est la sienne.

L'accent mis par Diodore sur la prophétie confère au personnage d'Oinomaos une profondeur originale et conditionne le sens du dénouement. En effet, la course de chars imposée aux prétendants apparaît d'emblée comme une vaine tentative pour empêcher que n'advienne l'inéluctable, à savoir le mariage d'Hippodamie. Oinomaos n'est pas dépeint comme particulièrement cruel, mais il tue bel et bien de « nombreux » prétendants (πολλοὺς). Pélops, de son côté, est présenté comme mû par ses sentiments pour Hippodamie : c'est après l'avoir vue qu'il désire le mariage (nous avons vu que cet élément est présent dans la tradition textuelle depuis au moins Sophocle). Chose étonnamment rare dans les textes, le procédé qu'emploie Pélops est explicitement qualifié de corruption (φθείρας δὲ τὸν ἠνίοχον) et de ruse (συνεργόν). Pour autant, chez Diodore, c'est Oinomaos lui-même qui, prisonnier de son interprétation de la prophétie, se suicide : il a tout du long provoqué sa propre perte. Et la fin du récit achève d'ôter toute ambiguïté sur les qualités de Pélops, dont le courage et la sagesse sont cités comme les causes de l'éponymie du Péloponnèse (διὰ τὴν ἀνδρείαν καὶ σύνεσιν) : en définitive, Pélops ne tue personne, se comporte de façon louable et accède à la postérité pour des raisons on ne peut plus morales, tandis que l'épisode de la mort de Myrtilos est entièrement absent. En provoquant la mort d'Oinomaos, Pélops ne fait que servir d'instrument au destin, mais, pour tout le reste, il est présenté par Diodore comme un bon roi qui œuvre pour le progrès de la civilisation, même s'il est loin d'atteindre l'envergure d'un Dionysos ou d'un Héraclès. Ainsi Diodore, loin de se contenter de rapporter telle quelle une version préexistante, effectue une série de choix clairs, orientés par son projet historiographique, et propose sa propre réécriture de la course de chars.

Par ailleurs, une place importante est consacrée à la justification de la mise en place de l'épreuve par Oinomaos et à l'explication de son déroulement. L'aspect rituel de l'organisation de la course est particulièrement mis en avant, tant par la précision du sacrifice effectué par Oinomaos avant chaque

4. tandis qu'Oinomaos sacrifiait un bélier à Zeus, le prétendant s'élançait en conduisant un quadriges ; une fois les offrandes sacrifiées, Oinomaos s'engageait alors dans la course et poursuivait le prétendant, avec une lance et Myrtilos comme cocher ; s'il arrivait à atteindre le char qu'il poursuivait, il frappait de sa lance le prétendant et le tuait. Par ce moyen, comme il rattrapait tous les prétendants parce que ses chevaux étaient les plus rapides, il en tuait beaucoup. 5. Une fois arrivé à Pisa, Pélops, le fils de Tantale, contempla Hippodamie et désira l'épouser. Il corrompit Myrtilos, le cocher d'Oinomaos, et grâce à l'aide qu'il en reçut pour vaincre, il arriva le premier à l'isthme, près de l'autel de Poséidon. 6. Oinomaos, pensant que l'oracle s'était accompli et découragé en raison de sa peine, mit lui-même fin à sa vie. Par ce moyen, après avoir épousé Hippodamie, Pélops recueillit le trône de Pisa, et comme son pouvoir était toujours plus grand en raison de son courage et de son intelligence, il se concilia la majorité des habitants du Péloponnèse, et c'est de lui que le Péloponnèse tire son nom. »

course que par le choix de l'autel de Poséidon comme point d'arrivée. Si nous avons vu que le déroulement général de la course, conçu comme une poursuite du prétendant par Oinomaos armé d'une lance, était manifestement connu dès l'époque de Pindare⁸, le détail du sacrifice du bélier à Zeus n'est pas attesté avant les vases peints de l'époque classique et en particulier les vases italiotes du IV^e siècle : c'est là une source possible de cet élément, même si l'on ne peut exclure sa présence chez des historiens perdus utilisés par Diodore. Un autre élément, qui apparaît ici pour la première fois dans un texte, est la situation géographique précise du parcours de la course. Que cet élément remonte ou non à des évocations antérieures de Pélops, sa présence dans le récit s'inscrit là encore dans le projet d'ensemble de Diodore, qui accorde une grande attention à l'exactitude de ses indications géographiques dans la partie mythologique de son ouvrage, au moins en ce qui concerne les toponymes et les itinéraires⁹. En l'occurrence, Diodore prend soin d'indiquer le point d'arrivée de la course, qui, partie de Pisa, se termine à l'autel de Poséidon, à l'Isthme de Corinthe. Le choix de cette destination ne doit pas être surinterprété : rien ne prouve qu'il constitue une allusion délibérée ou une « survivance » de la version présente chez Pindare dans laquelle Pélops a été aimé de Poséidon. Il peut en revanche, plus simplement, être rapporté aux domaines d'attribution du dieu, proche du monde du cheval et donc tout indiqué pour recevoir les honneurs d'une course de chars. L'itinéraire en question ne correspond à aucune route directe connue.

De façon générale, le récit de Diodore frappe par sa volonté de s'inscrire dans un cadre culturel et religieux bien défini : l'ascendance divine d'Oinomaos est choisie comme point de départ du récit, la course de chars comprend un aspect rituel honorant Zeus et Poséidon, et l'ensemble de l'épisode constitue la réalisation d'une prophétie qui provoque l'arrivée de Pélops sur le trône et le rend ainsi capable d'apporter ses bienfaits à la région. De même, dans la section suivante, Diodore choisit de décrire Tantale comme incapable de s'en tenir aux limites de la condition humaine, et c'est l'inimitié des dieux attirée sur lui par son indiscrétion qui lui vaut une défaite militaire contre le roi voisin Ilos¹⁰. Là encore, cet encadrement des événements par la volonté des dieux cohabite avec une précision géographique : Diodore, comme Hérodote et Istros avant lui, fait de Tantale un roi de Paphlagonie¹¹. Cette inscription de l'histoire des premiers temps de la Grèce dans le cadre de l'accomplissement d'une volonté divine parfois discrète, mais toujours présente, forme un contraste intéressant avec la volonté de Diodore d'évacuer les éléments merveilleux de cet épisode. Les chevaux d'Oinomaos sont rapides, mais cette rapidité n'a rien de surnaturel ; Pélops est victorieux grâce à une ruse et non à l'aide d'un attelage merveilleux. Cette attention portée à une vraisemblance proprement historiographique apparaît pleinement compatible avec la persistance d'une croyance en l'intervention

⁸ Pélops demande à Poséidon d'« enchaîner la lance d'Oinomaos » (πέδασον ἔγχος Οἰνομάου χάλκεον) : Pindare, *Olympique* 1, 76.

⁹ Voir Sulimani (2011), chapitre 4 : « Mythical History and Actual Geography: Legendary Heroes Wandering Along Real Paths », p. 165-227.

¹⁰ Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique*, IV, 74, 2 et 4.

¹¹ Même passage.

d'une volonté divine dans les débuts de l'histoire humaine universelle. Diodore n'a pas grand mal à rendre crédible la course pour Hippodamie, ce que montre l'absence de toute incise ou prise de distance critique de l'auteur envers le contenu de son propre récit : il prend davantage de précautions dans son récit suivant lorsqu'il s'agit de montrer Tantale banquetant avec les dieux puis supplicié aux Enfers, puis de faire directement intervenir Apollon et Artémis qui tuent les enfants de Niobé¹² ; Diodore en vient à se justifier explicitement un peu plus loin lorsqu'il décide de rapporter l'épisode du Minotaure malgré la grande part de merveilleux qu'il contient¹³. Lorsque la tradition ne pose pas problème, Diodore la transmet ; lorsqu'elle contient des variantes dans lesquelles entrent des éléments merveilleux, il opte pour la version la plus compatible avec la réalité de son temps, et lorsque la tradition contient trop d'éléments problématiques, il expose les problèmes mais ne renonce pas pour autant à transmettre ce qu'il considère malgré tout comme un héritage important.

La réécriture de l'épisode reste chez Diodore limitée : elle consiste principalement en une série de choix de détails, en un aménagement des causalités qui met en valeur une volonté divine à l'œuvre, et en une représentation positive de Pélops. Une version très différente de la vie du héros se trouve chez un historien vivant peu après Diodore, Nicolas de Damas.

2.2. La réécriture de l'épisode chez Nicolas de Damas : la guerre entre Pélops et Oinomaos

Nicolas de Damas, qui vit à la fin du I^{er} siècle avant et au début du I^{er} siècle après J.-C., à la cour du roi Hérode puis à Rome, s'inscrit à son tour dans le genre de l'histoire universelle. Il est malaisé de reconstituer précisément la structure précise de ses *Histoires*, dont les fragments connus ont été transmis en bonne partie par des compilateurs byzantins opérant en fonction de critères thématiques susceptible de conférer une cohérence trompeuse aux passages conservés¹⁴. Deux fragments conservés concernent Pélops et montrent les grandes différences qui distinguent Nicolas de ses prédécesseurs et notamment de Diodore. L'un de ces fragments relate l'installation de Pélops dans le Péloponnèse, l'autre récapitule les noms successifs de l'actuel Péloponnèse.

¹² Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique*, IV, 74, 1 : Tantale est un ami intime des dieux ὡς φασι, « à ce qu'on dit », et en 74, 2, outre son châtimeur pendant sa vie, il est condamné aux Enfers κατὰ τοὺς μύθους, « selon les récits ». La même formule revient peu après en 74, 3 à propos de la mort des enfants de Niobé : εἶθ' ἢ μὲν Λητῷ κατὰ τοὺς μύθους χολωσαμένη προσέταξε τῷ μὲν Ἀπόλλωνι κατατοξεῦσαι τοὺς υἱοὺς τῆς Νιόβης, τῇ δὲ Ἀρτέμιδι τὰς θυγατέρας, « Alors Léto, selon les récits, se mit en colère et chargea Apollon de tuer les fils de Niobé et Artémis d'en tuer les filles » (je souligne).

¹³ En IV, 77, Diodore multiplie les prises de distance envers la tradition qu'il rapporte au moment d'en venir aux éléments merveilleux des aventures de Dédale : il introduit la procréation du Minotaure par κατὰ δὲ τὸν παραδεδομένον μῦθον (« selon le récit qui a été transmis », 77, 1) et par un μυθολογοῦσι πρὸ τούτων (« pour expliquer cela, on raconte... »), décrit la nature hybride du monstre φασι « à ce qu'on dit », puis indique que Dédale λέγεται, « est dit » avoir construit le Labyrinthe (77, 4), et plus loin, après avoir indiqué la variante du vol de Dédale et d'Icare hors du Labyrinthe, il conclut l'ensemble de l'épisode par la formule : εἰ καὶ παραδόξως ἔστιν ὁ μῦθος, ὁμῶς ἐκρίναμεν μὴ παραλπεῖν αὐτόν : « même si le récit est invraisemblable, nous avons choisi malgré tout de ne pas le passer sous silence » (77, 9 ; je souligne).

¹⁴ Sur ces problèmes, voir l'Introduction d'Édith Parmentier et Francesca Prometea Barone dans leur récente édition des fragments de Nicolas de Damas aux Belles Lettres, en particulier p. XXI-XXVIII sur la structure des *Histoires*.

Commençons par ce dernier fragment, qui nous est parvenu sous la forme d'une citation présentée comme littérale du livre IV des *Histoires* de Nicolas de Damas chez le Byzantin Constantin Porphyrogénète :

Ἡ δὲ Πελοπόννησος τρεῖς ἔσχεν ἐπωνυμίας, ὡς Νικόλαος ὁ Δαμασκηνὸς γράφει ἐν τετάρτῃ Ἱστορίᾳ: «Μέγιστον οὖν τῶν τότε ἴσχυον οἱ Πελοπίδαι, καὶ ἡ Πελοπόννησος εἰς αὐτοὺς ἀφεώρα, καὶ αὐτὸ τοῦνομα ἔχουσα ἀπ' ἐκείνων, τρεῖς ἤδη πρότερον ἀλλάξασα τὰς ἐπωνυμίας: ἐπὶ μὲν γὰρ Ἄπιου τοῦ Φορωνέως ἐκαλεῖτο Ἀπίη, ἐπὶ δὲ Πελασγοῦ τοῦ αὐτόχθονος Πελασγία, ἐπὶ δὲ Ἄργου καὶ αὐτὴ ὁμωνύμως ἐκαλεῖτο Ἄργος: ἐπὶ δὲ Πέλοπος τοῦ τὸν Οἰνόμαον νικήσαντος Πελοπόννησος ἔσχε τοῦτο τὸ κύριον ὄνομα¹⁵. »

Une explication approfondie de ce passage réclamerait de replacer ses références à Apis, Phoronée et Argos dans la perspective plus large de la conception que se faisaient les historiens hellénistiques des migrations des premiers temps de la Grèce, et d'étudier le rôle qui y était attribué aux Pélopidés en général, ce qui dépasserait largement le cadre de cette étude. Je me contente ici d'observer la façon dont Nicolas (en cela représentatif d'une tradition historiographique hellénistique, à lire les fragments et références à Istros et à Phylarchos) fait de l'arrivée de Pélops en Grèce centrale une étape moins précoce et moins fondatrice qu'elle pouvait le paraître chez les historiens antérieurs : Pélops n'est que le troisième d'une série de héros fondateurs, tous rattachés à une cité et à une dynastie royale différente. Les Pélopidés se distinguent en revanche par leur puissance et le caractère durable de leur influence, puisque la presque île conserve définitivement leur nom. En rapportant le changement du nom non pas à une figure individuelle de héros éponyme (Pélops) mais à l'influence durable d'une lignée (les Pélopidés), Nicolas opère un infléchissement supplémentaire de la tradition dans le sens d'un réalisme politique.

Cette réécriture de la tradition s'observe mieux encore à l'œuvre dans un passage qui correspond chez Nicolas à ce qui est ailleurs l'épisode de la course pour Hippodamie, mais qui se trouve chez lui profondément transformé :

Ὅτι ἐπὶ Περσέως (1) ταῦτα ἐγένετο. Τάνταλος ὁ Τμῶλου, ἀφ' οὗ τὸ ὄρος ὁ Τμῶλος ἐν Λυδία καλεῖται, πόλεμον ἔχων πρὸς Ἴλον τὸν Τρῶα Φρυγῶν βασιλέα, ἠττηθεὶς μάχῃ ἐκλείπει τὴν χώραν· (2) μέλλων δὲ εἰς Πελοπόννησον ἐξοικίσεσθαι, αὐτὸς μὲν ὑπὸ γήρωσ ἐν Λυδία ἔμεινεν, τὸν υἱὸν δὲ Πέλοπα σὺν στρατῷ ἔπεμψεν εἰς τὴν γῆν. Ὁ δὲ ἐπεὶ ἀφίκετο <ὑπὸ> πολλῷ (3) πλούτῳ τὴν ἀδελφὴν Νιόβην ἄγων, ὀρμηθεὶς τὸ τελευταῖον ἐκ Σιτύλου, ταύτην μὲν ἔδωκεν Ἀμφίονι τῷ Θηβαίῳ, αὐτὸς δὲ τῆς Πελοποννήσου ἦλθεν εἰς Πίσαν, ἔνθα ἐβασίλευσεν Οἰνόμαος

¹⁵ Nicolas de Damas, *Histoires*, fr. 23 (= Constantin Porphyrogénète, *De Thematisibus*, 6, 2 = Stéphane de Byzance, *Ethnika*, 515, 20 sq. = *FGrHist*, volume 2, I-A, 90, fr. 23, p. 342) : « Le Péloponnèse avait trois noms, comme l'écrit Nicolas au livre 4 de son Histoire : "De fait, parmi ceux qui régnaient à cette époque, les Pélopidés avaient exercé leur domination le plus longtemps et le Péloponnèse leur obéissait, au point qu'il prit son nom précisément d'après eux, après avoir déjà changé de nom trois fois : sous le règne d'Apis, fils de Phoroneus, il s'appelait l'Apia, sous celui de Pélasgos, qui était né du sol même, il s'appelait la Pélasgie et sous Argos, on l'appelait, d'après le nom de ce dernier aussi, Argos. Puis sous Pélops, le vainqueur d'Oinomaos, le Péloponnèse prit ce nom-là, qui l'a emporté." »

θυγατέρα ἔχων Ἴπποδάμειαν, ἣν ἄλλοι τε ἐμνῶντο καὶ δὴ καὶ Μυρτίλος ὁ Ὑπεροχίδου (4), συγγενῆς Οἰνομάου. Ταύτης ὁ πατὴρ ἐρῶν οὐδενὶ ἤθελε καταινεῖν πρὸς γάμον· ἢ δ' ἀνανομένη ἔφυγε (5) τὸν πατέρα. Ὡς δὲ ἦλθεν εἰς Πίσαν ὁ Πέλοψ ὑπὸ πολλῶ στρατῶ, πέμψας Μυρτίλον Οἰνόμαος (6) πρὸς αὐτὸν ἐπυνθάνετο ὅτου χάριν ἀφίκοιτο· προσεδόκα δὲ μνηστῆρα αὐτὸν γενέσθαι τῆς θυγατρὸς. Ὁ δὲ ἀπεκρίνατο πρὸς τὸν Μυρτίλον, ὅτι τὴν χώραν οἰκίσων. Καὶ ὁ Μυρτίλος εἶπεν, ὅτι οὐκ εὐπετέες εἶη ἄκοντος Οἰνομάου· αὐτὸς μέντοι δύνασθαι ἀντ' ἐκείνου πρᾶξαι, εἰ ὑπόσχοιτο Οἰνομάου κρατήσας δώσειν αὐτῷ πρὸς γάμον τὴν ἐκείνου θυγατέρα. Ὁ δ' ὑπέσχετο καὶ ὤμοσε ταῦτα ποιήσειν. Μετὰ ταῦτα ἔρχεται πρὸς Οἰνόμαον ὁ Μυρτίλος καὶ τὰ παρὰ Πέλοπος διηγήσατο· ὁ δὲ τὸν στρατὸν ἀλίσας καὶ αὐτὸς ὀπλισθεὶς ἐξῆλθεν εἰς μάχην ἐκβαλεῖν Πέλοπα χρήζων ἀπὸ τῆς χώρας. Ὁ δὲ αὐτῷ ὑπαντιάζει μετὰ τῶν ἐπομένων, καὶ ἀρχομένης τῆς μάχης ὁ Μυρτίλος παραιβάτης ὢν ἐπὶ τοῦ ἄρματος πλήξας ξίφει τὸν Οἰνόμαον ἀπὸ τοῦ δίφρου (7) κατέβαλε, καὶ ταῦτα πράξας πρὸς Πέλοπα ἀπεχώρησεν. Πεσόντος δὲ Οἰνομάου ὁ στρατὸς διεσκεδάσθη καὶ ἄλλοι ἄλλη ἔφευγον. Ὁ δὲ Πέλοψ καθ' ἡσυχίαν εἰς Πίσαν ἐλάσας ἐκείνην κατέσχε καὶ τὴν Οἰνομάου πᾶσαν ἀρχὴν. Ὑστερον δὲ Ἴπποδάμειαν γῆμαι θέλων, τὸν Μυρτίλον, διὰ τε τοῦτο καὶ Ἴπποδαμεία χαριζόμενος δεομένη τιμωρήσασθαι τὸν φονέα τοῦ πατρὸς, ἀγαγὼν εἰς πέλαγος ἐπόντωσεν καὶ μετὰ ταῦτα ἔγημε (8) τὴν Ἴπποδάμειαν¹⁶.

Le récit de Nicolas de Damas est l'une des premières évocations détaillées en prose de l'arrivée de Pélops à Pisa. Nicolas y opère une réappropriation complète de sa matière en l'orientant dans le sens d'un plus grand réalisme historique, au sens où il donne la primauté à des causalités proches de celles à l'œuvre dans les ouvrages historiques récents de son temps : la vie de Pélops, qui subit en cela un traitement similaire à celui réservé par Nicolas aux héros du passé lointain en général, relève chez lui

¹⁶ Nicolas de Damas, *Histoires*, fr. 10 (= *FGrHist*, volume 2.1-A, 90, fr. 10, p. 338) : « Voici ce qui se passa à l'époque de Persée : Tantalos, fils de Tmolos qui a donné son nom au mont Tmolos, en Lydie, était en guerre avec le Troyen Ilos, roi de Phrygie. Vaincu par ce dernier, il abandonne le pays. Il devait émigrer dans le Péloponnèse, mais, à cause de son âge, il ne put lui-même quitter la Lydie et confia l'expédition à son fils Pélops, accompagné d'une armée. Ce dernier, ayant finalement quitté le Sipylos, partit avec sa sœur Niobé, en emportant de nombreuses richesses ; il donna Niobé en mariage au Thébain Amphion et, pour sa part, gagna Pisa, dans le Péloponnèse, où régnait Oinomaos. Celui-ci avait une fille, Hippodamie, qui avait beaucoup de prétendants, notamment Myrtilos, fils d'Hyperochidès et parent d'Oinomaos. Mais le père était amoureux de sa fille et refusait de la donner en mariage à quiconque. Quant à elle, elle repoussa les avances de son père et lui échappa. Lorsque Pélops arriva à Pisa avec sa nombreuse armée, Oinomaos lui envoya Myrtilos pour s'informer des raisons de sa venue, s'attendant à ce qu'il fût un prétendant pour sa fille. Pélops répondit à Myrtilos qu'il venait pour s'installer dans le pays. Myrtilos lui signifia que ce ne serait pas facile si Oinomaos s'y opposait, mais il lui dit qu'il pouvait arranger l'affaire lui-même à sa place, si Pélops lui promettait de lui donner en mariage la fille d'Oinomaos après sa victoire. Pélops promit et jura d'agir ainsi. Sur ce, Myrtilos va trouver Oinomaos et l'informe des intentions de Pélops. Oinomaos leva une armée, s'arma lui-même et partit au combat pour chasser Pélops du pays. Pélops marche contre lui avec ses troupes et, au début de la bataille, Myrtilos, qui était posté sur le char d'Oinomaos, frappa ce dernier de son épée et le fit tomber de son char ; après quoi, il alla rejoindre Pélops. Dès la chute d'Oinomaos, son armée se mit à se disperser, et chacun de fuir en tout sens. Pélops entra alors tranquillement dans Pisa et il voulut épouser Hippodamie ; pour y parvenir, et pour plaire à Hippodamie qui réclamait vengeance pour le meurtre de son père, il emmena Myrtilos en mer et le précipita dans les flots. Après quoi, il épousa Hippodamie. »

principalement de l'histoire politique et militaire, où les dieux et le surnaturel ne jouent aucun rôle¹⁷. Le départ de Pélops est expliqué non par un enlèvement divin, mais par une défaite militaire de son père Tantale, qui l'envoie à l'étranger pour le mettre à l'abri et sauver sa lignée et ses richesses. Cette explication prend en compte un critère de réalisme générationnel (Tantale est trop âgé pour voyager). Nicolas reprend l'explication économique du transfert de richesses de la Lydie de Tantale à la Grèce centrale qui était déjà présent dans la tradition historique depuis au moins Thucydide. Rivalités et alliances entre dynasties occupent une place importante : l'affrontement entre Tantale et Ilos, l'alliance matrimoniale ménagée par Pélops grâce au mariage de sa sœur Niobé avec Amphion de Thèbes, l'hostilité d'Oinomaos devant l'installation de Pélops et de son armée dans la région.

L'épreuve de la course elle-même est reléguée à l'arrière-plan du récit, au point d'y être à peine mentionnée. Jamais il n'est question pour Pélops de prendre part à l'épreuve, et, de fait, il n'y a pas de course entre Pélops et Oinomaos : il s'y substitue une bataille entre les armées de Pélops et d'Oinomaos. Nicolas accorde beaucoup d'attention au personnage de Myrtilos, qui devient ici l'archétype du traître de guerre, à cela près qu'il est aussi mû par un motif sentimental. La façon dont Nicolaos réinvente le moment du sabotage est particulièrement intéressante : le char de course d'Oinomaos devient ici un char de guerre au sein d'une bataille que Nicolas semble concevoir sur le modèle iliadique. Tout se passe donc comme si la réappropriation de l'épisode par Nicolas dans un but d'écriture historique empruntait le filtre du genre épique pour tenter de faire correspondre l'épisode de la course aux réalités conçues comme historiques que Nicolas recherche dans les combats en chars des héros de l'*Iliade*. Mais Nicolas ne cherche chez Homère que des *realia* techniques : le comportement qu'il prête à ses personnages n'a rien ni d'épique ni d'héroïque. Oinomaos meurt assassiné par Myrtilos, ce qui provoque la déroute de son armée, et Pélops se débarrasse ensuite du traître devenu gênant sans se soucier de respecter sa promesse. Enfin, le merveilleux (chevaux prodigieusement rapides, attelage volant) est entièrement absent de la version de Nicolas, de même que les interventions des dieux : l'ensemble de l'épisode est réinventé pour devenir un épisode d'histoire purement humaine, politique et militaire. Ainsi réinventée, la prise de pouvoir de Pélops ressemble à un épisode de l'histoire politique récente : la distance entre passé lointain et passé récent s'en trouve réduite et l'épisode potentiellement douteux en devient crédible.

Si la version de Nicolas paraît peu à l'honneur du héros, qui doit son accession au trône à une série de trahisons, elle doit être replacée dans l'ensemble des fragments des *Histoires*, où l'usurpation est un moyen répandu d'accession au pouvoir ; or ces figures d'usurpateurs connotées en bien visent manifestement à légitimer, en la reproduisant dans le passé, la propre carrière politique d'Hérode, commanditaire des *Histoires*¹⁸. L'inclusion dans l'ouvrage de la victoire de Pélops sur Oinomaos

¹⁷ Sur le traitement du passé lointain chez Nicolas de Damas et sa signification dans le contexte politique de l'empire romain et du règne d'Hérode, voir l'Introduction d'Édith Parmentier et Francesca Prometea Barone à leur édition, p. XXXVIII-XLVIII.

¹⁸ Voir l'Introduction d'Édith Parmentier et Francesca Prometea Barone à leur édition, p. XXVII-XXVIII et XLVI-XLVII.

paraît ainsi s'inscrire dans une réécriture orientée de l'histoire universelle, tant dans sa partie lointaine et légendaire que dans ses développements plus récents, qui justifie l'arrivée au pouvoir d'Hérode lui-même.

1.3. Strabon et la persistance du recours aux héros parmi les facteurs de causalité géographiques

La *Géographie* de Strabon reprend et synthétise plusieurs thèmes ayant trait à Pélopes qui ne sont connus aux époques antérieures que par de maigres fragments d'historiens perdus. Strabon, tout comme Diodore de Sicile et Nicolas de Damas, est soucieux de faire la part entre le crédible et le fabuleux dans ses sources : il emploie *muthos*, *mutheuein* et *muthôdès* dans un sens négatif, pour disqualifier des informations comme incroyables¹⁹. Pour autant, il évoque Pélopes en plusieurs occasions sous l'angle des migrations de peuples et de l'histoire politique et économique. C'est que, chez Strabon comme chez la plupart des auteurs antiques, la disqualification de la tradition n'est jamais systématique et le partage entre le crédible et le fabuleux incroyable ne débouche jamais sur un rejet complet de l'ensemble de ce qui est à présent rassemblé sous les termes « mythes » et « mythologie », mais consiste en la recherche d'une vérité sous-jacente altérée ou exagérée²⁰.

Les évocations de Pélopes chez Strabon sont bien plus dispersées que chez Diodore ou Nicolas ; cette dissémination va de pair avec l'absence de traitement précis de la vie du héros et des différents problèmes qu'elle pose en termes de chronologie, de géographie ou de vraisemblance. Là où Diodore et Nicolas exposent chacun une version des faits, Strabon évite ou ignore cette difficulté dans le cas de Pélopes. Son choix de structurer son ouvrage selon des critères géographiques et non historiques aboutit à une dissémination des éléments de la tradition auxquels il se réfère, de sorte qu'il est moins aisé de connaître sa position sur tel ou tel point de chronologie ou de vraisemblance à ce sujet. Strabon n'en

¹⁹ Pour une étude détaillée des nombreux emplois de ces termes dans la *Géographie* de Strabon, voir l'article de Suzanne Saïd « *Muthos* et *historia* dans l'historiographie grecque des origines au début de l'Empire », dans Auger et Delattre (dir., 2010), p. 82-91. Sur la proximité entre les notions de *muthos* et notre notion de fiction chez Strabon, voir, dans le même recueil, l'article de Joëlle Soler, « Strabon et les voyageurs : l'émergence d'une pragmatique de la fiction en prose », en particulier p. 106-114. Outre les mots de la famille de *muthos*, Strabon emploie aussi les termes *plasma* et *pseudos*, et oppose à tous l'idée du *pisteuon*, l'information crédible. Au livre XI, 5, 3, il donne une définition des *muthoi* : τὰ γὰρ παλαιὰ καὶ ψευδῆ καὶ τερατώδη μῦθοι καλοῦνται, ἢ δ' ἱστορία βούλεται τάληθές, ἂν τε παλαιὸν ἂν τε νέον, καὶ τὸ τερατώδες ἢ οὐκ ἔχει ἢ σπάνιον : « On appelle mythe ce qui est ancien, mensonger et merveilleux, alors que l'histoire, elle, veut la vérité, qu'il s'agisse de faits anciens ou récents, et exclut totalement le merveilleux ou ne lui fait qu'une place réduite. »

²⁰ Lorsqu'il s'interroge sur la fiabilité des poètes en tant que sources historiques et géographiques au livre I, 2, 3-9, Strabon part du principe qu'il convient ni de leur accorder une foi totale, ni de s'en défier complètement. Les propos des poètes, surtout lorsqu'ils sont nombreux à se référer aux mêmes choses et sont appuyés par une tradition orale locale (κατὰ τοὺς τόπους ἐπιχωριαζούσης φήμη), ne peuvent pas être de pures fictions (πλάσματα) mais contiennent des traces de personnages et d'actions réels (γεγενημένων ἴχνη καὶ προσώπων καὶ πράξεων) qu'il convient de retrouver : *Géographie*, I, 2, 14, et l'article cité à la note précédente, p. 86-87. Citant Polybe qu'il approuve, Strabon indique que le poète dispose d'une certaine « licence poétique » (ποιητικὴ ἐξουσία) qui « dose différemment l'information, la mise en œuvre et la fable » (ἢ συνέστηκεν ἐξ ἱστορίας καὶ διαθέσεως καὶ μύθου) : I, 2, 17. Ainsi le *muthos*, le *muthôdès* ne sont pas des catégories étanches, mais les composantes d'un mélange où le *muthos* est l'ivraie que le géographe doit séparer du bon grain qu'est l'information fiable ; mais cette frontière fluctue d'un auteur à l'autre.

reprend pas moins de nombreux éléments de la tradition déjà présents chez des auteurs antérieurs perdus, mais en les fondant dans son propre plan géographique qui progresse d'ouest en est, selon le parcours habituel adopté avant lui par le genre des périple. Il en résulte, en ce qui concerne les références à Pélopes, une sorte de chronologie inversée, puisque le lecteur rencontre d'abord au livre V la Pisa d'Italie (autrement dit Pise), puis des références au règne de Pélopes à Pisa en Élide dans les livres consacrés à la Grèce (principalement le livre VIII), et enfin des allusions à ses origines phrygiennes dans les livres consacrés à l'Asie Mineure (XII-XIV).

Ainsi la première Pisa mentionnée par Strabon n'est pas la Pisa éléenne, mais une ville étrusque. Strabon en fait une cité fondée par des colons venus de la Pisa du Péloponnèse, d'anciens compagnons de guerre de Nestor égarés sur la route du retour de la guerre de Troie²¹. C'est là la première évocation certaine, par un auteur de langue grecque, d'un thème régulièrement évoqué chez les auteurs de langue latine, et qui confère à la ville italienne des origines remontant au passé héroïque grec²². Le détail n'est pas anodin chez l'auteur pro-romain qu'est Strabon.

Les développements généraux du livre VII sur les peuplements anciens de l'Europe et notamment de la Grèce sont l'occasion pour Strabon de reprendre la tradition des auteurs antérieurs, elle-même fondée sur les traditions épiques et les dynasties royales. Il n'est guère surprenant de retrouver chez lui l'idée que la Grèce a été peuplée de Barbares à l'origine :

Ἐκαταῖος μὲν οὖν ὁ Μιλήσιος περὶ τῆς Πελοποννήσου φησὶν διότι πρὸ τῶν Ἑλλήνων ὄκησαν αὐτὴν βάρβαροι. Σχεδὸν δέ τι καὶ ἡ σύμπασα Ἑλλάς κατοικία βαρβάρων ὑπῆρξε τὸ παλαιόν, ἀπ' αὐτῶν λογιζομένοις τῶν μνημονευομένων, Πέλοπος μὲν ἐκ τῆς Φρυγίας ἐπαγαγομένου λαὸν εἰς τὴν ἀπ' αὐτοῦ κληθεῖσαν Πελοπόννησον, Δαναοῦ δὲ ἐξ Αἰγύπτου, Δρυόπων τε καὶ Καυκῶνων καὶ Πελασγῶν καὶ Λελέγων καὶ ἄλλων τοιούτων κατανευμαμένων τὰ ἐντὸς Ἴσθμοῦ · καὶ τὰ ἐκτὸς δὲ τὴν μὲν γὰρ Ἀττικὴν οἱ μετὰ Εὐμόλπου Θραῖκες ἔσχον, τῆς δὲ Φωκίδος τὴν Δαυλίδα Τηρεῦς, τὴν δὲ Καδμείαν οἱ μετὰ Κάδμου Φοίνικες, αὐτὴν δὲ τὴν Βοιωτίαν Ἄονες καὶ Τέμμικες καὶ Ἰάντες · ὡς δὲ Πίνδαρός φησιν,

« ἦν ὅτε σύας τό Βοιώτιον ἔθνος ἔνεπον. »

Καὶ ἀπὸ τῶν ὀνομάτων δὲ ἐνίων τὸ βάρβαρον ἐμφαίνεται, Κέκροψ καὶ Κόδρος καὶ Ἄικλος καὶ Κόθος καὶ Δρύμας καὶ Κρίνακος²³.

²¹ *Géographie*, V, 2, 5 : ἡ δὲ Πῖσα κτίσμα μὲν ἐστὶ τῶν ἐν Πελοποννήσῳ Πισατῶν, οἱ μετὰ Νέστορος ἐπὶ Ἴλιον στρατεύσαντες κατὰ τὸν ἀνάπλου ἐπλανήθησαν, οἱ μὲν εἰς τὸ Μεταπόντιον οἱ δ' εἰς τὴν Πισατίν, ἅπαντες Πύλιοι καλούμενοι. « Pise est une fondation des Pisates du Péloponnèse qui firent la guerre de Troie aux côtés de Nestor, s'égarèrent sur le chemin du retour et débarquèrent les uns à Métaponte, les autres dans la région de Pise. Tous cependant gardèrent leur nom de Pyliens. »

²² Rien ne permet de savoir si Strabon est ou non le premier à rapporter cette revendication d'une origine grecque de la Pisa étrusque. Il pourrait l'avoir trouvée chez Timée, mais ce n'est pas certain : voir Pearson (1987), p. 81.

²³ *Géographie*, VII, 7, 1 : « Hécatée de Milet dit au sujet du Péloponnèse qu'il fut habité par des barbares avant de l'être par des Grecs. On pourrait presque dire que toute la Grèce a eu anciennement un peuplement de barbares, si on raisonne simplement à partir des faits attestés par la tradition. Dans le pays qui doit à Pélopes le nom de Péloponnèse, celui-ci a amené des peuples de Phrygie, et Danaos des peuples d'Égypte. Dryopes, Caucones, Pélasges, Léléges et d'autres encore se sont partagé les territoires en deçà et au-delà de l'Isthme. Ainsi l'Attique a été occupée par les Thraces conduits par Eumolpos, la Daulide, canton de la Phocide, l'a été

Il m'a paru important de citer l'ensemble du paragraphe (le développement se poursuit encore pour évoquer les peuplements barbares en Macédoine, en Thessalie, en Acarnanie et en Étolie, régions que Strabon rattache à la Grèce), car Strabon fournit sur ce point le témoignage le plus détaillé et le mieux conservé d'une tradition qui remonte, comme le montre la source qu'il cite, au moins à l'époque classique. Et cette tradition ne considère jamais Pélops comme un cas isolé, mais bien comme l'un des nombreux représentants de cette vérité générale qu'au moins une partie des historiens grecs admet sans difficulté : les souverains du passé lointain, fondateurs de cités et de dynasties, sont des Barbares venus s'installer en Grèce²⁴. La distinction entre Grecs (Ἕλληνες) et Barbares (βάρβαροι) subsiste chez Strabon par l'intermédiaire de ses sources, et s'applique également aux peuples du présent du géographe. Mais celui-ci oscille entre plusieurs modes de classification des populations. Il semble en effet partagé entre la dichotomie ancienne, pratiquée par les auteurs grecs, entre Grecs et Barbares, qu'il applique ici, et des classements plus souples prenant en compte non pas seulement le critère ethnique, mais aussi celui de la langue, qui peut être apprise, et de la culture, qui peut se diffuser entre les peuples et progresser ou rétrograder chez un même peuple selon les périodes de l'histoire²⁵.

Malgré cette persistance de l'ancienne binarité entre Grecs et Barbares chez Strabon, le temps de l'éloquence attique d'Isocrate et de Ménexène, qui puisaient dans le même réservoir de noms de héros pour nourrir une conception obsidionale de l'histoire de la Grèce, est désormais révolu : le propos de Strabon n'est plus orienté par des préoccupations politiques gréco-centrées (aussi bien n'y a-t-il plus de projet de grandeur politique possible pour les Grecs sous la domination romaine) mais plutôt par un hellénocentrisme culturel. La culture romaine, plus souple en termes d'assimilation des « Barbares », a atteint en partie Strabon, mais pas au point de susciter chez lui une remise en cause critique complète des conceptions véhiculées par ses prédécesseurs.

Au livre VIII, lorsque Strabon décrit la région de Pisatide, il mentionne Pélops après Oinomaos en tant que roi de Pisa, et la nombreuse descendance du héros fait l'objet d'une brève allusion :

Διωνομάσθη δὲ ἡ Πισᾶτις τὸ μὲν πρῶτον διὰ τοὺς ἡγεμόνας δυνηθέντας πλεῖστον, Οἰνόμαόν τε καὶ Πέλοπα τὸν ἐκείνον διαδεξάμενον καὶ τοὺς παῖδας αὐτοῦ πολλοὺς γενομένους· καὶ ὁ Σαλμωνεὺς δ' ἐνταῦθα βασιλεῦσαι λέγεται· εἰς γοῦν ὀκτὼ πόλεις μεριζομένης τῆς Πισάτιδος, μία τούτων λέγεται καὶ ἡ Σαλμώνη²⁶.

par Térée, la Cadmée, par les Phéniciens compagnons de Cadmos, la Béotie proprement dite, par les Aones, les Temmiques et les Hyantes. Et Pindare, de son côté, ne dit-il pas : « Il fut un temps où le peuple de Béotie / De « pourceaux » portait le nom. » Quelques noms aussi laissent voir leur origine barbare. C'est le cas de Cécrops, Codros, Aïclos, Cothos, Drymas, Crinakos. »

²⁴ Remarquons que Strabon mentionne l'éponymie du Péloponnèse, mais sans s'y attarder le moins du monde : elle ne dépasse pas chez lui le degré le plus simple qui consiste à rapporter un toponyme à un anthroponyme, sans motivation particulière. Par ailleurs, Strabon connaît lui aussi plusieurs noms anciens de l'actuel Péloponnèse, qui s'est appelé Pélasgie du nom du peuple nomade des Pélasges (V, 2, 4.), mais aussi Argos (VIII, 5, 5), mais ne consacre pas de développement à part entière à la chronologie de ces noms, les explications éponymiques à ce sujet ne sont pas chez lui systématiques : ce n'est pas là sa préoccupation première.

²⁵ Sur les classifications des peuples et le concept de βάρβαροι chez Strabon, voir Almagor (2005).

²⁶ *Géographie*, VIII, 3, 31 : « Le renom de la Pisatide remonte à ses chefs les plus puissants, Oinomaos puis Pélops, qui lui succéda, ainsi que ses nombreux enfants ; parmi les souverains de ce pays, on cite également

Le traitement par Strabon des traditions concernant Oinomaos et Pélops diffère ici plus nettement encore de ceux adoptés par les historiens. Le détail de la succession n'est pas abordé, et Strabon ne se préoccupe pas non plus de fournir un dénombrement précis de la descendance de Pélops. Ce ne sont pas les vies des souverains de Pisa qui retiennent son attention, mais d'autres difficultés, liées aux contradictions entre ses différentes sources, et tenant à la nature même de Pisa, dont une partie de la tradition allait à son époque jusqu'à nier l'existence. Le géographe s'attarde ensuite plus volontiers sur les luttes d'influence entre Pisa et Élis, notamment en ce qui concerne les concours olympiques. Dans la suite du même livre, il connaît deux descendants de Pélops, Trézène et Pitthée, qu'il cite en mentionnant leur ascendance et leur origine pisate²⁷. Par la suite, Strabon mentionne plusieurs villes fondées par Pélops et le mariage de Niobé avec Amphion²⁸. Il fait aussi allusion au fait que les Pélopidés, à un moment donné, ont quitté la Pisatide et conquis Mycènes²⁹, et que leur arrivée a renforcé la puissance de cette cité au détriment d'Argos³⁰. Là encore, Strabon n'entre pas dans le détail des opérations militaires ou de l'histoire individuelle des souverains : il ne retient que les mouvements de population, les principaux changements politiques et leurs conséquences, notamment économiques. La même logique préside aux livres consacrés par Strabon à l'Asie Mineure, qui mobilisent ponctuellement le nom de Pélops dans le cadre d'une réflexion sur les migrations des populations. Au livre XII, Pélops est cité en même temps que Tantale et Niobé comme un Phrygien originaire de la région du mont Sipylus. Strabon est conscient des fréquentes confusions entre territoires et peuples voisins, comme il l'indique après avoir tenté de distinguer Phrygie et Mysie, et, au sein de la Phrygie, une Grande et une Petite Phrygie :

Οὕτω δ' ἐνήλλακται ταῦτα ἐν ἀλλήλοις, ὡς πολλάκις λέγομεν, ὥστε καὶ τὴν περὶ Σίτυλον Φρυγίαν οἱ παλαιοὶ καλοῦσιν, ἄδηλον εἶτε τῆς μεγάλης εἶτε τῆς μικρᾶς μέρος οὔσαν, ἧ καὶ τὸν Τάνταλον Φρύγα καὶ τὸν Πέλοπα καὶ τὴν Νιόβην· ὁποτέρως δ' ἂν ἔχη, ἢ γε ἐπάλλαξις φανερά³¹.

Salmones ; le fait est qu'une des huit villes qui se partagent le territoire de la Pisatide porte le nom de Salmoné. » Strabon a commencé à mentionner Pisa un peu auparavant à l'occasion de son développement à propos d'Olympie, en 30.

²⁷ *Géographie*, VIII, 6, 14 : Τροίην δὲ καὶ Πιτθεὺς οἱ Πέλοπος ὀρηθέντες ἐκ τῆς Πισάτιδος ὁ μὲν τὴν πόλιν ὀμώνυμον ἑαυτοῦ κατέλιπεν, ὁ δὲ Πιτθεὺς ἐβασίλευσεν ἐκεῖνον διαδεξάμενος. « Trézén et Pitthée, fils de Pélops, étaient venus de Pisatide, le premier laissa son nom à la ville, le deuxième lui succéda sur le trône. »

²⁸ *Géographie*, VIII, 4, 4 : Οἰκίσαι δὲ λέγεται Πέλοψ τό τε Λεῦκτρον καὶ Χαράδραν καὶ Θαλάμας, τοὺς νῦν Βοιωτοὺς καλουμένους, τὴν ἀδελφὴν Νιόβην ἐκδοὺς Ἀμφίονι καὶ ἐκ τῆς Βοιωτίας ἀγαγόμενός τις. « C'est Pélops, dit-on, qui fonda Leuctron, Charadra et Thalamai, qu'on appelle de nos jours les Béotiens ; quand il eut marié sa sœur Niobé à Amphion, il amena des colons de Béotie. »

²⁹ *Géographie*, VIII, 6, 19 : Αἰ δὲ Μυκῆναι μετέπεσον εἰς τοὺς Πελοπίδας ὀρηθέντας ἐκ τῆς Πισάτιδος, εἴτ' εἰς τοὺς Ἡρακλείδας καὶ τὸ Ἄργος ἔχοντας. « Mycènes tomba aux mains des Pélopidés, venus de Pisatide, puis des Héraclides qui possédaient aussi Argos. »

³⁰ *Géographie*, VIII, 6, 10.

³¹ *Géographie*, XII, 8, 2 : « Mais ces territoires ont subi de telles modifications les uns par rapport aux autres, comme nous l'avons dit souvent, que les anciens appellent Phrygie la contrée du mont Sipyle et Phrygiens, par voie de conséquence, Tantale, Pélops et Niobé, sans qu'on puisse savoir si cette Phrygie fait partie de la Grande ou de la Petite Phrygie : de quelque côté que soit la vérité, l'enchevêtrement est évident. »

Sur ce sujet, Strabon reprend à nouveau la tradition antérieure, mais toujours en l'insérant dans un propos géographique, qui tente d'élaborer une description ethnographique à partir de la critique de sources littéraires et historiques.

Un exemple de critique de ses sources par Strabon se trouve au livre XIV, lorsqu'il mentionne les richesses des souverains d'Asie Mineure, dont celles des Pélopidés, héritées de Tantale. C'est un élément connu depuis au moins Thucydide, mais Strabon mentionne des tentatives d'explications économiques de cette caractéristique de ces souverains : plusieurs auteurs rapportent l'origine de ces richesses aux mines de la région, les mines de Phrygie dans le cas de Tantale et de Pélops³². L'ensemble du passage critique sévèrement Apollodore et plusieurs autres historiens pour avoir transmis naïvement le nom de populations que Strabon considère comme fictives ainsi que des histoires inventées : il en devient difficile de savoir dans quelle mesure il adhère à ces rapprochements entre les richesses des souverains du lointain passé et l'histoire économique réelle de leurs régions respectives. Il semble toutefois y attacher un certain crédit, puisqu'il entrecoupe son propos de détails sur les indices d'anciennes exploitations minières dans ces régions.

Au début du livre XIII, des questions d'éponymie fournissent à Strabon l'occasion de mentionner le cocher de Pélops, qu'il nomme Killa, et son tombeau³³, mais, là encore, cela ne donne lieu à aucun récit, et l'éponymie du nom de la Cilicie est simplement rapportée sans être étayée par un développement à part entière.

Bien que, dans le cas de Pélops, Strabon s'appuie souvent sans grande nouveauté de fond sur la tradition historiographique élaborée par les historiens antérieurs, qui ne paraît pas lui poser de difficulté particulière, il renouvelle cette tradition en la traitant selon une approche différente, qui a l'ambition de combiner les acquis de différentes sciences en vue d'élaborer une synthèse polymathe aux proportions colossales. Dans cette perspective, Tantale, Pélops et les Pélopidés se trouvent associés dans ses développements aux grandes causalités qui régissent encore aujourd'hui l'écriture de l'histoire : la politique, l'économie, les mouvements migratoires, et l'articulation entre la géographie physique et la géographie humaine. Pour Strabon comme pour ses prédécesseurs, l'existence de Tantale, de Pélops et des Pélopidés va de soi, mais le géographe, du moins dans le cas qui nous occupe, s'abstient de mettre en récit les informations qui concernent ces héros. Il échappe ainsi aux difficultés inhérentes à l'histoire des époques reculées et au traitement des *muthoi* que sont le démembrement de Pélops, son séjour sur l'Olympe ou encore son char merveilleux, tous éléments qu'il passe sous silence, peut-être en un rejet implicite. En ne prenant pas explicitement parti pour une variante quelconque, Strabon n'a pas besoin de justifier le détail d'une tradition qui apparaîtrait alors comme incertaine : il paraît n'en retenir que les éléments qui lui paraissent fiables, c'est-à-dire les noms des souverains, les alliances entre lignées, les mouvements de population et parfois les éponymies, mais en réservant à ces dernières une place et une importance réduites. L'ensemble de ces

³² *Géographie*, XIV, 5, 28.

³³ XIII, 1, 63.

procédés permet à la tradition concernant Pélops de se marier sans difficulté aux informations portant sur des époques plus récentes et aux éléments que Strabon a pu observer directement : la crédibilité et l'autorité de son ouvrage s'en trouvent ainsi préservées et renforcées.

2. L'aventure de Pélops dans la *Bibliothèque* du Pseudo-Apollodore : la « version la plus complète »

Comme celle de Diodore de Sicile, la *Bibliothèque* d'auteur inconnu attribuée un temps par erreur à Apollodore d'Athènes a longtemps fait partie des textes mésestimés considérés comme des compilations rapportant sans modification des traditions antérieures³⁴, et dont on a cru qu'il était possible de les employer comme des synthèses commodes qui fourniraient une sorte d'instantané de l'état d'un mythe à une époque donnée. C'est méconnaître qu'aucun texte ne peut fournir une sorte de « degré zéro de l'écriture du mythe », et qu'il n'y a pas de piège plus sournois en études mythologiques qu'un résumé, ou du moins ce qu'on croit n'être qu'un résumé³⁵. En effet, une lecture plus attentive, à la lumière des études et des rééditions récentes, montre au contraire non seulement que le Pseudo-Apollodore, qui écrit au II^e siècle ap. J.-C. ou peut-être à la fin du I^{er}³⁶, nourrit son ouvrage d'auteurs de première main (et ne dépend pas uniquement de « manuels » perdus, comme on l'avait d'abord supposé), mais aussi qu'il opère des choix et privilégie une partie de la tradition sur l'autre. En l'occurrence, l'auteur de la *Bibliothèque* cite de préférence les auteurs les plus anciens, ceux des périodes archaïque et classique, ce qui dénote une volonté d'archaïsme dont témoignent aussi ses choix lexicaux. Il s'inscrit ainsi dans une tendance observée chez d'autres auteurs de la même période : un repli sur les aspects les plus anciens de la culture grecque considérée comme un patrimoine qu'il s'agit de mettre en valeur, afin de perpétuer la grandeur culturelle grecque à l'époque

³⁴ Voir Mactoux (1989), p. 246-247, sur l'histoire de cette erreur d'attribution, remontant à un scholiaste et réfutée par Carl Robert en 1873, et sur les jugements négatifs portés à l'encontre de la *Bibliothèque* par les philologues de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, tant à propos de son intérêt littéraire que de la qualité de ses sources. On ne sait absolument rien du véritable auteur de la *Bibliothèque*.

³⁵ Même un résumé opère des choix et devrait constituer pour les mythologues une variante à part entière, avec la même originalité et la même influence potentielle sur la tradition qu'une pièce de Sophocle (même si pas nécessairement sur le même pan de la tradition). Il y a plus : un mythologue espérerait vainement trouver dans un texte ou une image antique quelconque la synthèse extérieure qu'il est seul capable d'opérer, armé de la distance de plusieurs siècles qui le sépare de son sujet. Aucun texte ancien n'a opéré à propos de la tradition de son temps le même travail de synthèse que peut produire la recherche contemporaine avec une démarche et des outils méthodologiques récents. Les auteurs dits « mythographes » n'étaient pas des mythologues, pas plus que les mythologues d'aujourd'hui ne peuvent se permettre en toute bonne rigueur d'être des mythographes (même s'ils ne s'en sont parfois pas privés).

³⁶ Faute d'informations sur son auteur, la datation du texte est généralement tentée à l'aide de critères linguistiques. Voir les références citées par Van der Valk (1958), p. 104, n. 20, et les remarques de Mactoux (1989), p. 247-248, n. 8. Marie-Madeleine Mactoux estime que le texte a été rédigé à la fin du I^{er} siècle ou dans le courant du II^e. Voir aussi l'introduction de Stephen M. Trzaskoma à la traduction anglaise qu'il donne de la *Bibliothèque* en 2007 dans *Apollodorus' Library and Hyginus' Fabulae*, p. XXIX-XXX : Trzaskoma ne considère comme certain qu'un *terminus post quem* en 61-60 av. J.-C., en s'appuyant sur la mention de Castor de Rhodes dans le texte en II, 5, et suppose que le texte n'a probablement pas été écrit après le début du III^e siècle ap. J.-C.

d'une domination romaine que toute une partie des auteurs grecs passe sous silence. Le Pseudo-Apollodore se situe donc dans une perspective idéologique opposée à celle d'un Strabon.

À ces partis pris linguistiques s'ajoute un projet auctorial explicite. Une épigramme placée en tête du texte affirme la volonté de la *Bibliothèque* de transmettre à ses lecteurs la *speirèma* (la succession des siècles) et les *muthoi*, grâce à la *paideia*, au savoir accumulé dans son livre : le lecteur en possession de ce livre n'aurait plus besoin d'aller consulter les grandes sources littéraires que sont les poètes épiques, lyriques, tragiques ou méliques³⁷. L'épigramme affirme donc une volonté de diffuser un savoir conçu comme un ensemble déjà formé et déjà refermé sur lui-même : il présente le livre comme un simple intermédiaire, mais un intermédiaire de génie, qui permet au lecteur d'éviter d'avoir à « lire ses classiques » et de disposer dans un seul texte de toute la *paideia* nécessaire. On se gardera bien d'adhérer sans réserve à cette présentation qui minimise le rôle de l'auteur dans cette transmission de savoir, laquelle implique toujours une sélection et un remodelage de la matière préexistante³⁸. Quoi qu'il en soit, le contexte est ici différent des ouvrages d'historiens ou de géographes : il s'agit bien de ce que nous appellerions un ouvrage de vulgarisation, adressé à un public large et non à un public savant. L'évolution est décisive et conditionnera pour longtemps le statut du passé légendaire de la Grèce, devenue matière à *muthoi* : la question ne se pose plus ici en termes d'élaboration ou de discussion d'un savoir, mais de transmission de *ce qu'il faut savoir*³⁹. À la Muse inspirant l'aède qui affirmait transmettre sans rien inventer s'est substitué, à l'époque romaine, l'ensemble des classiques que l'on affirme synthétiser ou résumer sans modifier grand-chose à l'attention d'un public désireux de se cultiver ; mais dans le second cas comme dans le premier, on invente et on modifie beaucoup, comme nous allons le voir.

³⁷ Sur l'authenticité de l'épigramme placée en tête de la *Bibliothèque*, voir l'analyse de Mactoux (1989), p. 249-252, qui juge le poème authentique ; *contra* Stephen M. Trzaskoma dans son introduction à sa traduction anglaise en 2007, où il estime que l'épigramme est un ajout postérieur. Rappelons que le terme grec *muthos* n'est pas à prendre comme un synonyme exact de « mythe », pas plus à la fin de l'Antiquité qu'au début : voir à ce sujet la mise au point de Calame (1990). Il me semble que, dans une œuvre comme la *Bibliothèque*, il s'agit avant tout de fournir une synthèse de récits considérés non dans leur degré de vérité, mais comme les enjeux d'une culture commune.

³⁸ L'introduction générale de R. Scott Smith et Stephen M. Trzaskoma à leur traduction conjointe de la *Bibliothèque* du Pseudo-Apollodore et des *Fables* d'Hygin tend un peu trop à réduire encore les mythographes à un degré zéro de l'innovation auctoriale : malgré l'étude très attentive qu'ils réalisent par ailleurs, ils y affirment à un moment donné que les mythographes ont pour but « to provide clear, straightforward accounts of the myths without pretense or adornment » (p. X), et plus loin « to capture their essential features [des mythes], or at least their essential plots, and provide a reliable version without embellishment » (p. XV). Une prudence particulière s'impose à mon sens à ce sujet, car une telle hypothèse court le risque de faire sous-estimer la part d'innovation et l'importance des choix effectués par un mythographe tel que le Pseudo-Apollodore. Il me semble que l'on gagne à considérer ces textes comme des œuvres à part entière et non comme de simples commentaires ou résumés. L'idée d'un style neutre ou d'un degré zéro du style est illusoire, et l'approche de la notion de mythe adoptée dans la présente étude implique qu'il n'y a pas d'état brut du mythe observable dans les sources.

³⁹ Sur la nature de la *Bibliothèque* et le public qu'elle vise, voir le propos général de Van der Valk (1958), qui voit dans le texte une sorte de manuel scolaire, et l'introduction de Stephen M. Trzaskoma à sa traduction anglaise, p. XXX-XXXII, qui se situe dans la continuité générale de la thèse de Van der Valk, à l'exception de son hypothèse selon laquelle le Pseudo-Apollodore expurge sa matière de tout contenu indécent, qui ne tient pas la route et a été généralement contestée.

La structure du texte est cohérente avec les choix opérés par le Pseudo-Apollodore dans la mise en avant de ses sources. Le texte, dont seuls les deux premiers livres sont conservés, mais dont la dernière partie est connue indirectement par un épitomé, adopte une structure généalogique qui s'inscrit dans la lignée de la théogonie hésiodique ; Hésiode y est explicitement cité bien plus souvent qu'Homère, que l'auteur connaît bien également mais utilise souvent sans le citer⁴⁰. L'autre choix décisif du Pseudo-Apollodore dans son traitement des sources est l'importance qu'il confère aux historiens archaïques et classiques (Phérécyde et Acousilaos sont les plus cités) plutôt qu'aux poètes. Contrairement aux apparences, l'ambition affirmée dans l'épigramme initiale de se substituer aux œuvres des poètes est donc à comprendre davantage comme une rivalité en termes d'autorité que comme la présentation des sources réellement utilisées. En témoigne le mariage, plus étrange qu'on ne s'en avise, entre la structure hésiodique des généalogies entrecoupées d'épisodes narratifs, la rédaction en prose prenant la forme d'un récit dramatisé, et des interventions du narrateur cantonnées à une fonction de régie. Cette dernière ne vise pas à privilégier telle ou telle version sur une autre en fonction d'un quelconque critère, contrairement à ce que font généralement les historiens, mais à mentionner plusieurs variantes en les juxtaposant souvent comme pour mieux les thésauriser.

La principale évocation de Pélops et d'Hippodamie se trouve dans l'épitomé du livre III et s'inscrit dans l'évocation plus large de la lignée de Tantale, dans l'ordre générationnel. Tantale est évoqué pour son supplice dans l'Hadès, qui forme une transition après la fin de la vie de Thésée (laquelle se terminait peu après son sauvetage par Héraclès aux Enfers). Après Tantale et une brève évocation de Brotéas, son autre fils, Pélops fait l'objet d'un récit continu où se succèdent son enfance, avec son démembrement et sa résurrection, puis la course pour Hippodamie et le meurtre de Myrtilos, et enfin une courte énumération de la principale descendance des époux, qui débouche sur le récit de la querelle entre Atrée et Thyeste et se poursuit par l'évocation d'Agamemnon et de Ménélas, puis de la guerre de Troie.

Ἵτι Πέλοψ σφαγεῖς ἐν τῷ τῶν θεῶν ἐράνω καὶ καθεψηθεῖς ὠραιότερος ἐν τῇ ἀναζώσει γέγονε, καὶ κάλλει διενεγκῶν Ποσειδῶνος ἐρώμενος γίνεται, ὃς αὐτῷ δίδωσιν ἄρμα ὑπόπτερον· τοῦτο καὶ διὰ θαλάσσης τρέχον τοὺς ἄξονας οὐχ ὑγραίνεται. 4. Τοῦ δὲ βασιλεύοντος Πίσης Οἰνομάου θυγατέρα ἔχοντος Ἴπποδάμειαν, καὶ εἴτε αὐτῆς ἐρῶντος, ὥς τινες λέγουσιν, εἴτε χρησμὸν ἔχοντος τελευτῆσαι ὑπὸ τοῦ γήμαντος αὐτήν, οὐδεὶς αὐτήν ἐλάμβανεν εἰς γυναῖκα· ὁ μὲν γὰρ πατήρ οὐκ ἔπειθεν αὐτῇ συνελθεῖν, οἱ δὲ μνηστευόμενοι ἀνηροῦντο ὑπ' αὐτοῦ. 5. Ἔχων γὰρ ὄπλα τε καὶ ἵππους παρὰ Ἄρεος ἄθλον ἐτίθει τοῖς μνηστῆρσι τὸν γάμον, καὶ τὸν μνηστευόμενον ἔδει ἀναλαβόντα τὴν Ἴπποδάμειαν εἰς τὸ οἰκεῖον ἄρμα φεῦγειν ἄχρι τοῦ Κορινθίων ἰσθμοῦ, τὸν δὲ Οἰνόμαον εὐθέως διώκειν καθωπλισμένον καὶ καταλαβόντα κτείνειν· τὸν δὲ μὴ καταληφθέντα ἔχειν γυναῖκα τὴν Ἴπποδάμειαν. Καὶ τοῦτον τὸν τρόπον πολλοὺς

⁴⁰ Sur les citations d'auteurs dans la *Bibliothèque*, voir Mactoux (1989), p. 253, et Van der Valk (1958), en particulier p. 162-164. Hésiode est l'auteur le plus cité (quatorze fois). Homère ne l'est que cinq fois explicitement : voir De Chantal (2006) et ses remarques sur l'utilisation d'Homère par le Pseudo-Apollodore.

μνηστευομένους ἀπέκτεινεν, ὡς δέ τινες λέγουσι δώδεκα· τὰς δὲ κεφαλὰς τῶν μνηστήρων ἐκτέμνων τῇ οἰκίᾳ προσεπατάλευε. 6. Παραγίνεται τοῖνυν καὶ Πέλοψ ἐπὶ τὴν μνηστείαν· οὗ τὸ κάλλος ἰδοῦσα ἡ Ἴπποδάμεια ἔρωτα ἔσχεν αὐτοῦ, καὶ πείθει Μυρτίλον τὸν Ἑρμοῦ παῖδα συλλαβέσθαι αὐτῷ· ἦν δὲ Μυρτίλος [παραβάτης εἶτουν] ἠνίοχος Οἰνομάου. 7. Μυρτίλος οὖν ἐρῶν αὐτῆς καὶ βουλόμενος αὐτῇ χαρίσασθαι, ταῖς χοινικίσι τῶν τροχῶν τοὺς ἦλους οὐκ ἐμβαλὼν ἐποίησε τὸν Οἰνόμαον ἐν τῷ τρέχειν ἠττηθῆναι καὶ ταῖς ἠνίαις συμπλακέντα συρόμενον ἀποθανεῖν, κατὰ δὲ τινὰς ἀναιρεθῆναι ὑπὸ τοῦ Πέλοπος· ὃς ἐν τῷ ἀποθνήσκειν κατηράσατο τῷ Μυρτίλῳ γνούς τὴν ἐπιβουλήν, ἵνα ὑπὸ Πέλοπος ἀπόληται. 8. Λαβὼν οὖν Πέλοψ τὴν Ἴπποδάμειαν καὶ διερχόμενος ἐν τόπῳ τινί, τὸν Μυρτίλον ἔχων μεθ' ἑαυτοῦ, μικρὸν ἀναχωρεῖ κομίσων ὕδωρ διψῶση τῇ γυναικί· Μυρτίλος δὲ ἐν τούτῳ βιάζειν αὐτὴν ἐπεχειρεῖ. Μαθὼν δὲ τοῦτο παρ' αὐτῆς ὁ Πέλοψ ρίπτει τὸν Μυρτίλον περὶ Γεραιστὸν ἀκρωτήριον εἰς τὸ ἀπ' ἐκείνου κληθὲν Μυρτῶον πέλαγος· ὁ δὲ ριπτούμενος ἀρὰς ἔθετο κατὰ τοῦ Πέλοπος γένους. 9. Παραγενόμενος δὲ Πέλοψ ἐπ' ὠκεανὸν καὶ ἀγνισθεὶς ὑπὸ Ἥφαιστου, ἐπανελθὼν εἰς Πῖσαν τῆς Ἥλιδος τὴν Οἰνομάου βασιλείαν λαμβάνει, χειρωσάμενος τὴν πρότερον Ἀπίαν καὶ Πελασιγῶτιν λεγομένην, ἣν ἀφ' ἑαυτοῦ Πελοπόννησον ἐκάλεσεν. 10. Ὅτι υἱοὶ Πέλοπος Πιτθεὺς Ἀτρεὺς Θυέστης καὶ ἕτεροι⁴¹

Le récit du Pseudo-Apollodore, tel que transmis par l'épitomé, frappe d'abord par sa capacité à organiser en un récit continu, lui-même inséré dans un ensemble, les principaux épisodes de la vie du héros. Il peut certes s'appuyer pour cela sur la riche tradition analysée dans les pages précédentes ; mais nous avons vu que de pareilles mises en récit à ambition synthétique étaient auparavant inexistantes. Le Pseudo-Apollodore est en cela le premier représentant d'un nouveau genre de mise en

⁴¹ Pseudo-Apollodore, *Bibliothèque, Epitomé*, II, 3-10 : « 3. Pélops, tué au banquet des dieux et bouilli, devint plus beau à sa résurrection, et, s'étant distingué par sa beauté, il devint l'aimé de Poséidon, qui lui offrit un char ailé ; ce char, même lorsqu'il courait à travers la mer, ne se mouillait pas les essieux. 4. Or Oinomaos, qui régnait sur Pisa, avait une fille, Hippodamie, et, soit qu'il en fût amoureux, comme l'affirment certains, soit qu'il fût en possession d'un oracle affirmant qu'il serait mis à mort par l'homme qui l'épouserait, nul homme ne l'obtenait pour épouse ; car, si son père ne parvenait pas à la persuader de s'unir avec lui, ses prétendants, de leur côté, étaient tués par le père. 5. En effet, disposant d'armes et de chevaux offerts par Arès, il faisait du mariage le prix d'une épreuve pour les prétendants, et l'homme qui prétendait à sa main devait, après avoir pris Hippodamie sur son char, fuir jusqu'à l'isthme de Corinthe, tandis qu'Oinomaos le poursuivait aussitôt, en armes, et, lorsqu'il l'avait rattrapé, le tuait ; mais qui ne serait pas rattrapé obtiendrait Hippodamie pour épouse. Et de cette manière il terrassa de nombreux prétendants, aux dires de certains, douze ; et il coupait les têtes des prétendants pour les clouer sur sa demeure. 6. Cependant Pélops se présenta lui aussi comme prétendant ; et en voyant sa beauté, Hippodamie s'éprit de lui, et elle persuada Myrtilos, fils d'Hermès, de lui venir en aide ; car Myrtilos était le cocher d'Oinomaos. 7. Alors Myrtilos, qui était amoureux d'elle et voulait lui être agréable, en n'insérant pas les clavettes dans les écroux de moyeux des roues, fit en sorte qu'à la course Oinomaos fut vaincu, empêtré dans les rênes et traîné jusqu'à la mort, mais selon certains il fut tué par Pélops ; au moment d'expirer, il maudit Myrtilos, dont il avait appris la trahison, en le vouant à être assassiné par Pélops. 8. Alors Pélops obtint Hippodamie et l'emmena à un endroit donné, ayant avec lui Myrtilos, et s'écarta un peu afin d'aller chercher de l'eau pour son épouse qui avait soif ; mais Myrtilos, pendant ce temps, tenta de la violer. Lorsqu'il eut appris cela d'elle, Pélops précipita Myrtilos à hauteur du cap Geraistos dans la mer qui fut appelée d'après lui mer de Myrtô ; mais lui, au moment où Pélops le précipitait à la mer, proféra des malédictions contre la lignée de Pélops. 9. Après avoir atteint l'Océan et s'être fait purifier par Héphaïstos, de retour à la Pisa d'Élide, il obtint le royaume d'Oinomaos, après avoir soumis la région appelée auparavant Apia et Pélasgiotis, qu'il appela Péloponnèse d'après son propre nom. 10. Les fils de Pélops furent Pitthée, Atrée, Thyeste, et d'autres. » (Je traduis.)

forme de la « matière pélopienne » qui émerge et se multiplie à la fin de l'Antiquité. La singularité de cette forme, celle d'une narration continue en prose, ne doit pas être sous-estimée.

Dans ce passage, une deuxième variante est indiquée à deux reprises par rapport au récit principal (à propos des motivations d'Oinomaos pour refuser de marier sa fille, et à propos de la mort d'Oinomaos) et aucune source n'est mentionnée explicitement ; le nombre exact des prétendants d'Hippodamie tués par Oinomaos est le seul autre élément attribué à une source extérieure. Ces variantes sont ici attribuées très vaguement à « une partie de la tradition » (τινες λέγουσι, « certains disent »). Une recherche des sources exactes du Pseudo-Apollodore s'avèrerait ardue, car trop d'éléments peuvent provenir de trop d'auteurs perdus. J'avancerai seulement les principales sources possibles séquence après séquence. La première concerne l'évocation du banquet cannibale. L'auteur de la *Bibliothèque* adopte en effet une version qui paraît très influencée par la première *Olympique* de Pindare ou par un auteur qui s'en inspirerait. Comme chez Pindare, on trouve à la fois un festin cannibale et l'enlèvement par Poséidon suivi d'une relation pédérastique ; comme chez Pindare, la question de savoir quelle divinité a mangé la chair de Pélops n'est pas du tout abordée ; comme chez Pindare, la formulation même associe directement le moment de la résurrection de Pélops et sa beauté. Toutefois, cette reprise, si c'en est une, n'est pas systématique, puisque le nombre des prétendants précédant Pélops diffère légèrement⁴². Et de multiples détails restent omis, à commencer par l'épaule de Pélops et les modalités exactes de son retour parmi les mortels, et le don du char merveilleux semble avoir pour cadre la relation amoureuse et non le contexte de l'épreuve d'Oinomaos. Il est difficile de savoir lesquelles de ces omissions sont dues au caractère de résumé de l'épitomé et lesquelles sont à attribuer au Pseudo-Apollodore lui-même. Enfin, un élément attesté ici pour la première fois dans les textes conservés concerne la manière dont le pouvoir merveilleux de l'attelage est décrit : il est présenté comme n'ayant jamais les roues mouillées lorsqu'il filait à travers la mer. Cette caractéristique attribuée à des chevaux merveilleux remonte à l'*Iliade*, qui emploie une formulation similaire à plusieurs reprises, à propos du char de Poséidon et à propos des juments données à Trôs qui sont capables de courir sur la crête des vagues et la pointe des épis⁴³. Mais rien ne permet de savoir s'il s'agit d'une formulation archaïsante du Pseudo-Apollodore ou d'un élément présent dans l'une de ses sources. Le fait est, quoi qu'il en soit, que le texte reprend ici un élément connu de la tradition épique, ce qui s'inscrit dans l'écriture archaïsante de la *Bibliothèque*.

Une deuxième source possible peut être avancée, cette fois pour l'épisode de la course : la présentation des modalités de la course reprend les mêmes modalités et les mêmes précisions géographiques que le récit de Diodore de Sicile, lequel était par ailleurs le premier à mentionner l'oracle rendu à Oinomaos. Il est donc possible que le Pseudo-Apollodore ait lu Diodore, ou que tous deux partagent une même source, par exemple un historien archaïque ou classique comme Phérécyde.

⁴² Il est de treize chez Pindare et de douze chez le Pseudo-Apollodore. Voir l'annexe « Comparaison structurelle des variantes ».

⁴³ *Iliade*, XIII, 28-30 (char de Poséidon), XX, 221-229 (juments de Dardanos). Je reviendrai en détail sur cet élément au chapitre 6.

Une dernière source dont l'influence est plus difficile encore à évaluer est constituée par les scholies et les commentaires alexandrins aux œuvres classiques, que le Pseudo-Apollodore a pu consulter ; mais la datation de ces textes posant de nombreux problèmes, et ces sources s'étant elles-mêmes appuyées sur des auteurs plus anciens, il est très difficile d'établir les emprunts possibles de l'auteur de la *Bibliothèque* à cette littérature savante⁴⁴.

Du récit de la course, James George Frazer remarquait, dans son édition de la *Bibliothèque* dans la Loeb Classical Library : « the following account of the wooing and winning of Hippodamia by Pelops is the fullest that has come down to us⁴⁵ ». Il faut prendre garde ici au sens de ce superlatif, et se garder d'une approche qui croirait trouver chez le Pseudo-Apollodore la version « complète » d'un épisode dont toute autre évocation plus courte ou moins détaillée serait à considérer comme nécessairement incomplète ou résumée. Certes, il est probable qu'il se trouve, dans cette accumulation de détails, un certain nombre d'éléments présents dans des œuvres antérieures perdues et qui nous seraient transmis par la *Bibliothèque*. Mais l'identification de ces éléments et de leurs sources serait extrêmement ardue, incertaine et frustrante. Et surtout, en produisant une analyse relevant exclusivement de la critique génétique, elle ferait oublier que cette accumulation de détails constitue aussi, au moins en partie, un choix narratif de la part de la *Bibliothèque* elle-même, et un renseignement précieux sur la façon dont le Pseudo-Apollodore conçoit son ouvrage.

De fait, la course de chars n'a jamais autant été *l'aventure de Pélops* que dans la *Bibliothèque*. La structure généalogique progressant de Tantale jusqu'à Agamemnon a tout d'abord pour conséquence de faire de Pélops l'actant principal du récit. Hippodamie est cependant présentée sous un jour favorable : c'est elle qui tombe amoureuse de Pélops et persuade Myrtilos de l'aider ; à aucun moment elle ne prend directement part à la ruse de Myrtilos ou à sa mort ; et aucune querelle n'est mentionnée entre elle et Pélops après leurs noces, contrairement aux versions qui font d'Hippodamie la meurtrière de Chrysis (ce dernier n'est d'ailleurs pas mentionné ici dans la descendance du héros, même s'il apparaît ailleurs dans l'ouvrage : c'est peut-être dû au caractère résumé de l'épitomé). Ces choix aboutissent à une version de la course placée sous le signe de la victoire de l'amour plutôt que d'un Pélops opportuniste et injuste. Le personnage d'Oinomaos va également dans ce sens : qu'il soit amoureux de sa fille ou que ses actions soient motivées par une prophétie, il exerce sur Hippodamie une contrainte, et le texte choisit d'inclure le détail selon lequel Oinomaos clouait à l'extérieur de sa demeure les têtes des prétendants vaincus, ce qui achève de le placer sous le signe de la cruauté d'Arès dont il est dit, autre élément attesté ici pour la première fois, qu'il tient non pas seulement ses chevaux mais aussi son armement (ὄπλα).

La cohérence des différentes séquences du récit est assurée par l'enchaînement de l'oracle et des malédictions : l'oracle prédisant à Oinomaos son destin et la malédiction lancée par Myrtilos sur les

⁴⁴ La réciproque, c'est-à-dire l'emploi du texte de pseudo-Apollodore par des scholiastes postérieurs, est en revanche bien établie. Voir Van der Valk (1958), p. 104-106.

⁴⁵ Apollodorus, *The Library*, vol. II, Epitome, 2, 4, page 157, n. 1.

Pélopides, mais aussi une malédiction lancée par Oinomaos sur Myrtilos et annonçant son meurtre par Pélops qui se trouve pour la première fois chez le Pseudo-Apollodore. De tels choix placent le récit de la *Bibliothèque* dans la droite ligne des tragédies classiques, dont nous avons vu qu'elles sont les premières à faire de Myrtilos un agent de la fatalité tragique qui poursuit les Pélopides, et où se trouvaient peut-être d'autres procédés du même type : la malédiction d'Oinomaos contre Myrtilos peut avoir été un procédé tragique, mais rien ne le prouve dans l'état actuel des sources conservées. Mais quelle que soit la part exacte de reprise directe, il y a une volonté manifeste, de la part du Pseudo-Apollodore, de perpétuer cette conception de l'épisode. Toutefois, et de façon quelque peu paradoxale, un élément notablement différent (lui aussi attesté ici pour la première fois) vient rompre ses potentielles conséquences funestes pour la descendance de Pélops : la mention d'une purification de Pélops par Héphaïstos, juste après la malédiction de Myrtilos. Cet élément semble montrer que la malédiction des Pélopides n'était pas un thème récurrent du récit de la *Bibliothèque* à leur sujet (l'épitomé n'en fait aucun rappel dans la suite du récit, mais il peut s'agir d'une absence due à son caractère de résumé). Il faudrait alors comprendre qu'au lieu de reprendre pleinement la causalité tragique, le Pseudo-Apollodore emploie cette logique de succession de malédictions de façon plus ponctuelle, à l'échelle restreinte de l'enchaînement des séquences au sein de l'histoire du seul Pélops. Tout se passe comme si l'important n'était pas tant ici de privilégier à ce point cette variante sur les autres que de décider de sélectionner ses principaux éléments pour les inclure dans le récit.

Dans le cas de Pélops, la logique sous-jacente du récit paraît être celle de l'inclusion d'un maximum de variantes et de détails : la *Bibliothèque* inclut à la fois le festin cannibale et l'enlèvement par Poséidon, à la fois l'attelage merveilleux et le sabotage du char d'Oinomaos, à la fois l'oracle rendu au beau-père et la malédiction lancée au cocher puis au beau-fils. Tous les détails pittoresques, des têtes clouées à la chute de Myrtilos dans la mer en passant par le démembrement de Pélops, le char volant, le détail du sabotage du char et la mort d'Oinomaos traîné par ses chevaux, tous éléments qui pourraient faire reculer un Thucydide ou un Nicolas de Damas par leur vraisemblance douteuse, sont au contraire inclus ici scrupuleusement. Le résultat est une aventure merveilleuse dont le support prosaïque, l'économie dramatique et le caractère évocateur font un proche voisin du roman, mais dont le contenu se prête aussi très bien à la fonction de diffusion de la *paideia* que paraît s'être proposée son auteur : il est possible d'apprendre ici tous les détails de l'épisode sans avoir lu les œuvres qui les ont avancés tour à tour, et de devenir ainsi capable de comprendre les allusions qui y sont faites dans diverses autres œuvres.

Le fait que le texte du Pseudo-Apollodore soit toujours employé de nos jours comme la version « la plus complète » montre à quel point l'auteur est parvenu à son but ; car la notion même d'un caractère plus ou moins « complet » d'une présentation d'un épisode suppose que l'on a déjà accepté le parti pris du Pseudo-Apollodore, celui d'une synthèse qui puise dans diverses sources l'ensemble des détails d'un épisode dont les diverses évocations sont envisagées sous leur seul aspect de matière narrative. Tout se passe comme si l'auteur n'attachait pas d'importance à la *raison* de l'inclusion par

tel ou tel autre auteur, dans telle ou telle évocation de l'épisode, de tel ou tel détail. Les choix poétiques ou savants, les buts rhétoriques sont ignorés, et ce n'est pas l'objet de la *Bibliothèque* que d'en tenir compte. Les diverses évocations de Pélopes sont ramenées à un pur ensemble de personnages, de généalogies, de lieux, de faits, d'objets, autant d'éléments dispersés que l'auteur puise ailleurs et à partir desquelles il reconstruit sa propre version, qui ambitionne d'inclure tous les détails qu'il juge importants. Le récit de la *Bibliothèque* constitue donc (ou veut constituer) la version non pas la plus « complète », car une version complète n'existe pas, mais seulement la plus *inclusive*. Le fait qu'une telle démarche soit toujours adoptée de nos jours par les ouvrages de vulgarisation sur la mythologie grecque montre sa commodité à des fins pédagogiques⁴⁶. Pour autant, ce parti pris ne se justifie pas seulement par cette volonté d'inclusion : ses causes, ou au moins ses conséquences, sont aussi à chercher du côté de l'économie dramatique du texte fini, qui se caractérise par une multiplication des détails et des rebondissements.

En dehors de ce passage, le principal qui lui était consacré dans la *Bibliothèque*, Pélopes apparaît ou est mentionné brièvement à plusieurs reprises dans les livres précédents. Comme le laissait attendre la structure généalogique adoptée par l'ouvrage, le triple mariage entre les filles de Pélopes et d'Hippodamie et les fils de Persée, présent dans le *Catalogue des femmes* mais peu évoqué dans les sources postérieures, est ici repris, avec les trois unions entre Alcée et Astydameia, entre Mestor et Lysidikè et entre Sthénélos et Nikippè⁴⁷. Mais le Pseudo-Apollodore renforce cette proximité entre les deux lignées en choisissant de mentionner deux autres éléments allant dans le même sens. Le premier figure avant ces mariages, au tout début de l'histoire de Persée : pour envoyer Persée en quête de la tête de la Gorgone, Polydecte prétexte qu'il prépare un *eranos* pour les noces d'Hippodamie fille d'Oinomaos⁴⁸. Le passage n'est pas clair, d'autant moins que ce détail n'est attesté qu'ici ; Frazer comprend que Polydecte feint de prétendre à la main d'Hippodamie et par conséquent de rassembler

⁴⁶ C'est aussi là un piège possible pour les études mythologiques contemporaines, parfois tentées par cette même démarche de recensement des variantes narratives au service d'une synthèse impossible, ou plutôt qui n'est possible que pour un auteur tentant de produire une nouvelle version. Le mythologue, lui, tente de rapprocher et de comparer des œuvres et des réalités culturelles dispersées afin de constituer un objet d'étude, mais ne peut pas aller jusqu'à les fusionner pour en produire lui-même une synthèse narrative, et il ne doit pas non plus présupposer une existence quelconque à une telle synthèse, comme s'il existait un *en soi* du mythe qui en serait le récit le plus inclusif possible, sorte de « super-version » ou de « variation eidétique totale ». Lorsque le propos d'un ouvrage d'études mythologiques entame des phrases comme : « À propos d'Untel, il se passe cela », sans rapporter précisément l'énoncé à une source ou à un ensemble de sources, c'est que l'on cède à la tentation de supposer l'existence en soi d'une matière narrative d'origine indéterminée, qui n'aurait pas de source et qui ferait autorité. On quitte alors l'étude proprement dite, on commence à rapporter la tradition au lieu de s'en tenir prudemment à distance, et l'on se change en aède ou en mythographe. La tentation est d'autant plus difficile à éviter que la longue pratique des recueils de *fabulae* puis de mythes a installé une urgence du résumé dans l'esprit de tout lecteur, si savant soit-il, qui aborde un sujet inconnu : aujourd'hui encore, la tradition existe, et nous nous sentons tenus d'apprendre ou de transmettre au plus vite le minimum *qu'il faut savoir* sur tel ou tel dieu ou héros et ses aventures. Mais un résumé est une nouvelle version, en ce qu'il réactualise la tradition, adopte la forme narrative, effectue des choix. Pour se tenir réellement à distance de son objet d'étude, un mythologue devrait s'abstenir de tout résumé.

⁴⁷ Pseudo-Apollodore, *Bibliothèque*, II, 4, 5 (Loeb).

⁴⁸ *Bibliothèque*, II, 4, 2(Loeb).

pour elle des présents, selon l'usage⁴⁹. Un autre élément de rapprochement concerne l'ascendance du héraut d'Eurysthée. On sait qu'Eurysthée, comme Héraclès, est, dans la *Bibliothèque* comme dans le *Catalogue des femmes*, l'un des enfants issus de ces trois unions entre Pélopidès et Perséides, puisqu'il est le fils de Sthénélos et de Nikippè. Or, dans la *Bibliothèque*, le héraut d'Eurysthée, Kopreus, est présenté comme « issu de Pélops l'Éléen⁵⁰ ». Ces choix renforcent la cohérence générale de l'ouvrage en multipliant les contacts entre les deux lignées.

L'ordre généalogique de l'ouvrage implique également des retours en arrière à l'origine de chaque nouvelle lignée déroulée par l'auteur. C'est le cas du retour à Tantale, qui remonte plusieurs générations avant Thésée dont la section immédiatement précédente terminait les aventures. Cela explique que plusieurs autres épisodes ayant également trait à Pélops soient évoqués avant le principal passage consacré à Pélops lui-même, car le Pseudo-Apollodore choisit de les rattacher à d'autres lignées. C'est le cas, au livre II, de la fondation d'un autel à Pélops par Héraclès sur le site d'Élis, autre élément pour lequel l'auteur peut s'être inspiré de Pindare, en l'occurrence de la dixième *Olympique*⁵¹. De même, au livre III, la dynastie royale de Thèbes est évoquée avant celle des Pélopidès, et l'enlèvement de Chrysis est relaté parmi ce qui concerne Laïos. Il n'est que mentionné brièvement dans l'épitomé, qui ne dit rien du devenir de Chrysis, ni d'une éventuelle malédiction proférée par Pélops⁵². Le mariage entre Oinomaos et Hippodamie est également mentionné avant l'épisode principal⁵³, de même que plusieurs enfants de Pélops, dont certains n'étaient pas présents dans la liste principale de sa descendance⁵⁴.

La *Bibliothèque* contient enfin, au livre III, un détail complètement isolé qui ne se trouve que chez le Pseudo-Apollodore. Si le récit de la famine infligée aux Grecs par les dieux et que seul le pieux Éaque peut résoudre est un épisode connu par d'autres sources, la *Bibliothèque* est le seul texte à expliquer l'origine de cette famine par un meurtre crapuleux commis par Pélops :

Ἦν δὲ εὐσεβέστατος πάντων Αἰακός. Διὸ καὶ τὴν Ἑλλάδα κατεχούσης ἀφορίας διὰ Πέλοπα, ὅτι Στυμφάλῳ τῷ βασιλεῖ τῶν Ἀρκάδων πολεμῶν καὶ τὴν Ἀρκαδίαν ἐλεῖν μὴ δυνάμενος, προσποιησάμενος φίλιαν ἔκτεινεν αὐτὸν καὶ διέσπειρε μελίσσας, χρησμοὶ θεῶν ἔλεγον ἀπαλλαγῆσθαι τῶν ἐνεστώτων κακῶν τὴν Ἑλλάδα, ἐὰν Αἰακὸς ὑπὲρ αὐτῆς εὐχὰς ποιῆσθαι · ποιησαμένου δὲ εὐχὰς Αἰακοῦ τῆς ἀκαρπίας ἡ Ἑλλὰς ἀπαλλάττεται. Τιμᾶται δὲ καὶ παρὰ Πλούτωνι τελευτήσας Αἰακός, καὶ τὰς κλεῖς τοῦ Ἄιδου φυλάττει⁵⁵.

⁴⁹ Pseudo-Apollodore, *The Library*, vol. 1, note 3, p. 155.

⁵⁰ Pseudo-Apollodore, *Bibliothèque*, II, 5, 1 (Loeb).

⁵¹ Pindare, *Olympique* 10, strophe 2. Voir à ce sujet le chapitre 1, p. 28.

⁵² Pseudo-Apollodore, *Bibliothèque*, III, 5, 5 (Loeb).

⁵³ Pseudo-Apollodore, *Bibliothèque*, III, 10, 1 (Loeb).

⁵⁴ Pitthée, qui l'est, est aussi mentionné comme tel en III, 15, 7 (Loeb), mais Alkathoos est également cité comme fils de Pélops en III, 12, 7 (Loeb).

⁵⁵ Pseudo-Apollodore, *Bibliothèque*, III, 12, 6 (Loeb) : « Or donc le plus pieux de tous les hommes était Éaque. Pour cette raison, lorsque la Grèce fut frappée d'infécondité par la faute de Pélops, parce qu'alors qu'il était en guerre contre Stymphalos, roi des Arcadiens, et qu'il ne parvenait pas à prendre l'Arcadie, il avait feint l'amitié envers lui puis l'avait tué et avait dispersé ses membres, les oracles des dieux décrétèrent que les maux qui

Il est impossible de remonter à l'éventuelle source du Pseudo-Apollodore ; seul Diodore de Sicile explique cette famine par un meurtre commis par trahison, mais n'en précise pas l'auteur⁵⁶. Dans le passage considéré en lui-même, l'intérêt d'une telle attribution en termes d'économie dramatique est manifeste : il permet d'opposer, à la figure du pieux Éaque, une figure de roi impie, Pélops, qui en devient le faire-valoir. Mais pourquoi Pélops ? Une hypothèse crédible me paraît être le caractère « grec par excellence » dont nous avons vu qu'il est régulièrement attaché à Pélops et à la dynastie des Pélopidés. Il était logique d'attribuer à l'une des plus importantes dynasties de Grèce centrale un crime dont la punition devait être un fléau infligé à la Grèce entière. Un dernier élément est la nature et le mode de ce crime, voisin mais non identique au sort subi par Pélops lui-même, démembré puis cuit, et qui se retrouve dans l'épisode du festin de Thyeste. Que le choix d'attribuer ce crime à Pélops, ou le choix d'un tel procédé pour un crime commis par Pélops, soit dû ou non au Pseudo-Apollodore lui-même, il s'agit manifestement d'un cas de rapprochement entre des éléments ressemblants parmi les épisodes prêtés aux membres d'une même lignée.

3. Pausanias et Pélops : la construction d'une Élide modelée par les héros de la course

La *Description de la Grèce* que compose Pausanias au cours de ses voyages occupe une place importante parmi les sources qui renseignent sur les cultes rendus à Pélops et à Hippodamie à Olympie : cela m'a conduit à le citer abondamment dans la partie consacrée à ce culte, et, de ce fait, à me pencher déjà sur les critères de sélection et d'organisation auxquels il soumet les régions qu'il traverse et la documentation dont il dispose à leur sujet. Il n'est pas inutile de revenir un instant sur ces critères et sur les procédés de composition et de style mis en œuvre par Pausanias dans la composition de sa périégèse panhellénique.

Nous avons vu que Pausanias place son œuvre sous le signe d'une double ambition : d'une part, décrire « tout ce qui touche à la Grèce⁵⁷ » ; d'autre part, ne retenir que ce qu'il considère comme digne d'être vu ou rappelé. Comme des études récentes l'ont abondamment démontré, cette sélection est orientée : Pausanias construit dans son ouvrage une image de la Grèce qui privilégie les époques les

accablaient la Grèce seraient écartés si Éaque leur adressait des prières pour elle. Éaque fit les prières et la Grèce fut délivrée de la stérilité. Et même après sa mort Éaque est honoré chez Pluton, et il garde les clés de l'Hadès. » (Je traduis.)

⁵⁶ Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique*, IV, 60, 4 à 61, 1. Chez Diodore, cet épisode est relié à celui du Minotaure : le meurtre d'Androgée par des Athéniens sur ordre du roi Égée qui conduit Minos, père d'Androgée, à demander à Zeus de plonger les Athéniens dans la famine. La famine frappe finalement non seulement Athènes, mais la Grèce entière ; les autres Grecs y mettent fin grâce au conseil d'un oracle de demander à Éaque de prier en leur nom, mais la famine se poursuit à Athènes et contraint les Athéniens à fournir à Minos le tribut qu'il réserve au Minotaure.

⁵⁷ Pausanias, *Description de la Grèce*, I, 26, 4 : Δεῖ δέ με ἀρκεῖσθαι τοῦ λόγου πρόσω, πάντα ὁμοίως ἐπεξίοντα τὰ Ἑλληνικά. « Il me faut poursuivre mon récit si je veux décrire de cette manière tout ce qui touche à la Grèce. »

plus anciennes, ignore résolument les événements de l'histoire récente et notamment la domination romaine, et réserve une place privilégiée à tout ce qui concerne les cultes grecs. Ce « paysage mémoriel » répond à des intérêts d'ordre politique et culturel (il a pu être interprété comme un moyen de compenser la domination politique subie par la Grèce devenue province romaine) et aussi d'ordre religieux (Pausanias a pu être qualifié de « pèlerin grec dans un monde romain »)⁵⁸.

Le nom de « périégèse », sous lequel son œuvre est passée à la postérité et qui n'est pas son titre d'origine, renvoie au genre auquel se rattache son texte, et qui est habituellement traduit par « description ». Ni ce mot, ni l'emploi abondant fait de ce texte par les archéologues et les historiens dans leur entreprise de reconstitution de sites antiques, ne doivent cependant tromper les lecteurs sur la nature réelle de l'entreprise de Pausanias : il devient rapidement manifeste à la lecture que Pausanias, s'il consacre un grand soin à inclure toutes sortes de lieux, de monuments, d'objets et d'explications dans son propos, n'a en revanche qu'assez peu le souci de *décrire* ce qu'il voit au sens que l'on pourrait attendre d'un propos évocateur sur un lieu, une *ekphrasis topou*⁵⁹, qui permettrait au lecteur de se former en esprit une image précise et vivace des endroits, monuments et œuvres dont traite Pausanias. Ce serait lui faire un mauvais procès que de lui reprocher l'indigence de ses « descriptions » et de considérer comme des digressions l'ensemble des explications d'ordre culturel ou historique dont il les émaille systématiquement⁶⁰. Replacer ces explications dans la logique d'ensemble de la composition de la *Périégèse* permet bien plutôt de saisir la stratégie persuasive déployée par Pausanias.

Les deux livres consacrés à l'Élide ne cessent de mentionner Pélops, Hippodamie et les autres protagonistes de la course de chars. De multiples lieux, monuments et objets leur sont rattachés par un commentaire plus ou moins détaillé. Pausanias procède en général ainsi : il mentionne l'existence d'un monument ou d'un objet à un endroit donné, en utilisant soit le verbe être, soit des formules

⁵⁸ Sur la *Périégèse* comme pèlerinage, voir l'article de John Elsner paru en 1992 et intitulé : « Pausanias: A Greek Pilgrim in the Roman World ».

⁵⁹ Parmi les nombreuses études sur ce sujet, voir notamment l'article de Susan E. Alcock, « Landscapes of Memory and the Authority of Pausanias », dans J. Bingen (éd., 1996), p.241-276. Pretzler (2004), p.216 : « Pausanias creates landscapes, mainly memorial and sacred landscapes, to define Greece in a special and quite personal way. » Sur les définitions antiques de la notion d'ekphrasis chez les auteurs de *Progumnasmata*, voir Webb (2009), p. 51-56, en particulier p.54-55 sur l'adjectif *périégématikos* (« descriptif ») fréquemment employé dans ces définitions, et p. 56, tableau 2.1. pour les typologies de sujets d'*ekphrasis*.

⁶⁰ Dans l'introduction au premier tome de la *Description de la Grèce* dans la Collection universitaire de France, Jean Pouilloux analyse avec justesse ce fonctionnement lorsqu'il écrit, p.XXII : « Ce goût d'expliquer et d'instruire en rareté a déterminé l'allure du récit : les monuments sont des prétextes, les « digressions », le propos même. L'itinéraire n'est qu'un fil conducteur et artificiel à travers un passé foisonnant et multifforme que l'on eût voulu saisir dans tous ses aspects, dans toutes ses dimensions à la fois. » Cela ne l'empêche malheureusement pas de dresser un portrait de Pausanias en écrivain médiocre dépassé par sa tâche, p. XXIX : « Mais le talent fit défaut. Honnête, scrupuleux même, cultivé jusqu'à l'érudition, pieux à l'extrême, Pausanias fut débordé par l'ampleur de sa tâche et de son sujet, d'autant plus vite qu'en dépit des exercices d'école il restait un écrivain médiocre. Ni grand esprit, ni grand styliste, il ne put élaborer la forme d'expression qui répondît à son projet. » Il me semble qu'une telle perspective se trompe en partie sur le projet de Pausanias et laisse échapper une partie du fonctionnement du texte tel qu'il nous est parvenu.

impersonnelles comme « on peut voir⁶¹ », puis il identifie l'objet de ses observations en y associant le plus souvent un nom propre. Nous avons vu que c'est là sa préoccupation principale dans les développements qu'il consacre au coffre de Kypsélos puis au fronton du temple de Zeus : il donne très peu d'indications sur la posture des personnages, leurs caractéristiques physiques ou leurs vêtements, mais il tente toujours d'identifier la scène représentée et ses protagonistes⁶². Dès lors que le passage s'attarde au-delà de la simple identification ou nomenclature, Pausanias rattache à l'objet une parole (le plus souvent en employant le verbe *legein* à la troisième personne du pluriel, et, lorsqu'il recourt à un nom commun, il parle presque toujours de *logos*)⁶³. C'est de cette façon qu'il introduit les renseignements qu'il a pu rassembler sur le sujet concerné, soit par ses lectures, soit auprès d'habitants du lieu, et qui précisent le lien de l'objet, de la ruine, de l'offrande, avec Pélopos, Hippodamie et les autres figures locales. Toute l'habileté de Pausanias réside dans ces apparentes digressions, en apparence informatives, mais où viennent se loger de véritables petites *ekphraseis*, puisque, dans un nombre non négligeable de passages, l'espace d'une phrase ou de quelques phrases, le lecteur voit vivre et agir des héros du passé lointain comme Pélopos ou Hippodamie.

Certains exemples brefs, comme le lit d'Hippodamie présent dans le temple d'Héra au livre V, montrent clairement les étapes distinctes de ce processus :

Ἔστι δὲ ἐνταῦθα καὶ ἄλλα ἀναθήματα, κλίνη τε μέγεθος οὐ μεγάλη, τὰ πολλὰ ἐλέφαντι κεκοσμημένη, καὶ ὁ Ἴφίτου δίσκος καὶ τράπεζα ἐφ' ἧς προτίθενται τοῖς νικῶσιν οἱ στέφανοι. Τὴν μὲν δὴ Ἴπποδαμείας λέγουσιν εἶναι παίγνιον· ὁ δὲ τοῦ Ἴφίτου δίσκος τὴν ἐκεχειρίαν, ἣν ἐπὶ τοῖς Ὀλυμπίοις ἐπαγγέλλουσιν Ἡλεῖοι, ταύτην οὐκ ἐς εὐθὺ ἔχει γεγραμμένην, ἀλλὰ ἐς κύκλου σχῆμα περίεσιν ἐπὶ τῷ δίσκῳ τὰ γράμματα. Ἡ τράπεζα δὲ ἐλέφαντος μὲν πεποίηται καὶ χρυσοῦ, <Κωλώτου> δὲ ἐστὶν ἔργον⁶⁴.

Pausanias se contente ici de nommer les offrandes présentes dans le temple, lorsque leur identification ne pose pas de problème (c'est le cas du disque d'Iphitos). L'identification du lit montre une certaine distance de la part de Pausanias, qui mentionne explicitement, bien que de manière vague, sa source

⁶¹ L'omission de la première personne dans ces formules habituelles renforce l'autorité du propos pausaniens en contribuant à faire oublier la présence du locuteur, ce qui renforce paradoxalement son autorité auctoriale en lui conférant une apparente objectivité. Ce procédé a été étudié par Susan E. Alcock dans son article « Landscapes of Memory and the Authority of Pausanias », dans Bingen (éd., 1996), p.241-276 (avec la discussion qui suit). Voir en particulier les pages 260-265, qui abordent la question sous l'angle des problèmes de l'écriture ethnographique tels qu'ils se posent également aux ethnographes contemporains.

⁶² Voir le chapitre 2, p. 60 et suivantes.

⁶³ Pausanias emploie 5 fois le mot *muthos* (en I, 2, 4, 8 ; en I, 14, 6, 6 ; en II, 21, 5, 4 ; en IX, 5, 3, 7 ; et en X, 5, 6, 8), 1 fois l'adjectif *muthôdês* (en X, 25, 1, 5) ; 1 fois le nom *muthologêma* (en VIII, 2, 7, 7) ; et 2 fois le verbe *paramutheômai* (en IV, 12, 10, 3 et en IV, 22, 2, 5). L'emploi de *logos* est beaucoup plus massif : une recherche employant le *Thesaurus Linguae Graecae* donne autour de 350 occurrences. Le mot *muthos* et ses dérivés ne sont jamais employés dans les passages que j'ai étudiés à propos de Pélopos.

⁶⁴ Pausanias, *Description de la Grèce*, V, 20, 1 : « Il y a là d'autres offrandes : un lit d'une taille qui n'est pas considérable, orné d'ivoire sur la plupart de ses parties, le disque d'Iphitos et la table sur laquelle on expose les couronnes destinées aux vainqueurs. Le lit était, à ce qu'on dit, un jouet d'Hippodamie. Le disque d'Iphitos porte le texte de la trêve que les Éléens annoncent lors des concours olympiques, ce texte n'est pas inscrit sur une ligne droite, mais les lettres sont gravées en cercle sur le disque. Quant à la table, en or et en ivoire, c'est l'œuvre de Côlôtês. »

(λέγουσιν, « on dit ») pour identifier l'objet. Il ne se prononce pas sur la véracité du propos qu'il rapporte, ce qui peut connoter aussi bien une distance critique ou une adhésion. De fait, Pausanias est loin d'adhérer à tout ce qu'il rapporte : nous l'avons vu dans le cas des objets légendaires associés aux héros, parmi lesquels il ne retient comme authentique que le sceptre d'Agammenon⁶⁵. Mais dans bon nombre de cas, Pausanias ne se prononce pas : le problème n'est pas posé, et l'écriture du Périégète paraît même le contourner pour persuader le lecteur par le recours à de brèves évocations du passé. Le cas des ruines de la demeure d'Oinomaos, au livre V, et des autels avoisinants, est particulièrement flagrant :

6. Ἦν δὲ καλοῦσιν Οἰνομάου οἰκίαν – καὶ οἱ Ἥλεῖοι καλοῦσιν – ἔστι μὲν πρὸς τὸ ἱερὸν τοῦ Διὸς ἰόντι ἀπὸ τοῦ μεγάλου βωμοῦ· τέσσαρες δὲ εἰσιν ἐν ἀριστερᾷ κίονες καὶ ἐπ' αὐτῶν ὄροφος, πεποίηνται δὲ ἔρυμα εἶναι ξυλίνῳ κίονι πεπονηκότι ὑπὸ τοῦ χρόνου καὶ τὰ πολλὰ ὑπὸ δεσμῶν συνεχομένῳ. Οὗτος ὁ κίων ἐν οἰκίᾳ τοῦ Οἰνομάου, καθὰ λέγουσιν, εἰστήκει· κεραυνώσαντος δὲ τοῦ θεοῦ τὴν μὲν ἄλλην ἠφάνισεν οἰκίαν τὸ πῦρ, 7. ὑπελίπετο δὲ τὸν κίονα ἐξ ἀπάσης μόνον. Πινάκιον δὲ πρὸ αὐτοῦ χαλκοῦν ἐλεγεία ἔχει γεγραμμένα·

Καὶ γὰρ ἐγὼ κεινῶν εἶμ' ὃ ξένη λείψανον οἴκων,
στῦλος ἐν Οἰνομάου πρὶν ποτ' εὐῶσα δόμοις·
νῦν δὲ παρὰ Κρονίδην κείμαι τάδ' ἔχουσα τὰ δεσμὰ
τίμιος· οὐδ' ὅλοῃ δαίσατο φλόξ με πυρός.

8. Συνέβη δὲ καὶ ἄλλο κατ' ἐμὲ τοιόνδε. Ἀνὴρ βουλῆς τῆς Ῥωμαίων ἀνείλετο Ὀλυμπικὴν νίκη· ἐθέλων δὲ ὑπολιπέσθαι τῆς νίκης ὑπόμνημα χαλκῆν εἰκόνα <σὺν> ἐπιγράμματι, ὄρουσεν ἐς ποίησιν βάθρον· καὶ ὡς ἐγένετο ἐγγύτατα τὸ ὄρυγμα αὐτῷ τῆς τοῦ Οἰνομάου κίονος, ἐνταῦθα εὔρισκον οἱ ὀρύσσοντες καὶ ὄπλων καὶ χαλινῶν καὶ ψαλίων θραύματα. 9. Ταῦτα μὲν δὴ αὐτὸς ἐάρων ὀρυσσόμενα⁶⁶.

Pausanias commence ici par donner une description matérielle des ruines, qui reste brève, non sans avoir rapporté dès l'abord la tradition locale qui les associe à Oinomaos (ἦν δὲ καλοῦσιν Οἰνομάου κίονα). Il rapporte ensuite un événement relaté par cette même tradition (καθὰ λέγουσιν) et qui

⁶⁵ Pausanias, *Description de la Grèce*, IX, 40-41. Voir aussi le chapitre 1.

⁶⁶ Pausanias, *Description de la Grèce*, V, 20, 6-8 : « 6. Quant à la maison qu'on appelle d'Oinomaos et que les Éléens aussi appellent ainsi, elle se trouve près du grand autel de Zeus quand on part du grand autel. Il y a sur la gauche quatre colonnes qui supportent un toit ; on a établi un contrefort à une colonne de bois qui a souffert des épreuves du temps et qui est maintenue sur la majeure partie par des liens. À ce qu'on dit, cette colonne se dressait dans la maison d'Oinomaos. La foudre du dieu tomba dessus et fit disparaître tout le reste de la maison ; il ne reste que cette colonne de tout l'ensemble. 7. Devant cet emplacement une tablette de bronze porte inscrits des vers élégiaques :

« Oui, je suis, étranger, le vestige de ce palais fameux,
colonne de ce qui fut jadis la demeure d'Oinomaos ;
me voilà aujourd'hui près du Cronide, objet d'honneur entourée de ces liens ;
même la flamme dévorante du feu ne m'a pas consumée. »

De mon temps, il s'est produit aussi l'événement que voici. 8. Un sénateur de Rome remporta une victoire olympique. Voulant laisser en souvenir de sa victoire une statue de bronze avec une inscription, il fit creuser pour fonder le socle ; comme la tranchée de fondation était toute proche de la colonne d'Oinomaos, les ouvriers terrassiers trouvèrent dans le sol des fragments d'armes, de mors et de gourmettes. 9. J'ai vu personnellement ces objets quand on les déterrait. »

explique l'état présent de la demeure. C'est ici que prend place une courte *ekphrasis* évoquant non un lieu mais un événement (*pragma* dans la classification des auteurs de *Progumnasmata*) : le foudroiement de la demeure par Zeus. L'analepse donne brièvement à voir l'époque ancienne à laquelle s'est déroulé l'incendie, puis mène à nouveau à l'époque présente, où ne reste qu'une ruine sous la forme d'une colonne. La ruine se trouve ainsi identifiée, associée à un passé lointain. Or ce développement circulaire en forme de boucle temporelle s'avère fondamentalement ambivalent en termes de propos historique, car il semble se prêter idéalement à un raisonnement circulaire : la ruine devient, par sa seule présence physique, une preuve historique (*tekmèrion*) implicite de la véracité de la tradition qui lui est associée. Dans le cas de la demeure d'Oinomaos, deux autres éléments viennent renforcer encore la crédibilité de la tradition locale : le soin mis par Pausanias à rapporter le détail d'une inscription en vers apposée près des ruines, en s'effaçant derrière le texte sans en commenter l'auteur ou la date possible, puis une seconde analepse formant une nouvelle *ekphrasis pragmatos*, consacrée cette fois à la découverte d'objets liés au monde du cheval lors de travaux entrepris non loin du site dit des écuries d'Oinomaos, analepse qu'il conclut par un argument d'autopsie en affirmant avoir assisté personnellement à la découverte des objets. À aucun moment Pausanias ne tire de conclusion explicite de ces éléments qu'il rapporte, mais l'ensemble du développement renforce la vraisemblance de l'identification initiale.

Ainsi, lorsque Pausanias revient au présent à l'issue de ces brefs développements à la structure circulaire, sortes de boucles temporelles au cours desquelles il accumule les aperçus du passé, le regard du lecteur sur les objets évoqués par le Périégète s'en trouve changé : les lieux, les objets, les événements se trouvent chargés de sens par le passé que Pausanias vient d'évoquer. L'habileté suprême de Pausanias réside dans l'ancrage référentiel qui préside à l'ensemble de ces brefs développements, qui en prennent une valeur de démonstration historique : la présence concrète du lieu, du monument, de l'objet que Pausanias a vu de ses propres yeux, opère comme un *tekmèrion*, une preuve historique de la validité de l'explication qui précède. Pausanias réitère ainsi à l'envi, au cours de son voyage en Élide, la démonstration de l'importance des héros comme forces efficaces qu'il change en un facteur de causalité historique majeur en suggérant que ce sont eux qui ont modelé le paysage de la Grèce de son époque. En une approche du présent diamétralement opposée à celle d'historiens et de géographes favorables à Rome, comme Polybe ou Strabon, Pausanias affirme la primauté de forces grecques comme causalités historiques et privilégie la permanence du culte comme le vecteur par excellence de l'identité grecque.

Dans les livres éléens de la *Description de la Grèce*, ce sont les protagonistes de la course de chars qui sont systématiquement évoqués comme forces agissantes expliquant les ruines, les œuvres et les coutumes que Pausanias rapporte sur Olympie et la Pisatide. Oinomaos, Hippodamie, Pélops et les autres prétendants sont rendus omniprésents dans le paysage par l'écriture de Pausanias, et cela alors que toute mention d'événements récents est évitée, et que les problèmes que pose à tout historien grec une époque aussi lointaine que celle de Pélops et un épisode aussi étrange que celui de la course ne

sont jamais soulevés. Il me semble qu'il y a là, au moins en partie, un choix de la part de Pausanias, qui esquive le problème et fait parfois tout pour convaincre son lecteur par l'accumulation de références ponctuelles à une course dont un récit complet aurait été bien moins confortable, puisque cela l'aurait contraint à faire face aux problèmes de vraisemblance et d'exactitude qu'il rencontre à de nombreuses reprises lorsqu'il aborde précisément de tels sujets au cours de son ouvrage⁶⁷.

L'absence de tout récit de la course pour Hippodamie dans les livres éléens de la *Description de la Grèce* est ainsi caractéristique de la démarche de Pausanias. Il ne se trouve ni dans le développement sur l'histoire de la région qui ouvre le livre V, ni dans aucun des multiples passages qui s'y seraient pourtant bien prêtés. Outre son attitude ambivalente vis-à-vis des traditions qu'il emploie, Pausanias cherche manifestement à mettre en valeur ces savoirs locaux que ses lecteurs ont bien moins de chances de connaître déjà que la course pour Hippodamie en elle-même. Les livres V et VI se réfèrent ainsi constamment à l'épisode de la course, mais sans jamais en raconter le récit en substance : ils accumulent en revanche les notations de détails qui viennent ancrer dans le réel cet événement du passé lointain. La récurrence des noms propres des protagonistes et la multiplication des ancrages de la course dans les lieux réels et présents que la *Périégèse* met sous les yeux du lecteur ont pour effet de persuader plus sûrement les lecteurs de l'existence ancienne de ces protagonistes et de la réalité des événements rapportés par les traditions locales que ne l'aurait fait un récit complet soumis à l'examen critique du vraisemblable⁶⁸.

Malgré tout, une synthèse de ces détails montre que Pausanias, même lorsqu'il ne formule pas explicitement le problème, privilégie les éléments qui lui paraissent les plus vraisemblables à propos

⁶⁷ Veyne (1983), *passim*, mais en particulier le chapitre « Pausanias n'arrivant pas à échapper à son programme » (p.105-112 de l'édition Points Seuil).

⁶⁸ Le problème se pose différemment dans le cas d'événements surnaturels présentés par les habitants du lieu comme toujours observables et bien réels. Pausanias, selon les cas, peut refuser ou accepter, explicitement ou implicitement, à de telles croyances. C'est le cas par exemple de l'autel Taraxippos, en VI, 20, 15-19, dont la présentation même donne à voir la puissance comme réelle, provenant d'une force à l'œuvre dans l'autel :

Παρεχομένου δὲ τοῦ ἵπποδρόμου παρήκουσαν ἐς πλεον τὴν ἐτέραν τῶν πλευρῶν, ἔστιν ἐπὶ τῆς μείζονος πλευρᾶς, οὐσης χόματος, κατὰ τὴν διέξοδον τὴν διὰ τοῦ χόματος τὸ τῶν ἵππων δεῖμα ὁ Ταράξιππος. Σχήμα μὲν βωμοῦ περιφεροῦς ἐστὶ, παραθέοντας δὲ κατὰ τοῦτο τοὺς ἵππους φόβος τε αὐτίκα ἰσχυρὸς ἀπ' οὐδεμιᾶς προφάσεως φανερᾶς καὶ ἀπὸ τοῦ φόβου λαμβάνει ταραχή, τὰ τε δὴ ἄρματα καταγνύουσιν ὡς ἐπίπαν καὶ οἱ ἡνίοχοι τιτρώσκονται· καὶ τοῦδε ἡνίοχοι ἔνεκα θυσίας θύουσι καὶ γενέσθαι σφίσις ἴλεων εὐχονται τὸν Ταράξιππον.

« L'hippodrome présente l'un des côtés plus grand que l'autre ; sur le plus long côté, qui est un talus de terre, au passage à travers le talus, il y a Taraxippos, la terreur des chevaux. Il a la forme d'un autel circulaire. En passant à côté, les chevaux sont immédiatement saisis, sans aucune raison apparente, d'une forte crainte, et cette crainte engendre le désordre ; les chars se brisent le plus souvent, et les cochers se blessent. C'est la raison pour laquelle les cochers font des sacrifices et supplient Taraxippos de leur être favorable. »

La suite du développement consiste davantage en une explication qu'en une *ekphrasis* à proprement parler, mais l'écriture du passage n'en oriente pas moins implicitement le lecteur : le doute sur la réalité de l'effet de Taraxippos n'est pas permis. En outre, l'ensemble des causes possibles rapportées par Pausanias remonte à l'âge héroïque, ce qui oriente là encore le lecteur, même si Pausanias se prononce ensuite en faveur de l'explication par l'action de Poséidon *Hippios*. Ainsi, d'une part, l'écriture du passage adhère d'emblée au surnaturel, et, d'autre part, le champ même des possibles est orienté vers le passé le plus lointain, au détriment d'autres types d'explications (physiques, par exemple). J'ai analysé au chapitre 1 les implications de ce passage en termes d'histoire du culte, et j'y reviendrai plus amplement au chapitre 6.

de la course. Cela apparaît bien dans un passage du livre VIII au cours duquel Pausanias mentionne le tombeau de Myrtilos, près de Phénéos :

Ἴφικλει μὲν δὴ καὶ ἐς τὸδε ἔτι ἐναγίζουσιν ὡς ἦρωι, θεῶν δὲ τιμῶσιν Ἑρμῆν Φενεᾶται μάλιστα καὶ ἀγῶνα ἄγουσιν Ἑρμαία, καὶ ναὸς ἐστὶν Ἑρμοῦ σφισι καὶ ἄγαλμα λίθου· τοῦτο ἐποίησεν ἀνὴρ Ἀθηναῖος <Εὐχειρ> Εὐβουλίδου. Ὅπισθεν δὲ ἐστὶ τοῦ ναοῦ τάφος Μυρτίλου. Τοῦτον Ἑρμοῦ παῖδα εἶναι <τὸν> Μυρτίλον λέγουσιν Ἕλληνας, ἠνιοχεῖν δὲ αὐτὸν Οἰνομάω· καὶ ὅποτε ἀφίκοιτό τις μνώμενος τοῦ Οἰνομάου τὴν θυγατέρα, ὁ μὲν ἠπείγετο ὁ Μυρτίλος σὺν τέχνῃ τοῦ Οἰνομάου τὰς ἵππους, ὁ δὲ ἐν τῷ δρόμῳ τὸν μνηστῆρα, ὅποτε ἐγγὺς γένοιτο, κατηκόντιζεν. 8.14.11.1 Ἴπποδαμείας δὲ ἦρα μὲν καὶ αὐτὸς ὁ Μυρτίλος, ἐς δὲ τὸν ἀγῶνα ἀτόλμως ἔχων ὑπέϊκε καὶ ἠνιόχει τῷ Οἰνομάω. Τέλος δὲ καὶ ἀναφανῆναι τοῦ Οἰνομάου προδότην φασὶν αὐτὸν ὑπαχθέντα ὄρκους, ὡς οἱ νύκτα ὁ Πέλοψ μίαν Ἴπποδαμεία συγγενέσθαι παρήσει. Ἀναμμνήσκοντα οὖν τῶν ὄρκων ὁ Πέλοψ ἐξέβαλεν ἐκ τῆς νεῶς· Φενεᾶται δὲ τοῦ Μυρτίλου τὸν νεκρὸν ἐκβληθέντα ὑπὸ τοῦ κλύδωνος λέγουσιν ἀνελόμενοι θάψαι, 8.14.12.1 καὶ νύκτωρ κατὰ ἔτος ἐναγίζουσιν αὐτῷ. Ἔστι δὲ ὁ Πέλοψ δῆλος οὐ πολλὴν τινα παραπλεύσας θάλασσαν, ἀλλὰ ὅσον ἀπὸ τοῦ Ἀλφειοῦ τῶν ἐκβολῶν ἐς τὸ ἐπίνειον τὸ Ἥλειον. Οὐκ ἂν οὖν τό γε πέλαγος τὸ Μυρτῶον ἀπὸ Μυρτίλου τοῦ Ἑρμοῦ φαίνοιτο κεκλημένον, ἀρχόμενόν τε ἀπὸ Εὐβοίας καὶ παρ' Ἑλένην ἔρημον νῆσον καθῆκον ἐς τὸ Αἰγαῖον· ἀλλὰ μοι δοκοῦσιν Εὐβοέων οἱ τὰ ἀρχαῖα μνημονεύοντες εἰκότα εἰρηκέναι, λέγοντες ἀπὸ γυναικὸς Μυρτοῦς τῷ πελάγει γεγενῆσθαι τὸ ὄνομα τῷ Μυρτῶω⁶⁹.

Le tombeau de Myrtilos (*taphos Murtilou*) est d'abord simplement localisé à l'aide du verbe *eimi*. De sa taille et de son aspect, Pausanias ne dit rien. Mais une fois encore, Pausanias prend appui sur le nom lié au lieu – Myrtilos – et y rattache une parole, attribuée aux « Grecs » en général (λέγουσιν Ἕλληνας). Il donne alors un récit de l'épreuve imposée par Oinomaos aux prétendants d'Hippodamie et de l'arrivée de Pélops. Ce récit reste court, mais il est intéressant à plus d'un titre.

D'abord parce que Pausanias livre enfin une version du récit de la course, ce qui donne l'occasion d'examiner ce qu'il est prêt à écrire à ce sujet. Il s'agit toutefois moins de *sa* version (au sens où il

⁶⁹ Pausanias, *Description de la Grèce*, VIII, 14, 10-12 : « À Iphiclès, on sacrifie encore aujourd'hui comme à un héros ; quant aux dieux, les gens de Phénéos honorent avant tout Hermès ; ils célèbrent un concours des *Hermaia* et ont un temple d'Hermès, avec une statue de culte en marbre ; celle-ci est l'œuvre d'un Athénien, Eucheir, fils d'Euboulidès. Derrière le temple, il y a le tombeau de Myrtilos. Il était, aux dires des Grecs, fils d'Hermès et conduisait l'attelage d'Oinomaos. Lorsque quelqu'un venait demander en mariage la fille d'Oinomaos, Myrtilos poussait avec habileté les cavales d'Oinomaos et celui-ci, pendant la course, tuait de son javelot le prétendant quand il s'en était rapproché. Myrtilos était lui-même amoureux d'Hippodamie, mais, manquant de hardiesse pour l'épreuve, il renonçait et conduisait l'attelage d'Oinomaos. Mais à la fin, il se serait révélé traître à Oinomaos, conduit à le faire par la promesse sous serment que Pélops le laisserait coucher pendant une nuit avec Hippodamie. Comme Myrtilos lui rappelait ses serments, Pélops le précipita hors de son navire. Les Phénéates disent qu'ils recueillirent le cadavre de Myrtilos rejeté par les vagues et qu'ils l'ensevelirent ; tous les ans, ils lui font, de nuit, un sacrifice. Il est évident que Pélops ne fit pas une longue navigation sur la mer, tout juste depuis l'embouchure de l'Alphée jusqu'au mouillage d'Élis. Il est donc clair que la mer de Myrto ne peut avoir tiré son appellation de Myrtilos, fils d'Hermès : elle commence à l'Eubée et aboutit à l'Égée, vers l'île déserte d'Hélène. Mais ceux des Eubéens qui ont la mémoire de l'antiquité tiennent, me semble-t-il, des propos raisonnables quand ils disent que c'est une femme appelée Myrto qui valut son nom à la mer de Myrto. »

exprimerait « ce qu'il croit » sur ce sujet) qu'avant tout d'une version, qu'il ne s'attribue pas et ne discute pas, ni dans un sens, ni dans l'autre. Plusieurs éléments du texte reflètent cependant des choix significatifs, dictés par des exigences sans doute en partie de vraisemblance ou de critique historique, mais aussi des choix de composition littéraire.

En ce qui concerne la vraisemblance, l'absence d'intervention divine et d'éléments que nous appellerions merveilleux (les chevaux extraordinaires, parfois ailés, le char volant de Pélops) rend le récit acceptable au regard de Pausanias historien, qui recherche le *pithanos*, le crédible⁷⁰. Ainsi Pélops ne se déplace pas en char volant mais en bateau, comme dans la version « corrigée » que proposait un Palaiphatos incapable de croire à l'existence de chevaux ailés. S'il y a bel et bien une prise de parti de la part de Pausanias, elle est à rechercher dans le choix, voire le possible infléchissement de la tradition qu'il rapporte, mais elle reste de l'ordre de l'implicite.

Mais il y a autre chose. Car ce récit frappe surtout par son originalité : il est centré non pas sur le prétendant, la future épouse ou le beau-père récalcitrant, mais sur le cocher Myrtilos. Pausanias tient-il ce récit de sources locales qui présentent avantageusement le héros vénéré à Phénéos, ou bien compose-t-il lui-même ce morceau de réécriture pour les besoins du passage ? Nous ne pouvons le déterminer, mais Pausanias n'est certainement pas étranger à la composition de cette variante, et l'important n'est pas là mais dans l'effet produit par le passage terminé. La plupart des éléments du récit sont déjà connus d'œuvres antérieures. Mais le récit est agencé pour faire du cocher un personnage intéressant : Myrtilos conduit habilement (σὺν τέχνῃ) ; il est amoureux (ἦρα... καὶ αὐτὸς) mais manque de hardiesse (ἀτόλμως ἔχων) ; au moment d'évoquer sa trahison, Pausanias rappelle en incise qu'il rapporte une tradition (καὶ ἀναφανῆναι τοῦ Οἰνομάου προδότην φασὶν αὐτὸν) ce qui peut marquer sa distance vis-à-vis de cette partie du récit ; les modalités exactes de la trahison et la mort d'Oinomaos sont passées sous silence, de même que les avances voire la tentative de viol de Myrtilos sur Hippodamie évoquées par d'autres variantes. Myrtilos meurt victime du parjure de Pélops.

Si l'on accepte l'idée que Pausanias n'a pas « oublié » ce qui concerne Pélops depuis les livres V et VI, voire qu'il a prévu à l'avance à quel emplacement développer tel ou tel point⁷¹, il devient manifeste que Pausanias a attendu d'évoquer non pas le tombeau de Pélops ou d'Oinomaos, mais celui de l'acteur le moins fameux (donc le plus inattendu) du récit, Myrtilos, pour rappeler le détail des événements, afin de mettre d'autant mieux en valeur sa trouvaille (l'emplacement du tombeau du cocher).

Le second intérêt de ce passage est qu'il montre une nouvelle fois la façon dont Pausanias rattache un monument présent au passé lointain par le biais d'un *logos kuklikos*, une boucle qui plonge (si l'on peut dire) dans le passé et revient s'ancrer dans le présent pour le doter d'un sens et d'une valeur.

⁷⁰ Veyne (1983), p. 81 et suiv.

⁷¹ Habicht (1985), p.7, s'appuie sur la présence de nombreux renvois et rappels dans le texte pausaniens pour affirmer la cohérence et le caractère complet (ou à peu de choses près) du texte de la *Périégèse* tel qu'il nous est parvenu. Sur la structure de la *Périégèse*, voir aussi J. Elsner, « Structuring « Greece » », in Alcock, Cherry, Elsner (ed., 201), p.3-20, en particulier p.4-8.

Nous avons vu que le tombeau est réduit à la seule mention de sa présence : le nom de Myrtilos fournit aussitôt l'occasion d'un récit qui emporte le lecteur dans le passé. Y a-t-il *ekphrasis* dans ce récit de la course ? La chose est discutable : les détails visuels restent limités (Pausanias mentionne tout de même Oinomaos rattrapant et tuant les prétendants de sa lance). Mais la sécheresse trompeuse de la dernière scène du récit, Pélops précipitant Myrtilos par-dessus bord, ménage un effet de surprise d'autant plus efficace et évocateur. On pourrait croire que le récit va s'achever avec la mort de Myrtilos, évoquée de façon très factuelle, une simple *diegèsis*. Mais non : Pausanias emboîte à ce premier récit un second récit, à lui transmis par une source différente, locale celle-là : Φενεᾶται δὲ... λέγουσιν. Et voici apparaître le cadavre de Myrtilos, rejeté par les vagues, recueilli par les Phénéates et enterré sous le monument que Pausanias vient d'évoquer. Un dernier élément, le culte, vient compléter la boucle : les Phénéates sacrifient tous les ans sur le tombeau du cocher.

De cette plongée dans le passé lointain induite par le seul nom propre, le lecteur ressort avec une image vivace, non pas du tombeau, dont l'apparence n'est pas décrite, mais des événements qui ont présidé à son érection. Le monument et les honneurs qui y sont rendus forment la double preuve, le double ancrage de ce passé dans le présent. Le culte héroïque est conçu comme l'héritage permanent et atemporel des événements d'un passé lointain qui ont modelé tout à la fois le paysage de la Grèce et la religion des Grecs. Toute la force de l'*ekphrasis* pausanienne consiste à feindre de déployer une *ekphrasis* de lieu, puis à réaliser une *ekphrasis* d'événement (le ou les récits) qui vient se substituer à la description physique proprement dite, et la supplante pour conférer en définitive à l'*ekphrasis* de lieu une puissance toute différente, qui décrit en exposant les causes (les événements du passé héroïque) ou en laissant deviner le vaste réseau des forces qui ont présidé au modelage du paysage grec.

L'omniprésence des noms propres de Pélops, d'Hippodamie, d'Oinomaos et de Myrtilos dans les deux livres éléens de la *Description de la Grèce*, et l'abondance des références à la course pour Hippodamie dans ces livres, ne sont pas à prendre seulement comme la conséquence nécessaire du sujet traité par Pausanias. Il me semble qu'il y a aussi de sa part une volonté de mettre en avant le culte de Pélops d'une part, les traditions locales éléennes d'autre part. Cela ressort clairement de ses sources et de l'usage qu'il en fait⁷², mais, en dehors même d'une démarche historique ou ethnographique, le texte pausaniens se trouve chargé d'une puissance évocatrice et persuasive par sa simple détermination à accumuler et à thésauriser les références aux héros, à rendre présent par le discours tant ces héros que le thème de la course pour Hippodamie. Les historiens contemporains étudiant la religion grecque ont alors la tâche très délicate lorsqu'il s'agit de discerner ce qui, dans le texte de Pausanias, résulte réellement d'une telle omniprésence quotidienne des références à Pélops et Hippodamie dans la région visitée par Pausanias (où il est tentant de croire que transparaît un portrait fidèle de « la vie des mythes

⁷² Voir le chapitre 1, notamment p. 18 et suivantes sur les rapprochements qu'effectue Pausanias entre les cultes de Zeus et de Pélops et p. 49 et suivantes sur la connaissance qu'avait déjà le Périégète de Pélops dans sa région natale du Sipylos.

en Grèce » telle qu'on se l'imagine souvent), et ce qui relève des effets de sélection et de composition opérés par le Périégète pour le mettre délibérément en avant, pour faire vivre ces héros en tant que forces agissantes au sein du paysage de son temps alors qu'ils n'y avaient peut-être plus une telle importance⁷³.

Mais, ce problème mis à part, le texte, considéré comme un ensemble terminé, présente un intérêt pour tout lecteur en tant que récit de voyage, avec toute la puissance de fascination qu'exerce la description de régions éloignées, d'autant plus éloignées pour les lecteurs actuels. Mais un tel mode de lecture du texte de Pausanias a-t-il été mis en œuvre dès l'Antiquité, ou n'a-t-il commencé qu'avec l'emploi massif du Périégète par les voyageurs de l'époque moderne puis contemporaine ? Il convient de laisser cette question ouverte, mais la réception antique de Pausanias est si mal renseignée qu'il semble probable que la *Description de la Grèce* n'a pas déployé alors le charme qu'on lui a trouvé ensuite⁷⁴.

4. Plutarque et l'histoire ancienne

4.1. Pélops dans la *Vie de Thésée*

L'attitude de Plutarque à l'égard de l'étude du passé lointain est connue par la fameuse introduction aux vies parallèles de Thésée et de Romulus, dans laquelle, prenant exemple sur les cartes dressées par les historiens, il place en tête de son ouvrage un avertissement portant sur ce domaine dans lequel règnent les prodiges, les sujets de tragédies, les poètes et les *muthographoi*, et où il ne faut espérer ni preuve ni certitude⁷⁵. Le projet de Plutarque, dans les seules de ses *Vies* parallèles qui prennent pour objet des figures du passé lointain, consiste à tenter de soumettre le *muthôdès* grâce au *logos* afin de lui faire prendre l'aspect de l'histoire ; l'auteur n'en ressent pas moins le besoin de réclamer l'indulgence de ses lecteurs, car cette histoire ancienne (*ἀρχαιολογία*) dépasse parfois les limites du *pithanon*, du crédible, et de l'*eikos*, le vraisemblable. Il importe de ne pas prêter à Plutarque une attitude plus critique qu'elle ne l'est : Plutarque, par défaut, se fie à la tradition, tout comme ses prédécesseurs, et il ne doute que des éléments manifestement douteux. De même, le *muthôdès* n'est pas le mythe au sens qu'a pris le terme à partir du XIX^e siècle, et il serait excessif de nourrir, à partir de ce passage, une quelconque opposition tranchée entre *muthos* et *logos*. Plutarque n'a aucune raison de douter de l'existence de Thésée, pas plus que de celle de Pélops son ancêtre. Aussi reprend-il à son

⁷³ Pausanias était probablement originaire de Magnésie du Sipyle : Habicht (1985), p.13-15. Dans l'hypothèse où Pausanias avait connu des traditions locales au sujet de Pélops, de Tantale et de Niobé dans sa région natale avant d'entamer ses voyages en Grèce centrale, il n'est pas impossible qu'il ait porté à Pélops un intérêt particulier susceptible d'avoir influencé son évocation du héros dans les livres éléens de son ouvrage. Mais on ne peut que s'en tenir à une hypothèse prudente à ce sujet.

⁷⁴ Habicht (1985), p.1-2.

⁷⁵ Plutarque, *Vie de Thésée*, I, 1-3.

tour, pour le côté maternel de la généalogie du héros, une version qui remonte au *Catalogue des femmes*, et consacre à Pélops un petit développement :

Θησεώς τὸ μὲν πατρῶον γένος εἰς Ἐρεχθέα καὶ τοὺς πρώτους αὐτόχθονας ἀνήκει, τῷ δὲ μητρῷφ Πελοπίδης ἦν. Πέλοψ γὰρ οὐ χρημάτων πλήθει μᾶλλον ἢ παίδων μέγιστον ἴσχυσε τῶν ἐν Πελοποννήσῳ βασιλέων, πολλὰς μὲν ἐκδόμενος θυγατέρας τοῖς ἀρίστοις, πολλοὺς δὲ ταῖς πόλεσιν υἱοὺς ἐγκατασπείρας ἄρχοντας· ὧν εἷς γενόμενος Πιθθεὺς ὁ Θησεώς πάππος πόλιν μὲν οὐ μεγάλην τὴν Τροιζηνίων ὤκισε, δόξαν δὲ μάλιστα πάντων ὡς ἀνὴρ λόγιος ἐν τοῖς τότε καὶ σοφώτατος ἔσχεν⁷⁶.

Le Pélops évoqué ici est celui de la tradition historique par excellence : un roi puissant, fondateur d'une lignée. Plutarque n'accorde ici aucune place à ses origines asiatiques, préférant mettre en avant ses caractéristiques de souverain, comme il le fait ensuite avec Pitthée. La raison de ce choix est claire : la dévoration de Pélops et sa résurrection, tout comme la course de chars, contiendraient trop d'éléments peu compatibles avec son exigence de vraisemblance. Néanmoins, comme le confirme encore ce passage, Pélops est tenu tout au long de l'Antiquité grecque comme l'une des figures importantes de l'histoire ancienne de la Grèce, et on ne peut pas le passer complètement sous silence.

Une autre raison peut expliquer que Plutarque choisisse, malgré tout, de s'attarder sur Pélops : dans les études morales et psychologiques que contiennent les *Vies*, l'enfance et la formation des personnalités étudiées retiennent généralement l'attention de Plutarque, et, s'il insiste sur l'ascendance prestigieuse de Thésée, c'est qu'il la présente comme l'un des facteurs qui expliquent sa grandeur à venir. Ainsi Plutarque puise-t-il dans la tradition à sa disposition pour mettre en place une causalité non pas seulement politique et économique, mais psychologique et morale, dans le cadre d'une écriture par ailleurs naturellement influencée par la rhétorique, notamment épideictique. La précision qu'il apporte au sujet de l'origine de la grandeur de Pélops va, me semble-t-il, dans le même sens : à la richesse de Pélops, dont on se souvient qu'elle était le facteur principal retenu par Thucydide, Plutarque, en une correction discrète, préfère l'ampleur de la descendance, les alliances matrimoniales et l'habileté politique du souverain. Il peut ainsi présenter Thésée comme l'héritier d'une lignée de grands rois.

Toutefois, il ne s'agit là nullement d'une application naïve de l'idée selon laquelle bon sang ne saurait mentir : dans l'exemple moral que cherche à construire Plutarque, les qualités individuelles sont acquises autant qu'innées, et c'est afin d'illustrer l'autre cause qu'est l'esprit d'émulation du jeune Thésée que Plutarque tire à nouveau parti de sa matière en s'appuyant sur la parenté entre Thésée et Héraclès, également présente dès ses sources archaïques.

⁷⁶ Plutarque, *Vie de Thésée*, 3, 1-2 : « Thésée, par sa famille paternelle, remontait à Érechthée et aux premiers autochtones. Du côté de sa mère, c'était un Pélopidé. Pélops avait été le plus puissant des rois du Péloponnèse, moins par l'abondance de ses richesses que par le nombre de ses enfants : il maria plusieurs de ses filles aux hommes les plus considérables, et installa dans les cités des environs plusieurs de ses fils pour les diriger. L'un d'eux, Pitthée, le grand-père de Thésée, fonda une cité, Trézène, qui certes n'est pas bien grande, mais surtout, il acquit la réputation d'être le plus disert et le plus sage des hommes de son temps. » (Traduction d'Anne-Marie Ozanam.)

Οὕτως ἐκεῖνῳ τοῦ Ἡρακλέους θαυμάζοντι τὴν ἀρετὴν καὶ νύκτωρ ὄνειρος ἦσαν αἱ πράξεις, καὶ μεθ' ἡμέραν ἐξῆγεν αὐτὸν ὁ ζῆλος καὶ ἀνηρέθιζε, ταῦτα πράττειν διανοοῦμενον.

7. Ἐτύγχανον δὲ καὶ γένους κοινωνοῦντες, ἐξ ἀνεπιῶν ὄντες. Αἶθρα μὲν γὰρ ἦν Πιτθέως θυγάτηρ, Ἀλκμήνη δὲ Λυσιδίκης, Λυσιδικὴ δὲ καὶ Πιτθεὺς ἀδελφοὶ γεγονότες ἐξ Ἴπποδαμείας καὶ Πέλοπος. Δεινὸν οὖν ἐποιεῖτο καὶ οὐκ ἀνεκτὸν, ἐκεῖνον μὲν ἐπὶ τοὺς πανταχοῦ πονηροὺς βαδίζοντα καθαίρειν γῆν καὶ θάλατταν, αὐτὸς δὲ τοὺς ἐμποδῶν ἄθλους ἀποδιδράσκειν⁷⁷ (...)

Plutarque détaille ensuite le raisonnement du jeune Thésée qui s'exhorte lui-même à affronter les périls pour ne pas faire honte tant à sa famille qu'au père qu'il s'apprête à aller trouver. Un tel développement doit être rapproché des mobilisations de la généalogie à des fins rhétoriques, dont nous avons déjà vu plusieurs exemples, notamment chez Sophocle et Euripide, mais il a ici pour but non pas une alliance politique ou l'élaboration par un personnage d'un éloge ou d'un blâme, mais la construction d'un modèle d'émulation et d'élévation morale qui revendique une valeur d'exemple pour les lecteurs. Si le caractère rhétorique de ce passage ressort davantage que le précédent, puisqu'il prend ici la forme d'un discours indirect développant les pensées de Thésée, nous avons vu que le premier passage, consacré au règne de Pélops, opérait également des choix orientés par le récit que construit Plutarque. Non seulement il est naturel que tout ouvrage d'histoire recoure à la rhétorique, mais l'écriture de l'histoire et l'affirmation de valeurs morales vont ici de pair : en même temps que Plutarque tente de dire une vérité sur Pélops, Pitthée, Thésée et Héraclès, il emploie sa matière pour alimenter le portrait d'un Thésée exemplaire, dont les ancêtres puissants et les parents renommés expliquent le désir d'exceller, lequel à son tour joue fortement dans la formation de son caractère.

Ni la *Vie de Thésée* ni les autres œuvres de Plutarque ne font mention de la course de Pélops pour Hippodamie. En revanche, un de ses traités savants, les *Étiologies grecques*, une série de questions très variées auxquelles sont apportées des explications possibles sur le mode interrogatif, mentionne le roi Oinomaos à propos d'un interdit éléen concernant les unions hybrides entre des ânes et des juments⁷⁸. Je reviendrai plus en détail sur ce passage dans une section consacrée aux éléments d'interprétation anthropologique où je replacerai l'épisode de la course dans le champ des représentations grecques liées au cheval.

⁷⁷ Plutarque, *Vie de Thésée*, 6, 9 à 7, 2 : « De même, Thésée, dans son admiration pour les exploits d'Héraclès, rêvait la nuit de ses actes héroïques, et le jour se laissait emporter et aiguillonner par l'émulation, à l'idée d'en faire autant.

Il se trouvait d'ailleurs qu'ils étaient apparentés, puisqu'ils étaient fils de deux cousines germaines : Aïthra était fille de Pitthée, et Alcmène de Lysidice ; or Pitthée et Lysidice étaient frère et sœur, tous deux nés d'Hippodamie et de Pélops. Thésée jugeait donc scandaleux et intolérable, alors qu'Héraclès pourchassait partout les criminels pour en purifier la terre et la mer, de se dérober, lui, aux combats qui se présenteraient sur son chemin. »

⁷⁸ Plutarque, *Étiologies grecques*, 52.

4.2. Pélops dans la paradoxographie : les *Parallèles mineurs* du Pseudo-Plutarque

Les *Parallèles mineurs*, traduits par Jacques Boulogne sous le titre *Collection d'histoires parallèles*, ne sont très probablement pas de Plutarque, mais paraissent avoir été composés de son vivant ; leur date exacte est inconnue, tout comme leur auteur véritable. Jacques Boulogne suppose qu'ils ont pu être composés par un secrétaire de Plutarque et formeraient un ouvrage inachevé⁷⁹. S'il faut rester prudent sur ces points, la nature du texte ne laisse, elle, pas de doute : il s'agit d'un ouvrage paradoxographique, qui tente de démontrer l'indémontrable et accumule sous ce prétexte de nombreux faits étonnants. Dans un bref prologue, l'auteur, après avoir exposé l'opinion générale sur les « histoires anciennes » auxquelles on refuse crédit en raison des *paradoxa* qu'ils contiennent, affirme avoir découvert pour chacune des faits similaires récents (à l'époque romaine). Chaque parallèle consiste en une histoire grecque suivie d'une histoire romaine ayant à peu près la même structure, toutes se référant à une source. Le trente-troisième parallèle est constitué de l'histoire du complot d'Hippodamie contre Chrysis fils de Pélops, rapprochée du complot de Nuceria contre Firmius.

ΠΕΛΟΨ. Ταντάλου καὶ Εὐρυανάσσης γήμας Ἴπποδάμειαν ἔσχεν Ἀτρέα καὶ Θυέστην, ἐκ δὲ Δαναΐδος νύμφης Χρῦσιππον, ὃν πλέον τῶν γνησίων ἔστερξε. Λάιος δὲ ὁ Θηβαῖος ἐπιθυμήσας ἦρπασεν αὐτόν. Καὶ συλληφθεὶς ὑπὸ Θυέστου καὶ Ἀτρέως ἐλέους ἔτυχε παρὰ Πέλοπος διὰ τὸν ἔρωτα. Ἴπποδάμεια δ' ἀνέπειθεν Ἀτρέα καὶ Θυέστην ἀναιρεῖν αὐτόν, εἰδυῖα ἔσεσθαι ἔφεδρον βασιλείας. Τῶν δ' ἀρνησαμένων, αὐτὴ τῷ μύσει τὰς χεῖρας ἔχρισε. Νυκτὸς γὰρ βαθείας κοιμωμένου Λαΐου τὸ ξίφος ἐλκύσασα καὶ τρώσασα τὸν Χρῦσιππον ἐγκαταπήγνυσι τὸ ξίφος. Ὑπονοηθεὶς δὲ ὁ Λάιος διὰ τὸ ξίφος ῥύεται ὑπὸ ἡμιθνήτος τοῦ Χρῦσιππου τὴν ἀλήθειαν ὁμολογήσαντος· ὁ δὲ θάψας τὴν Ἴπποδάμειαν ἐξώρισεν· ὡς Δοσίθεος ἐν Πελοπίδασι.

ΟΥΙΒΙΟΣ. Πολιάξ γήμας Νουκερίαν ἔσχε δύο παῖδας ἐκ ταύτης. Ἔσχε δὲ καὶ ἐξ ἀπελευθήρας κάλλει περίβλεπτον Φίρμον, ὃν τῶν γνησίων μᾶλλον ἔστεργε. Ἡ δὲ Νουκερία πρὸς τὸν πρόγονον μισοπονήρως διακειμένη τοὺς παῖδας ἀνέπειθεν φονεῦειν. Τῶν δ' εὐσεβῶς ἀνανευσάντων αὐτὴ τὸν φόνον ἐνήργησε νυκτὸς τοῦ σωματοφύλακος τὸ ξίφος ἐλκύσασα <καὶ> καιρίως ἔτρωσε τὸν κοιμώμενον, ἐγκαταλιποῦσα τὸ ξίφος. Τοῦ δὲ σωματοφύλακος ὑποπτουθέντος ὁ παῖς τὴν ἀλήθειαν λέγει. Ὁ δὲ τοῦτον θάψας τὴν γυναῖκα ἐφυγάδευσεν· ὡς Δοσίθεος ἐν τρίτῳ Ἰταλικῶν⁸⁰.

⁷⁹ Plutarque, *Œuvres morales*, tome IV, Notice de Jacques Boulogne à la *Collection d'histoires parallèles grecques et romaines*, p. 232-233 (sur la nature du texte) et p. 238-241 (sur l'auteur et la date). Sur les questions de l'auteur, de la datation et de la transmission manuscrite de ces *Parallèles mineurs*, voir également l'introduction de Charles Delattre dans son édition du *De fluviis* sous le titre *Nommer le monde* : on s'accorde généralement à attribuer à un même auteur (un même Pseudo-Plutarque) les *Parallèles mineurs* et le *De fluviis*.

⁸⁰ *Collection d'histoires parallèles*, 33 : « Pélops, fils de Tantale et d'Euryanassa, épousa Hippodamie, dont il eut Atrée et Thyeste. Avec Danaïs, une nymphe, il eut, d'autre part, Chrysispe, pour lequel il nourrit plus d'affection que pour ses enfants légitimes. Or, Laïos de Thèbes, pris de désir pour lui, l'enleva. Toutefois grâce à l'assistance de Thyeste et d'Atrée il obtint, à cause de son amour, la pitié de Pélops. Mais Hippodamie s'efforça de persuader Atrée et Thyeste de supprimer Chrysispe, sachant qu'il guetterait l'occasion de s'emparer de la

L'historien Dositheos n'étant connu que par l'intermédiaire des sept références que font les *Parallèles mineurs* à ses ouvrages⁸¹, la critique génétique de ce passage s'avèrerait périlleuse. Considéré en lui-même et par rapprochements avec les autres parallèles, le texte livre davantage d'informations. Contrairement à l'ouvrage du Pseudo-Apollodore, qui tentait une collection systématique des *muthoi*, les *Parallèles mineurs* opèrent une sélection et une mise en série fondées sur des critères thématiques : les histoires qu'elles réunissent se caractérisent par des morts violentes (sacrifices parfois volontaires, meurtres, suicides) ou, pour partie, par des événements insolites ou des merveilles naturelles⁸². De la source consultée n'est donc retenu que le meurtre de Chrysippos, relaté comme une historiette refermée sur elle-même : le début de l'histoire contient le futur mobile du meurtre (la concurrence entre les enfants de deux unions successives et le traitement de faveur réservé à Chrysippos par Pélops au détriment d'Atrée et de Thyeste) et l'ensemble se conclut par le juste châtement de la coupable (l'exil d'Hippodamie)⁸³. La structure de l'histoire romaine correspondante est très similaire : le meurtre est déclenché par le même mobile (auquel s'ajoute la beauté de Firmus) et se conclut par le même châtement. L'unique différence nette entre la structure des deux récits est l'évocation rapide de l'enlèvement de Chrysippos par Laïos et du pardon donné à Laïos par Pélops : plutôt que de supposer que l'auteur a recopié sa source sans opérer de sélection, mieux vaut penser qu'un enlèvement par amour constituait sans doute un élément assez peu banal en lui-même aux yeux de l'auteur pour justifier ce léger écart au sein du parallèle.

L'efficacité du récit est essentiellement d'ordre dramatique : l'effet pathétique ou surprenant repose sur l'action, relatée par un narrateur qui n'intervient pas, et qui, en l'occurrence, ne fait pas parler ses personnages au discours direct. La cohérence du récit, outre sa structure bien close, repose sur la justification systématique des actions par des causes vraisemblables mettant en avant les passions (la soif de pouvoir, la jalousie, la pitié). Mais le récit relève en bonne partie de la pure *diègèsis*, la narration simple ; les seuls éléments évocateurs pouvant constituer des amorces d'*ekphrasis* sont la

royauté. Comme ils refusaient, elle se salit elle-même les mains du crime. Par une nuit noire, alors que Laïos est couché, elle tire son épée de son fourreau, blesse Chrysippe et lui plante l'épée dans le corps. Laïos, soupçonné à cause de son épée, se tire d'affaire grâce à Chrysippe, qui, à moitié mort, révèle la vérité. Pélops, après les funérailles, chassa Hippodamie hors des frontières. Ma source est *Les Pélopidés* de Dositheos.

Ebius Tolieix épousa Nuceria, dont il eut deux fils. Mais une affranchie lui donna aussi Firmus, dont la beauté attirait tous les regards et qu'il chérissait plus que ses enfants légitimes. Nuceria, nourrissant des sentiments malveillants à l'égard de l'enfant du premier lit, chercha à persuader ses fils de commettre un meurtre. Comme ceux-ci eurent la pitié de refuser, elle s'employa à commettre elle-même le meurtre et, par une nuit, elle tira de son fourreau l'épée d'un garde du corps et, après avoir blessé à mort sa victime qui était en train de dormir, elle laissa l'épée dans le corps. Le garde est soupçonné, mais le fils dit la vérité. Après les funérailles de ce dernier, Ebius exila son épouse. Ma source est le troisième livre de l'*Histoire de l'Italie* de Dositheos. »

⁸¹ *FGrHist*, 3 A, n°290, p. 173-175. Lors de la soutenance, M. Delattre a fait remarquer qu'il est très possible que ce Dositheos soit un auteur inventé ; le *De fluviis* du même Pseudo-Plutarque offre de nombreux autres cas de références problématiques. Pour une étude systématique de ces références, voir l'Introduction de Charles Delattre à *Nommer le monde*, p. 24-30.

⁸² Notice de Jacques Boulogne aux *Collections d'histoires parallèles*, p. 222-223.

⁸³ Le dénouement est ici conforme à la justice et à la morale, mais ce n'est nullement systématique, puisque le parallèle précédent, par exemple, se conclut sur la dissimulation réussie d'un meurtre : ce n'est donc pas un critère de sélection des parallèles, et il n'y a pas non plus de remodelage de la matière (omissions choisies, réécriture) à visée moralisante.

mention des moments des meurtres (la nuit) et du détail des gestes qui y mènent (la manipulation de l'arme). Le récit du meurtre de Chrysippos contient aussi l'image « se salir les mains du meurtre » (αὐτὴ τῶ μύσει τὰς χεῖρας ἔχρισε) et l'adjectif frappant ἡμιθνήτος à propos de Chrysippos qui parle alors qu'il expire déjà. Ces récits n'ont donc recours qu'à des éléments d'hypotypose rares, réservés aux moments cruciaux de l'intrigue (le passage à l'acte du criminel, la révélation *in extremis*) dont l'intensité est déjà ménagée par le suspens dramatique. Les procédés narratifs et stylistiques employés sont très communs et s'inscrivent dans la lignée directe des exercices de narration rhétorique tels qu'ils se pratiquaient dès l'époque classique et se pratiquer, en grec et en latin, aux I^{er}-II^e siècles⁸⁴.

Outre leur structure très similaire, les deux récits ont en commun de mettre en scène une même figure, celle de l'épouse meurtrière (Hippodamie ou Nuceria), qui dispose d'un faire-valoir dans l'horreur puisque dans les deux cas elle persiste dans le crime après avoir tenté en vain d'obtenir la complicité de ses propres enfants. Cette mise en scène d'Hippodamie comme une criminelle achevée est la principale caractéristique de la variante de la mort de Chrysippos élaborée ici : contrairement aux versions qui présentent Laïos comme son responsable indirect, celui des *Parallèles mineurs* fait d'Hippodamie non seulement l'instigatrice du complot, mais aussi sa seule exécutante. Le pardon accordé à Laïos par Pélops peut constituer une prise de distance par rapport à la malédiction qu'il lui lançait probablement dans les tragédies attiques, et donc une innovation de la part soit de Dosithéos (si la référence n'est pas inventée), soit du Pseudo-Plutarque lui-même ; mais les sources antérieures sont, comme nous l'avons vu, trop mal connues pour permettre des comparaisons détaillées. Il y a plus : il serait imprudent, comme certains commentateurs le font parfois, de lire sans précaution ce récit du meurtre de Chrysippos comme un résumé, livré sans modifications, d'une possible tragédie perdue sur ce sujet. Les sources de Dosithéos et sa part d'innovation sont inconnues, et il est manifeste que les conventions propres au genre dont se réclament ces *Parallèles mineurs* ont pu conduire à d'autres modifications encore...

Les sujets empruntés au passé légendaire par l'intermédiaire des ouvrages d'histoire sont ainsi mis en récits et présentés sous la forme de narrations brèves cherchant à captiver le lecteur par des effets pathétiques. L'existence, pour chaque parallèle, d'un second récit ayant à peu près la même structure, ne désamorce pas nécessairement tout suspens dramatique, dans la mesure où elle met en valeur les variantes de détail. Le passé lointain, abordé d'une façon diamétralement opposée à la démarche qui préside à des ouvrages tels que les *Vies* de Plutarque, se trouve changé en un recueil de récits conçus désormais comme des fictions (*plasmata*) rassemblées ici dans un probable but de divertissement.

⁸⁴ Sur ces exercices de rhétorique, connus par les manuels qu'étaient les *Progumnasmata*, et sur l'emploi qui y était fait de l'*ekphrasis*, voir Webb (2009), p. 39-59, et Pernot (2000), p. 192-207. Sur l'enseignement de la rhétorique avant l'époque impériale, qui employait déjà à l'époque classique des manuels, les *Tekhnai*, et des traités de rhétorique, voir Pernot (2000), p. 60-66.

5. Orateurs et prosateurs de la seconde sophistique

5.1. Pélops et Hippodamie dans les œuvres des Philostrate

5.1.1. Les *Tableaux* de Philostrate l'Ancien : l'*ekphrasis* comme un composé de *paideia*, la course comme triomphe de l'amour

Philostrate l'Ancien⁸⁵, qui vit à la fin du II^e siècle et au début du III^e, présente la soixantaine de descriptions de tableaux qu'il réunit sous le titre d'*Eikones* comme les commentaires à une galerie de tableaux qu'il aurait parcourue à Naples en compagnie de jeunes gens. Ce n'est là qu'un récit-cadre qu'on ne considère plus aujourd'hui autrement que comme une fiction : les commentaires ne se rapportent pas à des tableaux réels, mais constituent des morceaux de bravoure rhétoriques, des *ekphraseis* qui, en même temps qu'elles affirment commenter des tableaux existants, construisent en réalité des évocations vivaces, visuelles mais pas seulement, nourries autant de la culture livresque de Philostrate que d'inspirations picturales.

Parmi ces tableaux, tous deux présents dans le premier des deux livres, se rapportent à Pélops : le tableau 17, intitulé « Hippodamie », montre le terme de la course de chars après la mort d'Oinomaos, tandis que le tableau 30, intitulé « Pélops », montre le héros au moment où Poséidon lui fait présent de l'attelage merveilleux⁸⁶. Si chacun de ces tableaux a sa cohérence propre, il convient de garder à l'esprit l'ensemble dans lequel ils prennent place, et dont la comparaison instaurée à la fin du tableau 29 entre l'épaulé de Persée et celle de Pélops est l'indice le plus explicite.

ΠΙΠΟΔΑΜΕΙΑ

(1) Ἡ μὲν ἐκπληξίς ἐπ' Οἰνομάῳ τῷ Ἀρκάδι, οἱ δὲ ἐπ' αὐτῷ βοῶντες – ἀκούεις γάρ που – ἦ τε Ἀρκαδία ἐστὶ καὶ ὀπόσον ἐκ τῆς Πελοποννήσου. Πέπτωκε δὲ συντριβὲν τὸ ἄρμα τέχνη Μυρτίλου, τὸ δὲ ἵππων σύγκειται τεττάρων· τουτὶ γὰρ ἐς μὲν τὰ πολεμικὰ οὐπω ἐθαρσεῖτο, οἱ δὲ ἀγῶνες ἐγίνωσκόν τε αὐτὸ καὶ ἐτίμων· καὶ οἱ Λυδοὶ δὲ φιλιπτότατοι ὄντες ἐπὶ μὲν Πέλοπος τέθριπποι τε ἦσαν καὶ ἤδη ἄρματῖται, μετὰ ταῦτα δὲ τετραρρύμου τε ἦσαντο καὶ λέγονται πρῶτοι τοὺς ὀκτῶ σχεῖν.

⁸⁵ Sur les problèmes d'attribution et de datation des œuvres des différents Philostrate, voir l'Introduction de François Lissarrague à la *Galerie de tableaux*, p. 1-2. Il sera ici question de trois de ces œuvres : les deux galeries de *Tableaux* et les *Lettres*. À Philostrate l'Ancien sont attribuées la première série de *Tableaux* et généralement aussi les *Lettres*, mais je garderai les *Lettres* pour la fin, afin d'examiner à la suite les tableaux de Philostrate l'Ancien et la seconde série de *Tableaux* attribuée à Philostrate le Jeune, probable parent de l'Ancien, afin de faire ressortir les points communs et les différences entre elles.

⁸⁶ Le fait que les deux épisodes mettant en scène Pélops et Hippodamie n'apparaissent pas dans l'ordre chronologique des événements peut être l'indice d'une composition privilégiant d'autres critères que le critère narratif. Toutefois, Philostrate, dans le tableau 17, se réfère au tableau 30 comme ayant déjà été vu. Est-ce le signe que l'ordre des descriptions a été mélangé au cours de la transmission du texte ou bien s'agit-il d'un effet d'annonce délibéré ? La question n'est pas tranchée.

(2) Ὅρα, παῖ, τοὺς μὲν τοῦ Οἰνομάου, ὡς δεινοὶ τέ εἰσι καὶ σφοδροὶ ὀρμηῆσαι λύττης τε καὶ ἀφροῦ μεστοί – τουτὶ δὲ περὶ τοὺς Ἀρκάδας εὐροὺς μάλιστα – καὶ ὡς μέλανες, ἐπειδὴ ἐπ’ ἀτόποις καὶ οὐκ εὐφήμοις ἐξεύγνυτο, τοὺς δὲ τοῦ Πέλοπος, ὡς λευκοὶ τέ εἰσι καὶ τῇ ἡνία πρόσφοροι Πειθοῦς τε ἐταῖροι καὶ χρεμετίζοντες ἡμερόν τι καὶ εὐξύνετον τῆς νίκης, τόν τε Οἰνόμαον, ὡς ἴσα καὶ Διομήδης ὁ Θραῖξ βάρβαρός τε κεῖται καὶ ὠμὸς τὸ εἶδος. Οἶμαι δὲ οὐδὲ τῶ Πέλοπι ἀπιστήσεις, ὡς Ποσειδῶν ποτε αὐτὸν ἠγάσθη τῆς ὥρας οἰνοχοοῦντα ἐν Σιπύλῳ τοῖς θεοῖς καὶ ἀγασθεὶς ἀνέθηκεν ἐς τουτὶ τὸ ἄρμα μειράκιόν γε ἤδη ὄντα. Τὸ δὲ ἄρμα ἴσα τῇ γῆ τὴν θάλατταν διαστείχει, καὶ οὐδὲ ῥάνις ἀπ’ αὐτῆς πηδᾶ εἰς τὸν ἄξονα, βεβαία δέ, τῇ γῆ ἐοικυῖα, ὑπόκειται τοῖς ἵπποις. (3) Τὸν μὲν οὖν δρόμον ὁ Πέλοψ τε καὶ ἡ Ἴπποδάμεια νικῶσιν ἐφεστηκότε ἄμφω τῷ ἄρματι κάκει συζυγέντε, ἀλλήλων δὲ οὕτως ἤττησθον, ὡς ἐν ὀρμῇ τοῦ περιβάλλειν εἶναι. Ἔσταλται δὲ ὁ μὲν τὸν Λυδίον τε καὶ ἄβρὸν τρόπον ἡλικίαν τε καὶ ὥραν ἄγων, ἦν καὶ μικρῶ πρόσθεν εἶδες, ὅτε τοὺς ἵππους τὸν Ποσειδῶνα ἐξήτει, ἢ δ’ ἔσταλται τὸν γαμικὸν τρόπον ἄρτι τὴν παρειὰν ἀνακαλύπτουσα, ὅτε ἐς ἀνδρὸς ἦκειν νενίκηκε. Πηδᾶ καὶ Ἀλφειὸς ἐκ τῆς δίνης κοτίνου τινὰ ἐξαίρων στέφανον τῷ Πέλοπι προσελαύνοντι τῇ ὄχθῃ. (4) Τὰ δὲ ἐν τῷ ἵπποδρόμῳ σήματα οἱ μνηστῆρες ἐκεῖ ἐθάπτοντο, οὓς ἀποκτείνων ὁ Οἰνόμαος ἀνεβάλλετο τὸν τῆς θυγατρὸς γάμον ἐπὶ τρισκαίδεκα ἤδη νέοις. Ἀλλὰ ἡ γῆ νῦν ἄνθη φύει περὶ τοῖς σήμασιν, ὡς μετέχοιέν τι κάκεῖνοι τοῦ στεφανοῦσθαι δοκεῖν ἐπὶ τῇ τοῦ Οἰνομάου δίκῃ⁸⁷.

La description de Philostrate est composée avec rigueur. Elle s’ouvre sur l’impression générale frappante qui se dégage du tableau (ἔκκληξις) et, par un savant paradoxe, donne à entendre avant de donner à voir : la première des nombreuses remarques adressées au narrataire fictif qu’est l’enfant qui accompagne Philostrate (et à travers lui aux lecteurs) affirme qu’il entend la clameur des spectateurs (ἀκούεις), affirmation performative puisqu’elle fait surgir ce son dans l’imagination des lecteurs en

⁸⁷ Philostrate, *La Galerie de tableaux*, I, 17 : « HIPPODAMIE (1) C’est ici une scène de surprise et d’effroi : autour d’Oinomaos l’Arcadien, tu entends crier, j’imagine, une foule qui représente l’Arcadie et tout le Péloponnèse. Le char, versé par l’artifice de Myrtilos, a volé en éclats ; il était traîné par quatre chevaux. On n’avait pas encore osé se servir pour la guerre de ce genre d’attelage ; mais il était connu, il était en honneur dans les jeux publics. Les Lydiens qui ont la passion des chevaux attelaient déjà quatre chevaux à leurs chars, du temps de Pélops ; plus tard ils firent usage de quatre timons et conduisirent les premiers, dit-on, huit chevaux ensemble. (2) Considère, mon enfant, les coursiers d’Oinomaos sont fiers et fougueux, ils écument de rage (ce qui est surtout propre aux chevaux d’Arcadie), ils sont noirs comme il convient pour une besogne étrange et sinistre ; ceux de Pélops au contraire sont éclatants de blancheur ; sensibles aux rênes, amis des paroles persuasives, ils ont un hennissement plein de douceur, qui est comme leur chant de victoire. Oinomaos, étendu à terre, est représenté comme Diomède le Thrace avec un air farouche et cruel. Quant à Pélops, en le voyant, tu ne t’étonneras pas que Poséidon se soit épris d’amour pour sa beauté le jour où sur le Sipyle il servit d’échanson aux dieux, et que dans son admiration il ait donné au héros, tout jeune encore, un char à conduire. C’est un char qui court sur les flots aussi bien que sur la terre, sans rejaillissement d’une seule goutte d’eau sur l’essieu ; la mer s’étend comme un sol ferme sous les pieds des chevaux. (3) Pélops et Hippodamie remportent la victoire dans cette course, on les voit debout tous les deux sur le char, étroitement serrés ; peu s’en faut que l’ardeur mutuelle qui les dompte ne les jette dans les bras l’un de l’autre. Pélops est vêtu élégamment à la mode lydienne, il a l’âge et la beauté que tu admirais en lui à l’instant, quand il demandait des chevaux à Poséidon. Hippodamie porte le costume d’une fiancée, elle vient d’écarter le voile qui couvrait son visage, la victoire lui donnant un mari. L’Alphée bondit au fond de ses eaux tourbillonnantes pour offrir une couronne d’olivier à Pélops qui pousse ses chevaux du côté du rivage. (4) Ces tombeaux, au milieu de l’hippodrome, renferment les prétendants au nombre de treize tués par Oinomaos qui diffèrait ainsi le mariage de sa fille. La terre produit maintenant des fleurs autour de ces tombeaux comme pour faire participer les prétendants, en les gratifiant d’une sorte de couronne, à la victoire qui les venge d’Oinomaos. »

feignant de le constater. Après la masse des spectateurs, qui répond aux spectateurs que sont Philostrate narrateur et ses narrataires fictifs et réels, la description donne à voir avant tout le char brisé, cause de l'impression violente initiale, puis procède du particulier au général et du central au périphérique : après le char sont montrés les chevaux des deux concurrents, puis les protagonistes eux-mêmes, Oinomaos puis le couple que forment Pélops et Hippodamie, chacun d'eux faisant ensuite l'objet d'un bref développement ; l'Alphée couronnant Pélops et la floraison du tombeau des prétendants sont les deux détails périphériques qui complètent la description.

Aux notations proprement descriptives viennent se mêler des remarques ponctuelles qui paraissent l'interrompre : l'usage des chevaux par les Lydiens, le rappel de l'enlèvement de Pélops par Poséidon et le char de Pélops, le rappel de l'autre tableau qui le représente. Mais ces apparentes digressions confèrent en réalité plus de force à la description proprement dite en ajoutant à la scène une épaisseur temporelle propre : la remarque élogieuse sur les Lydiens met en valeur les talents de Pélops, tandis que les rappels des séquences précédentes de l'histoire se conjuguent aux éléments d'exposition de l'histoire pour rendre la scène compréhensible à qui n'en connaît pas déjà le sujet. L'évocation des pouvoirs merveilleux du char, placée immédiatement après le rappel des circonstances dans lesquelles Pélops l'a obtenu, peut fonctionner à la fois en tant qu'explication générale et comme un commentaire direct sur l'endroit du tableau où est représenté le char. Ces remarques ponctuelles servent ainsi un double but : elles nourrissent, directement ou indirectement, la description du tableau, mais relèvent aussi de la visée pédagogique affirmée par Philostrate dans le prologue, en apprenant au narrataire et aux lecteurs les éléments de *paideia* sur Pélops présentés comme nécessaires à la compréhension du tableau.

En se présentant comme un commentaire qui se réfère à divers auteurs et à divers types de savoirs (historique, ethnologique, zoologique) pour expliquer une œuvre fictive, la description de Philostrate exhibe indirectement, en l'inversant, la démarche réelle probable de l'auteur dans la conception de ces tableaux imaginaires : le narrateur feint de se référer, pour expliquer le tableau fictif, à des sources qui lui ont en réalité servi à l'élaborer. L'inversion est plus complète encore du point de vue des lecteurs, puisque le narrateur se réclame de références culturelles qu'il suppose partagées et qui, sous prétexte de commentaire, viennent en réalité nourrir l'imagination des lecteurs eux-mêmes lorsqu'il s'agit de se représenter tel ou tel détail du tableau, dans un entremêlement complet entre discours descriptif et discours savant. À la faveur de ce jeu cultivé, les tableaux présentés par Philostrate élaborent une variante de l'épisode de la course qui forme une sorte de composé d'éléments empruntés à des œuvres poétiques ou picturales bien réelles. Ainsi Philostrate, qui a lu Pindare et s'y réfère dans ses descriptions⁸⁸, retient-il de la première *Olympique* tout ce qui concerne la jeunesse de Pélops et sa relation avec Poséidon, de même que le nombre des treize prétendants malheureux. L'enlèvement de Pélops à l'occasion du banquet sur le mont Sipylos reprend précisément la scène relatée par Pindare, et

⁸⁸ Il lui consacre aussi le tableau 12 du livre II.

le tableau 30 reprend davantage encore de détails proprement pindariques. Pour autant, il serait faux de dire que Philostrate « reprend la variante pindarique de la course » : le sujet même du tableau, explicité dès les premières lignes, s'écarte nettement de la première *Olympique* en ce qu'il présuppose le sabotage du char d'Oinomaos par Myrtilos, péripétie décisive absente de l'épiniécie, et qui rend possible une scène d'accident frappante. De même, l'accent mis sur la capacité du char à parcourir la mer sans se mouiller provient d'ailleurs (nous avons vu qu'il est attesté, dans les sources conservées, à partir du Pseudo-Apollodore).

S'il serait impossible de déterminer à coup sûr quelles sources textuelles ou picturales précises ont pu inspirer Philostrate, exercice rendu d'autant plus désespéré par la perte d'une grande partie de la peinture grecque et d'une partie de la peinture romaine qui ont pu constituer ses inspirations les plus directes, il est manifeste que l'auteur s'inscrit dans la lignée de la double tradition poétique et picturale des représentations de la course de Pélops. En dehors du fait que Philostrate écrit en prose et cite plus explicitement ses sources au lieu de se contenter d'en semer des indices savamment dans l'œuvre finie, sa démarche n'est pas très éloignée de celle d'un Apollonios de Rhodes, qui, dans les *Argonautiques*, donnait à lire une description d'œuvre figurée fictive pour laquelle il avait choisi le moment de la dislocation du char d'Oinomaos, en s'inspirant très probablement de la tradition picturale, notamment italienne. Philostrate peut avoir lu Apollonios, mais ne reprend pas l'aspect belliqueux de la course, puisque ni Pélops ni Oinomaos ne semblent armés dans son tableau⁸⁹. La thématique amoureuse du tableau peut remonter au moins à Sophocle, mais ses aspects tragiques sont remarquablement absents.

La question des inspirations picturales de Philostrate est plus délicate, mais, même en l'absence d'œuvre précise, il est manifeste qu'il emprunte à la tradition figurée grecque au moins l'un de ses éléments typiques : la phrase ἡ δ' ἔσταλται τὸν γαμικὸν τρόπον ἄρτι τὴν παρεῖαν ἀνακαλύπτουσα montre Hippodamie, en tenue de mariée, réalisant le geste typique de l'*anakalypteria*, le dévoilement de la mariée devant son futur époux, détail dont nous avons vu qu'il persiste dans toute la tradition des représentations d'Hippodamie depuis les vases attiques jusqu'aux sarcophages romains, tandis qu'il est absent dans les textes conservés qui évoquent la course. La présence d'un public au moment de la course et de l'accident est, quant à elle, caractéristique des représentations romaines de l'épisode. D'autres éléments, comme le costume lydien de Pélops ou la représentation du couple sur le char, sont largement attestés dans la tradition picturale grecque, mais se trouvent également dans les textes et ne constituent donc pas des signes d'un emprunt direct aux représentations figurées.

⁸⁹ De façon générale, Philostrate représente très peu de scènes de combat armé et aucune scène de bataille ; il leur préfère les scènes d'affrontements sportifs (II, 6 « Arrhichion », auquel on peut joindre le combat à mains nues d'Héraclès contre Antée en II, 21) ou de chasse (I, 28 « Les Chasseurs »), ou les scènes montrant les préparatifs d'un combat (I, 4 « Ménécée ») ou ses suites (I, 27 « Amphiaros »). La fureur meurtrière de Clytemnestre en II, 10 « Cassandre », et la folie d'Héraclès en II, 23 « Héraclès furieux », sont présentées comme des massacres touchant à leur fin.

Cependant, certains détails ne correspondent à rien dans les œuvres figurées montrant le même épisode et constituent visiblement des innovations. L'opposition des chevaux noirs d'Oinomaos à ceux, immaculés, de Pélops, est toute symbolique et ne correspond pas aux pratiques des peintres de vases grecs, qui auraient au contraire tendance à jouer sur les alternances des couleurs des robes des chevaux d'un même attelage pour mieux les distinguer les uns des autres. Les époux sont certes souvent représentés ensemble sur le char dans la céramique grecque, mais ne sont jamais montrés en train de s'embrasser, et lorsqu'ils le sont, sur les sarcophages romains, ils sont à pied au milieu d'une cérémonie de mariage et non debout sur le char. L'Alphée, hormis sa probable présence sur le fronton est du temple de Zeus Olympien (où il n'intervient pas dans la scène), est absent des représentations grecques et romaines de la course ; et les tombeaux des prétendants n'y figurent jamais. Il y a donc, à coup sûr, un ensemble d'inspirations poétiques et picturales assorti d'innovations de Philostrate, et non pas un emprunt à une tradition ou à un art en particulier, et encore moins à une œuvre réelle. Remarquons, pour finir, que la composition générale de la scène, qui place côte à côté le char brisé, un vaste public exprimant ses sentiments, le char victorieux, un personnage couronnant le vainqueur et le moment du baiser nuptial, fait davantage penser aux compositions à plusieurs séquences des sarcophages romains qu'à la céramique grecque ; mais il s'agit au mieux d'une inspiration et non d'une reprise directe d'un type de scène réel.

Philostrate élabore donc, à l'aide de ces probables inspirations, un tableau fictif qui leur emprunte tel ou tel trait mais comprend aussi des éléments nouveaux, propres à mettre en avant une vision bien définie de la course, certes inscrite dans l'un des pans de la tradition puisqu'elle donne à la course le sens d'une victoire du couple amoureux sur un Oinomaos inhumain⁹⁰. Il n'est pas anodin que ce soit ici non pas Pélops, mais paradoxalement Oinomaos qui se trouve qualifié de barbare : Ὅρα, παῖ (...) τὸν τε Οἰνόμαον, ὡς ἴσα καὶ Διομήδης ὁ Θρᾶξ βάρβαρος τε κεῖται καὶ ὠμὸς τὸ εἶδος. La barbarie est ici de mœurs et non d'origine, et le rapprochement entre Oinomaos et Diomède le Thrace est établi non pas à cause de l'origine barbare de Diomède mais à cause de la similarité entre les deux souverains, tous deux cruels et tous deux liés au monde hippique. À l'inverse, Pélops est caractérisé par sa beauté digne des dieux plus encore que par son costume lydien : ces deux caractéristiques sont davantage encore mises en avant dans le tableau 30. Le caractère mutuel des sentiments de Pélops et d'Hippodamie est fortement mis en avant dans la phrase : τὸν μὲν οὖν δρόμον ὁ Πέλοψ τε καὶ ἡ Ἴπποδάμεια νικῶσιν (...) ἀλλήλων δὲ (...) ἤττησθον, où l'opposition rhétorique entre la victoire commune et la soumission mutuelle revient à affirmer doublement l'unité du couple. L'idée qu'Hippodamie a remporté sa propre victoire (ὅτε ἐς ἀνδρὸς ἤκειν νενίκηκε) – à savoir, prendre un époux malgré la volonté de son père – complète le parallélisme entre les époux, l'un des plus achevés dans les évocations grecques de l'épisode.

⁹⁰ Voir les remarques de Davidson (2003), p. 109 : « What we have here, several hundred years after the story's treatment by the vase-painters of Athens and southern Italy, is an interpretation of the myth as a celebration of the power of Éros leading to marriage ».

L'opposition de couleurs et de caractères entre les chevaux d'Oinomaos et ceux de Pélops confère à l'affrontement un degré de manichéisme inédit, que vient encore renforcer le désamorçage systématique de tous les aspects potentiellement tragiques de l'épisode : Oinomaos ne semble pas mort, de sorte que sa défaite ne peut causer d'affliction à sa fille ; Myrtilos, quoique mentionné brièvement comme l'agent de la ruse, est absent du tableau et il n'est question ni de sa trahison, ni de son attitude à l'égard d'Hippodamie. Toute l'attention est portée sur la thématique amoureuse et nuptiale de la victoire du couple. Les éléments merveilleux issus de la tradition antérieure, de l'enlèvement de Pélops parmi les dieux aux pouvoirs surnaturels du char, sont mis en avant à plaisir et Philostrate en crée d'autres qui figurent cette fois directement sur le tableau et viennent en conclure la description par des notations de mouvements : le bond de l'Alphée hors de son cours pour couronner Pélops et la floraison des tombes des prétendants.

L'ensemble de ces détails instaure et maintient l'immersion des lecteurs dans l'univers du passé héroïque qui était autrefois celui du passé lointain commun aux Grecs et qui est qualifié, chez Philostrate, comme l'univers des fictions poétiques. Le choix de Philostrate de faire de l'Arcadie le cadre de la course contribue à placer sa propre vision de l'épisode sous le signe d'une poésie qui n'est ni l'épopée ni la tragédie, mais la pastorale, dont plusieurs thèmes sont repris ici : le cadre rural, l'intrigue amoureuse et la connivence des personnages avec la nature (les chevaux, le dieu-fleuve, la terre faisant fleurir les tombes). Paradoxalement, faute de poèmes pastoraux conservés traitant de ce sujet, c'est là la version de la course de Pélops la plus proche de la poésie pastorale qui ait été réalisée dans la littérature grecque, et elle est composée en prose.

Le tableau 30 du livre I, conservé plus loin dans le recueil mais représentant un moment antérieur de l'épisode de la course, montre une approche globalement similaire mais un traitement un peu différent :

ΠΕΛΟΥΣ

(1) Στολή δὲ ἀπαλή, σχῆμα ἐκ Λυδίας, καὶ μειράκιον ἐν ὑπήνῃ πρώτη Ποσειδῶν τε μειδιῶν ἐς τὸ μειράκιον καὶ ἀγάλλων αὐτὸ ἵπποις δηλοῖ Πέλοπα τὸν Λυδὸν ἐπὶ θάλατταν ἤκοντα, ὡς εὐξαιτο τῷ Ποσειδῶνι κατὰ τοῦ Οἰνομάου, ὅτι μὴ χρῆται γαμβρῶ ὁ Οἰνόμαος, ἀλλὰ κτείνων τοὺς τῆς Ἴπποδαμείας ἐρῶντας φρονεῖ τοῖς τούτων ἀκροθινίοις ἀτάκτων λεόντων κεφαλαῖς οἷον θήραν ἠρηκότες. Καὶ εὐχομένῳ τῷ Πέλοπι ἤκει χρυσοῦν ἄρμα ἐκ θαλάττης, ἠπειρῶται δὲ οἱ ἵπποι καὶ οἷοι διαδραμεῖν τὸν Αἰγαῖον ἀνχηρῶ τῷ ἄξονι καὶ ἐλαφρᾷ τῇ ὀπλῇ. Ὁ μὲν οὖν ἄθλος εὐδρομήσει τῷ Πέλοπι, τὸν δὲ τοῦ ζωγράφου ἄθλον ἡμεῖς ἐξετάζωμεν.

(2) Οὐ γὰρ σμικροῦ οἶμαι ἀγῶνος ἵππους μὲν ξυνηῖναι τέτταρας καὶ μὴ ξυγγέαι τῶν σκελῶν τὸ κατὰ ἓνα αὐτῶν, ἐμβαλεῖν δὲ αὐτοῖς μετὰ τοῦ χαλινῶ φρόνημα στήσαι τε τὸν μὲν ἐν αὐτῷ τῷ μὴ θέλειν ἐστάναι, τὸν δ' ἐν τῷ κροαίνειν βούλεσθαι, τὸν δ' ἐν τῷ . . .⁹¹ τίθεσθαι, ὁ δὲ γάνυται τῇ ὥρᾳ τοῦ Πέλοπος καὶ εὐρεῖαι αὐτῷ αἱ ῥῖνες, ὅσα χρεμετίζοντι. (3) Ἔτι κάκεῖνο σοφίας ὁ

⁹¹ Brève lacune dans le texte grec.

Ποσειδῶν τοῦ μαιρακίου ἐρᾷ καὶ ἀναφέρει αὐτὸ ἐς τὸν λέβητα καὶ τὴν Κλωθῶ, ὅτε Πέλοψ ἀστράψαι ἐδόκει τῷ ὄμφῳ. Καὶ τοῦ μὲν γαμεῖν οὐκ ἀπάγει αὐτόν, ἐπειδὴ ὄρμηκεν, ἀγαπῶν δὲ ἄλλ' ἐφάνασθαι τῆς χειρὸς ἐμπέφυκε τῇ δεξιᾷ τοῦ Πέλοπος ὑποτιθέμενος αὐτῷ τὰ ἐς τὸν δρόμον, ὁ δὲ ὑπέρφρον ἤδη καὶ <Ἄλφειον πνεῖ>, καὶ ἡ ὄφρυς μετὰ τῶν ἵππων. Βλέπει δὲ ἡδὺ καὶ μετέωρον ὑπὸ τοῦ τιάρα ἐπισοβεῖν, ἧς οἶα χρυσαῖ λιβάδες ἢ κόμη τοῦ μαιρακίου ἀποστάζουσα μετώπῳ ὁμολογεῖ καὶ ἰούλω συνανθεῖ καὶ μεταπίπτουσα τῆδε κάκεῖσε ἐν τῷ καιρίῳ μένει. (4) Γλουτὸν καὶ στέρνα καὶ ὅσα περὶ τοῦ γυμνοῦ τοῦ Πέλοπος ἐλέχθη ἄν, καλύπτει ἢ γραφῆ· ἐσθῆς <χειρί, ἐσθῆς> αὐτῆ καὶ κνήμη. Λυδοὶ γὰρ καὶ οἱ ἄνω βάρβαροι καθείρξαντες ἐς τοιάσδε ἐσθῆτας τὸ κάλλος λαμπρύνονται τοιοῖσδε ὑφάσμασιν ἐνὸν λαμπρύνεσθαι τῇ φύσει. Καὶ τὰ μὲν ἄλλα ἀφανῆ καὶ εἴσω, τὸ δὲ τῆς στολῆς, ἔνθα ὁ ὄμμος ὁ ἀριστερός, τέχνη ἠμέλιται, ὡς μὴ κρύπτοιο αὐτοῦ ἢ αὐγῆ· νύξ τε γὰρ ἐπέχει καὶ λαμπρύνεται τῷ ὄμφῳ τὸ μαιράκιον, ὅσον ἢ νύξ τῷ ἐσπέρω⁹².

La progression de la description est tout aussi claire dans ce tableau que dans le précédent. Une série paratactique de groupes nominaux pose, sans en livrer la disposition précise, les éléments principaux du tableau, comme une série de flashes visuels interrompue dès qu'elle produit la reconnaissance du sujet représenté. Le narrateur explique alors le sujet, puis s'interrompt et examine le tableau plus en détail à la faveur d'une mise en abyme comparant les difficultés de la course de Pélopos et celles qui se présentent au peintre, comparaison qui détermine la problématique du reste du propos. Sont examinés successivement comme autant de réussites les quatre chevaux de Pélopos, l'attitude de Poséidon et enfin Pélopos lui-même, dont sont considérés l'expression, la chevelure et le vêtement, en terminant par l'épaule immaculée.

⁹² Philostrate, *La Galerie de tableaux*, I, 30 : « (1) Des vêtements somptueux, le costume lydien, un jeune homme dans l'âge du premier duvet, Poseidon souriant à ce jeune homme, et lui faisant don de chevaux superbes, tout nous fait reconnaître Pélopos le Lydien, venu vers la mer pour appeler la colère de Poseidon contre Oinomaos. Ce prince ne voulant point de gendre, comme on sait, faisait périr tous les prétendants d'Hippodamie ; puis, à la manière des chasseurs qui ont pris des bêtes sauvages, se composait un trophée avec la tête, les mains et les pieds de ses victimes. Pélopos a prié : et voilà qu'il voit sortir des flots un char en or, traîné par des chevaux de terre ferme, mais capables de traverser la mer Égée sans mouiller l'essieu et d'une course rapide. Pélopos parcourra la carrière avec succès, mais voyons avec quel succès le peintre a parcouru la sienne. (2) Ce n'est point, en effet, pour l'artiste une petite entreprise que d'atteler quatre chevaux à un char, de manière à laisser voir toutes les jambes sans qu'il y ait confusion ; de les montrer à la fois impétueux et dociles au frein, de représenter l'un impatient de partir, l'autre trépignant, pendant qu'un troisième se laisse manier, et que le quatrième, fier de porter un si beau cavalier, semble hennir. (3) Ceci encore est une preuve d'habileté. Poseidon aime le jeune homme depuis le jour où Pélopos, sortant du bassin de Clotho, éblouit le dieu par l'éclat de son épaule. Cependant Poseidon, loin de le détourner du mariage auquel il aspire, content d'ailleurs de toucher, de presser de sa main la main de Pélopos, lui fournit les moyens d'être vainqueur à la course. Dès lors il respire la superbe et l'Alphée, il lève fièrement les yeux sur les chevaux. Son regard exprime la joie et l'orgueil de porter la tiare ; de cette coiffure s'échappe en ondes dorées une chevelure qui accompagne heureusement les traits du visage, s'unit au duvet des joues, et tombant de chaque côté de la tête, reste gracieusement immobile. (4) Les flancs, la poitrine et tout ce que du corps nu de Pélopos on pourrait dire, la peinture le cache ; un vêtement couvre <le bras et > même la jambe ; c'est que les Lydiens et autres barbares emprisonnent la beauté dans les habits, et se parent fièrement de leurs tissus quand ils pourraient se parer des grâces naturelles. Le corps est donc tout entier caché : cependant là où commence l'épaule gauche, la tunique mal ajustée s'entrouvre pour en laisser voir l'éclat ; car, la nuit couvrant la terre, le jeune homme est éclairé par son épaule qui rayonne comme l'étoile du soir au milieu des ténèbres. »

Les sources employées par Philostrate pour ce tableau sont moins compliquées à déterminer : la dette de l'auteur envers la première *Olympique* de Pindare est plus importante et plus manifeste que pour le précédent. S'il n'existe en effet aucune œuvre picturale conservée et identifiée à coup sûr qui représenterait un tel face à face entre Pélops et Poséidon, la scène figure en revanche, presque à l'identique, dans l'épinicie de Pindare. Le lieu, le moment de la journée, les circonstances sont les mêmes, et Philostrate, cohérent sur ce point avec l'autre tableau, se réfère de la même façon aux circonstances dans lesquelles Poséidon tombe amoureux du mortel et à la relation qui s'ensuit, ce qui donne lieu à deux brèves *ekphraseis* dans l'*ekphrasis*, l'une montrant le char surgissant de la mer, l'autre le chaudron de Clotho, scènes provenant directement du poème pindarique. La différence principale, outre l'absence prévisible de tout discours direct ou indirect des personnages, réside, comme dans le tableau précédent, dans la nature du char, dont les chevaux ne sont pas ailés, contrairement à ceux décrits par Pindare, et se caractérisent encore une fois par leur capacité à galoper sur les flots sans se mouiller. L'attention portée à la représentation correcte des jambes des chevaux et au souci de *variatio* apporté à leurs attitudes ne peut que faire penser aux fréquentes représentations de quadriges dans la céramique grecque classique, attique ou italote, sur les scènes figurant la course pour Hippodamie ou sur d'autres types de scènes.

Le propos de Philostrate contient néanmoins toujours une part d'innovation, et entremêle description et analyse critique, comme le montre le rapprochement effectué entre l'épreuve de Pélops et le travail du peintre. Les différents éléments du tableau sont donnés à imaginer aux lecteurs en même temps qu'ils sont expliqués et jugés : pour montrer la façon dont le peintre a bien su représenter les chevaux, Philostrate commence par l'exposition du problème général et met en valeur les différences entre les attitudes des chevaux en même temps qu'il les donne à imaginer. Le même procédé est employé pour juger et approuver la représentation de Poséidon : le bref rappel narratif de l'amour qui l'a uni à Pélops et de la bienveillance qu'il a conservée à son égard vient à la fois fournir une brève nouvelle scène à imaginer aux lecteurs et fournir une explication d'ordre psychologique aux choix du peintre : l'expression et le geste de Poséidon sont jugés réussis car conformes à la vraisemblance psychologique, de même que la fierté du jeune homme, appuyée par la coiffe exotique qu'est la tiare. L'expression « il respire l'Alphée » (Ἀλφειὸν πνεῖ), qui remonte au moins à l'époque classique et désigne l'attitude d'un coureur haletant, par référence aux courses olympiques qui avaient lieu sur les bords du fleuve, montre la volonté de Philostrate d'inclure des éléments de *paideia* dans une galerie de tableaux qui ne se cantonne pas au seul domaine de la peinture⁹³. Le fait que le tableau de Philostrate ne se cantonne pas à une pure description d'image ressort également de l'absence de toute information sur l'apparence de Poséidon, qui est laissé tout entier à l'imagination des lecteurs : Philostrate se concentre sur quelques points principaux, mais ne se soucie pas de fournir une description factuelle

⁹³ L'expression est employée dès *Les Oiseaux* d'Aristophane, 1121.

exhaustive qui permettrait de peindre un tableau entier sur ses indications ; certains éléments sont laissés à l'imagination des lecteurs.

La beauté de Pélops fait l'objet d'un long développement qui constitue l'un des rares portraits du héros dans la littérature grecque et comme une reprise amplifiée de l'épique de Pindare, dont Philostrate conserve et développe la composante érotique. Tout comme dans le tableau précédent, l'évocation des origines lydiennes du héros donne lieu à une brève considération ethnologique sur les mœurs des Lydiens, qui confère à nouveau une légitimité au tableau, présenté comme conforme à la vraisemblance, historique cette fois. L'évocation discrète des beautés dissimulées du corps du jeune homme en met en avant le caractère désirable, et culmine dans la description de l'épaule immaculée, à nouveau reprise de Pindare et amplifiée à la faveur de la mention du pan de vêtement au négligé savant et des détails portant sur la lumière du tableau, qui n'est évoquée qu'au moment de cette conclusion.

Plusieurs siècles après Pindare, Philostrate reprend ainsi le thème de l'épaule de Pélops en tant qu'objet de désir littéraire et en livre sa propre version. Deux points sont remarquables à ce sujet. Le premier est l'absence complète de l'épaule (réelle ou ivoirine) de Pélops dans la tradition figurée, qui achève de montrer que le tableau décrit ici par Philostrate est une construction littéraire et non une transposition directe d'un type d'œuvre bien connu : pour autant que nous connaissions la tradition iconographique sur Pélops, Philostrate ici s'en écarte pour privilégier une inspiration poétique qu'il transpose en un tableau imaginaire. Le deuxième point est l'ambiguïté quelque peu fantastique entretenue par Philostrate sur la nature de l'épaule, dont il ne précise jamais explicitement, contrairement à Pindare, s'il s'agit d'une épaule artificielle en ivoire ou de la véritable épaule du jeune homme. La mention du chaudron de Clotho laisse penser qu'il s'agit de l'épaule d'ivoire, mais ce n'est jamais dit clairement, ce qui accentue encore le caractère homoérotique de l'épaule immaculée.

Si l'on peut se fier à l'ordre dans lequel les tableaux de Philostrate nous sont parvenus, le tableau qui précède immédiatement celui-ci s'achève par une comparaison qui fait office de transition et porte sur l'épaule, non de Pélops, mais des Pélopidés. En achevant la description du sauvetage d'Andromède par Persée, le narrateur indique : ἐρρώσθων Πελοπίδαι παρὰ τὸν τοῦ Περσέως ὄμων⁹⁴. Ce détail montre que Philostrate connaissait l'idée, bien attestée par ailleurs, qui prêtait aux descendants de Pélops un signe physique particulier qu'ils portaient sur l'épaule et qui prend diverses formes selon les textes. Or ce détail, qui, comme nous le verrons plus loin, est caractéristique des auteurs cultivés de la fin de l'Antiquité, n'a aucun équivalent dans l'iconographie : il s'agit bel et bien d'un élément propre aux discours sur Pélops et les Pélopidés, que Philostrate projette sur des œuvres figurées fictives en dépassant les limites des conventions des peintres de vases et les habitudes réelles des peintres dans leurs représentations de Pélops.

⁹⁴ Philostrate, *La Galerie de tableaux*, I, 29 : « Laissons les Pélopidés se vanter de leur épaule ; elle n'égale point celle de Persée. »

5.1.2. Les *Tableaux* de Philostrate le Jeune : une *ekphrasis* plus picturale, une course plus incertaine

Probable petit-fils de Philostrate l’Ancien (il cite un Philostrate auteur des premiers *Tableaux* en le présentant comme son grand-père maternel), Philostrate le Jeune compose à son tour une galerie de tableaux dont les sujets reprennent en partie ceux traités par son prédécesseur ; c’est le cas du tableau qu’il consacre à Pélops, et qui représente non pas le dénouement mais le départ de la course pour Hippodamie.

ΠΕΛΟΥΣ.

(1) Ὁ μὲν ὑπὲρ τετρώρων δι’ ἠπείρου μέσης ἰππεύσειν μέλλων ὑπ’ ὀρθῆς τιάρα καὶ Λυδία στολῆ, Πέλοψ, οἴμαι, θρασὺς ἠνίοχος καλὸν εἶπεῖν. Ἴθυνε γάρ ποτε καὶ διὰ θαλάσσης τουτὶ τὸ ἄρμα, Ποσειδῶνος, οἴμαι, δόντος ἄκρα τῆ τοῦ τροχοῦ ἀψίδι, ὑπ’ ἀδιάντῳ ἄξονι τὰ τῆς γαλήνης διαθέων νῶτα. (2) Ὅμμα δ’ αὐτῷ γοργὸν καὶ αὐγὴν ἀνεστηκῶς τὸ τῆς γνώμης ἔτοιμον ἐλέγχει ἢ τε ὄφρὺς ὑπεραίρουσα δηλοῖ καταφρονεῖσθαι τὸν Οἰνόμαον ὑπὸ τοῦ μειρακίου. Φρονεῖ γὰρ τοῖς ἵπποις, ἐπειδὴ ὑψαύχενές τε καὶ πολλοὶ τὸν μυκτῆρα καὶ κοῖλοι τὴν ὀπλὴν καὶ τὸ ὄμμα κυάνεοί τε καὶ ἔτοιμοι χαίτην τε ἀμφιλαφῆ κυανῶν ἀπαιωροῦντες αὐχένων, ὃς δὴ θαλασσίῳ τρόπος. (3) Πλησίον δὲ αὐτῶν Ἴπποδάμεια τὴν μὲν παρειὰν αἰδοῖ γράφουσα, νύμφης δὲ στολὴν ἀμπεχομένη βλέπουσά τε ὀφθαλμοῖς οἴοις αἰρεῖσθαι τὸ τοῦ ξένου μᾶλλον. Ἐρᾷ τε γὰρ καὶ τὸν γεννήτορα μυσάττεται τοιούτοις ἀκροθίνις φρονοῦντα, ἃ δὴ καὶ ὄρας, κεφαλὰς ταύτας τῶν προπυλαίων ἀνημμένην ἐκάστην, καὶ σχῆμα δέδωκεν ὁ χρόνος ἴδιον, ὃν ἕκαστος ἀπώλετο σφῶν. Τοὺς γὰρ δὴ μνηστῆρας τῆς θυγατρὸς ἤκοντας κτείνων ἀγάλλεται τοῖς γνωρίσμασι τοῦ φόνου. (4) Εἶδωλα δὲ ὑπεριπτάμενα σφῶν ὀλοφύρεται τὸν ἑαυτῶν ἀγῶνα τῆ τοῦ γάμου ξυμβάσει ἐφυμνοῦντα, ξυμβῆναι γὰρ δὴ ὁ Πέλοψ, ὡς ἐλευθέρα λοιπὸν ἢ παῖς εἴη τοῦ ἀλάστορος, καὶ ὁ Μυρτίλος δὲ ξυνίστωρ τῆς ξυμβάσεως αὐτοῖν ἐστίν. (5) Ὁ δ’ οὐκ ἄποθεν ὁ Οἰνόμαος, ἀλλ’ ἔτοιμον αὐτῷ τὸ ἄρμα καὶ τὸ δόρυ ὑπερτέταται τοῦ δίφρου καταλαβόντι τὸ μειράκιον κτεῖναι, ὁ δὲ τῷ πατρὶ θύων Ἄρει σπεύδει ἄγριος ἰδεῖν καὶ φονῶν τὸ ὄμμα καὶ τὸν Μυρτίλον ἐπισπέρχει. (6) Ἐρως δὲ κατηφῆς τὸν ἄξονα τοῦ ἁρματος ἐντέμνει ἐκάτερον διδοῦς ἐννοεῖν, ὅτι τε ἐρῶσα ἡ κόρη τοῦ ἐρῶντος ἐπὶ τὸν πατέρα ξυμβαίνει καὶ τὰ μέλλοντα περὶ τὴν Πέλοπος οἰκίαν ἐκ Μοιρῶν γίγνεσθαι⁹⁵.

⁹⁵ Philostrate le Jeune, *Images*, 9: « PÉLOPS. (1) L’homme monté sur un quadriges qui s’apprête à le mener à travers l’intérieur des terres, portant une tiare droite et une tenue lydienne, c’est Pélops, je pense, un « cocher courageux », peut-on bien dire. C’est qu’il le mena jadis à travers la mer même, ce char, présent de Poséidon, je pense, courant sur le dos de la mer paisible sur la partie extrême de la jante de la roue, sous des essieux non mouillés. (2) Son œil jetant des éclairs et son cou redressé accusent le caractère résolu de sa pensée et son sourcil levé montre qu’Oinomaos est méprisé par le jeune homme. C’est que Pélops est fier de ses chevaux, parce qu’ils portent haut la tête, qu’ils ont le naseau large, le sabot creux, l’œil sombre, et qu’ils lèvent leur épaisse crinière sur leurs cous ombreux, bien à la façon des chevaux marins. (3) Près d’eux est Hippodamie, qui donne à sa joue la teinte de sa pudeur et porte une robe de jeune fille, et elle regarde avec des yeux qui préfèrent le parti de l’étranger. Car elle l’aime, et n’a qu’aversion pour son géniteur qui s’enorgueillit de ces terribles dépouilles, qu’aussi bien tu vois aussi, ces têtes dont chacune a été suspendue aux portiques, et une apparence distincte leur

La description progresse d'un personnage à l'autre en faisant alterner les éléments descriptifs et narratifs, ces derniers progressant parallèlement de l'exposition au nœud de l'intrigue, puis à une chute qui indique le dénouement à venir de la course. Pélops est le premier décrit sur son char merveilleux, puis Hippodamie près du char, dont le regard vers Pélops donne lieu à l'exposition de l'amour mutuel des futurs époux, puis les têtes coupées des prétendants, auxquelles le propos attribue, en leur donnant la parole d'une façon frappante, l'explication de la cruauté d'Oinomaos et la promesse de Pélops. La description se termine par Oinomaos, qui sacrifie à Arès près de son char en compagnie de Myrtilos, et le détail final (Éros rompant l'axe du char) amène l'explication du dénouement de la course et de la destinée des Pélopidés.

Le tableau décrit par Philostrate le Jeune constitue une *ekphrasis* principalement visuelle : il ne s'y rencontre pas d'expressions jouant sur l'illusion de bruit ou de mouvements vifs (contrairement à l'ouverture du tableau en I, 17), et les différents éléments de la scène sont décrits avec plus de précision que chez Philostrate l'Ancien, dont nous avons vu qu'il laisse parfois des pans entiers d'une peinture à la libre imagination des lecteurs (Poséidon en I, 30). Le tableau de Philostrate le Jeune est aussi nettement plus proche que ceux décrits par son grand-père de ce qui est effectivement connu de la tradition iconographique : la scène telle qu'elle est décrite ici pourrait se rencontrer sur l'un des vases attiques ou italiotes que nous avons analysés dans un chapitre précédent⁹⁶, tant parce qu'ils sont nombreux à représenter ce moment du départ de la course que parce que les activités des personnages (Oinomaos sacrifiant avant de monter dans son char, la présence de sa lance) et jusqu'à des éléments comme les têtes des prétendants ou la présence d'Éros se situent dans la pleine continuité des œuvres figurées grecques. La symbolique même mise en place par la scène (les têtes des prétendants faisant ressortir la cruauté d'Oinomaos, Éros annonçant la victoire du jeune couple) est très proche de celle qui semble à l'œuvre sur les vases. De là à en conclure que Philostrate le Jeune décrit une œuvre réelle, il y a un pas que la prudence incite à ne pas franchir ; mais il est certain que ce tableau s'inspire de beaucoup plus près d'œuvres figurées ayant réellement existé.

L'œuvre de Philostrate n'en reste pas moins hybride et ses inspirations également littéraires. Il semble ainsi reprendre et réagencer plusieurs éléments présents dans les deux tableaux consacrés à Pélops par son grand-père : le caractère fier de Pélops, la tiare qu'il porte et qui n'est attestée auparavant que chez Philostrate l'Ancien, paraissent repris du tableau 30, tandis que la reprise des mêmes choix principaux au sein des variantes possibles (la version pindarique et le pouvoir du char consistant à filer sur les

a été donnée par le moment auquel chacun d'eux a péri. Car c'est bel et bien en tuant ceux qui venaient prétendre à la main de sa fille qu'il tire sa gloire de ces marques de meurtre. (4) Mais leurs fantômes en vol dans les hauteurs déplorent leur épreuve en chantant l'accord du mariage, car selon leurs dires Pélops a conclu un accord selon lequel à l'avenir la fille serait libre de l'emprise du maudit. Et Myrtilos est le témoin de leur accord. (5) Mais Oinomaos n'est pas loin, au contraire : près de lui se trouve son attelage et par-dessus le char a été placée la lance dont il tuera le jeune homme lorsqu'il le rattrapera. Et il se hâte de sacrifier à son père Arès, sauvage qu'il est à voir, l'œil meurtrier, et il presse Myrtilos. (6) Mais Éros, contrit, coupe l'axe du char, donnant à méditer deux choses : que la jeune femme amoureuse de son amoureux tombe d'accord contre son père, et que ce que l'avenir réserve à la maison de Pélops vient des Moires. » (Je traduis.)

⁹⁶ Voir le chapitre 2.

flots sans se mouiller) montre l'influence qu'exerce la première galerie de tableaux sur la seconde. Mais la citation homérique *θρασὺς ἠνίοχος*⁹⁷ qui qualifie Pélops au début du texte paraît établir un ton différent de celui adopté par Philostrate l'Ancien : si la composante amoureuse est toujours présente par l'intermédiaire d'Hippodamie et d'Éros, la course est présentée sous un jour plus sombre, et Philostrate le Jeune, qui n'entrecoupe pas son *ekphrasis* de commentaires et ne s'adresse qu'une seule fois directement au narrataire, préférant se concentrer sur l'exposition de l'action du tableau, met en œuvre une poétique différente, plus proche de la narration et plus propice à un suspens dramatique que celle de son prédécesseur.

Le choix, caractéristique, consistant à mettre en avant la fierté et l'audace de Pélops ainsi que le caractère fougueux de ses chevaux, installe une tension d'autant plus grande que la scène représentée est ici le départ de la course et que le suspens est complet au début du texte. Hippodamie reste en retrait d'une action dont Pélops occupe le centre en tant qu'initiateur de l'accord qui doit libérer la jeune fille de l'emprise de son père, mais les sentiments de la fille d'Oinomaos n'en revêtent pas moins une importance dramatique rappelée par la fin du texte. L'originalité du texte réside dans l'importance inédite accordée aux têtes des prétendants, qui donnent lieu tout d'abord à un spectacle macabre insistant sur leurs couleurs cadavériques, puis au surgissement des fantômes des prétendants morts, dont la parole constitue l'unique notation musicale du tableau par l'emploi du *ἐφουμένω*. Les prétendants malheureux se trouvent placés dans le rôle d'un chœur qui pourrait bien être tragique et dont la parole au style indirect réalise un effet de variation en remplaçant brièvement la parole directe de l'auteur. Un trait remarquable de ce passage est la juxtaposition et la transition entre la description physique des dépouilles et la parole des fantômes, qui, eux, semblent dépourvus d'apparence : le texte semble à mi chemin entre un goût du macabre organique dont nous verrons qu'il paraît plus caractéristique de l'esthétique romaine, qui peut avoir influencé Philostrate le Jeune, et une représentation des fantômes comme ombres désincarnées qui se souvient encore des fantômes des épopées homériques⁹⁸.

Cette insistance sur les prétendants morts renforce un suspens dramatique que le caractère continu de la description, qui se différencie de celle de Philostrate l'Ancien par l'absence d'adresses au narrataire ou de commentaires savants, rend plus immédiat et plus sérieux, et qui est parachevé par le portrait d'un Oinomaos plus dangereux que jamais, puisque montré en pleine possession de ses moyens et non pas vaincu comme il l'était dans le tableau 17 de la galerie précédente. Le nœud de l'intrigue est la promesse formulée par Pélops et appuyée par Myrtilos : Pélops doit libérer la jeune fille d'un *ἀλάστορω* qui n'est probablement autre qu'Oinomaos, mais qui pousse déjà le beau-père du côté du surnaturel et

⁹⁷ Reformulant *Iliade*, VIII, 126 : ὁ δ' ἠνίοχον μέθεπε θρασύν, « il part à la recherche d'un cocher intrépide » (il s'agit d'Hector, dont le cocher Éniopée est tué au combat par Diomède, ce qui le contraint à en chercher un autre).

⁹⁸ Stace, en revanche, aime à faire aller de pair la morbidité organique et les représentations de l'au-delà : dans la *Thébaïde*, ses spectres, qu'il s'agisse d'Oinomaos ou de Pélops, ont l'apparence de cadavres en mauvais état. Voir à ce sujet le chapitre 5.

l'assimile à la malédiction qu'il lancera sans doute contre les Pélopidés, comme la fin du texte peut le laisser entendre. La description du geste d'Éros annonce l'issue de la course, mais la conclusion qu'en tire le narrateur est tout sauf explicite, qu'il s'agisse de l'événement lui-même (la victoire de Pélops n'est pas explicitée) ou de son sens et de ses conséquences : le nom des Moires, qui clôt le texte, laisse présager autant le pire que le meilleur pour la maisonnée de Pélops. À la victoire sans nuage de l'amour que dépeignait Philostrate l'Ancien dans le tableau 17, Philostrate le Jeune préfère laisser planer le doute sur le bien-fondé de la ruse et sur ses conséquences futures.

Le texte de Philostrate le Jeune, quoique reprenant les principaux éléments de la première galerie de tableaux et restant plus proche des œuvres figurées réelles consacrées à la course de Pélops, renonce ici à la fiction d'un commentaire pédagogique et lui préfère une plongée plus continue dans le sujet du tableau, où chaque élément de description physique est accompagné d'éléments narratifs qui s'appuient sur les expressions et les gestes des personnages pour exposer les enjeux d'une intrigue conçue comme plus sombre et d'issue plus incertaine que la vision qu'en donnait Philostrate l'Ancien. À un jeu cultivé explicité comme tel, Philostrate le Jeune préfère la recherche d'un équilibre parfait entre *ekphrasis* et *diegesis* qui paraît avoir tiré toutes les leçons des œuvres figurées réelles : comme elles, il concentre en une scène immobile toute la tension dramatique de l'intrigue sous-jacente, que son écriture dévoile par degrés et laisse en suspens.

5.1.3. Figures d'amoureux venus d'ailleurs dans une *Lettre d'amour* de Philostrate l'Ancien

Les *Lettres d'amour*, bien moins connues que les *Tableaux*, sont en outre difficiles à attribuer à coup sûr à l'un des Philostrate. Après des tentations hypercritiques de plusieurs types, appuyées sur les contradictions entre les notices de la *Souda* consacrées aux différents Philostrate et sur une critique stylistique des *Lettres* qui fait apparaître des différences (limitées) avec les autres œuvres du corpus philostratien, les éditions récentes tendent à accepter l'attribution par la *Souda* de ces *Lettres d'amour* à Philostrate l'Ancien, également auteur des premiers *Tableaux* selon une partie des chercheurs⁹⁹. Quoiqu'il en soit de ce problème, tout converge pour faire de ces *Lettres d'amour* l'œuvre d'un auteur de la seconde sophistique proche des Philostrate et qui pratique un genre épistolaire représenté par ailleurs par Alciphron et Élien, ou, plus tard, les lettres attribuées à Aristénète. Les *Lettres d'amour* se distinguent cependant par leur thème, la correspondance fictive amoureuse, dont les œuvres grecques conservées n'offrent pas tant d'exemples. L'amant, qui écrit à la première personne et s'adresse tantôt à des jeunes gens, tantôt à des femmes, déploie une rhétorique virtuose qui alterne brièveté et argumentations plus longues et retravaille des images et des références héroïques déjà largement conventionnelles, parmi lesquels les couples de héros et d'héroïnes figurent en bonne place, et qui sont

⁹⁹ *Souda* Φ 421. Cet avis est celui de Benner et Fobes dans la Loeb Classical Library (1949), et, plus récemment, de Rafael J. Gallé Cejudo dans la Biblioteca clásica gregos (2010), tous deux discutant notamment les arguments stylistiques avancés par Schmid, *Der Atticismus in seinen Hauptvertretern*, Stuttgart, Kohlhammer, vol. IV, 1896.

en général convoquées par séries. Deux lettres, la lettre 8, qui mentionne Chrysis, et la lettre 28, qui se réfère à Pélops et Hippodamie, développent le thème du plaidoyer en faveur de l'étranger qu'est leur locuteur fictif. Une troisième lettre, la lettre 47, se réfère à Pélops et Hippodamie dans le cadre d'un catalogue géographique de références aux épisodes d'unions amoureuses.

La lettre 8¹⁰⁰, adressée à un jeune homme, multiplie les exemples dans plusieurs domaines successifs, en commençant par les unions des dieux et des héros, les péripéties des épisodes afférents étant omises au profit d'une énumération qui ne retient que la formation de couples conçus comme heureux.

Ὀὐ μὴν ὁ Βράγχος ἔφευγε τὸν Ἀπόλλωνα ὡς ξένον, [οὐδὲ ὁ Ὑλλας τὸν Ἡρακλέα, οὐδὲ ὁ Ἀτύμνιος τὸν Ῥαδάμανθυν,] οὐδὲ ὁ Πάτροκλος τὸν Ἀχιλλέα, οὐδὲ ὁ Χρύσιππος τὸν Λάϊον¹⁰¹.

Les unions héroïques font rapidement place à d'autres types d'exemples, références historiques, phénomènes naturels et inventions culturelles, en un ensemble qui privilégie une esthétique de l'accumulation et de la variété.

La lettre 28¹⁰², adressée à une femme, mobilise beaucoup moins d'exemples et accorde davantage de place à l'articulation explicite des idées, dans une lettre qui alterne entre la réflexion générale et les implorations pressantes. Restant d'abord en retrait, le locuteur affirme dès la première phrase l'idée générale de son propos, rappelée dans la dernière phrase : le rejet des étrangers n'a pas de sens dans le domaine amoureux. Une comparaison entre l'homme du pays et l'étranger à l'avantage du second aboutit au surgissement dans la lettre du locuteur et de la composante narrative de la lettre : le locuteur est lui-même un étranger venu dans le pays de la femme qu'il convoite. Suit une première déclaration de l'amoureux, appuyée par une série de références, bien plus restreinte que dans la lettre 8, convoquant trois couples héroïques :

Μὴ μου τῆς ἰκεσίας ὑπερίδης· οὐδὲ τὸν Πέλοπα ἢ Ἴπποδάμεια ἠτίμησε ξένον ὄντα καὶ βάρβαρον, οὐδὲ ἢ Ἑλένη τὸν δι' αὐτὴν παρόντα, οὐδὲ ἢ Φύλλις τὸν ἐκ θαλάττης <ἤκοντα>, οὐδὲ ἢ Ἀνδρομέδα τὸν πρὸς αὐτὴν καταπτάντα. Ἦδεσαν γάρ ὡς παρὰ μὲν τῶν ἐγχωρίων μίαν πόλιν λαμβάνουσι, παρὰ δὲ τῶν ξένων πολλάς¹⁰³.

Cette série de références, qui connote positivement l'ensemble des couples ainsi formés, rassemble trois unions sur la base de la caractéristique commune qu'est l'origine étrangère de l'homme, en un parallèle strict avec la situation épistolaire fictive, et met en avant les figures féminines comme dotées du pouvoir de décision, ce qui peut paraître quelque peu exagéré dans le cas d'Andromède, mais n'a rien d'anodin dans les cas d'Hippodamie et d'Hélène : l'accord d'Hippodamie présuppose

¹⁰⁰ Kayser 8, Olearius 46.

¹⁰¹ Philostrate, *Lettres d'amour*, 8 : « De fait, Branchos ne prit pas la fuite devant Apollon comme devant un étranger, ni Hyllas devant Héraclès, ni Atymnios devant Rhadamante, ni Patrocle devant Achille. » (Je traduis.) Les deux exemples entre crochets figurent dans la seconde des deux familles de manuscrits ayant transmis les *Lettres d'amour* et dans deux manuscrits de la première.

¹⁰² Kayser 28, Olearius 47.

¹⁰³ Philostrate, *Lettres d'amour*, 28 : « Ne dédaigne pas ma demande ; Hippodamie ne méprisa pas Pélops, tout étranger et barbare qu'il fût, ni Hélène celui qui venait à cause d'elle, ni Phyllis celui <qui venait> d'au-delà de la mer, ni Andromède celui qui vint à son secours. C'est qu'elles savaient que de la part de gens du pays elles recevaient une seule cité, tandis que de la part d'étrangers elles en recevaient de nombreuses. » (Je traduis.)

implicitement son aide accordée à Pélops contre son propre père, tandis que l'accord d'Hélène implique un départ consenti et non un rapt. La Thrace Phyllis, quant à elle, représente également une union entre une femme du pays et un étranger, Démophon¹⁰⁴. La présentation des épisodes est naturellement orientée en fonction du propos : chacune de ces unions, sauf peut-être celle d'Andromède et de Persée, aurait pu être évoquée à l'inverse sous l'angle de sa fin malheureuse. Mais le propos ne pousse pas jusqu'à l'outrance le contraste entre le but visé et les exemples mobilisés, de sorte qu'il ne paraît pas ironique ou autoparodique. Le simple choix des références dans un tel contexte argumentatif suffit à ébaucher des variantes à part entière des épisodes concernés. En outre, la figure de Pélops se trouve transformée par l'argumentation que vient servir la référence : son origine étrangère, dont nous avons vu qu'elle pouvait revêtir une connotation péjorative à l'époque classique, est retournée en avantage.

Mais le propos de la lettre va plus loin. Après la mise en scène d'une péripétie discursive qui brise quelque peu la situation épistolaire fictive, puisque l'amoureux paraît obtenir une réponse instantanée et négative de la part de sa destinataire, la seconde moitié de la lettre infléchit l'argumentation dans le sens d'un universalisme de l'amour qui doit prévaloir sur les frontières politiques et joue sur la polysémie du mot grec ξένος qui se trouve employé non plus dans le sens d'« étranger » mais dans les deux sens du mot « hôte ». Le locuteur envers son amour, la destinataire envers sa beauté, se trouvent dans le même rapport d'hospitalité que ces femmes envers leurs soupirants étrangers et que la destinataire envers le locuteur, puisque sentiments et qualités ne sont pas des biens acquis mais des dons reçus et accueillis ; et le locuteur peut alors achever son propos en réclamant l'hospitalité due à lui-même et à ses sentiments, non sans convoquer de nouvelles références héroïques, l'accueil d'Adraste envers Polynice et Tydée servant de modèle tandis que les coutumes spartiates et Lycurgue forment deux anti-modèles. Et l'amoureux conclut en une formulation plus ramassée et frappante de son propos principal : ξενηλασίαν γὰρ ἔρωσ οὐκ ἔχει, « l'amour ne connaît pas le rejet des étrangers ». La structure d'ensemble de la lettre déploie un discours amoureux qui trouve davantage de correspondants chez les auteurs latins que chez les Grecs, mais, plutôt qu'aux *Héroïdes* d'Ovide, il fait penser, transposés en prose, aux sursauts et aux péripéties discursives de l'élégie érotique romaine, qui semblent influencer l'échec temporaire qui vient sanctionner et relancer le propos du locuteur au détriment de la vraisemblance de la fiction épistolaire. Dans le même temps, la mobilisation du thème de l'amant venu d'ailleurs donne lieu à un développement si poussé qu'il tend à brouiller la limite entre la rhétorique pressante, déployée à seule fin de servir les prières de l'amoureux, et une réflexion philosophique d'ordre politique détachée de toute fin oratoire immédiate. Ce contexte montre un infléchissement net dans les emplois des références faites à Pélops et Hippodamie et à d'autres couples mixtes du passé héroïque : plus encore que dans les *Tableaux*, le caractère étranger de Pélops n'est plus convoqué que pour être retourné en avantage ou minimisé au profit d'une victoire de l'amour, que la

¹⁰⁴ Pseudo-Apollodore, *Épitomé de la Bibliothèque*, VI, 16.

rhétorique amoureuse élève de manière prévisible au statut de puissance universelle surpassant toutes les divisions.

Une troisième lettre, la lettre 47, se réfère à Pélops et Hippodamie sous un angle différent. Adressée à une femme aimée insensible, la lettre est structurée selon un principe auparavant employé de manière très similaire dans la lettre 5, plus courte, adressée à un jeune homme : la lettre commence par interroger la personne aimée sur son origine géographique, puis procède par hypothèses successives faisant correspondre à chaque région possible de Grèce un (rarement plusieurs) épisode d'union amoureuse adéquat. La chute est également similaire : une fois le catalogue achevé par une région barbare où, là encore, existent des exemples de séduction, l'amoureux se montre prêt à tout supporter de la part de son ou sa bien-aimée et réclame à être touché, fût-ce par une épée. Ce sont donc des catalogues en réduction qui se trouvent ainsi mis au service de la rhétorique amoureuse, en un étalage de la puissance persuasive de l'amoureux, qui s'affirme capable de convaincre l'être aimé quelle que soit son origine (ce qui revient à affirmer la puissance suprême de l'amour... et de la rhétorique). Après avoir évoqué Sparte et Hélène, Corinthe et Laïs, puis la Béotie et Alcmène, le locuteur évoque Élis :

Εἰ τῶν ἐξ Ἥλιδος, οὐκ ἤκουσας τὸν Πέλοπος δρόμον; Οὐκ ἐζήλωσας τὴν ἐκ θεάτρου γαμηθεῖσαν; Οὐκ ἐθαύμασας τὸν Ἀλφειόν; Οὐκ ἔπιες τοῦ νομφίου;¹⁰⁵

Deux épisodes successifs sont mobilisés en lien avec l'Élide : la course de Pélops et les amours de l'Alphée et d'Aréthuse, chacun aboutissant à un argument tourné sous la forme d'une image frappante. La course de Pélops est introduite par l'intermédiaire de sa renommée dans une première interrogation négative, puis la seconde, usant d'une périphrase pour désigner Hippodamie, fait ressortir la singularité de la succession des événements de la course menant au mariage en l'évoquant de façon très ramassée sous la forme du trajet d'Hippodamie de l'hippodrome vers ses noces. Cette image frappante, qui évacue tous les aspects macabres ou pathétiques de la course pour n'en conserver que le spectaculaire, est mis au service de l'émotion de la destinataire qu'elle cherche explicitement à éveiller : le sort d'Hippodamie devient enviable. Il faut remarquer que la suite d'étapes montrée ici rappelle fortement les images des sarcophages romains, qui font eux aussi se succéder visuellement la course, représentée avec une tribune de spectacle, et l'union nuptiale. Le second épisode évoqué est l'union du dieu-fleuve Alphée et de la nymphe de la source Aréthuse, dont les eaux étaient réputées se mêler à cause de leur amour. De là l'image étonnante de la dernière question, qui imagine la femme aimée buvant l'eau de l'Alphée, et forme le point culminant de cet ensemble de références éléennes, lequel trouve par ailleurs sa cohérence au niveau stylistique dans le choix d'une succession de questions rapides. La suite immédiate de la lettre, tout en opérant une variation de style par le retour à

¹⁰⁵ Philostrate, *Lettres d'amour*, 47 : « Si tu es des gens d'Élis, n'as-tu pas entendu parler de la course de Pélops ? N'as-tu pas envié la femme qui se mariait au sortir du spectacle ? N'as-tu pas admiré l'Alphée ? N'as-tu pas bu du jeune époux ? » (Je traduis.)

des phrases déclaratives, prolonge le thème des amours fluviaux en évoquant l'union de Tyrô et du fleuve Énipée.

Ainsi, tant Pélops et Hippodamie que l'Alphée et Aréthuse se trouvent inclus dans l'ensemble plus vaste d'unions amoureuses choisies par l'auteur en fonction d'un ordre catalogique dont la cohérence géographique reste lâche (la plupart des références évoquent des cités de Grèce centrale, sans qu'il soit possible de reconstruire à travers leur succession un trajet linéaire bien défini) et où les transitions précises sont plus volontiers d'ordre thématique et stylistique. Ces *Lettres d'amour* fournissent un exemple virtuose de mobilisation rhétorique de références au passé héroïque modelées par leur visée oratoire immédiate, mais elles témoignent aussi des ensembles dans lesquels Pélops et Hippodamie ou Chrysippos et Laïos se trouvent le plus volontiers insérés : tout comme dans les deux séries de *Tableaux*, la course de Pélops est conçue comme une victoire de l'amour, où le couple tient le premier rôle tandis qu'Oinomaos est ravalé au rang de beau-père hostile et vaincu et que Myrtilos disparaît presque complètement. L'origine étrangère de Pélops n'a plus rien d'un désavantage mais se trouve également mise au service d'une affirmation de la puissance universelle de l'amour, dans le contexte politique et idéologique de l'empire romain qui favorise notablement le remplacement de l'ancienne dichotomie grecque entre Grecs et Barbares par des conceptions plus favorables à l'accès des étrangers à la culture gréco-romaine et à la citoyenneté.

5.2. Les Pseudo-Lucien : le *Charidème* et le *Sur la danse*

Lucien de Samosate ne fait jamais directement référence à Pélops, du moins pas dans les œuvres qui lui sont attribuées avec certitude. Il se réfère en revanche aux Pélopidés en général comme à une réserve de sujets de tragédies pour les poètes, de même que les Labdacides, au début de son traité *Qu'il ne faut pas croire à la légèreté à la délation*¹⁰⁶. La culture des auteurs de la seconde sophistique reste sur ce point très proche de celle d'un Platon.

Les seules mentions explicites de Pélops et d'Oinomaos dans le corpus lucianesque se trouvent dans deux textes d'attribution incertaine : le *Charidème*, dont l'authenticité a été réfutée, et le traité *Sur la danse*, dont l'authenticité fait débat.

¹⁰⁶ Lucien de Samosate, *Qu'il ne faut pas croire à la légèreté à la délation*, 1 : ὅλως ἐφ' ἐκάστου τῶν πραττομένων οὐ διαλείπομεν τὰ πολλὰ ὀλισθαίνοντες. τοιγάρτοι μυρίας ἤδη τοῖς τραγωδοδιδασκάλοις ἀφορμὰς εἰς τὰ δράματα τὸ τοιοῦτο παρέσχηται, τοὺς Λαβδακίδας καὶ τοὺς Πελοπίδας καὶ τὰ τούτοις παραπλήσια· σχεδὸν γὰρ τὰ πλεῖστα τῶν ἐν τῇ σκηνῇ ἀναβαινόντων κακῶν εὗροι τις ἂν ὑπὸ τῆς ἀγνοίας καθάπερ ὑπὸ τραγικοῦ τινος δαίμονος κεχορηγημένα. « En somme, dans chacune de nos actions, nous ne cessons presque jamais de faire des faux pas. C'est cette situation qui a déjà fourni aux auteurs de tragédies des milliers de sujets pour leurs drames, à propos des Labdacides, des Pélopidés et consorts. On peut constater que pour ainsi dire la plupart des malheurs portés à la scène sont proposés au poète par l'ignorance comme par quelque démon tragique. »

5.2.1. Un exemple scolaire de référence rhétorique à Pélops et Hippodamie : le *Charidème ou Sur la beauté*

Le *Charidème ou Sur la beauté* mentionne à plusieurs reprises Pélops pour sa beauté. Philon, le premier à discourir sur ce sujet, cite Pélops comme premier exemple de mortel aimé des dieux pour sa beauté, et le rapproche sur ce point de Ganymède :

Ἀλλὰ μὴν ὅστις ἀνθρώπων ἠξιώθη τοῖς θεοῖς ὁμιλεῖν, οὐκ ἔστιν εὐρεῖν, πλὴν ὅσοι μετεσχῆκασιν κάλλους· Πέλοψ τε γὰρ τούτου χάριν τοῖς θεοῖς ἀμβροσίας μετέσχε, καὶ Γανυμήδης ὁ τοῦ Δαρδάνου οὕτω κεκρατηκέναι λέγεται τοῦ πάντων ὑπάτου θεῶν, ὥστ' αὐτὸν οὐκ ἀνασχέσθαι συμμετασχεῖν αὐτῷ τινα τῶν ἄλλων θεῶν τῆς θήρας τῶν παιδικῶν, ἀλλ' αὐτῷ μόνῳ πρέπουσαν ἠγούμενον εἶναι εἰς Γάργαρον καταπάντα τῆς Ἰδῆς ἀναγαγεῖν ἐκεῖσε τὰ παιδικά, ὅπου συνέσεσθαι τὸν ἅπαντα ἔμελλε χρόνον¹⁰⁷.

Les références aux héros sont employées ici à titre de procédé topique dans le cadre d'une rhétorique de l'éloge. Le fait que Pélops, contrairement à Ganymède, ne demeure pas éternellement auprès des dieux, est éludé au profit du seul trait commun partagé par les deux figures et pertinent pour le propos de Philon. L'auteur paraît se référer à la version pindarique de la jeunesse de Pélops, ce que confirme la mention de l'amour que lui porte Poséidon, dans une nouvelle série d'exemples :

Καὶ οὐχ ὁ μὲν Ζεὺς οὕτω μόνος ἐάλω τοῦ κάλλους, τῶν δ' ἄλλων οὐδεὶς θεῶν, ἵνα μᾶλλον ἔχειν δοκῇ ταῦτα κατηγορίαν Διός, οὐχ ὑπὲρ τοῦ κάλλους εἰρησθαι· ἀλλ' εἴ τις ἀκριβῶς ἐθελήσει σκοπεῖν, πάντας ἂν εὔροι θεοὺς ταῦτ' ἀπεπονθότας Δί, οἷον τὸν μὲν Ποσειδῶ τοῦ Πέλοπος ἠττημένον, Ἰακίνθου δὲ τὸν Ἀπόλλω, τὸν Ἑρμῆν δὲ τοῦ Κάδμου¹⁰⁸.

Pélops se trouve une nouvelle fois inscrit dans un ensemble de héros à l'occasion d'une énumération fondée sur un trait commun : cette caractéristique, sous-jacente dans les formes poétiques archaïques comme le *Catalogue des femmes* et employée en prose à titre de procédé par les orateurs, persiste jusqu'à la fin de l'Antiquité et participe des classements réalisés par les Grecs eux-mêmes à propos des figures du passé lointain. Ces classements déterminent la place de Pélops au sein de ces références culturelles partagées : il devient l'un des héros aimés par un dieu. Nous verrons qu'un tel classement dans un cadre argumentatif devient un mode privilégié de la référence à Pélops chez les auteurs polémiques païens et chrétiens à la fin de l'Antiquité.

¹⁰⁷ Pseudo-Lucien, *Charidème*, 7 : « En outre, des hommes qui ont été jugés par les dieux dignes d'être aimés, on ne peut pas en trouver un seul qui n'ait pas possédé la beauté : c'est grâce à elle que Pélops partagea l'ambrosie avec les dieux, c'est ainsi que Ganymède, dit-on, fut le maître du plus souverain des dieux, au point qu'il ne toléra pas que l'un des autres dieux prenne part à sa chasse en quête d'un favori, mais estima qu'il lui convenait à lui seul de prendre son vol pour descendre jusqu'à Gargaros sur l'Ida et emmener son favori là où il pourrait partager avec lui l'éternité. » (Je traduis.)

¹⁰⁸ Pseudo-Lucien, *Charidème*, 9 : « Et ce n'est pas que Zeus seul aurait été captivé par la beauté, tandis que ce ne serait le cas d'aucun autre dieu, de sorte qu'on pourrait penser que ces propos sont tenus à titre d'accusation contre Zeus et non pas en faveur de la beauté ; au contraire, si l'on voulait faire un examen soigneux, on trouverait que ce sont tous les dieux qui ont éprouvé la même chose que Zeus, comme Poséidon vaincu par Pélops, et par Hyacinthe Apollon, et Hermès par Cadmos. » (Je traduis.)

Pélops et surtout Hippodamie apparaissent une dernière fois dans le dialogue à la fin du discours d'Aristippe. Celui-ci, après avoir longuement évoqué Hélène, recourt à un deuxième exemple de beauté féminine, et ce sont Hippodamie et la course dont elle est l'enjeu qui sont rapprochées de la fille de Tyndare.

Ἄλλ' ἵνα μὴ δόξωμεν ἀπορία τῶν περὶ κάλλους λόγων περὶ ταῦτα διατρίβειν αἰεὶ, ἐφ' ἕτερον βούλομαι μεταβῆναι οὐδαμῶς ἔλαττον ὄν, ὥστε δεῖξαι τὴν τοῦ κάλλους ἀξίαν, τῶν πρότερον εἰρημένων, τὴν Ἀρκάδος Ἴπποδάμειαν Οἰνομάου, ὅσους τοῦ ταύτης κάλλους ἀλόντας μᾶλλον αἰρουμένους ἀπέφηνεν ἀποθνήσκειν ἢ ταύτης διωκισμένους τὸν ἥλιον προσορᾶν. Ὡς γὰρ ἐλάβετο τῆς ἡλικίας ἢ παῖς καὶ τὰς ἄλλας ὁ πατήρ οὐκ ὀλίγῳ τῷ μέσῳ παρενεγκοῦσαν ἑώρα, τῆς μὲν ὥρας αὐτῆς ἀλοῦς – τοσοῦτον γὰρ αὐτῇ περιῆν, ὥστε καὶ τὸν γεγεννηκόθ' ὑπηγάγετο παρὰ φύσιν – καὶ διὰ τοῦτ' ἀξίων αὐτὴν ἔχειν παρ' ἑαυτῷ, βούλεσθαι δ' ἐκδιδόναι πλαττόμενος αὐτὴν τῷ ταύτης ἀξίῳ, τὰς παρ' ἀνθρώπων φεύγων αἰτίας, μηχανὴν τινα μηχανᾶται τῆς ἐπιθυμίας ἀδικωτέραν καὶ ἦν ὄρετο ῥαδίως ὅπερ ἐβούλετο καταστήσειν· ὑπὸ γὰρ ἄρματι, ὡς οἶόν τε μάλιστα ἦν, εἰς τάχος ὑπὸ τῆς τέχνης ἐξειργασμένῳ τοὺς ἐν Ἀρκαδίᾳ ζεύξας ἐν τῷ τότε ταχίστους ἵππους ἡμιλλᾶτο πρὸς τοὺς μνηστῆρας τῆς κόρης ἄθλον τῆς νίκης παρελθοῦσιν αὐτοῖς αὐτὴν προτιθεῖς ἢ στέρεσθαι τῆς κεφαλῆς ἠττηθέντας. Καὶ ἡξίου δ' αὐτὴν αὐτοῖς συναναβαίνειν τὸ ἄρμα, ὅπως ἀποσχολούμενοι περὶ ταύτην ἀμελοῖεν τῆς ἵππικῆς.

Οἱ δ', ἀποτυχόντος τοῦ πρώτως ἀψαμένου τοῦ δρόμου καὶ τῆς κόρης ἐκπεσόντος μετὰ τοῦ ζῆν, τὸ μὲν ἀποκνήσαι πρὸς τὸν ἀγῶνα ἢ μεταθεῖναι τι τῶν βεβουλευμένων μειρακιῶδες εἶναι ὑπολαβόντες, τὴν δ' ὠμότητα μισήσαντες Οἰνομάου ἄλλος ἄλλον ἐφθάνεν ἀποθνήσκων ὥσπερ δεδοικῶς μὴ τοῦ τεθνάναι περὶ τῆς κόρης ἀμάρτη. Καὶ προῆλθέ γε μέχρι τρισκαίδεκα νέων ὁ φόνος· θεοὶ δ' ἐκεῖνον τῆς πονηρίας μισήσαντες ταυτησὶ τοὺς τε τεθνεῶτας ἅμα καὶ τὴν κόρην ἐλεοῦντες, τοὺς μὲν ὅτι κτήματος ἀπεστέρηνται τοιούτου, τὴν κόρην δ' ὅτι τῆς ὥρας οὐ κατὰ καιρὸν ἀπολαύοι, κηδόμενοι τε τοῦ νέου, ὅστις ἔμελλε – Πέλοψ δ' ἦν οὗτος – ἀγωνιεῖσθαι, ἄρμα τε χαρίζονται τούτῳ κάλλιον τέχνης πεποιημένον ἵππους τε ἀθανάτους, δι' ὧν ἔμελλε τῆς κόρης κύριος εἶναι, καὶ γέγονέ γε, τὸν κηδεστὴν ἐπὶ τέρμασι τῆς νίκης ἀπεκτονῶς¹⁰⁹.

¹⁰⁹ Pseudo-Lucien, *Charidème*, 19 : « Mais pour ne pas paraître, par manque d'arguments sur la beauté, m'entendre toujours sur ceux-là, je veux passer à un autre qui n'est pas moindre, pour montrer la valeur de la beauté, que ceux qui ont été évoqués auparavant : Hippodamie d'Arcadie, fille d'Oinomaos, et tous ceux à qui elle apparut et qui, captivés par sa beauté, préférèrent périr plutôt que, séparés d'elle, voir la lumière du soleil. En effet, lorsque l'enfant eut atteint l'âge nubile, et que son père vit qu'elle surpassait dans une large mesure les autres femmes, captivé par sa beauté (tant elle était grande chez elle, au point que même celui qui lui avait donné le jour s'y soumit de façon contre-nature), et de ce fait résolvant de l'avoir pour lui seul, il feignit toutefois de vouloir la donner en mariage à un parti digne d'elle, afin de se défendre contre les accusations des hommes, et il conçut une machination plus indigne encore que son désir, et qu'il pensa pouvoir lui assurer aisément ce qu'il voulait : à son char, pour qu'il fût aussi rapide que possible, conçu qu'il avait été avec art pour une vitesse optimale, il attela les chevaux les plus rapides qui fussent alors en Arcadie, et il lutta à la course contre les prétendants de la jeune fille, après avoir fixé qu'elle leur appartiendrait comme prix de la victoire s'ils gagnaient ou qu'ils seraient décapités s'ils étaient vaincus. Et il jugeait nécessaire qu'elle montât avec eux sur leur char, afin que, distraits par elle, ils fussent négligents dans leur conduite. Mais eux, lorsque celui qui s'essaya en premier à la course eut échoué et perdu la jeune fille en même temps que la vie, mûs d'un côté par la conviction qu'il eût été puéril de renoncer à l'épreuve par peur ou de changer quelque chose à leurs volontés, et de l'autre

L'auteur du *Charidème* livre ici une version de l'histoire de la course de Pélops où la beauté d'Hippodamie devient la cause principale de l'ensemble des rebondissements du récit. Une attention particulière est consacrée à Oinomaos, qui, comme chez les deux Philostrate, est dépeint sous un jour monstrueux et cruel, et mû par un désir incestueux, comme chez le Pseudo-Apollodore et dans une scholie à l'*Oreste* d'Euripide¹¹⁰. La plus grande partie du récit détaille les trois composantes du plan d'Oinomaos : la fausse épreuve nuptiale, le char, la distraction ménagée par la présence d'Hippodamie, ces trois éléments venant renforcer le portrait d'Oinomaos comme beau-père sournois et entretenir le suspens dramatique. La beauté d'Hippodamie est pervertie par Oinomaos en devenant l'un des éléments de son plan, détail qui constitue une remotivation de la présence d'Hippodamie sur le char du prétendant au profit du propos d'Aristippe.

L'effet de surprise ménagé par le récit réside non pas dans le moyen par lequel Pélops remporte la course, mais dans la réaction des prétendants à Hippodamie, qui acceptent volontiers de périr au service de sa beauté. Cette réécriture hyperbolique se situe dans la continuité du précédent exemple avancé par Aristippe, celui d'Hélène de Troie, lui-même directement emprunté à l'*Éloge d'Hélène* d'Isocrate auquel il reprend les principaux détails de sa réécriture de la vie de l'héroïne. L'hyperbole va de pair avec une amplification des paramètres du récit, puisque ce sont ici les dieux tous ensemble, et non le seul Poséidon, qui prêtent assistance à Pélops contre Oinomaos. L'issue de la course est présentée comme la fin d'une situation rendue doublement contre-nature par le désir incestueux du père et par son opposition au mariage de sa fille.

Aucun des moments du récit ne fait l'objet d'une peinture particulièrement évocatrice : il s'agit d'une simple *diegesis* qui tire sa force des rebondissements dramatiques et surtout de la réécriture d'un épisode probablement supposé connu du public du dialogue.

5.2.2. Pélops, Oinomaos et Myrtilos mis en gestes : le traité *Sur la danse*

Le traité *Sur la danse* prend la forme d'un dialogue où un nommé Lycinos prend la défense de la danse contre son détracteur Craton. Lycinos explique à un moment donné que la bonne connaissance de l'histoire ancienne (ἡ παλαιὰ ἱστορία) et la capacité à se la remémorer et à bien la mettre en scène

par leur haine envers la cruauté d'Oinomaos, ils rivalisèrent à qui mourrait avant les autres, comme dans la crainte de manquer l'occasion de mourir pour la jeune fille. Et le carnage continua ainsi jusqu'à treize jeunes gens ; mais les dieux, qui l'avaient pris en haine à cause de cette perversité, et ayant pris en pitié à la fois les morts et la jeune fille, eux parce qu'ils avaient été privés de ce trésor, et elle parce qu'elle ne profitait pas de son bel âge pendant qu'il en était temps, inquiets, enfin, pour le jeune homme – il s'agissait de Pélops – qui s'apprêtait à tenter l'épreuve, lui offrent un attelage conçu avec un plus bel art encore ainsi que des chevaux immortels, équipements grâce auxquels il se rendrait maître de la jeune fille ; et c'est bien ce qui se passa, lorsqu'il en eut tué le père à la fin de la course. » (Je traduis.)

¹¹⁰ Scholies à l'*Oreste* d'Euripide, v. 990.

constituent la préparation par excellence (χορηγία) du danseur¹¹¹. Il énumère alors en détail les sujets de danses tirés de l'histoire ancienne, en une accumulation rhétorique tenant aussi de l'aide-mémoire pratique, qui se contente de fournir une liste organisée des sujets sans recourir à la narration. Après la cosmogonie et les premiers temps du monde, l'énumération adopte un plan géographique : les Pélopidés sont ainsi mentionnés en tant que liés à Mycènes¹¹², et Élis donne lieu à une mention des noms d'Oinomaos et de Myrtilos au sein d'une série :

Ἔχει πολλὰς καὶ Ἥλις ἀφορμὰς τοῖς ὀρχεῖσθαι πειρωμένοις, τὸν Οἰνόμαον, τὸν Μυρτίλον, τὸν Κρόνον, τὸν Δία, τοὺς πρώτους τῶν Ὀλυμπίων ἀγωνιστάς. Πολλὴ δὲ καὶ ἡ κατ' Ἀρκαδίαν μυθολογία, Δάφνης φυγή, Καλλιστοῦς θηρίωσις, Κενταύρων παροιμία, Πανὸς γοναί, Ἀλφειοῦ ἔρωσ καὶ ὕφαλος ἀποδημία¹¹³.

La même logique préside un peu plus loin à la mention du démembrement de Pélops, qui figure parmi les épisodes associés à l'Asie :

Κἂν εἰς τὴν Ἀσίαν πάλιν διαβῆς, πολλὰ κάκει δράματα· ἡ γὰρ Σάμος εὐθύς καὶ τὸ Πολυκράτους πάθος καὶ τῆς θυγατρὸς αὐτοῦ μέχρι Περσῶν πλάνη, καὶ τὰ ἔτι ἀρχαιότερα, ἡ τοῦ Ταντάλου φλυαρία καὶ ἡ παρ' αὐτῶ θεῶν ἐστίασις καὶ ἡ Πέλοπος κρεουργία καὶ ὁ ἐλεφάντινος ὄμιος αὐτοῦ¹¹⁴.

La formulation adoptée pour ces rappels varie, comme le montre la différence entre celle adoptée pour l'Élide et celle adoptée pour l'Asie. Si les sujets asiatiques, par exemple, donnent lieu à de véritables énumérations de sujets présentés comme des événements (*le bavardage* de Tantale, *le massacre* de Pélops, etc.), dans le cas d'Élis, au contraire, le propos se cantonne à une suite de noms propres qui se suffisent à eux-mêmes et paraissent devoir porter en eux le rappel de tous les événements qui leur sont associés et du potentiel dramatique, pathétique et artistique de cette matière. Les noms d'Oinomaos et de Myrtilos suffisent ainsi à faire penser à la course de chars – l'absence des noms de Pélops et d'Hippodamie est remarquable : ce sont leurs adversaires qui sont cités – et les noms de Zeus et de Cronos suffisent à faire penser à l'affrontement entre ces dieux qui fait partie des épisodes précurseurs de la fondation des concours olympiques¹¹⁵. Encore n'est-il pas certain que ces noms soient porteurs de ces seuls épisodes : il est possible que d'autres épisodes leur aient été associés, ou bien que certaines danses aient pu prendre pour objet un héros ou une divinité en dehors d'un épisode

¹¹¹ *Sur la danse*, 36 : Ἡ δὲ πᾶσα τῶ ἔργῳ χορηγία ἡ παλαιὰ ἱστορία ἐστίν, ὡς προεῖπον, καὶ ἡ πρόχειρος αὐτῆς μνήμη τε καὶ μετ' εὐπρεπείας ἐπίδειξις : « Mais toute sa préparation au travail est l'histoire ancienne, comme je l'ai dit plus haut, et le souvenir aisé qu'il a d'elle, et la présentation élégante qu'il peut en faire. » (Je traduis.)

¹¹² *Sur la danse*, 43.

¹¹³ *Sur la danse*, 47 : « Élis aussi possède beaucoup de sujets pour ceux qui s'entraînent à la danse, Oinomaos, Myrtilos, Cronos, Zeus, les premiers concurrents aux concours olympiques. Nombreuse aussi est la mythologie d'Arcadie, la fuite de Daphnè, la transformation de Callisto en bête sauvage, les excès des Centaures dans leur ivresse, la naissance de Pan, l'amour de l'Alphée et son départ au loin sous la mer. » (Je traduis.)

¹¹⁴ *Sur la danse*, 56 : « Et si tu fais la traversée de nouveau, vers l'Asie, nombreux sont les drames là aussi : Samos, dès l'abord, le sort de Polycrate, les errances de sa fille jusqu'en Perse, et de plus anciens encore, le bavardage de Tantale, son banquet donné aux dieux, le dépècement de Pélops, son épaule d'ivoire. » (Je traduis.)

¹¹⁵ Voir à ce sujet Pausanias, *Description de la Grèce*, V, 7, 6 à 8, 5 et le développement que j'ai consacré à l'origine des concours olympiques au chapitre 1.

particulier. Les matériaux ici regroupés comme sujets possibles pour des danses comportent ainsi une dimension narrative indéniable, mais qui ne résume peut-être pas à elle seule l'ensemble des possibilités qui s'offraient aux danseurs.

L'absence de toute mention d'une musique ou même d'un type de danse en particulier dans ces passages est remarquable : comme le montre le fragment de Téléstès dont nous avons parlé, il était possible d'associer des modes musicaux privilégiés à Pélops, et Pausanias connaît un rituel comportant une danse grotesque, le *cordax*, associé dans ce rite à l'arrivée dans le Péloponnèse de Pélops et de ses compagnons¹¹⁶. Mais le traité *Sur la danse* se borne à la seule énumération de sujets, sans fournir d'indications sur la façon dont il était possible de les mettre en scène. En tant qu'objet textuel, c'est un bon exemple de la puissance allusive des noms propres, qui paraissent ici se suffire à eux-mêmes, à peine accompagnés d'une brève précision sur l'événement dont il est question. En tant que document historique, c'est un témoignage précieux sur les types de sujets susceptibles d'être mis en scène à cette époque ; malheureusement, aucune indication ne vient préciser de quelle façon il était possible de danser Pélops, Oinomaos ou Myrtilos.

5.3. Les références à Pélops et aux Pélopidés chez Dion de Pruse

Dans ses discours et ses dialogues, Dion de Pruse, actif au cours de la seconde moitié du I^{er} siècle, donne à lire une alliance complexe entre la rhétorique et des réflexions d'ordre philosophique et moral. Les références qu'il fait à Pélops montrent la façon dont la culture classique grecque, nourrie par les poètes épiques et tragiques, se trouve, par delà la constance trompeuse des noms propres et des événements cités, mise au service de propos très variables, et vient tour à tour fournir un argument ou bien susciter ou alimenter une réflexion morale.

5.3.1. Le Discours troyen : mobilisation rhétorique et mise en avant du mariage mixte

Le « discours troyen » est celui où la référence à Pélops est la plus présente. Ce discours, l'un des plus connus de Dion, opère une démonstration paradoxale en prouvant que, contrairement aux affirmations d'Homère, Troie n'a jamais été prise. Comme le sujet le laisse attendre, il est beaucoup question d'Agamemnon et de Ménélas dans ce discours ; mais Dion choisit de se référer à eux comme Pélopidés et de mettre régulièrement en avant leur ascendance, car elle lui fournit un argument de poids pour démontrer l'absurdité de l'idée même d'une guerre entre ceux qu'il nomme les Grecs (Ἕλληνες) et les Troyens.

¹¹⁶ Pausanias, *Description de la Grèce*, VI, 22.

Ainsi, dans le discours rapporté de l'informateur auquel Dion affirme se référer – un vieux prêtre égyptien, procédé de composition emprunté au *Timée* de Platon¹¹⁷ – l'ascendance pélopite de Ménélas est rappelée très vite, en tant que désavantage dans ses prétentions à épouser Hélène de Sparte¹¹⁸, puisque Ménélas, à cause de ses origines pélopidés, ne peut rappeler aucun lien de parenté avec la famille d'Hélène. Celle-ci, en revanche, est convoitée par de nombreux prétendants étrangers, et Dion (parlant cette fois en incise à la première personne et non plus par l'intermédiaire du discours de son informateur) ajoute à l'appui de cette affirmation une série de rappels d'unions mixtes entre des Grecs et des étrangers, dont celle de Pélops et d'Hippodamie. Au terme de son argumentation, Pâris obtient ainsi légitimement la main d'Hélène aux dépens de Ménélas. Dion emploie ici un type d'argument topique : la mobilisation de la généalogie pour renforcer ou disqualifier une revendication, en l'occurrence une alliance matrimoniale. L'argument serait aisé à inverser, et, de fait, est utilisé en sens inverse par Ulysse plus loin dans le discours au moment de mettre fin à la guerre¹¹⁹. Mais l'argument employé en faveur de Pâris s'insère dans un raisonnement d'ensemble qui sape avec soin et érudition la vraisemblance des événements des épopées homériques. Il y a sans doute ici, de la part de Dion, un retournement volontaire, paradoxal et brillant, du thème de la disqualification de l'adversaire par le rappel de ses origines barbares, que nous avons vu à l'œuvre dans la rhétorique classique : chez Dion, les prétendants étrangers ne sont nullement qualifiés de Barbares, et les mariages mixtes sont présentés comme une pratique ancienne et avantageuse.

En multipliant ces emplois inédits de références connues, Dion détourne l'outil rhétorique de longue date que sont les références à des liens de parenté mythiques pour lui faire servir un propos nouveau, qui sape l'opposition traditionnelle entre Grecs et Barbares, laquelle contribue encore à son époque à l'affirmation d'une supériorité culturelle des Grecs sur les habitants des cités grecques d'Asie. Dion récupère ce procédé, présent dans la rhétorique mais aussi dans les relations diplomatiques entre cités à l'époque impériale, pour lui faire servir un discours de réhabilitation des populations grecques d'Asie¹²⁰.

Cette réécriture du cycle troyen s'appuie à nouveau sur la généalogie au moment d'avancer un argument sur le vraisemblable : puisqu'il est hautement improbable que Pâris ait enlevé Hélène, il faut expliquer autrement l'hostilité d'Agamemnon envers Priam. Or il est plus vraisemblable d'affirmer qu'Agamemnon a eu peur du pouvoir que pourrait acquérir Pâris, et à travers lui la dynastie royale de Troie, grâce à cette union avec Hélène, et que c'est pour cette raison qu'il a rassemblé des alliés contre Troie. Là encore, Dion emploie une référence à Pélops : Agamemnon s'appuie sur les parents éloignés

¹¹⁷ On sait que ce procédé est employé dans le *Timée* pour introduire le récit de l'affrontement antique entre la cité d'Athènes et l'Atlantide, rapporté à Solon par un prêtre égyptien en 22b-25d.

¹¹⁸ Dion de Pruse, *Discours 11*, 46-47 (Loeb).

¹¹⁹ *Discours 11*, 120 (Loeb). Ulysse rappelle les liens de parenté entre les Atrides et les Troyens via Pélops. L'argument est osé, à moins de réécrire l'ascendance de Pélops, car ce dernier n'a aucun lien direct avec la dynastie troyenne dans la tradition archaïque et classique.

¹²⁰ Sur ce travail de sape systématique de l'opposition entre Grecs et Barbares d'Asie dans le *Discours troyen* de Dion, voir Gangloff (2006), p. 305-309. Sur la méfiance de Dion à l'égard du procédé habituel de références aux mythes en tant que preuves rhétoriques, voir p. 200-202.

de Pélops qui se trouvent en Asie afin de rassembler, sur place, des alliés contre Priam¹²¹. Un peu plus loin, une référence à Pélops explique les craintes d'Agamemnon en instaurant un bref parallèle entre l'union de Pélops et d'Hippodamie et celle de Pâris à Hélène, la seconde risquant, comme la première, de procurer à l'étranger un grand pouvoir en Grèce¹²². La fin du discours montre Agamemnon rentrant de Troie défait et affaibli, ce qui donne lieu à un nouvel argument sur le vraisemblable : le succès de l'usurpation du pouvoir par Égisthe paraît bien plus vraisemblable si l'on se figure le retour d'un Agamemnon vaincu plutôt que d'un Agamemnon victorieux. Et Dion conclut ce développement en rejoignant la tradition par l'évocation de l'extinction de la lignée des Pélopidés, chassés du Péloponnèse, au profit des Héraclides¹²³. Ainsi Dion manie-t-il habilement les références « orthodoxes » aux classiques en y insérant des parenthèses argumentatives qui aboutissent à une série de réfutations et de corrections de l'histoire du cycle troyen, parenthèses qui se rattachent à leur tour à d'autres éléments conformes à la tradition. Si les références à la culture classique sont un procédé commun des orateurs des époques suivantes, et si l'argumentation à sujet paradoxal est également un genre connu depuis les premiers sophistes de l'époque classique, le discours de Dion frappe par son ampleur et par son ambition : en même temps qu'il accomplit une véritable démonstration de force rhétorique, il opère une réécriture complète d'un sujet jusque là traité majoritairement par les poètes. Cette prouesse réflexive et esthétique n'est pas un pur *paignion*. Elle s'inscrit dans le contexte politique et culturel de la vie et de l'œuvre de Dion, qui vit dans un monde romain et est favorable à la grandeur politique et culturelle de Rome. Un pareil discours portant sur la guerre de Troie à cette époque n'a rien d'anodin. Les origines troyennes de Rome sont l'un des piliers de la propagande impériale à laquelle Virgile a apporté son *Énéide* ; or le discours troyen de Dion se conclut par la colonisation de l'Italie par Énée, et par l'idée que les descendants des Troyens finiront par régner sur l'Europe et l'Asie¹²⁴. Le discours de Dion reprend donc à son compte la récupération romaine de la guerre de Troie, et cherche à plaire à un public romain ou ayant embrassé la culture romaine. Dans ce contexte, si la référence à Pélops n'a pas de valeur politique aussi immédiate qu'une référence à Énée, le traitement que réserve Dion à Pélops, en particulier les évocations de son union avec Hippodamie, relève néanmoins d'une vision du monde romanisée, qui ne mobilise plus la bicatégorisation grecque traditionnelle des peuples entre Grecs et Barbares (contrairement à la vision du monde qu'avait encore un Strabon, par exemple), mais met en valeur les unions mixtes. Une telle évocation positive de l'union entre Pélops et Hippodamie comme mariage hybride était à l'œuvre, dans un contexte oratoire différent, dans les *Lettres d'amour* de Philostrate, et elle se retrouve chez certains auteurs de langue latine, principalement dans les *Argonautiques* de Valerius Flaccus, où elle relève également de l'argument persuasif.

¹²¹ *Discours II*, 63 (Loeb).

¹²² *Discours II*, 68 (Loeb).

¹²³ *Discours II*, 132-133 (Loeb).

¹²⁴ *Discours II*, 140-141 (Loeb).

5.3.2. Les références à Pélops comme instruments de la réflexion morale et philosophique

Mais Pélops, comme d'autres grands noms du passé grec, se prête plus souvent chez Dion à des réflexions d'ordre philosophique ou moral. L'incipit du discours 56 *Agamemnon ou Sur la royauté*, montre que, dans le cadre d'une réflexion donnée, la référence aux grands noms du passé lointain importe moins en elle-même que la façon dont elle nourrit le raisonnement. Dion demande à un interlocuteur fictif s'il veut bien entendre de sages paroles au sujet d'Agamemnon :

Δ. Πότερα βούλει περὶ Ἀγαμέμνονος ἀκούειν φρονίμους λόγους, ἀφ' ὧν ἔστιν ὠφεληθῆναι τὴν δianoian, ἢ λυπεῖ σε Ἀγαμέμνων ὁ Ἀτρέως ὀνομαζόμενος ἐν τοῖς λόγοις;
– Οὐδ' εἰ περὶ Ἀδράστου τοῦ Ταλαοῦ λέγοις ἢ Ταντάλου ἢ Πέλοπος, ἀχθοίμην ἄν, εἰ μέλλω βελτίων ἔσεσθαι¹²⁵.

La réplique de l'interlocuteur a l'intérêt d'assurer une sorte de fonction métadiscursive sur le dialogue en plus de la fonction de régie immédiate qu'elle remplit (« Oui, nous pouvons parler de ce sujet »). En effet, elle met en série plusieurs noms de héros en les présentant comme des sujets possibles, mais implicitement plus sujets encore à contestation qu'Agamemnon. Après avoir évacué cette objection possible, Dion va de l'avant sur le sujet accepté. Mais de quelle nature aurait été l'objection qu'il redoutait, et qui reste ici implicite ? Il est manifeste que la réponse de l'interlocuteur contient une forme de surenchère bienveillante, mais quel point commun faut-il supposer entre les héros cités ? Plusieurs hypothèses sont possibles. H. Lamar Crosby, dans son édition de la collection Loeb en 1946, comprend que l'interlocuteur pourrait avoir été rebuté par un sujet portant sur une époque aussi ancienne, ce qui explique qu'il réponde en se disant prêt à entendre parler de héros encore plus anciens¹²⁶. Mais il est aussi possible de voir dans cet échange l'évacuation d'une objection portant sur l'immoralité du sujet, comme peut le faire penser la reformulation opérée par Dion lui-même dans sa question et qui ajoute au nom d'Agamemnon le nom de son père Atrée de sinistre mémoire. La surenchère citant Adraste, Tantale et Pélops établit définitivement que la moralité même des sujets ne compte pas, tant que le propos lui-même est édifiant. Dans tous les cas, les grands noms du passé sont explicitement rassemblés en une réserve de sujets de réflexion philosophique et morale.

Un exemple de cet emploi des références à Pélops se trouve dans le discours *Au peuple d'Alexandrie*. Dion, revêtu probablement d'une autorité au moins implicite, le prononce devant le peuple, sans doute dans le grand théâtre d'Alexandrie, et il s'y attaque avec véhémence aux vices de son public, notamment au comportement bruyant et agité de la foule des spectateurs au stade lors des courses de

¹²⁵ Discours 56, *Agamemnon ou Sur la royauté*, 1 : « Dion. Veux-tu entendre au sujet d'Agamemnon de sages paroles dont il est possible de faire profiter la réflexion, ou bien cela t'ennuie-t-il qu'Agamemnon l'Atride soit nommé dans mes paroles ?

– Quand bien même tu parlerais d'Adraste fils de Talaos, ou de Tantale, ou de Pélops, je n'en serais pas fâché, si je dois en devenir meilleur. » (Je traduis.)

¹²⁶ Dio Chrysostom, *Discourses*, volume IV, n. 1 p. 402-403.

chars, dont on connaît l'importance à l'époque romaine¹²⁷. Dans ce but, Dion a recours à une série de références puisant dans la culture grecque et renvoyant tantôt aux récits des poètes, tantôt à des cultes ayant trait au cheval. La première référence portant immédiatement sur le sujet du développement porte sur la course pour Hippodamie, et est suivie d'une référence à une réalité du culte très proche de ce sujet, puisque Dion fait mention de l'autel *Taraxippos* d'Olympie.

Φέρε οὖν, εἰ μεταξύ θεῶν τις ὑμῖν ἐπιστάς εἴποι διατεινάμενος,

“Δαιμόνιοι, μαίνεσθε καὶ οὐκέτι κεύθετε θυμῶ

βρωτῶν οὐδὲ ποτῆτα.”

Τί σφόδρα οὕτω κυκᾶσθε; Τίς ἢ σπουδή; Τίς ὁ ἀγών; Οὐ γὰρ Πέλοψ ἐστὶν ὁ διώκων, οὐδ' Οἰνόμαος οὐδὲ Μυρτίλος, ὁ μὲν δεύτερος ἀπὸ Διὸς γεγονώς, ὁ δὲ Ἑρμοῦ παῖς, οὐδὲ περὶ βασιλείας οὐδὲ γυναικὸς οὐδὲ θανάτου πρόκειται κρίσις, ἀλλ' ἔστιν ὁ ἀγὼν ἀνδραπόδων ὑπὲρ τοῦ τυχόντος ἀργυρίου, νῦν μὲν ἡττωμένων, νῦν δὲ νικόντων, ἀεὶ τῶν αὐτῶν· εἰ λέγοι ταῦτα, τί ἐρεῖτε; Ἡ δὴλον ὅτι οὐδ' ἀκούσεσθε παρ' ἐκεῖνον τὸν καιρὸν, οὐδὲ ἂν αὐτὸς ὑμῖν ὁ τοῦ Πέλοπος διαλέγηται πρόγονος; Τίνα οὖν εὔρη τις ἐπικουρίαν ἢ τίνα ἐξιλάσασθαι δεῖ δαιμόνων; Ἔστιν Ὀλυμπίασι κατὰ μέσον τὸν ἵπποδρομον Ταραξίππου Ποσειδῶνος βωμός, ἔνθα μάλιστα συνέβαινε τοὺς ἵππους πτοεῖσθαι καὶ πλεῖστα διαφθεῖρεσθαι τῶν ἀρμάτων. Ἔδοξεν οὖν τοῖς Ἡλείοις ὡς δαιμονίου τινὸς ὄντος ιδρῦσασθαι βωμόν. Καὶ τὸ λοιπὸν φασιν ἀπ' ἐκείνου γεγονέναι τὸν τόπον ἀσφαλή. Πολὺ δὴ μᾶλλον ἔγωγε ὑμῖν συμβουλεύω τὸν θεὸν τοῦτον ἐξιλάσασθαι καὶ βωμόν ιδρῦσασθαι τὸν αὐτόν, μὰ Δί' οὐχ ὑπὲρ τῶν ἵππων, ἀλλ' ὑπὲρ ὑμῶν αὐτῶν, ὅπως μὴ ταραττησθε μηδὲ ἐκπίπτητε τῆς τάξεως¹²⁸.

Dion place ici l'évocation de Pélops dans la bouche d'un dieu qu'il fait parler en une prosopopée impérieuse, prosopopée que la conclusion rattache habilement à Pélops lui-même dans l'amplification conclusive, qui laisse entendre que Zeus lui-même pourrait parler ainsi. Moins qu'une évocation directe d'un événement précis, la référence opère une sorte de déconstruction de la course en ses principaux composants, mentionnés à l'occasion de deux parataxes, la première nommant les principaux noms propres des protagonistes (Pélops, Oinomaos, Myrtilos) et la seconde, les enjeux de

¹²⁷ Sur les jeux hippiques à Rome, voir Decker et Thuillier (2004), p. 178-223.

¹²⁸ Discours 32, *Au peuple d'Alexandrie*, 75-77 : « Eh bien alors, si en ce moment-là un dieu prenait place auprès de vous et disait d'une voix forte : “*Ahuris, vous êtes fous, et vous ne celez plus dans vos esprits / votre nourriture et votre boisson. Pourquoi vous troublez-vous à ce point ? Quelle urgence est-ce là ? Quelle épreuve ? Ce n'est pourtant pas Pélops qui fait la course, ni Oinomaos, ni Myrtilos, le second rejeton de Zeus, l'autre fils d'Hermès, et le concours n'a pas pour enjeu un titre de roi ou une femme ou la mort, mais il s'agit d'une épreuve d'esclaves pour un argent quelconque, des esclaves parfois vaincus, parfois vainqueurs, toujours les mêmes.*” Si le dieu disait cela, que répondrez-vous ? N'est-il pas clair que vous n'écoutez même pas dans un moment pareil, pas même si c'était le père même de Pélops qui vous adressait la parole ? Quel secours trouverait-on alors ou quel dieu faudrait-il se rendre propice ? Il y a à Olympie, au milieu de l'hippodrome, Taraxippos (Terreur des chevaux), un autel de Poséidon, où il arrivait très souvent que les chevaux fussent frappés d'effroi et que beaucoup causassent la perte de leurs attelages. Alors il sembla bon aux Éléens de fonder un autel dans la pensée qu'il y avait là une divinité. Et par la suite, à ce qu'on dit, à partir de ce moment-là l'endroit devint sûr. Eh bien, c'est à bien meilleur titre que je vous conseille, moi, de vous rendre ce dieu propice, et d'élever le même autel, non pas, par Zeus, pour des chevaux, mais pour vous-mêmes, afin que vous ne soyez pas pris de terreur ou que vous ne déchoyiez pas de votre rang. » (Je traduis.)

la course (la royauté, une épouse, la vie ou la mort du conducteur)¹²⁹. Ces parataxes paraissent opérer aux dépens de la fidélité à la tradition, puisqu'Oinomaos ne conduit pas lui-même son char dans les sources antérieures à Dion, mais en l'occurrence le problème ne se pose pas en ces termes, puisque Dion n'est pas en train de proposer un récit de la course¹³⁰. L'éclatement de l'épisode en une série de noms propres, tous fameux et évocateurs, et d'enjeux importants, produit une brève amplification aussitôt niée par le retour à la réalité des courses de l'hippodrome, dont les protagonistes sont des esclaves et les enjeux dérisoires. Le développement tire toute sa force de la façon dont il repousse au loin l'univers héroïque de la course et refuse aux courses réelles l'autorisation de revendiquer une pareille grandeur en les réduisant à leurs conditions matérielles qui relèvent de réalités basses : aucun cocher esclave ne peut prétendre à la grandeur d'un Pélops ou d'un Oinomaos, aucune course dans l'hippodrome ne peut se prétendre aussi importante (et donc, implicitement, aussi mémorable) que la course pour Hippodamie.

Si Dion emploie ces références, c'est que son public les connaît un tant soit peu ; mais c'est surtout le cas de la course de Pélops, qui fait l'objet d'une référence très allusive et directement orientée vers la réflexion ; la conclusion du passage qui lui est consacré se réfère à Zeus par la périphrase « le grand-père de Pélops », ce qui suppose que tout le monde connaissait cette information, car l'effet du développement tombe à plat et la conclusion est incompréhensible sans cela. C'est une information non négligeable quant à la culture générale supposée du public auquel Dion s'adresse à Alexandrie à cette époque. La référence à Taraxippos, elle, fait l'objet d'une explication en bonne et due forme, mais cette parenthèse informative produit également un effet de surprise et de suspens qui retient l'attention du public jusqu'au conseil sévère qui vient rattacher la référence au propos immédiat de l'orateur : le public des courses se trouve menacé des mêmes troubles excessifs et suicidaires que les chevaux frappés d'effroi par Taraxippos. Dans la suite du développement, Dion approfondit ce thème en allant jusqu'à brandir la menace de la démence zoophile à l'aide de deux nouvelles références, l'une à l'engendrement du Minotaure et l'autre au sanctuaire dit du Cheval et de la Jeune fille à Athènes, auquel il rattache un épisode similaire. L'enchaînement des références vient ainsi tout à la

¹²⁹ Hippodamie est indirectement mentionnée en tant que « une épouse », mais n'est pas nommée, pas plus que Pasiphaé ou la jeune fille du sanctuaire d'Athènes dans les lignes suivantes. J'ignore la portée exacte de ces choix : les expliquer réclamerait une étude à plus grande échelle de la place des femmes dans la culture de Dion.

¹³⁰ Il est toujours possible de supposer une référence à une source perdue, mais il me paraît tout aussi probable qu'il s'agisse ici d'une discrète réécriture (potentielle) de l'épisode par Dion. En réalité, l'exactitude de ce détail n'a pas la moindre importance et ladite réécriture paraît parfaitement naturelle. C'est tout l'intérêt de ce passage de discours que d'exposer, par un procédé rhétorique, les associations d'idées et, partant, les transformations produites par la fréquentation des diverses œuvres représentant la course. Oinomaos est associé de près aux chevaux, il est l'adversaire principal de Pélops à la course : de ce fait, il devient à la fois vrai que Myrtilos conduit le char et qu'Oinomaos conduit le char. Tant qu'il n'y a pas récit complet, la cohérence ne s'impose nullement dans l'évocation d'un épisode donné : toute évocation forme variante, mais toute variante n'est pas récit, de sorte qu'une variante donnée n'a nullement besoin de se prononcer sur tous les détails et n'a ainsi même pas besoin d'être cohérente avec elle-même. Au sein de ces ensembles de références culturelles que l'on regroupe *a posteriori* sous le nom de mythes, la narration proprement dite tient une place bien moins hégémonique qu'on ne le croit.

fois accompagner, produire et illustrer le propos de l'orateur, en un tissage qui estompe la frontière entre l'idée et l'exemple¹³¹.

Mais la référence aux héros passés peut prendre des formes bien plus ponctuelles. C'est le cas dans le discours 64 *Sur la fortune*, où Pélops s'inscrit à nouveau dans un ensemble de références :

Ἐγὼ δέ, ὧ τύχη· πρὸς σὲ γὰρ δικαίως ἂν ἴσως ῥηθεῖη ὁ λόγος· εἴ μὲ τις ὑψηλὸν ἄρας ἄγοι μετέωρον ἐπὶ τινῶν ἢ Πηγάσου νώτων ἢ Πέλοπος [πτηνῶν] ἀρμάτων ὑποτείνων τὴν γῆν ἅπασαν καὶ τὰς πόλεις, οὐκ ἂν τὴν Λυδῶν ἐλοίμην τρυφὴν οὔτ' εὐτέλειαν τὴν Ἀττικὴν [οὔτε πένιαν Λακωνικὴν] οὔτε Κρότωνα· πένονται γάρ· οὔτε Σύβαριν, ὅτι οὐ πονοῦσιν, οὔτε Σκύθας, ὅτι οὐ γεωργοῦσιν, οὔτε Αἰγυπτίους, ὅτι ἄλλοις γεωργοῦσιν¹³².

La double référence à Pégase et à l'attelage de Pélops, qui prend ici la forme d'un char ailé, a lieu dans le cadre d'une proposition hypothétique employant l'optatif, et le choix délibéré d'éléments merveilleux ne laisse pas de doute sur la nature purement spéculative d'une telle hypothèse, formulée pour les besoins du raisonnement et non pas en tant que possibilité réalisable : c'est un *adunaton*. Les références culturelles sont employées comme outils de réflexion, avec le double avantage de rendre possible des évocations frappantes (l'orateur survolant les différents pays du monde) et de dénoter la bonne maîtrise de la culture classique.

Le développement rendu possible par cette *ekphrasis*, qui prend la forme d'une longue période, consiste en une série de refus de lieux de vie qui se trouvent offerts comme autant de destinations dans le cadre de cette situation de choix rêvé, mais dont le philosophe montre qu'il ne faut pas se désoler de les savoir en réalité hors d'atteinte. Un tel emploi de l'*adunaton* comme outil de la pensée permettant d'envisager des situations meilleures et de s'accommoder de leur caractère inaccessible se rapproche, *mutatis mutandis*, du fragment de Tyrtée dans lequel le sujet poétique, affirmant le critère qui rendait à ses yeux un homme digne d'être chanté, rejetait tour à tour toutes sortes de qualités possibles pour n'accepter que la seule ardeur belliqueuse. La place de la référence à Pélops y était différente, puisque la royauté de Pélops faisait partie des avantages jugés insuffisants, tandis que dans le présent discours le char de Pélops est le moyen surnaturel qui rend possible l'examen des avantages offerts au locuteur. Mais malgré cette différence, le char de Pélops et Pégase sont rejetés du côté d'une sorte de luxe de la pensée, dont le locuteur cherche à se mettre à distance pour mieux mettre en valeur l'idéal de vie qu'il affirme : le char de Pélops, tout comme son royaume, font partie de tout ce qui fait de Pélops un être puissant et hors du commun, au-dessus de la majorité des mortels. Mais de même que Tyrtée rejetait la puissance d'un Pélops pour mieux mettre en valeur l'idéal guerrier archaïque qu'il promouvait, de

¹³¹ Sur ce sujet, voir Gangloff (2006), p. 173-178, qui parle d'une véritable « pensée en images ». L'*ekphrasis* et le pouvoir des paroles à évoquer des images mentales ont une grande importance dans la rhétorique impériale de façon générale, mais cet aspect est particulièrement développé dans l'œuvre de Dion.

¹³² Dion de Pruse, *Discours 64*, 14 : « Quant à moi, ô Fortune, puisque c'est à toi qu'il serait juste d'adresser mon discours, si quelqu'un me soulevait et m'emportait comme un objet céleste, sur un dos de Pégase ou un char [volant] de Pélops, étalant sous moi la terre entière et ses cités, je ne choisirais pas le luxe lydien, ni la frugalité attique, [ni la pauvreté laconienne,] ni Crotone – c'est qu'ils peinent à la tâche – ni Sybaris, parce qu'ils ne travaillent pas, ni les Scythes, parce qu'ils n'ont pas d'agriculture, ni les Égyptiens, parce qu'ils font de l'agriculture pour les autres. » (Je traduis.)

même Dion orateur ne met en scène le char merveilleux de Pélops qu'au titre d'un artifice rhétorique qui a quelque chose de l'artificialité exhibée d'une machine de théâtre, d'une possibilité cantonnée du côté de ce qu'il repousse. L'élément employé est différent, mais le type de mobilisation rhétorique dont il fait l'objet et la connotation qui lui est associée sont les mêmes, malgré l'écart chronologique considérable qui sépare les deux textes : Pélops fait partie de ces exemples de souverains riches, puissants et dotés de capacités extraordinaires, mais dont les avantages sont aisément retournés en un anti-modèle par l'orateur dès lors qu'il souhaite revendiquer un idéal de sagesse.

Un emploi voisin de la référence à Pélops se trouve dans le discours 8 *Diogène ou Sur la vertu*. Dion y place dans la bouche de Diogène des propos sévères à l'égard des Corinthiens, qui admirent les athlètes des concours sportifs, mais sont incapables de se mesurer aux seuls adversaires véritables que sont les rigueurs de la vie. Au cours de sa diatribe, Diogène cite les exemples de plusieurs héros, la plupart étant admirés pour de mauvaises raisons tandis que le seul Héraclès lui paraît admirable par ses travaux.

Οὐδὲ γὰρ τὸν Ἡρακλέα ἐώρων ἀγωνιζόμενον καὶ πονοῦντα, οὐδὲ ἔμελεν αὐτοῖς, ἀλλὰ καὶ τότε ἴσως ἀθλητὰς τινὰς ἐθαύμαζον, Ζήτην καὶ Κάλαιν καὶ Πηλέα καὶ ἄλλους τοιοῦτους δρομέας τινὰς καὶ παλαιστάς· καὶ τοὺς μὲν ἐπὶ κάλλει, τοὺς δὲ ἐπὶ πλούτῳ ἐθαύμαζον, καθάπερ Ἰασίωνα καὶ Κινύραν· περὶ δὲ τοῦ Πέλοπος ἔλεγον ὅτι καὶ τὸν ὄμιον ἐλεφάντινον ἔχοι, ὥσπερ τι ὄφελος ἀνθρώπου χρυσοῦν χεῖρα ἢ ἐλεφαντίνην ἔχοντος ἢ ὀφθαλμοὺς ἀδάμαντος ἢ σμαράγδου· τὴν δὲ ψυχὴν οὐκ ἐγίνωσκον αὐτοῦ ὁποῖαν τινὰ εἶχεν. Τὸν δὲ Ἡρακλέα πονοῦντα μὲν καὶ ἀγωνιζόμενον ἠλέουν, καὶ ἔφασαν αὐτὸν ἀνθρώπων ἀθλιώτατον· καὶ διὰ τοῦτο ἄθλους ἐκάλουν τοὺς πόνους αὐτοῦ καὶ τὰ ἔργα, ὡς τὸν ἐπίπονον βίον ἄθλιον ὄντα· ἀποθανόντα δὲ πάντων μάλιστα τιμῶσι καὶ θεὸν νομίζουσι καὶ φασιν Ἥβη συνοικεῖν, καὶ τούτῳ πάντες εὐχονται, ὅπως αὐτοὶ μὴ ἔσονται ἄθλιοι, τῷ πλεῖστα ἀθλήσαντι¹³³.

Une nouvelle fois, Pélops n'est pas mentionné seul, mais dans le cadre d'une série de références, elles-mêmes prenant place au sein d'un de ces raisonnements philosophiques aux enjeux moraux dont nous avons vu qu'ils sont fréquents chez Dion. Les héros cités le sont à titre d'exemples de plusieurs catégories d'hommes fameux, chacune caractérisée par un avantage ou une qualité jugée généralement enviable : Zétès, Calaïs et Pélée ont des talents fameux à la lutte ou à la course, Jason et Kinyras ont la richesse, Pélops a ce don extraordinaire d'avoir une partie du corps faite d'un matériau précieux. À

¹³³ Dion de Pruse, *Diogène ou Sur la vertu*, 28 : « De fait, ils ne regardaient pas Héraclès engagé dans ses épreuves et ses travaux, et ils ne s'en souciaient pas, mais même alors ils avaient une juste admiration pour certains athlètes, Zétès, Calaïs, Pélée et d'autres coureurs et lutteurs ; et ils en admiraient certains pour leur beauté, d'autres pour leur richesse, comme Jason et Cinyras ; quant à Pélops, on affirmait qu'il avait même une épaupe en ivoire, comme s'il était utile à un homme d'avoir un bras en or ou en ivoire ou des yeux en diamant ou en émeraude ; mais ils ne connaissaient pas quelle sorte d'âme il possédait. Ils prirent pitié d'Héraclès dans ses épreuves et ses combats, et ils l'appelèrent le plus malheureux des hommes ; et de ce fait ils appelaient ses hauts faits « épreuves » et « travaux », comme si une vie laborieuse était malheureuse ; mais à présent qu'il est mort, c'est à lui entre tous qu'ils accordent le plus d'honneurs, et ils le nomment dieu et affirment qu'il a Hébé (Jeunesse) pour compagne, et tous adressent leurs prières, afin de ne pas être malheureux, à cet homme qui a accompli le plus de travaux. » (Je traduis.)

ces qualités qu'il juge purement spectaculaires, épiphénoménales et sans réelle valeur, Diogène préfère Héraclès dont les qualités sont morales : la force de volonté doublée de l'endurance face aux souffrances, le tout au service d'un but louable. Au sein de l'ensemble des héros évoqués en mal, l'épaule d'ivoire de Pélops est changée par Dion en un accessoire ridicule¹³⁴, symbole de la valeur fautive, matérielle et extérieure, à laquelle il oppose la recherche du seul étalon de valeur fiable qu'est l'âme, abstraite et intérieure. Dion revendique en cela une pratique contraire à celle, alors répandue, de la physiognomonie, qui associe à des traits physiques des qualités morales¹³⁵. Ce raisonnement appelant à la méfiance envers les richesses matérielles, le spectaculaire et plus généralement les apparences, relève de la même démarche qui conduit Dion, dans le discours 64, à faire du char ailé de Pélops une sorte de fantaisie du raisonnement qui permet d'envisager l'impossible pour mieux le disqualifier comme finalement peu enviable. Mais cette référence à une caractéristique extraordinaire de Pélops et des Pélopidés retournée en repoussoir ne reste pas l'apanage du seul Dion : nous verrons qu'elle se retrouve, sous une forme de plus en plus figée, chez les orateurs des siècles suivants, en particulier dans les écrits polémiques païens et chrétiens.

Ainsi, chez l'orateur et le philosophe qu'est Dion de Pruse, les évocations de Pélops montrent principalement l'adaptation des références aux héros passés à un cadre rhétorique dont les procédés ponctuels – mobilisation des généalogies ou d'*adunata* – n'ont guère changé en eux-mêmes, mais dont les emplois ont évolué. Le recours aux généalogies n'est employé que dans une mise en scène directe de héros du cycle troyen, mais n'est pas pris en charge par l'orateur lui-même, ce qui peut dénoter une certaine distance envers ce type de procédé. Lorsqu'elle est mobilisée par l'orateur lui-même, la référence à Pélops devient principalement un instrument de réflexion à but philosophique ou moral, mais qui tient désormais de la convention : les références au héros paraissent comme figées en un ensemble stabilisé et clos, où l'orateur puise sans que se pose la question de la réalité historique des événements auxquels il se réfère. Le Pélops de Dion n'est pas celui des historiens, mais celui des poètes : il appartient à un passé révolu depuis longtemps, mais surtout à un domaine générique bien délimité, celui de l'épopée et de la tragédie¹³⁶. Le discours troyen montre en revanche chez Dion un parti pris idéologique nettement dépendant du contexte immédiat de sa carrière d'orateur : l'adoption d'un traitement de la guerre de Troie similaire à celui des auteurs de langue latine proches du pouvoir impérial, mais aussi le passage à une conception des rapports entre les peuples qui abandonne les cadres grecs de l'opposition entre Grecs et Barbares pour entrer de plein pied dans la pensée romaine, ce qui donne lieu à une des premières évocations positives des mariages mixtes conçus comme tels, et dont l'union entre Pélops et Hippodamie est un exemple.

¹³⁴ Gangloff (2006), p. 248-250, parle d'effet burlesque et met en rapport ce procédé humoristique avec la liberté de ton et les propos féroces des disciples de Diogène, dont traite le discours.

¹³⁵ Discours 4 *Sur la royauté*, 87-88, cité par Gangloff (2006), p. 218-219.

¹³⁶ Dion se réfère explicitement aux poètes tragiques à propos de la chute de la maison des Pélopidés dans le discours 66, 6 : à côté de Pélops lui-même, les malheurs des Pélopidés restent un exemple typique de sujet de tragédie à l'époque et dans le paysage culturel de Dion.

6. Les écrits polémiques païens et chrétiens

6.1. Un topos rhétorique païen et chrétien de la fin de l'Antiquité : l'épaule ivoirine des Pélopidés

Chez les prosateurs de la seconde sophistique, à partir de la fin du I^{er} siècle ap. J.-C. et par la suite chez les auteurs païens et chrétiens jusqu'à la fin de l'Antiquité, apparaît et se répand dans les textes conservés un type bien défini de référence à Pélops et aux Pélopidés : la référence, toujours dans des comparaisons, à la marque physique qui les caractérise, marque dont la nature exacte varie et n'est pas toujours précisée, mais qui se situe toujours sur l'épaule. C'est, dans le corpus étudié ici, l'un des rares cas de coïncidence presque systématique entre un cadre générique, une récurrence thématique et même dans une certaine mesure une forme stylistique.

Comme souvent, il est impossible de savoir si cette référence apparaît à cette époque ou bien si elle est simplement reprise à un auteur antérieur dont le texte serait perdu ; mais il est manifeste que cette référence devient particulièrement courante chez les auteurs de la fin de l'Antiquité, et que son usage est avant tout rhétorique. Le premier auteur conservé à faire allusion à cette marque est non pas un orateur mais un prosateur : c'est chez Philostrate l'Ancien, à la fin du tableau 29, que l'épaule des Pélopidés fait l'objet d'une allusion défavorable au profit de la belle épaule de Persée. Mais les auteurs qui mobilisent cette référence par la suite sont en grande majorité des orateurs. Philostrate lui-même n'est pas l'inventeur de ce détail : il y fait une allusion brève comme à un savoir bien connu de ses lecteurs. Par ailleurs, le signe distinctif porté sur l'épaule par les Pélopidés est un détail connu des scholies à Pindare, puisqu'il apparaît dans la scholie 40c¹³⁷. Il est extrêmement compliqué de dater les scholies à Pindare, en raison de l'enchevêtrement des sources, des ajouts et des corrections, et de la complexité de leur traduction manuscrite. Malgré cela, il est certain que des éditions commentées de Pindare ont existé dès l'époque hellénistique et que plusieurs ont été réalisées au cours des premiers siècles après J.-C. Le manuscrit A, sur lequel figure cette scholie, remonterait selon Jean Irigoïn à un modèle en onciale datant du IV^e-V^e siècle, époque à laquelle nous allons voir que les références à l'épaule des Pélopidés se multiplient dans les textes conservés d'orateurs, mais l'élément peut avoir été présent dès les ouvrages de commentaire antérieurs. Ces problèmes de datation mis à part, un rapprochement entre le texte de cette scholie et des références à l'épaule des Pélopidés que nous allons examiner ne montre pas de reprise directement de l'une par les autres ou inversement : la scholie mentionne le détail physique des Pélopidés qui marque le souvenir (ὑπόμνημα) de leur ascendance, et s'intéresse aux diverses formes qu'il prend, dans un souci pédagogique de mentionner plusieurs

¹³⁷ Scholies à Pindare, *Olympique 1*, 40c : cette scholie a été citée au chapitre précédent. Fait remarquable, la scholie 40c est présente dans le manuscrit A (*Ambrosianus C 222*), qui témoigne de l'un des plus anciens états du texte. Sur la recension ambrosienne dont ce manuscrit est le seul témoin, voir Irigoïn (1952), p. 106-108.

variantes, tandis que les auteurs qui s’y réfèrent par ailleurs n’en précisent pas la forme exacte, mais font tous un emploi similaire de cette référence au sein de comparaisons à but réflexif. On ne peut donc pas conclure à une parenté directe entre cette scholie et les textes qui mentionnent ce détail. Je me contente de penser que ce signe distinctif des Pélopidés est présent dans la tradition au moins à partir du II^e siècle après J.-C. et se diffuse largement dans les textes rhétoriques conservés au IV^e siècle, sous la forme que nous allons voir.

Le premier orateur à manier cette référence est Dion de Pruse, dans son discours *Diogène ou Sur la vertu*, où nous avons vu qu’il place Pélops et son épaule luxueuse dans une série d’allusions à des héros dont les caractères extraordinaires se trouvent disqualifiés, changés en faire-valoir dans une recherche des qualités véritables. Cette référence réapparaît environ deux siècles plus tard, sous une forme plus ponctuelle. Plusieurs auteurs païens du IV^e siècle l’emploient en effet : l’empereur Julien dans l’un de ses discours, et les orateurs Thémistios et Himérios.

Dans son discours *Les actions de l’empereur ou De la royauté*, qui est un éloge de Constance, l’empereur romain Julien fait montre de sa grande maîtrise de la culture classique, et se réfère par exemple à la façon dont Homère montre la grandeur des Pélopidés à titre de parallèle pour le début de son éloge des ancêtres de Constance¹³⁸. Mais un peu plus loin, il en vient aux qualités personnelles de Constance, occasion d’un développement sur la vertu où il affirme qu’elle est la seule vraie noblesse :

Θαρροῦντες οὖν ἤδη πλούσιον καλῶμεν τὸν ταύτην ἔχοντα, οἶμαι δὲ ἐγὼ καὶ εὐγενῆ καὶ βασιλέα μόνον τῶν ἀπάντων, εἴ τῳ ξυνδοκεῖ. Κρείττων μὲν εὐγένεια φαυλότητος γένους, κρείττων δὲ ἀρετῆ διαθέσεως οὐ πάντη σπουδαίας. Καὶ μὴ τις οἰέσθω τὸν λόγον δύσεριν καὶ βίαιον, εἰς τὴν συνήθειαν ἀφορῶν τῶν ὀνομάτων. Φασὶ γὰρ οἱ πολλοὶ τοὺς ἐκ πάλαι πλουσίων εὐγενεῖς· καίτοι πῶς οὐκ ἄτοπον μάγειρον μὲν ἢ σκυτέα καὶ ναὶ μὰ Δία κεραμέα τινὰ χρήματα ἐκ τῆς τέχνης ἢ καὶ ἄλλοθεν ποθεν ἀθροίσαντα μὴ δοκεῖν εὐγενῆ μηδὲ ὑπὸ τῶν πολλῶν ἐπονομάζεσθαι τοῦτο τὸ ὄνομα, εἰ δὲ ὁ τούτου παῖς διαδεξάμενος τὸν κλῆρον εἰς τοὺς ἐκγόνους διαπορθμεύσειε, τούτους δὲ ἤδη μέγα φρονεῖν καὶ τοῖς Πελοπίδαις ἢ τοῖς Ἡρακλείδαις ὑπὲρ τῆς εὐγενείας ἀμιλλᾶσθαι; Ἄλλ’ οὐδὲ ὅστις προγόνων ἀγαθῶν ἔφω, αὐτὸς δὲ ἐπὶ τὴν ἐναντίαν τοῦ βίου ῥοπήν κατηνέχθη, δικαίως ἂν μεταποιοῖτο τῆς πρὸς ἐκείνους ξυγγενείας, μηδὲ ἐς τοὺς ελοπίδας ἐξῆν ἐγγράφεσθαι τοὺς μὴ φέροντας ἐπὶ τῶν ὄμων τοῦ γένους τὰ γνωρίσματα, λόγῳ δὲ λέγεται περὶ τὴν Βοιωτίαν τοῖς Σπαρτοῖς ἐντυπωθῆναι παρὰ τῆς τεκούσης καὶ θρεψαμένης αὐτοὺς βώλου, καὶ τὸ ἐντεῦθεν ἐπὶ πολὺ διασωθῆναι τοῦτο τῷ γένει σύμβολον· ἐπὶ δὲ τῶν ψυχῶν οὐδὲν οἴομεθα δεῖν ἐγκεχαράχθαι τοιοῦτον, ὃ τοὺς πατέρας ἡμῖν ἀκριβῶς κατερεῖ καὶ ἀπελέγξει τὸν τόκον γνήσιον.¹³⁹

¹³⁸ L’empereur Julien, *Les actions de l’empereur ou De la royauté*, 2.

¹³⁹ L’empereur Julien, *Les actions de l’empereur ou De la royauté*, 25 : « Ne craignons donc pas désormais d’appeler riche quiconque la possède [la vertu] ; je dirai plus : appelons-le, si vous voulez bien, seul noble et seul roi entre tous les hommes ; car si la noblesse est préférable à une vile extraction, la vertu est préférable à toute disposition malhonnête de l’âme. Et qu’on ne croie pas, eu égard à l’emploi un peu usuel des mots, que c’est là chicaner sur leur sens et forcer la note. Le vulgaire, en effet, appelle nobles les fils de gens enrichis depuis

L'argumentation de Julien, qui prend la forme d'une réflexion philosophique, mobilise les références aux lignées héroïques au titre d'instruments réflexifs. Les marques distinctives des Pélopidés et des Spartes sont convoquées en tant que comparants au sein d'une comparaison dont Julien livre ensuite le comparé : les marques de vertus individuelles qui, dans les âmes de chacun, témoignent de leur filiation à d'autres âmes. L'image, recourant à des marques physiques, n'est donc qu'un moyen de concevoir la filiation abstraite et invisible entre les âmes, seul lieu où il convient de rechercher la vraie noblesse. La validité de ces exemples en eux-mêmes n'est toutefois pas disqualifiée, comme elle l'est par la suite chez d'autres auteurs : Julien paraît seulement concevoir le passé lointain comme obéissant à des règles différentes de celles qui régissent l'époque présente.

Thémistios mentionne deux fois l'épaule des Pélopidés. Dans son *Philadelphoi* à *Peri philanthrôpias*, il emploie l'épaule couleur d'ivoire des Pélopidés, qui leur permettait de prouver leur ascendance, comme point de comparaison lorsqu'il démontre comment les êtres humains se reconnaissent mutuellement comme frères et comme issus d'une même divinité :

Καίτοι τί δέομαι κατὰ σμικρὸν ἐπιπλέκειν αὐτόθεν ἀναγκαῖον εἶναι τοὺς φιλαδέλφους καὶ φιλανθρώπους; Δεῦρο ἴτε, ὧ μακάριοι, δεῦρο ἴτε, ἀναγνωρίσατε τὸν ἀληθινὸν πατέρα, τὴν ἐκείνου πολυπαιδίαν καὶ τὸ ξύμπαν πλῆθος τῶν ἀδελφῶν. Οὐκ εἰσὶ πεντήκοντα μόνον ὅσους Αἴγυπτος ἐποίησεν οὐδ' ὅσους ἀριθμοῦσιν οἱ ποιηταὶ τοὺς Πριαμίδας, ἀλλ' ὅσοις ἔνεστιν ὁ χαρακτήρ ὁ πατρῶος, ἢ τοῦ λόγου κοινωνία καὶ ἢ τοῦ σώματος πρὸς τὸν λόγον εὐαρμοσσία, οὗτοι πάντες ὁμόσποροι καὶ αὐτάδελφοι ὑμῖν τε καὶ ἀλλήλοις. Ἴδου τὸ γνῶρισμα ἐπισκέψασθε, εἰ μὴ δωρεῶν καὶ δακτυλίων ἐχεγγυώτερον. Ἡ τοῖς Πελοπίδαις μὲν ἐξήρκει καὶ μῦθόν τι περὶ τὸν ὄμιον ἐξεικασμένον ἐλέφαντι πρὸς ἀπόδειξιν τῆς συγγενείας, ὑμῖν δὲ ἅπαν τὸ σῶμα οὐκ ἐξαρκέσει δεῖξαι ἓνα τὸν σπορέα καὶ ἀρχηγέτην; Καίτοι πόσω τοῦ σώματος ἐναργεστέρα ἢ κατὰ ψυχὴν συγγένεια καὶ ὁμοιότης, ὅταν ὡς πέφυκε διασώζηται;¹⁴⁰

longtemps. Et pourtant, n'est-il pas absurde qu'un cuisinier, un cordonnier, ou, ma foi ! même un potier, qui a amassé de l'argent par son industrie ou par toute autre voie, ne passe point pour noble et se voie refuser ce titre par le monde, tandis que, si son fils, après avoir hérité de son bien, le transmet à ses descendants, ceux-ci feront les fiers et prétendront rivaliser de noblesse avec les Pélopidés et les Héraclides ? Au contraire, qu'un homme, descendant d'aïeux bien nés, tombe dans une condition qui déroge à son rang, aussitôt, il perd le droit de se réclamer de cette parenté. Eh quoi ! il était interdit d'inscrire parmi les Pélopidés ceux qui ne portaient pas sur leurs épaules la marque distinctive de cette famille, et l'on dit que, dans la Béotie, la lance gravée sur les Spartes, au sortir de la motte de terre qui les avait enfantés et nourris, resta pendant longtemps le signe caractéristique de cette race, et nous ne croirions pas qu'il doit y avoir dans nos âmes quelque empreinte analogue, faite pour nous révéler sûrement leurs pères et pour nous répondre de la légitimité de leur filiation ! »

¹⁴⁰ Thémistios, *Philadelphoi*, 77 b 2 : « Mais ai-je besoin ici de développer dans le détail qu'il est nécessaire que les hommes qui aiment un frère aiment aussi l'humanité ? Venez ici, heureux hommes, venez ici, reconnaissez votre père véritable, la multitude de ses enfants et la foule toute entière de vos frères. Ce ne sont pas seulement les cinquante conçus par Aigyptos, et ils ne sont pas aussi nombreux que les poètes le disent des enfants de Priam, mais en eux tous se trouve la marque commune de leur père, la communauté de la raison et la bonne entente du corps avec la raison, tous hommes issus de la même semence et vos propres frères à vous et les uns aux autres. Regardez et examinez le signe distinctif, voyez s'il n'est pas une meilleure garantie que les présents et les anneaux. Pour les Pélopidés, c'était une partie de l'épaule à l'aspect d'ivoire qui servait de signe pour faire la preuve de leur ascendance, mais, pour vous, le corps tout entier ne suffira pas à montrer votre géniteur et ancêtre commun ? Cependant la parenté et la semblance qui tiennent à l'âme ne sont-elles pas bien plus manifestes que celles du corps, lorsqu'elle a été préservée dans son état d'origine ? » (Je traduis.)

Cette référence à l'épaule des Pélopidés reprend les mêmes caractéristiques que nous avons déjà distinguées dans ses précédents emplois : elle constitue une brève comparaison au sein d'une argumentation rhétorique, et elle est employée comme symbole physique d'une reconnaissance dont l'orateur affirme qu'elle doit porter sur des signes qui ne sont justement pas purement physiques. Thémistios affirme ici en effet, comme caractères communs à toute l'humanité, à la fois le corps dans son entier et la capacité à raisonner, dont découle la foi en une divinité créatrice à laquelle il se réfère d'une façon savamment ambiguë (en brassant des références au Zeus païen et au Dieu des chrétiens).

La même référence est mobilisée de la même façon, plus brièvement encore, dans le *Basanistès* :

Τὰ δὲ λοιπὰ ζητητέον σύμβολά τε καὶ γνωρίσματα, ἃ πᾶσα ἀνάγκη τοῦ φιλοσόφου ἐγκεχαράχθαι τῇ διανοίᾳ μᾶλλον ἢ τοῖς Πελοπίδαις τὸν ἐλεφάντινον ὄμιον. Τί δὴ μετὰ ταῦτα ὁ πάνσοφος Πλάτων ἐπίσημον ποιεῖ τῆς τῶν ψυχῶν εὐγενείας; Ἐγὼ ὑμῖν ἀναγνώσομαι ἐφεξῆς ἐκ τῶν ἐκείνου ῥημάτων, ὥσπερ ἐν τοῖς δικαστηρίοις οἱ ῥήτορες ἐκ τῶν τοῦ νόμου γραμμάτων¹⁴¹.

Il s'agit à nouveau d'une comparaison, et à nouveau d'une image physique employée dans le cadre d'un raisonnement philosophique pour donner à penser la recherche d'un signe ou d'une preuve de nature abstraite, conceptuelle. L'épaule des Pélopidés se change ainsi en une figure du discours qui joue le rôle d'un outil de raisonnement.

L'orateur Himérios recourt lui aussi plusieurs fois à cette référence. Dans son discours 25, *À Skylakios, proconsul de Grèce (Eis Skuliakon ton anthupaton Hellados)*, dont de longs fragments sont conservés, il l'emploie dans une comparaison :

Δύο | γένη παρὰ τοῖς Ἑλλησιν ἀνθῆσαι λέγεται, τὸ μὲν ἐκ Διὸς δι' Αἰα[κοῦ], τὸ δὲ ἐκ Ποσειδῶνος διὰ Θησέως γενόμενον, | τὸ μὲν Ἀττικόν, τὸ δὲ ἐξ Αἰγίνης τὸ πρότερον· τούτων δὲ ἀμφοῖν [νικάτω μὲν ὅπερ τις βούλεται, πάντως δὲ | ὑπὲρ τούτου τὴν νίκην οἴσεται. τὸ δὲ τοῦ γένους ἐπίσημον οὐκ ὄμ[ός τις, ὥσπερ οἱ Πελοπίδαι φασίν, ἀλλὰ δικαιοσύνη | μὲν τὸ τῶν Αἰακιδῶν καλόν, φιλανθρωπία δὲ δείκνυσι τὸ τῶν Ἀθηναίων ἐξαίρετον]¹⁴²

La référence est ici particulièrement brève, et son fonctionnement est similaire à celui déjà observé chez Thémistios : la pertinence de l'épaule des Pélopidés en tant que signe de reconnaissance purement physique est niée au profit d'un critère reposant sur les qualités morales.

Dans le discours 44, *Sur l'anniversaire d'un de ses étudiants (Lalia eis to genethlion etairou tinos)*, Himérios qualifie de héros l'étudiant qu'il célèbre, et emploie à nouveau une référence à l'épaule des

¹⁴¹ Thémistios, *Basanistès*, 250 b 10 : « Il reste à examiner ensuite les signes et marques de reconnaissance qu'une nécessité absolue grave dans l'esprit du philosophe, davantage que l'épaule d'ivoire pour les Pélopidés. De quoi, ensuite, le philosophe Platon fait-il le signe de la noblesse des âmes ? Je vais vous lire dans l'ordre les passages de ses paroles, comme les orateurs citent les textes de lois dans les tribunaux. » (Je traduis.)

¹⁴² Himérios, *Eis Skuliakon ton anthupaton Hellados*, 50 : « On dit que deux lignées ont fleuri chez les Grecs, l'une issue de Zeus par Ajax, l'autre de Poséidon par Thésée, l'une attique, l'autre d'Égine, la plus ancienne des deux ; que quiconque issu d'une de ces deux lignées soit victorieux dans ce qu'il voudra, il devra de toute façon la victoire à cette origine. Le signe de distinction de la lignée n'est pas une épaule, comme l'affirment les Pélopidés, mais la justice est la qualité des descendants d'Ajax, tandis que la philanthropie distingue l'élite des Athéniens. » (Je traduis.)

Pélopides, mais cette fois au sein d'une série de références à d'autres signes distinctifs propres à d'autres lignées héroïques :

Οὐκ ἐξ ἐλέφαντος ὄμιος τῶν Πελοπιδῶν τὸ γνῶρισμα, οὐ πτέρνης τάχος ὀξύτατον τῶν Περσειδῶν τὸ ἐγκώμιον, οὐ κρωβύλος χρυσοῦς ὑπὲρ κεφαλῆς ἀνακείμενος τῶν Κεκροπιδῶν τὸ σύμβολον, ἀλλ' αἰδῶς, χάρις, εὐγένεια τῶν σῶν τρόπων τὰ κτήματα¹⁴³.

C'est une série de références qu'Himérios prend ici pour exemples afin de rapprocher l'étudiant qu'il célèbre de trois fameuses lignées héroïques, les Pélopides, les Perséides et les Cécropides. L'accumulation des allusions s'explique probablement en partie par le caractère de jeu cultivé et pédagogique de ce discours de circonstance. Le fonctionnement de la référence reste cependant le même : même emploi très ponctuel de l'épaule comme symbole concret, même négation de la seule reconnaissance physique au profit des qualités morales. Elle se double ici d'une revendication de qualités individuelles qui vient s'opposer aux prétentions fondées sur des ancêtres prestigieux.

Mais la référence à l'épaule des Pélopides se rencontre également chez les auteurs chrétiens. Sa présence est certes aisément explicable dans les écrits polémiques dirigés contre les païens, où Pélops est érigé en exemple montrant les crimes des dieux païens. Ainsi Grégoire de Nazianze, dans sa *Première invective contre Julien l'Apostat*, écrit polémique chrétien par excellence, veut faire honte à Julien du caractère horrible de la religion qu'il a choisi d'embrasser. Il a recours dans ce but à de longues séries d'exemples polémiques, constitués de références aux dieux, aux héros et aux pratiques religieuses païennes :

Ταῦτα οὐ σέβεις, ἀλλ' ἀτιμάζεις· ὁ τὴν Ἡρακλέους θαυμάζων πυρὰν τὴν ἐξ ἀτυχήματος, καὶ τῶν περὶ γυναικας ἀδικημάτων· καὶ τὴν Πέλοπος κρεουργίαν, τὴν φιλόξενον, ἢ φιλόθεον, ἐξ ἧς ἐπίσημοι Πελοπίδαι παρὰ τῶν ὄμων καὶ τοῦ ἐλέφαντος· καὶ τὰς Φρυγῶν ἐκτομάς, τῶν ὑπ' αὐλοῦ κηλουμένων, καὶ μετὰ τὸν αὐλὸν ὑβριζομένων· καὶ τὰς ἐν Μίθρου βασάνους καὶ καύσεις ἐνδίκους τὰς μυστικὰς· καὶ τὴν ἐν Ταύροις ξενεκτονίαν, καὶ τὴν ἐπὶ Τροίας θυσίαν τῆς βασιλικῆς κόρης· καὶ τὸ Μενουκίως ὑπὲρ Θηβῶν αἷμα, καὶ τῶν Σκεδάσου θυγατέρων ἐν Λεύκτροις ὕστερον· ὁ τοὺς Λακωνικοὺς ἐπαινῶν ἐφήβους ξαινομένους ταῖς μάστιξι, καὶ τὸ ἐπιβώμιον αἷμα τέρπον θεὰν ἀγνὴν καὶ παρθένον¹⁴⁴.

¹⁴³ Himérios, *Lalia eis to genethlion etairou tinos*, 3-4 : « Ta marque distinctive n'est pas l'épaule d'ivoire des Pélopides, l'éloge qui te revient ne porte pas sur l'extrême rapidité du talon des Perséides, ton signe de reconnaissance n'est pas la touffe de cheveux d'or poussant sur la tête des Cécropides, mais l'humilité, la reconnaissance, la noblesse de tes manières, ce sont là tes trésors. » (Je traduis.)

¹⁴⁴ Grégoire de Nazianze, *Première invective contre Julien l'Apostat*, 70 : « Au lieu de respecter cela, tu le méprises, toi qui admires le bûcher où Héraclès mourut par sa faute à cause des femmes qu'il avait outragées ; toi qui admires ce dépeçage de Pélops – inspiré par l'hospitalité ou par l'amour des dieux –, qui a valu aux Pélopides le signe distinctif de leur épaule d'ivoire ; toi qui admires les mutilations des Phrygiens qui se laissent charmer par la flûte avant de se laisser outrager ; toi qui admires les épreuves du temple de Mithra et ses brûlures méritées ; toi qui admires le massacre des étrangers en Tauride et le sacrifice sur le chemin de Troie d'une jeune princesse, le sang de Ménéécée répandu pour Thèbes et, plus tard, celui des filles de Scédasos à Leuctres ; toi qui fais l'éloge des éphèbes laconiens qui se laissaient déchirer par le fouet, et du sang répandu sur l'autel pour plaire à une déesse vierge et pure ; (...) »

Dans le discours, la référence à la marque ivoirine qui est le signe distinctif des Pélopidés et à sa macabre origine est la première d'une série qui a pour but de montrer la cruauté et l'immoralité propres à la religion grecque, opposées à la grandeur des sacrifices du Christ et des martyres, que Julien a choisi de mépriser. Pélops est la deuxième référence de cette série après le bûcher d'Héraclès ; après Pélops, Grégoire fait référence aux automutilations des prêtres phrygiens (allusion aux prêtres de Cybèle), aux rites en l'honneur de Mithra, au sacrifice d'Iphigénie, et à une demi-douzaine d'autres rites ou épisodes mythologiques, mêlant pratiques religieuses et épisodes mythologiques, dans une rhétorique de l'accumulation dont les exemples sont choisis pour les crimes qu'ils mettent en scène. La dévoration de Pélops et le signe distinctif des Pélopidés sont mis en rapport en une étymologie rapide qui change la marque des Pélopidés en rappel éternel d'un crime.

Mais Grégoire, malgré sa réprobation pour les religions païennes, recourt également à ce type de référence dans des contextes non polémiques. Dans les premières lignes de sa Lettre 38, où il recommande un de ses protégés au professeur d'éloquence et philosophe Thémistios, alors en vue à la cour, Grégoire mentionne l'épaule des Pélopidés au cours d'une énumération de signes distinctifs du même genre :

Σπαρτιάτας ἡ λόγχη γνωρίζει, ὄμιος τοῦς Πελοπίδας, λόγοι τὸν μέγαν Θεμιστίον. Κἂν γὰρ ἐν πᾶσι πάντων κρατῆς, τοῦτο τῶν σῶν οἶδα τὸ ἐπισημότατον. Τοῦτο καὶ ἀπ' ἀρχῆς ἡμᾶς συνῆψεν ἀλλήλοις, – εἰ δὴ τι τὸ καθ' ἡμᾶς ἐν λόγοις, – καὶ θαρρεῖν νῦν ἀνέπεισεν¹⁴⁵.

L'épaule des Pélopidés est mentionnée après la lance qui est le signe distinctif des Spartiates¹⁴⁶, ces deux références préparant, par le jeu des zeugmes, le compliment adressé à Thémistios, renforcé par l'emploi de l'adjectif substantivé τὸ ἐπισημότατον, « le trait le plus reconnaissable », qui parachève le parallèle entre l'éloquence de Thémistios et les signes de reconnaissance, ἐπίσημοι, que sont la lance et l'épaule. Les références prennent ici un tour presque proverbial, explicable dans ce contexte précis par l'usage courant consistant à entamer une lettre ou un propos quelconque par une généralité avant d'en venir à son sujet précis.

Ainsi la constance de la forme que prend la référence à Pélops témoigne, chez les auteurs chrétiens comme païens, du recours à une culture commune, héritée de la Grèce, et dont toute une partie des auteurs chrétiens eux-mêmes ne peut nier l'importance. L'épaule des Pélopidés, porteuse d'un signe concret témoignant de leur ascendance, se voit réserver dès le II^e siècle un emploi bien précis, au sein de comparaisons dans lesquelles soit l'épaule, soit même les Pélopidés, sont rabaisés au profit de l'objet du propos qu'il s'agit de mettre en valeur. Cet emploi presque toujours négatif de la référence

¹⁴⁵ Grégoire de Nazianze, *Lettres*, 38, 1-2 : « 1. Les Spartiates ont pour signe distinctif la lance ; c'est l'épaule pour les Pélopidés ; c'est l'éloquence pour le grand Thémistios. En effet, bien que tu l'emportes en tout sur tous, c'est là celle de tes qualités que je reconnais comme la plus insigne. 2. C'est elle qui, dès l'abord, nous a unis l'un à l'autre, – s'il est vrai que nous sommes quelque chose dans l'éloquence, – et qui nous a décidé maintenant à avoir de l'assurance. »

¹⁴⁶ Le texte dit bien « Spartiates » (les habitants de la cité grecque) et non « les Spartes » (guerriers merveilleux nés des dents du dragon, aux origines de Thèbes) comme c'était le cas chez Julien. Il y a ici une variante, peut-être une confusion bien explicable, à moins qu'il ne faille la rapporter aux aléas de la tradition manuscrite.

est frappant, et se renforce au IV^e siècle lorsqu'elle devient un outil de raisonnement symbolisant la qualité insuffisante, reposant sur l'apparence concrète (le corps), l'ascendance prestigieuse (Pélops) ou la matière précieuse (l'ivoire), et à laquelle il s'agit de préférer la recherche des qualités véritables, abstraites et non apparentes.

6.2. Les autres références à Pélops dans les premiers écrits polémiques chrétiens

Si les emplois de la référence à l'épaule des Pélopidés montrent que les auteurs païens et chrétiens partagent parfois une culture commune, il va de soi, comme nous l'a déjà montré l'un des passages de Grégoire de Nazianze, que Pélops constitue aussi un exemple polémique pour ces deux catégories d'auteurs. Les auteurs chrétiens tentent de disqualifier le paganisme en présentant dieux et héros grecs sous un jour criminel ou immoral et en réduisant leur culte à un culte de simples idoles auxquelles ils opposent le dieu chrétien invisible et irréductible à la réalité sensible. Dans ce cadre, la référence à Pélops apparaît à plusieurs reprises, mais n'est jamais convoquée pour elle-même : elle s'inscrit systématiquement dans des énumérations, des séries d'exemples choisis sur des critères thématiques, et où il vient illustrer tel type de crime attribué aux dieux païens ou tel caractère artificiel de leur culte. Clément d'Alexandrie est l'un des premiers auteurs chrétiens à s'attaquer violemment aux dieux du paganisme grec dans son *Protreptique*. Il emploie pour cela plusieurs procédés qui deviennent rapidement topiques dans l'argumentaire chrétien opposé au paganisme.

L'un consiste à accuser les dieux d'actions honteuses, en recourant à une rhétorique de l'accumulation d'exemples puisés dans la culture classique. C'est dans ce but que Clément cite Pélops et Chrysispos dans une énumération de noms de mortels aimés par des dieux, après un développement sur l'immoralité de Zeus puis d'Héraclès :

Οὐκ οὐκ ἀπεικότως οἱ ποιηταὶ « σκέτλιον » τοῦτον « καὶ αἰσυλοεργὸν » ἀποκαλοῦσιν. Μακρὸν δ' ἂν εἶη μοιχείας αὐτοῦ παντοδαπὰς καὶ παίδων διηγείσθαι φθοράς. Οὐδὲ γὰρ οὐδὲ παίδων ἀπέσχοντο οἱ παρ' ἡμῶν θεοί, ὁ μὲν τις Ὑλά, ὁ δὲ Ὑακίνθου, ὁ δὲ Πέλοπος, ὁ δὲ Χρυσίππου, ὁ δὲ Γανυμήδους ἐρῶντες. Τούτους ἡμῶν αἱ γυναῖκες προσκυνούντων τοὺς θεοὺς, τοιοῦτους δὲ εὐχέσθων εἶναι τοὺς ἄνδρας τοὺς ἑαυτῶν, οὕτω σώφρονας, ἵν' ὧσιν ὅμοιοι τοῖς θεοῖς τὰ ἴσα ἐζηλωκότες· τούτους ἐθιζόντων οἱ παῖδες ἡμῶν σέβειν, ἵνα καὶ ἄνδρες γενήσονται εἰκόνα πορνείας ἐναργῆ τοὺς θεοὺς παραλαμβάνοντες¹⁴⁷.

La référence à Pélops n'a ici que peu de valeur en elle-même : toute l'efficacité polémique du passage provient de l'effet d'accumulation produit par la mise en série des exemples, où Pélops n'est plus

¹⁴⁷ Clément d'Alexandrie, *Protreptique*, 2, 33, 4-6 : « Ce n'est donc pas sans raison que les poètes l'appellent « cruel » et « scélérat ». Il serait long de raconter ses adultères variés et les outrages qu'il fit subir à de jeunes garçons. 5. Car vos dieux n'épargnèrent même pas les garçons : ils furent les amants, l'un d'Hylas, l'autre d'Hyakinthos, un autre de Pélops, un autre de Chrysispos, un autre de Ganymède. 6. Voilà les dieux que vos femmes doivent adorer ! Qu'elles prient, afin que leurs maris soient tels, aussi tempérants, pour ressembler à ces dieux et rivaliser avec eux ! Voilà ceux que vos enfants doivent s'habituer à vénérer, afin de devenir à leur tour des hommes, en trouvant en leurs dieux familiers l'image éclatante de la débauche ! »

qu'un nom parmi d'autres, tous correspondant à des mortels aimés par des dieux à l'âge où ils étaient des παῖδες (jeunes gens), et renvoyant qui plus est à des épisodes de relations pédérastiques auxquelles Clément restreint volontairement ses exemples et qu'il attaque violemment. Un élément étonnant de ce passage est la présence de Chrysippos dans cette liste : les sources antérieures ne documentaient pas de variante dans laquelle Chrysippos eût été aimé par un dieu (seul son enlèvement par Laïos était attesté). Il y a donc ici soit la première attestation d'une telle variante, soit une erreur ou une innovation de la part de Clément.

Un autre procédé de l'argumentation chrétienne consiste à soutenir que les dieux païens sont de simples idoles, en s'appuyant sur l'idée que les Grecs révèrent des statues. Cet argument est avancé par Clément à propos des cultes olympiens de Zeus et de Pélops dans un développement consacré aux concours sportifs, qu'il réduit à des cultes funéraires :

Ἴθι δὴ καὶ τοὺς ἀγῶνας ἐν βραχεῖ περιοδεύσωμεν καὶ τὰς ἐπιτυμβίους ταυτασί πανηγύρεις καταλύσωμεν, Ἴσθμιά τε καὶ Νέμεα καὶ Πύθια καὶ τὰ ἐπὶ τούτοις Ὀλύμπια. Πυθοῖ μὲν οὖν ὁ δράκων ὁ Πύθιος θρησκεύεται καὶ τοῦ ὄφεως ἡ πανήγυρις καταγγέλλεται Πύθια· Ἴσθμοῖ δὲ σκύβαλον προσέπτυσεν ἔλεινόν ἢ θάλαττα καὶ Μελικέρτην ὀδύρεται τὰ Ἴσθμια· Νεμέασι δὲ ἄλλο παιδίον Ἀρχέμορος κεκήδευται καὶ τοῦ παιδίου ὁ ἐπιτάφιος προσαγορεύεται Νέμεα· Πῖσα δὲ ὑμῖν τάφος ἐστίν, ὃ Πανέλληνας, ἠνιόχου Φρυγός, καὶ τοῦ Πέλοπος τὰς χοάς, τὰ Ὀλύμπια, ὁ Φειδίου σφετερίζεται Ζεύς. Μυστήρια ἦσαν ἄρα, ὡς ἔοικεν, οἱ ἀγῶνες ἐπὶ νεκροῖς διαθλούμενοι, ὥσπερ καὶ τὰ λόγια, καὶ δεδήμευνται ἅμφω. Ἀλλὰ τὰ μὲν ἐπὶ Ἄγρα μυστήρια καὶ τὰ ἐν Ἀλιμοῦντι τῆς Ἀττικῆς Ἀθήνησι περιώριστα· αἴσχος δὲ ἤδη κοσμικὸν οἷ τε ἀγῶνες καὶ οἱ φαλλοὶ οἱ Διονύσῳ ἐπιτελούμενοι, κακῶς ἐπινενεμημένοι τὸν βίον¹⁴⁸.

Une fois encore, l'argumentation procède par série : chacun des grands concours sportifs de la Grèce est présenté sous un jour réducteur comme un simple culte funéraire, nourrissant l'argumentation de Clément qui cherche à montrer que les dieux païens ne sont que des morts divinisés, c'est-à-dire de faux dieux. La présentation des origines des jeux que donne ici Clément ne doit pas grand-chose aux auteurs grecs anciens : elle semble davantage influencée par les allusions pittoresques et quelque peu baroques qu'en donne Stace au chant VI de la *Thébaïde*, qui ramène lui aussi chacune des compétitions à sa seule dimension de culte héroïque et se plaît à substituer à Apollon Pythien le

¹⁴⁸ Clément d'Alexandrie, *Protreptique*, 2, 34, 1-2 : « Allons, parcourons encore rapidement vos concours, mettons fin à ces assemblées près des tombeaux, aux Jeux Isthmiques, Néméens, Pythiques, Olympiques enfin. A Pytho, on rend un culte au serpent pythien, et sa panégyrie s'appelle les Pythia ; à l'Isthme, la mer rejeta des débris lamentables, et les jeux Isthmiques pleurent Mécicerte ; à Némée, on a rendu les derniers devoirs à un autre enfant, Archémoiros, et ses jeux funèbres s'appellent Néméens ; et pour vous, habitants de la Grèce, Pisa est le tombeau d'un cocher phrygien, et ce sont les libations répandues en l'honneur de Pélops que s'approprie, sous le nom de jeux Olympiques, le Zeus de Phidias. Ainsi donc c'étaient des mystères, à ce qu'il semble, ces concours funèbres si vivement disputés, tout comme les oracles, mais les uns et les autres sont devenus des institutions publiques. 2. Les mystères d'Agra et d'Halimonte en Attique sont restés, il est vrai, circonscrits à Athènes ; mais c'est le monde entier qu'ont déshonoré les concours et les phallus consacrés à Dionysos, cette peste qui a envahi les mœurs. »

serpent Python lui-même¹⁴⁹. La vision de Stace en dit plus long sur le goût romain du macabre que sur les origines réelles des concours panhelléniques, mais elle peut avoir constitué une inspiration commode pour l'auteur chrétien cherchant à donner une vision négative des jeux. Au sein de cet ensemble, les jeux olympiques sont conçus par Clément comme des libations rendues à Pélops, qui est présenté sous un jour péjoratif comme un « cocher phrygien ». L'ajout du complément du nom Φειδίου réduit Zeus à une simple statue, celle sculptée par Phidias, qui s'approprie indûment les libations rendues à Pélops, en une mise en scène d'une concurrence mesquine entre divinités qui ridiculise le polythéisme.

Au cours d'un développement suivant, Clément entreprend de prouver que l'ensemble des statues des dieux païens sont d'origine humaine et relèvent donc des idoles. Parmi de nombreux exemples, un autre épisode lié à Pélops, l'emploi de ses restes par les Achéens comme talisman nécessaire à la prise de Troie, est détourné par Clément, qui affirme (cette fois en citant sa source comme preuve d'autorité) que les os de Pélops ont servi à fabriquer le Palladion :

Πολλοὶ δ' ἂν τάχα που θαυμάσειαν, εἰ μάθοιεν τὸ Παλλάδιον τὸ διοπετὲς καλούμενον, ὃ Διομήδης καὶ Ὀδυσσεὺς ἱστοροῦνται μὲν ὑφελέσθαι ἀπὸ Ἰλίου, παρακαταθέσθαι δὲ Δημοφῶντι, ἐκ τῶν Πέλοπος ὀστέων κατασκευάσθαι, καθάπερ τὸν Ὀλύμπιον ἐξ ἄλλων ὀστέων Ἰνδικοῦ θηρίου. Καὶ δὴ τὸν ἱστοροῦντα Διονύσιον ἐν τῷ πέμπτῳ μέρει τοῦ Κύκλου παρίστημι¹⁵⁰.

Pélops se trouve une fois encore rapproché du Zeus d'Olympie, et encore une fois réduit à la matérialité de la statue : héros et dieux sont changés en purs objets, auxquels est opposée la réalité abstraite du dieu chrétien. Aux yeux de Clément, Pélops n'est qu'un exemple parmi d'autres d'un de ces cultes héroïques qu'il réprovoque et réfute en les assimilant à un simple culte des morts qui n'a aucune légitimité selon lui.

Chez d'autres auteurs s'observe un autre emploi récurrent de la référence à Pélops : l'utilisation du banquet de Tantale comme exemple de pratiques cannibales présentées comme intrinsèques au paganisme. Tatien le Syrien est le premier à se référer ainsi à Pélops, dans une brève allusion présente dans son *Discours aux Grecs* :

Τί δὲ τοὺς λόγῳ θεοῦ κατακολουθοῦντας καθάπερ μιαιωτάτους μεμισήκατε; Παρ' ἡμῖν οὐκ ἔστιν ἀνθρωποφαγία· ψευδομάρτυρες οἱ πεπαιδευμένοι γέγονατε· παρ' ὑμῖν δὲ Πέλοψ δεῖπνον τῶν θεῶν γίνεται κἂν Ποσειδῶνος ἐρώμενος, καὶ Κρόνος τοὺς υἱοὺς ἀναλίσκει, καὶ ὁ Ζεὺς τὴν Μῆτιν καταπίνει¹⁵¹.

¹⁴⁹ Stace, *Thébaïde*, VI, v. 5-14 puis 90-103. Voir mon analyse de ces passages dans le chapitre suivant.

¹⁵⁰ Clément d'Alexandrie, *Protreptique*, 4, 47, 6 : « Sans doute beaucoup seraient-ils étonnés d'apprendre que le Palladion qu'on prétendait tombé du ciel, que Diomède et Ulysse avaient, dit-on, dérobé, à Iliion, et confié à Démophon, avait été fabriqué avec les os de Pélops, tout comme le dieu d'Olympie avec l'ivoire d'une bête des Indes. Je cite mon historien : Denys, dans la cinquième partie du *Cyclos*. »

¹⁵¹ Tatien, *Discours aux Grecs*, 25 : « Pourquoi détestez-vous comme les derniers des scélérats ceux qui suivent la parole de Dieu ? Chez nous nul ne mange de la chair humaine ; vous qui vous laissez persuader de telles

Le propos apologétique de Tatien se double ici d'une contre-attaque portant sur l'accusation d'anthropophagie. Tatien, à son tour, recourt à une énumération de références choisies sur le critère thématique du cannibalisme et où il mêle héros et dieux. Le refus par les dieux du repas cannibale, présent dans la majorité des textes classiques et post-classiques, est ici omis au profit d'une variante sombre propice à l'argumentaire de Tatien. La même chose vaut pour les autres références : peu importe par exemple à Tatien que Zeus ait contraint Cronos à recracher les enfants avalés. Son propos opère par réduction des épisodes à la donnée thématique commune qui lui sert de critère de sélection. L'accumulation seule a valeur argumentative : il s'agit de prendre en faute la religion adverse en autant d'occasions que possible. Également remarquable, car dérogeant au critère de sélection qui prévaut pour le reste de l'énumération, est la mention de la relation entre Pélops et Poséidon : elle semble ajoutée au passage, peut-être à titre de renfort porté à un élément précédent de l'argumentaire de Tatien, qui raillait quelques lignes plus tôt l'immoralité des philosophes.

La référence au banquet cannibale se retrouve ensuite chez Grégoire de Nazianze, comme nous l'avons vu dans le passage de la *Première invective contre Julien l'apostat* où Grégoire fait de la Πέλοπος κρεουργία, la dévoration de Pélops, l'origine de la marque distinctive des Pélopidés¹⁵². Grégoire s'y réfère brièvement, dans les mêmes termes, dans un passage du discours *Sur la fête des lumières*, toujours au cours d'une série d'exemples de crimes prêtés aux dieux et aux héros païens¹⁵³. Chez Grégoire comme chez Tatien, tout se passe comme si Pélops avait été effectivement dévoré par les dieux : le détail de l'épisode est effacé, seul reste le crime du démembrement et du repas, dont la faute n'est pas prêtée à Tantale mais aux dieux eux-mêmes.

On aurait tort cependant de croire que l'échange d'arguments entre auteurs chrétiens et païens au sujet du passé lointain de la Grèce se cantonnerait à un pur dialogue armé de références qui seraient désormais conçues comme dépourvues de toute réalité historique. Pour les chrétiens comme pour les païens, les héros et les rois du passé lointain ont toujours une réalité historique et constituent un enjeu majeur de l'affrontement idéologique qui se joue alors. En témoigne le soin que met Tatien, en terminant son discours, à dater les principaux événements de l'âge héroïque, en employant pour cela la chronologie des rois des Argiens. Il situe ainsi au moment du règne d'Acrisios le départ de Pélops hors de Phrygie¹⁵⁴. En faisant remonter la vie de Moïse au temps d'Inachos, Tatien entend prouver

choses, vous êtes de faux témoins ; c'est chez vous que Pélops sert de festin aux Dieux, qu'il devient le mignon de Poséidon, que Kronos dévore ses fils et que Zeus avale Thétis. »

¹⁵² Grégoire de Nazianze, *Première invective contre Julien l'apostat*, 70 et voir plus haut dans ce chapitre.

¹⁵³ Grégoire de Nazianze, *Sur la fête des lumières* (discours 39), 5 : Ποῦ δὲ θῆσεις τὴν Πέλοπος κρεουργίαν, πεινῶντας θεοῦς ἐστιῶσαν, καὶ φιλοξενίαν πικρὰν καὶ ἀπάνθρωπον; Ποῦ δὲ Ἐκάτης τὰ φοβερὰ καὶ σκοτεινὰ φάσματα, καὶ Τροφώνιου κατὰ γῆς παίγνια καὶ μαντεύματα, ἢ Δωδωναίας δρυὸς ληρήματα, ἢ τρίποδος Δελφικοῦ σοφίσματα, ἢ Κασταλίας μαντικὸν πόμα; Τοῦτο μόνον οὐ μαντευσάμενα, τὴν ἑαυτῶν σιωπὴν. « Οὐ πλάceras-tu le dépècement de Pélops, servi en festin aux dieux affamés, cruelle et inhumaine hospitalité ? Où les fantômes effrayants envoyés par Hécate pendant la nuit, les bouffonneries et les oracles souterrains de Trophonios, les sonnettes du chêne de Dodone, les charlataneries du trépied de Delphes et le breuvage prophétique de Castalie ? La seule chose que ces oracles n'aient pas prévue, c'est qu'un jour ils se tairaient. »

¹⁵⁴ Tatien, *Discours aux Grecs*, 39 : Κατὰ δὲ Ἀκρίσιον ἢ Πέλοπος ἀπὸ Φρυγίας διάβασις : « au temps d'Acrisios, le départ de Pélops hors de la Phrygie ».

l'antériorité de Moïse par rapport à toute la culture classique, et, partant, sa plus grande autorité ; toute la sagesse des païens n'est plus conçue que comme un emprunt (qui plus est maladroit) au savoir de Moïse, qu'il s'agit de rétablir dans son intégralité et de diffuser auprès des païens¹⁵⁵. Cette affirmation de la plus grande ancienneté de la sagesse chrétienne devient un thème récurrent chez les Pères de l'Église.

7. Retour à l'épopée : Pélops dans les épopées mythologiques de la fin de l'Antiquité

Pas plus que les épopées archaïques, les épopées grecques de la fin de l'Antiquité ne mettent directement en scène Pélops et Hippodamie : ce sont d'autres personnages qui se réfèrent à eux ou les évoquent dans le cadre d'analepses ou de comparaisons. Parmi les œuvres perdues, il est très probable que les soixante livres des *Théogamies héroïques* de Pisandre de Laranda, qui les compose dans le courant du III^e siècle, faisaient mention de la relation entre Poséidon et Pélops et peut-être de l'union entre Pélops et Hippodamie. Mais parmi les œuvres conservées, ce sont la *Suite d'Homère* de Quintus de Smyrne puis les *Dionysiaques* de Nonnos de Panopolis qui font mention de Pélops et de la course de chars.

Ces épopées, plus encore que celles de l'époque hellénistique, sont des fictions composées sur des sujets devenus classiques et qui se nourrissent de la riche tradition poétique antérieure pour produire une esthétique archaïsante (dans le cas de Quintus) ou plus nettement novatrice (dans le cas de Nonnos). Leurs partis pris poétiques orientent nettement les modalités des références à Pélops. Les deux épopées ont en commun de se référer uniquement à la course de chars, qui est l'épisode qui suscite le plus grand intérêt à l'époque romaine (y compris chez les auteurs de langue latine) ; mais ces références prennent des formes et des significations très différentes chez l'un et chez l'autre.

7.1. Une course de chars chez Quintus de Smyrne : Ménélas digne de son ancêtre

On sait que la *Suite d'Homère*, composée en hexamètres dactyliques par un nommé Quintus de Smyrne au III^e siècle (ou peut-être au IV^e), couvre en quatorze chants les événements qui séparent la fin de l'*Iliade* du début de l'*Odyssée*, afin de remplacer les poèmes du cycle troyen qui étaient désormais perdus. La poétique de Quintus se situe autant dans la continuité d'Homère que son sujet même : au livre IV, les jeux funèbres en l'honneur d'Achille sont composés sur le modèle fameux des

¹⁵⁵ Tatién, *Discours aux Grecs*, 40. Tatién est le premier à introduire dans les écrits polémiques chrétiens ce thème de l'antériorité des origines du christianisme (contraint pour cela de se réclamer de l'antiquité du judaïsme, malgré les tensions qui opposent alors les deux religions) en se focalisant sur la figure de Moïse. Ce thème, associé à celui d'un « larcin » des païens, dont la sagesse ne serait qu'une suite de plagiats des Écritures, devient un thème important dans la conception que se font les chrétiens de leur héritage envers la culture païenne. À ce sujet, voir Jean Pépin, « Christianisme et mythologie. Jugements chrétiens sur les analogies du paganisme et du christianisme », dans Bonnefoy (dir., 1981), vol. 1, p. 319-324.

jeux funèbres en l'honneur de Patrocle relatés au chant XXIII de l'*Iliade*, et auxquels nous avons vu qu'Apollonios de Rhodes, à l'époque hellénistique, puisait son vocabulaire archaïsant au moment de décrire la course de Pélops sur le manteau de Jason.

L'allusion que fait Quintus à Pélops à l'occasion de ces jeux reste cependant beaucoup plus proche de son modèle homérique que l'emploi qu'en faisait Apollonios de Rhodes : après l'épreuve de la course de chars qui oppose Ménélas, Thoas et Eumélos, un personnage complimente Ménélas en le rapprochant de l'exploit de Pélops victorieux d'Oinomaos, en un rappel des exploits des générations antérieures très commun dans les poèmes homériques. Une lacune a emporté les 48 vers qui relataient la fin de la course de Ménélas et le début du rappel de celle de Pélops, dont le nom n'apparaît pas dans le passage, mais que le contexte permet de reconnaître aisément. En revanche, l'identité de l'auteur de ce rappel reste inconnue.

« ... Ἡλιδος ἐκ δίης, ἐπεὶ ἦ μέγα ἔργον ἔρεξε
παρφ<θ>άμενος θεὸν ἄρμα κακόφρονος Οἰνομάοιο,
ὃς ῥα τότε ἠιθέοισιν ἀνηλέα τεύχεν ὄλεθρον
κούρης ἀμφὶ γάμοιο περίφρονος Ἴπποδαμείης.
Ἄλλ' οὐ μὲν κείνός γε καὶ ἵππασίησι μεμηλῶς
ἵππους ὠκύποδας τοίους ἔχεν, ἀλλ' ἄρα πολλὸν
ποσσὶν ἀφαιροτέρους· οἱ γὰρ τ' εἶδοντ' ἀνέμοισιν. »
Ἥ μέγα κυδαίνων ἵππων μένος ἠδὲ καὶ αὐτὸν
Ἀτρεΐδην· ὃ δ' ἄρ' ἦσι περὶ φρεσὶ γήθεε θυμῷ.
Τοὺς δὲ μέγ' ἀσθμαίνοντας ἄφαρ θεράποντες ἔλυσαν
ζεύγλης· οἱ δὲ καὶ αὐτοὶ ἀελλόποδας λύον ἵππους
πάντες ὅσοις ἐν ἀγῶνι δρόμου πέρι δῆρις ἐτύχθη¹⁵⁶.

Il est à peu près certain que le choix de la course de Pélops pour ce rappel circonstancié s'explique par l'ascendance pélovide du vainqueur de cette course, Ménélas. Le propos général du locuteur relève de l'éloge : il consiste d'une part à rappeler la prouesse de l'ancêtre de Ménélas, puis à affirmer que Ménélas surpasse son aïeul. Le détail de la course que Ménélas vient de remporter a ménagé d'autres rapprochements possibles entre les deux courses. De même que Pélops, en tant que prétendant, a été vainqueur contre toute attente, de même Ménélas a remporté une course dont Eumélos avait pris la tête au départ et pour lequel il ne partait donc pas en position de favori¹⁵⁷. Et il est probable que l'évocation de la course de Pélops éveille le souvenir du bris du char d'Oinomaos au titre de parallèle au double

¹⁵⁶ Quintus de Smyrne, *Suite d'Homère*, 526-537 : « ... loin de la divine Élis : quel exploit il avait accompli ! Il avait devancé le char rapide d'Oinomaos, l'insensé qui massacrait alors sans pitié les jeunes prétendants de sa fille, la sage Hippodamie. Pourtant Pélops lui-même, quoiqu'il fût bon meneur de chevaux, ne possédait pas des coursiers d'une telle valeur ; ils n'avaient que de bien faibles jarrets au regard de ceux-ci, qui peuvent rivaliser avec les vents. » C'est par ces paroles qu'il célèbre les fougues chevaux et leur maître, le fils d'Atrée ; et Ménélas en a le cœur plein de joie. Ses écuyers ont vite fait de détacher du joug l'attelage tout haletant ; les autres conducteurs qui ont disputé dans l'arène le prix de la course, détellent aussi leurs chevaux au galop de tempête. »

¹⁵⁷ Eumélos prend la tête de la course au v. 522.

accident de chars subi par Eumélos et Thoas pendant la course, et dont la lacune nous dérobe le détail¹⁵⁸.

Plus étonnant à première vue est le choix d'attribuer à Pélops des chevaux d'une moins grande valeur que ceux de Ménélas et, à ce qu'il semble, de nature ordinaire : le détail s'écarte d'un pan important de la tradition concernant la nature de ces chevaux et paraît rabaisser Pélops. En réalité, la comparaison portant sur l'habileté des conducteurs, le fait que Pélops ait réussi un exploit aussi prodigieux à l'aide de coursiers ordinaires ne fait au contraire que rehausser ses mérites. En remportant la course, Ménélas s'est montré digne de son aïeul par son habileté de conducteur, mais il ne lui est pas supérieur, puisqu'il a été avangé par des chevaux plus rapides. L'allusion dessine en creux une version de la course dans laquelle Pélops courait tous les dangers contre Oinomaos, dont le char rapide et la cruauté, dépeints en deux vers, sont l'un des rares éléments de contexte rappelés par Quintus à propos de l'épisode.

Le transfert des chevaux extraordinaires de Pélops à Ménélas qu'opère Quintus lui permet d'accorder son propos avec la logique générale de son modèle iliadique, selon laquelle les générations héroïques passées étaient plus puissantes encore que les générations présentes directement mises en scène par l'épopée. L'absence de tout élément merveilleux dans la version de la course que le poète esquisse pour l'occasion situe par ailleurs pleinement cette scène dans la lignée de l'extrême limitation des éléments merveilleux dont paraissent témoigner les poèmes homériques par rapport à d'autres épopées archaïques¹⁵⁹.

7.2. Les références à Pélops dans les *Dionysiaques*

Si les *Dionysiaques* ne mettent jamais directement en scène Pélops et Hippodamie, une dizaine de passages de cette longue épopée se réfère à eux et aux autres protagonistes de la course de chars, qui est pratiquement le seul épisode mobilisé à propos de ces héros (à l'exception d'une référence au banquet de Tantale au chant XVIII). Pélops est naturellement loin d'être le seul héros auquel Nonnos se réfère de cette façon, pas plus qu'il ne fait partie de ceux qu'il cite le plus souvent ; mais l'usage qu'il fait de ces références renseigne à la fois sur la vision de la course qu'il met en avant et sur les significations qu'il lui fait prendre, par l'intermédiaire des contextes où il s'y réfère et de l'orientation qu'il donne aux événements et aux figures qu'il choisit de mentionner. Certaines de ces références sont isolées, comme le passage qui fait de Dionysos amoureux d'un jeune homme un nouveau Poséidon ou comme la mention du banquet de Tantale ; mais plusieurs autres se répondent deux à deux. Une allusion à la course de Pélops à titre d'anti-modèle, qui met en valeur l'originalité des jeux proprement dionysiaques qu'invente le dieu au chant XIX, laisse place, lors des jeux funèbres en

¹⁵⁸ Les vers 538-540 montrent les suites de l'accident : Podalire vient soigner Thoas et Eumélos, qui se sont blessés dans leurs chutes respectives.

¹⁵⁹ Sur la différence de traitement du merveilleux entre les épopées homériques et ce que l'on connaît du reste du Cycle, voir Griffin (1977).

l'honneur d'Opheltès qui occupent le chant XXXVII, à une course de chars qui se situe plus directement dans la lignée des épopées homériques, et où l'affrontement entre Skelmis et Érechthée rejoue par comparaisons interposées à la fois la course de Pélops contre Oinomaos et la rivalité entre Poséidon et Athéna. De même, la figure d'Oinomaos est convoquée à l'occasion de deux affrontements contre des rois sanguinaires, le premier contre Lycurgue fils d'Arès au chant XX, puis, au chant XLVIII, un second contre Sithon, que Dionysos tue avant d'épouser sa fille Pallène, union présentée comme reconduisant celle de Pélops et d'Hippodamie.

7.2.1. Dionysos et Ampélos dans le paysage des relations pédérastiques entre dieux et mortels

Les premières références à Pélops, aux chants X et XI, sont faites par Dionysos dans le contexte de sa relation amoureuse avec Ampélos. Au chant X, Dionysos, en proie à une agitation amoureuse, partage ses pensées entre plaisirs et craintes, et redoute que d'autres divinités ne viennent lui ravir son aimé :

Ἄλλ' ὅτε θύρσον ἄειρε καταντία λυσσάδος ἄρκτου
 ἢ βριαρῶ νάρθηκι κατηκόντιζε λεαίνης,
 εἰς δύσιν ὄμμα τίταινεν ἐς ἡέρα λοξὰ δοκεύων,
 μὴ Ζεφύρου πνεύσειε πάλιν θανατηφόρος αὔρη,
 ὡς πάρος ἠβητῆρα κατέκτανε πικρὸς ἀήτης
 δίσκον ἀκοντιστῆρα καταστρέψας Ὑακίνθου. –
 Δεΐδιε μὴ Κρονίδης ἐρασίπτερος ὄρνις Ἐρώτων
 ἀπροΐδης ἀκίχητος ὑπὲρ Τμῶλοιο φανείη
 φειδομένοις ὀνύχεσσιν ἐς ἡέρα παῖδα κομίζων,
 Τρώιον οἶά τε κοῦρον ἐῶν δρηστῆρα κυπέλλων. –
 260. Ἔτρεμε καὶ δυσέρωτα κυβερνητῆρα θαλάσσης,
 μὴ μετὰ Τανταλίδην χρυσέων ἐπιβήτορα δίφρων
 εἰς δρόμον ἠερόφοιτον ἄγων πρερόεσσαν ἀπήνην
 Ἄμπελον ἀρπάξειεν ἐρωμανέων Ἐνοσίχθων¹⁶⁰.

Ce passage se caractérise par une mise en série des références à d'autres épisodes de relations amoureuses, puisque l'enlèvement de Pélops par Poséidon est la troisième et dernière d'une série de trois références, la première citant Zéphyr et Hyacinthe, la deuxième Zeus et Ganymède. L'enlèvement de Pélops par Poséidon est envisagé dans la lignée directe de la vision qu'en donne la

¹⁶⁰ Nonnos de Panopolis, *Dionysiaques*, X, 250-263 : « Mais lorsque Dionysos brandit son thyrses contre un ours furieux ou, de sa puissante férule, s'apprête à abattre une lionne, il dirige sa vue vers l'occident et scrute l'air d'un regard oblique : si le Zéphyr allait de nouveau exhaler sa brise meurtrière, comme jadis, lorsque ce vent cruel a tué un jeune homme en détournant le disque qui alla frapper Hyacinthos ! – Il craint que le Cronide, oiseau des Amours aux ailes amoureuses, n'apparaisse à l'improviste, subitement, au-dessus du Tmôlos, pour emporter dans ses serres, avec précaution, l'enfant à travers les airs, tel le fils de Trôs, qui, lui remplit ses coupes. – Il redoute aussi le violent amour du Gouverneur de la mer : après avoir fait monter le Tantalide sur son char d'or, s'il allait de nouveau mener par les airs la course de son attelage ailé pour enlever Ampélos, lui, l'Ébranleur du sol fou d'amour ! »

première *Olympique* de Pindare, sans qu'il soit possible de déterminer précisément à quel texte Nonnos emprunte l'épisode (de nombreux intermédiaires sont possibles).

Au chant XI, Dionysos se réfère à nouveau aux mêmes exemples, mais cette fois au cours d'une lamentation amoureuse. Ampélos vient de se tuer en chutant du dos d'un taureau sauvage qu'il a témérairement tenté de chevaucher, et Dionysos prononce une longue tirade endeuillée dans laquelle le poète s'appuie notamment sur un rapprochement entre l'amour de Dionysos pour Ampélos et celui de Poséidon pour Pélops, en un procédé topique de distanciation qui attribue à Poséidon une chance que Dionysos n'a pas eue :

Ὀλβιος Ἐννοσίγαιος, ἐπεὶ τινα γείτονα πάτρης
παιδὸς ἐμοῦ Φρύγα κοῦρον ἐφίλατο, τὸν δὲ κομίζων
χρῦσεον εἰς Διὸς οἶκον ἀνήγαγεν ἀστὸν Ὀλύμπου,
καὶ οἱ, ὅτε σπεύδεσκεν ἐς ἵπποσύνην Ἀφροδίτης,
ᾧπασεν ἄβροχον ἄρμα γαμοστόλον Ἴπποδαμείης.
Μοῦνος ἐγὼ νέον ἔσχον ἰερόιον· ἡμερόεις γὰρ
Ἄμπελος οὐ γάμον εἶδε βιοσσόον, οὐδ' ἐπὶ παστῶ
νυμφιδίην νέος οὔτος ἐμὴν ἔζευξεν ἀπήνην,
ἀλλὰ θανὼν λίπε πένθος ἀπενθήτω Διονύσω¹⁶¹.

Si le thème de la mort précoce venant empêcher le mariage est un lieu commun connu de longue date dans la rhétorique du deuil des jeunes gens, le rapprochement effectué par Dionysos avec l'histoire de Poséidon est à replacer dans les deux séries d'exemples que contient sa tirade. La première est un ensemble des relations entre des dieux et des mortels, qui reprend la série déjà élaborée au chant X : Dionysos a déjà mentionné Apollon et Hyacinthos (258-263), et mentionne un peu plus loin Zeus et Ganymède (293-295). La seconde est un diptyque formé avec ce passage par un second passage dans lequel Dionysos formule deux *adunata* : il voudrait avoir offert lui-même à Ampélos un char, pour l'attelage duquel il aurait dérobé en Troade une des cavales offertes par Zeus à Trôs en compensation après l'enlèvement de Ganymède (287-295) ; il en vient ensuite à s'imaginer offrant à Ampélos son propre char attelé de lions inoffensifs (296-300).

Outre les parallèles de structure qu'il dresse spontanément entre ces épisodes et la reprise contrastée de références aux mêmes figures dans un contexte nouveau, ces passages, en particulier celui du chant XI, paraissent exhiber l'élaboration de l'épisode de la relation entre Dionysos et Ampélos, que non seulement Nonnos, mais Dionysos lui-même parlant par les vers de Nonnos, conçoivent sur le modèle de ces relations amoureuses qui ont précédé Dionysos dans la chronologie de l'âge héroïque (et que

¹⁶¹ Nonnos de Panopolis, *Dionysiaques*, XI, 271-279 : « Bienheureux Ébranleur du sol ! Dans la Phrygie voisine du pays de mon ami, il a aimé un garçon, il l'a enlevé pour le mener au palais doré de Zeus et lui faire habiter l'Olympe ; puis, quand il brûla de disputer dans la carrière la course d'Aphrodite, il lui donna un char que les flots ne mouillent pas pour obtenir la main d'Hippodamie. Moi, je suis le seul dont l'ami soit mort avant l'heure : le charmant Ampélos n'a pas connu le mariage source de vie ; pour gagner la chambre d'hyménée, ce jeune homme n'a point attelé mon char nuptial ; il est mort et ne laisse que deuil à Dionysos qui ignore le deuil. »

Dionysos envie à ses prédécesseurs) mais aussi dans la chronologie réelle du développement du genre épique (Nonnos se réappropriant pour son sujet les conventions et les thèmes de l'épopée homérique). Cet aspect métagoétique ne brise pas l'illusion diégétique, mais va de pair avec le sujet des *Dionysiaques* : ce à quoi d'autres dieux ont eu droit, Dionysos le réclame à son tour et vit ainsi une épopée nouvelle, propre à son univers et à ses attributs. La référence à la relation entre Poséidon et Pélops permet donc à Dionysos de se situer au sein de l'univers où il évolue et où il réclame les mêmes prérogatives que les dieux qui l'ont précédé, mais aussi de s'approprier – ici sur le mode du regret – les gestes et les thèmes traditionnels de la relation pédérastique, en leur imprimant sa marque : le rappel du don du char de Poséidon à Pélops prépare ainsi l'évocation d'Ampélos se voyant offrir l'attelage caractéristique de Dionysos.

7.2.2. Que l'on ne sert pas ses enfants à manger à son hôte : Staphylos rassurant Dionysos

Un deuxième genre de référence à Pélops apparaît au début du chant XVIII, le roi assyrien Staphylos offre l'hospitalité à Dionysos : Staphylos rappelle trois hôtes des dieux qu'ont été Lycaon, qui offrit à manger aux dieux son fils Nictyme, Tantale qui leur offrit Pélops, et Makellô qui fut un hôte modèle :

Πρὸς Διὸς Ἰκεσίοιο, τεοῦ, Διόνυσε, τοκῆος,
 πρὸς Σεμέλης θεόπαιδος, ἐμὸν μὴ δῶμα παρέλθης.
 20. Ἐκλυον ὡς ὑπέδεκτο τεὸν γενετῆρα Λυκάων,
 αὐτὸν ὁμοῦ μακάρεσσι, καὶ υἷα χειρὶ δαΐξας
 Νύκτιμον ἀγνώσσοντι τεῶ παρέβαλλε τοκῆι,
 καὶ Διὶ παμμεδέοντι μιῆς ἔψαυσε τραπέζης,
 Ἀρκαδίδης παρὰ πέζαν· Ὑπὲρ Σιτύλου δὲ καρῆνων
 25. Τάνταλος, ὡς ἐνέπουσι, τεὸν ξείνισσε τοκῆα,
 δαιτρεύσας δ' ἐὸν υἷα θεοῖς παρέθηκεν ἐδωδῆν·
 καὶ Πέλοπος πλατὺν ὄμον, ὅσον θοινήσατο Δηῶ,
 μορφώσας ἐλέφαντι, νόθῳ τεχνήμονι κόσμῳ,
 υἷα δαιτρευθέντα πάλιν ζώγρησε Κρονίων,
 30. ἔμπαλιν ἀλλήλοισ μεμερισμένα γυῖα συνάπτων.
 Ἀλλὰ τί σοι, Διόνυσε, Λυκάονα παιδοφονῆα
 ξεινοδόκον μακάρων καὶ Τάνταλον ἠεροφοίτην
 νεκταρέων ὀνόμηνα δολόφρονα φῶρα κυπέλλων,
 δήιον ἀμβροσίης καὶ νέκταρος ἄνδρα πιφαύσκων;
 35. Ζῆνα καὶ Ἀπόλλωνα μιῆ ξείνισσε τ<ραπέζῃ
 35^a.> Μακελλῶ·
 καὶ Φλεγύας ὅτε πάντας ἀνερρίζωσε θαλάσσης
 νῆσον ὄλην τριόδοντι διαρρήξας Ἐνοσίχθων,

ἀμφοτέρας ἐφύλαξε καὶ οὐ πρήνιξε τριαίνῃ.
 Καὶ σὺ, φέρων μίμημα τεοῦ ξενίοιο τοκῆος,
 40. ἐς μίαν ἠριγένειαν ἐμῶν ἐπίβηθι μελάθρων ·
 δὸς χάριν ἀμφοτέροις, καὶ Βότρυι καὶ γενετῆρι¹⁶².

De la même façon que dans le passage précédent, le rapprochement de plusieurs rappels d'événements passés érigés en contre-exemples (Lycaon et Tantale) puis en exemple (Makellô) sert le propos du personnage, qui relève ici de la rhétorique persuasive : Staphylos mentionne d'abord ces contre-exemples pour mieux s'en démarquer et se présenter en hôte modèle, proche de Makellô dont il réserve à cette fin l'histoire pour la dernière partie de son propos¹⁶³. Nonnos opère ce rapprochement sur un critère thématique, celui des épisodes d'hospitalité accordée à des dieux par des mortels, et les choix qu'il opère dans sa matière tendent à renforcer le parallèle de structure entre l'histoire de Lycaon et celle de Tantale : Nonnos opte pour la variante dans laquelle Lycaon offre à manger aux dieux son propre fils, plutôt que celle dans laquelle c'est un enfant extérieur à sa famille qui est ainsi découpé et servi¹⁶⁴ ; il ne mentionne pas le châtement de Lycaon, et n'ajoute pour Tantale qu'un détail supplémentaire renforçant sa caractérisation comme hôte perfide, le vol du nectar et de l'ambrosie, sans évoquer non plus son châtement. La résurrection de Pélopes et le modelage de l'omoplate d'ivoire participent quant à eux de la construction de l'opposition entre la perfidie des hôtes et la bienveillance des dieux, et trouvent un parallèle dans la juste rétribution accordée par Poséidon à Makellô, qu'il épargne en même temps qu'une autre femme au moment de punir le peuple impie auquel elles appartiennent¹⁶⁵. En outre, le discours de Staphylos, qui recourt dès l'abord aux formules habituelles des suppliants, reconnaît la divinité de Dionysos et le rapproche explicitement de Zeus son père et de Poséidon. Les trois épisodes, qui ne sont évoqués par Nonnos que dans ce passage, sont revêtus d'une valeur morale manifeste, et sont à replacer dans le contexte plus large du thème de l'hospitalité dans les *Dionysiaques*, où Dionysos doit lutter pour faire reconnaître son statut divin et se faire accepter dans les pays où il se rend.

¹⁶² Nonnos de Panopolis, *Dionysiaques*, XVIII, 18-41 : « Par le Zeus des suppliants, ton père, Dionysos, par Sémélé, ta mère qui un dieu enfanta, n'évite pas ma demeure. On m'a conté que Lycaon reçut l'auteur de tes jours, avec les autres Bienheureux, que de sa propre main il dépeça son fils Nyctimos, servit ce plat à ton père, à son insu, et partagea la même table que Zeus tout-puissant, en terre d'Arcadie. Sur les sommets du Sipyle, Tantale, dit-on, offrit l'hospitalité à ton père et, après avoir découpé son fils en morceaux, il le servit en repas aux dieux ; et l'omoplate de Pélopes, que Déô avait dévorée, le Cronide la remplaça en façonnant un ingénieux substitut d'ivoire et il redonna vie à cet enfant immolé en réajustant l'un à l'autre de ses membres séparés. Mais pourquoi, Dionysos, te citer Lycaon, l'hôte infanticide des Bienheureux, et Tantale, le vagabond des airs, le perfide voleur des coupes de nectar ? À une même table, Makellô reçut Zeus et Apollon <...> ; et, lorsque l'Ébranleur du sol arracha tous les Phlégyens de leur socle marin, disloquant l'île entière avec son arme à trois pointes, il épargna les deux femmes et ne les frappa point de son trident. Toi aussi, à l'image de ton père l'Hospitalier, viens en ma demeure, pour un seul jour ! Accorde-nous cette grâce à tous les deux, à Botrys et à son père. »

¹⁶³ Rhétorique qui porte ses fruits au v. 42 (ὡς εἰπὼν παρέπεισεν) : Dionysos accepte l'hospitalité de Staphylos.

¹⁶⁴ Commentaire de Francis Vian à l'édition de la CUF, p. 130-131.

¹⁶⁵ Sur les sources de cet épisode, connu par des sources très fragmentaires qui rendent malaisé de déterminer la façon dont Nonnos en adapte ici le détail au contexte, voir la Notice de Francis Vian en tête du tome VII de l'édition de la CUF, p. 10-13.

7.2.3. Une première référence à la course de Pélops à propos de jeux funèbres : l'affirmation de l'originalité de jeux dionysiaques

Une brève mention du roi Oinomaos au chant XIX montre à l'œuvre les mêmes procédés rhétoriques, dramatiques et méta-poétiques que nous avons vus à l'œuvre dans les passages précédents. Le roi Staphylos est mort et Dionysos organise des jeux funèbres en son honneur. Mais il se démarque fortement des compétitions habituelles en proposant non pas des épreuves sportives mais une compétition de danse et de mime, et en promettant du vin pour toute récompense, au lieu de riches présents et d'équipements guerriers. Il s'en explique ainsi :

« Σταφύλω δέ, καταφθιμένω βασιλῆι,
150. ἀνδρὶ φιλοσκάρθμω, φιλοπαίγμονα κῶμον ἐγείρω·
οὐδὲ παλαισμοσύνη γυιαλκεί δῶρα τιταίνω,
οὐ δρόμος ἵπποσύνης, οὐκ Ἥλιδός εἰσιν ἀγῶνες,
153. οὐ δρόμος Οἰνομάου γαμβροκτόνος· ἡμετέρη γὰρ
νύσσα χορός, βαλβίδες ἐπισκιρτήματα ταρσῶν,
155. χεὶρ τροχαλὴ καὶ σκαρθμὸς ἔλιξ, καὶ νεῦμα προσώπου
ἄστατα κινυμένοιο, καὶ αὐδήεσσα σιωπῆ
δάκτυλα δινεύουσα καὶ ὀρχηστῆρος ὀπωπήν¹⁶⁶. »

Le but de la référence est d'abord rhétorique : Dionysos a recours à la mention de la course organisée par Oinomaos à titre d'anti-modèle pour mieux affirmer les valeurs qu'il souhaite voir présider aux jeux qu'il organise. Sur le plan dramatique, il s'agit pour Dionysos, dans le cadre de cette tirade, d'affirmer sa singularité parmi les autres dieux en s'appropriant la coutume des jeux funèbres pour y faire triompher ses valeurs, qui excluent l'héroïsme belliqueux iliadique. Mais le propos de Dionysos se prête encore une fois à une lecture méta-poétique : tout le passage est un dialogue avec les épopées précédentes en général et avec le chant XXIII de l'*Iliade* en particulier, dont les jeux funèbres de Patrocle ont constitué de longue date le modèle par excellence de ce type de scène pour les poètes postérieurs. Or la nouveauté que Dionysos revendique sur le plan des attributions divines, Nonnos la revendique sur le plan de la poésie épique, et cherche à surprendre ses lecteurs, dont l'horizon d'attente est façonné par les épopées précédentes. La référence négative à la course d'Oinomaos vaut donc aussi refus de traiter sans innovation les scènes de jeux funèbres, comme le faisait un Quintus de Smyrne. Ce refus est d'autant plus fort qu'en employant comme référence la course cruelle

¹⁶⁶ Nonnos de Panopolis, *Dionysiaques*, XIX, 149-157 : « Pour Staphylos, le roi défunt, cet ami de la danse, j'éveille une fête amie des ris et des jeux : je n'offre pas des présents pour honorer les prouesses physiques de la lutte. Ce n'est pas ici la course de chars, les combats de l'Élide, la course d'Oinomaos mortelle aux prétendants : mon arène est la danse ; ma barrière de départ, ce sont des pas bondissants, une main rapide, un saut tournoyant, les mouvements incessants d'un visage mobile, un silence parlant qui anime à la fois les doigts et le regard du danseur. »

d'Oinomaos, qui est une affaire de vie ou de mort pour les concurrents, à propos des courses en général et des prix en général, Dionysos met sur le même plan l'une et les autres et rejette du côté de la cruauté d'un Oinomaos les compétitions autrement plus mesurées que met en scène une épopée comme l'*Iliade*. Non certes que Dionysos refuse toute violence belliqueuse, puisqu'il fait la guerre aux Indes ; mais il affirme fortement son identité propre en conférant à une activité nouvelle, la pantomime, la même dignité que les jeux funèbres traditionnels. Une telle innovation n'empêchera nullement Nonnos de rivaliser avec le chant XXIII de l'*Iliade* de façon beaucoup plus directe avec les jeux funèbres du chant XXXVII, qui s'inscrivent cette fois directement dans la continuité des poèmes homériques.

7.2.4. Une première figure de nouvel Oinomaos : Lycurgue fils d'Arès

Une nouvelle référence à Oinomaos, beaucoup plus développée, se trouve au chant XX. Une nouvelle fois, Oinomaos n'est pas directement mis en scène, mais c'est à présent le poète lui-même qui prend en charge une analepse narrative, mobilisée pour ménager un parallèle avec l'autre personnage dont il est directement question, Lycurgue, fils d'Arès et frère d'Oinomaos, dont il partage la cruauté.

Ἔνθα τις, Ἄρεος αἴμα, μαιφόνος ὄκεεν ἀνὴρ,
 150. ἦθεσι ῥιγεδανοῖσιν ἔχων μίμημα τοκῆος,
 ὀθνείους ἀθέμιστος ἀμεμφέας εἰς μόρον ἔλκων,
 αἰνομανῆς Λυκόοργος· ἀποκταμένων δὲ σιδήρω
 ἔστεφεν ἀνδρομέοισιν ἐὼν πυλεῶνα καρήνοισ
 154. εἵκελος Οἰνομάω καὶ ὁμόχρονος, οὗ ποτε δειλὴ
 155. πατρὸς ἀνυμφεύτοισι δόμοις ἐφυλάσσετο κούρη
 χήρη, γηραλέη, γαμίων ἔτι νῆις ἐρώτων,
 εἰσόκε Τανταλίδης, ἰππήλατον οἶδμα χαράσσων,
 ἄβροχον ἄρμα φέρων τετράζυγον Ἐννοσιγαίου
 νυμφίδιον δρόμον εἶχεν, ὅτε τροχοειδέϊ κύκλω
 160. Μυρτίλος αἰολόμητις ἐπὶ κλοπον ἦνυσε νίκην
 μιμηλῶ τελέσας ἀπατήλιον ἄξονα κηρῶ,
 οἶκτον ἔχων καὶ ἔρωτα γοήμονος Ἴπποδαμείης·
 καὶ δρόμος ἦν ἀνόνητος· ὑπ' Ἡελίοιο δὲ δίφρω
 κηροπαγῆς φλογόεντι † ῥυμὸς † θερμαίνετο πυρσῶ,
 165. καὶ τροχὸν ἠκόντιζε λυθεῖς μινυώριος ἄξων.
 Τοῖος ἔην Λυκόοργος ὁμότροφος¹⁶⁷.

¹⁶⁷ Nonnos de Panopolis, *Dionysiaques*, XX, 149-166 : « Là habitait un fils d'Arès, un scélérat souillé de meurtres, image de son père par ses pratiques horribles, un homme sans loi qui faisait périr d'innocents étrangers : Lycurgue aux terribles fureurs, qui, après avoir tué ses victimes par le fer, couronnait son porche avec

La présentation de Lycurgue sert de cadre à l'évocation d'Oinomaos, et adopte une structure circulaire : le parallèle avec Oinomaos est introduit par l'expression εἴκελος Οἰνομάῳ καὶ ὁμόχρονος au v. 154, et le développement se clôt ensuite par un retour à Lycurgue. La suite du passage détaille plus précisément les horribles activités de Lycurgue. Là encore, Nonnos opère des rapprochements thématiques entre héros et épisodes, en s'appuyant cette fois sur un lien de parenté : l'ascendance commune de Lycurgue et d'Oinomaos, tous deux fils d'Arès, explique les macabres coutumes qu'ils partagent. Mais le parallèle a ses limites, car, si Oinomaos est un beau-père cruellement récalcitrant, Lycurgue, lui, est une figure d'hôte hostile, qui torture et tue les voyageurs égarés, et tente de massacrer les Bassarides du cortège de Dionysos à coups de hache à bœufs. La narration de la course, si courte qu'elle soit, peut remplir plusieurs fonctions au sein de l'épopée. À court terme, le rappel de la défaite d'Oinomaos annonce celle à venir de Lycurgue, figure de démesure qui persiste jusqu'au bout à s'attaquer à Dionysos et à ses alliés divins, et qui, immobilisé par Ambrosie changée en vigne, finit changé en vieillard aveugle par le décret de Zeus. À une échelle plus large, le récit de la course prépare aussi la comparaison du chant XXXVII, plus allusive, mais déterminante pour l'issue de la rivalité entre Skelmis et Achatès pendant la course de chars.

Le passage permet à Nonnos de livrer sa conception du personnage d'Oinomaos et de la course de Pélops. Nonnos, comme la plupart des auteurs de la fin de l'Antiquité, conçoit Oinomaos comme un personnage cruel qui mérite son sort. Plus originale est la vision qu'il donne de la ruse et de Myrtilos. Celui-ci est présenté comme l'auteur de la ruse et comme habile à modeler une fausse pièce de char ; et surtout, il se voit qualifié par l'adjectif αἰολόμητις¹⁶⁸. C'est là le premier texte à mettre explicitement en rapport la figure de Myrtilos avec la notion de *mêtis*, et nous verrons que Myrtilos, au chant XXXVII, fait l'objet d'une référence positive qui emploie à nouveau cet adjectif.

7.2.5. Myrtilos parmi les étoiles : le Cocher comme auxiliaire amoureux

Une nouvelle référence plus brève, cette fois au seul Myrtilos, apparaît au chant XXXIII, mais dans la perspective toute différente des associations entre des figures mythologiques et les constellations. Les

des têtes humaines. Il était pareil à Oinomaos, son contemporain, dont jadis la malheureuse fille vivait enfermée dans la maison paternelle sans pouvoir se marier. Veuve d'époux, elle vieillissait, encore ignorante des amours conjugales, jusqu'à ce que le fils de Tantale, sillonnant les vagues de ses chevaux, amenât sans le mouiller le char au quadruple attelage de l'Ébranleur du sol pour prendre part à la course nuptiale ; alors, grâce à une roue cerclée, l'artificieux Myrtilos lui procura une victoire truquée en faussant l'essieu au moyen d'une cire imitatrice, parce qu'il éprouvait pitié et amour pour la plaintive Hippodamie. Et la course fut un échec : le char du Soleil chauffait de ses flammes ardentes la clavette (?) de cire coagulée et l'éphémère essieu, en se détachant, projetait au loin la roue. Lycurgue, qui avait été à pareille école, lui ressemblait. » Sur les problèmes d'établissement du texte posés par le passage, voir le commentaire de Neil Hopkinson dans la CUF, p. 192-194.

¹⁶⁸ Cet adjectif, absent des épopées homériques, qualifie Prométhée dans la *Théogonie* d'Hésiode, v. 511 ; la forme voisine αἰολομήτης qualifie Sisyphé dans un fragment hésiodique (10a MW = 10 Most, v. 26). Αἰολόμητις qualifie Aphrodite dans les *Suppliantes* d'Eschyle, v. 1037. Très peu employé (une vingtaine d'occurrences dans le TLG tous cas confondus), absent notamment des œuvres des poètes alexandrins, il semble employé surtout par les poètes de l'époque impériale (principalement Oppien, *Halieutique*, II, v. 503 ; Dionysios, *Périégèse*, v. 207 ; Musée, *Héro et Léandre*, v. 198). Chez Nonnos, de loin le poète qui l'emploie le plus volontiers, il qualifie ailleurs le poulpe (I, v. 279), Mystis (IX, v. 299), Éros (XXXIII, v. 90), Morrheus (XXXVI, v. 471), Ajax (XXXVII, v. 580), Idmon (XXXVIII, v. 31), et, comme nous le verrons, Myrtilos (XXXVII, v. 340).

sources de Nonnos sont ici plus aisées à deviner : il s'inscrit dans la lignée d'ouvrages comme les *Catastérismes* d'Ératosthène, qui avaient abondamment développé le thème et avaient été traduits et adaptés en latin aux premiers siècles avant et après J.-C.¹⁶⁹ Le contexte plus général n'en porte pas moins les mêmes connotations positives associées à Myrtilos. C'est en effet lors d'une rêverie amoureuse et malheureuse que Morrheus, épris de la fuyante Chalcomède qui ne partage pas ses sentiments, sort une nuit pour contempler les étoiles et y reconnaît les amours des dieux et des héros. Ayant reconnu le Taureau, le Chariot, le Cocher et l'Aigle, il se remémore les intrigues amoureuses auxquelles ils ont pris part.

Ἵπερτέλλοντα δὲ Ταύρου
 Μυρτίλον ἐσκοπίαζε, πυρίπνοον Ἴνιοχῆα,
 ὅττι γάμῳ χραίσμησε, καὶ εἰς δρόμον Ἴπποδαμείης
 ἀντίτυπον ποίησε τύπον τροχοειδέι κηρῶ,
 ἄχρι Πέλοψ γάμον εὔρε¹⁷⁰.

Le rôle conféré à Myrtilos est entièrement conditionné par le contexte : il apparaît comme un pur adjuvant des futurs époux, en particulier de Pélops, et rien n'est dit d'une éventuelle concurrence entre Pélops et Myrtilos. Cette absence est cependant générale dans les *Dionysiaques*, qui offrent une vision cohérente de Myrtilos comme auxiliaire rusé de Pélops et d'Hippodamie, et n'en reprennent pas la conception tragique comme source de malédiction pour les Pélopidés.

7.2.6. Une seconde référence à la course de Pélops à propos de jeux funèbres : la course de chars du chant XXXVII ou le triomphe de la ruse

Le chant XXXVII des *Dionysiaques* est entièrement consacré aux jeux funèbres donnés par Dionysos en l'honneur du guerrier crétois Opheltès (lequel n'est presque pas mentionné avant cette occasion). Ces jeux forment l'antithèse exacte des jeux donnés en l'honneur de Staphylos au chant XIX : tant les épreuves qu'ils comportent que les prix qui couronnent les vainqueurs se situent à présent dans une grande continuité par rapport aux grands modèles du genre que constituent pour Nonnos le chant XXIII de l'*Iliade*, mais aussi les chants III et IV de la *Suite d'Homère*, et, chez les auteurs latins, l'*Énéide* de Virgile (chant V), la *Thébaïde* de Stace (chant VI) et les *Punica* de Silius Italicus¹⁷¹.

¹⁶⁹ Principalement par l'*Astronomique* d'Hygin et les *Aratea* de Germanicus, ce dernier ouvrage consistant en une traduction mise à jour des *Phénomènes* grecs d'Aratos. Sur ces ouvrages latins et la place qu'y occupe Myrtilos parmi les noms possibles de la constellation du Cocher, voir mon développement dans le chapitre suivant, p. 353.

¹⁷⁰ Nonnos de Panopolis, *Dionysiaques*, XXXIII, 292-297 : « Puis, à son lever au-dessus du Taureau, il repère Myrtilos, le Cocher à l'haleine de feu, qui fut l'artisan d'un mariage : pour la course d'Hippodamie, il fit une contrefaçon de clavette avec une boule de cire, tant et si bien que Pélops trouva à se marier. » Bernard Gerlaud indique les sens littéraires possibles : « il guette Myrtilos, le Cocher... parce qu'il favorisa un mariage et qu'il fit une contrefaçon... » ou « Myrtilos, (devenu) Cocher... parce qu'il favorisa... ».

¹⁷¹ Sur les modèles de Nonnos pour le chant XXXVII, voir la Notice d'Hélène Frangoulis dans la CUF, qui dresse un inventaire détaillé des points de comparaison possibles, des reprises et des innovations de Nonnos.

L'influence de Stace est particulièrement perceptible : celui-ci est le premier à mobiliser une référence importante à l'épisode de la course pour Hippodamie dans le chant VI de la *Thébaïde*, consacré aux jeux funèbres donnés en l'honneur de l'enfant Archémore ; outre plusieurs références ponctuelles, il met en scène, parmi les concurrents de l'épreuve de la course de chars, un fils d'Oinomaos, Hippodamus, qui donne lieu à une péripétie d'accident de char constituant manifestement un jeu de parallèle avec le destin d'Oinomaos lui-même¹⁷². Nonnos s'inspire nettement de ce passage et mobilise lui aussi un parallèle avec la course de Pélops, mais d'une façon différente et plus développée encore. Ce contraste entre l'originalité des jeux pour Staphylos et le caractère plus traditionnel de ceux donnés en l'honneur d'Opheltès est perceptible dès l'annonce des jeux par Dionysos, qui, en un parallèle manifeste, mentionne à nouveau la course de Pélops, mais d'une manière légèrement différente. Dionysos énumère en effet les grandes compétitions sportives grecques, et le développement qu'il consacre à Pélops aboutit à la mention de la plus célèbre, les concours olympiques ; Dionysos mentionne ensuite les concours pythiques et les concours isthmiques (mais non les concours néméens).

᾿Ω φίλοι, οὐς ἐδίδαξεν Ἄρης πτολίπορθον ἐνώ,
οἷς δρόμον ἵπποσύνης δωρήσατο Κυανοχαίτης,
οὐ μὲν ἐγὼ καμάτων ἀδαήμονας ἄνδρας ἐπέιγω,
ἀλλὰ πόνους βριαροῖσιν ἐθήμονας· ἡμέτεροι γὰρ
135. παντοίαις ἀρετῆσι μεμηλότες εἰσὶ μαχηταί·
εἰ γὰρ ἀπὸ Τμῶλοιο γένος λάχε Λύδιος ἀνὴρ,
137. ἱππεῖς τελέσει Πελοπηίδος ἄξια νίκης·
εἰ δὲ πέδον Πισαῖον ἔχει μαιήτιον ἵππων
Ἥλιδος εὐδίφοριο καὶ Οἰνομάσιο πολίτης,
140. οἷδεν Ὀλυμπιάδος κοτινηφόρον ὄζον ἐλαίης·
ἀλλ' οὐκ Οἰνομάσιο πέλει δρόμος, οὐδ' ἐλατῆρες
ἐνθάδε κέντρον ἔχουσι κακοξείνων ὕμεναίων,
ἀλλ' ἀρετῆς δρόμος οὗτος, ἐλεύθερος ἀφρογενεῖης¹⁷³.

Les concurrents de la course sont à présent placés sous le patronage d'Arès et de Poséidon, tandis qu'Arès avait été exclu des jeux précédents ; et les guerriers originaires de Lydie ou d'Élide sont explicitement rapprochés de Pélops. Pélops est convoqué au titre de modèle pour la conduite des chars : l'ensemble du développement est conçu sur un mode proche de l'épique pindarique, où le

¹⁷² Voir à ce sujet mon développement sur ce passage de Stace dans le chapitre suivant, p. 372.

¹⁷³ Nonnos de Panopolis, *Dionysiaques*, 131-143: « Mes amis, vous à qui Arès enseigna la guerre qui détruit les cités, vous à qui l'art de conduire les chars fut accordé par le Dieu à la sombre chevelure, ce ne sont point des hommes ignorants de l'effort que j'encourage en vous, mais des hommes accoutumés aux rudes fatigues ; car ils ont le goût des prouesses multiples, nos guerriers. Si c'est du Tmôlos que l'un tire son origine, s'il est Lydien, les exploits qu'il accomplira seront dignes de la victoire en char de Pélops ; s'il a pour patrie la terre de Pise, nourrice de chevaux, s'il est un homme de l'Élide aux magnifiques chars, un concitoyen d'Oinomaos, il connaît déjà les rameaux de l'olivier sauvage d'Olympie. Mais cette course n'est pas celle d'Oinomaos : les auriges ici n'ont pas pour aiguillon un mariage qui cause la mort des étrangers ; c'est sur le mérite qu'est fondée cette course, sans lien avec l'amour. »

héros accédait au culte grâce à sa victoire et patronnait ensuite les jeux. Un contrepoint proche de celui mobilisé au chant XIX est ensuite ménagé, mais il est à présent beaucoup moins tranché : l'emploi rhétorique de la référence vise ici simplement à rappeler une différence d'enjeu, de façon un peu similaire à l'emploi qu'en faisait Dion de Pruse dans son discours *Au peuple d'Alexandrie*¹⁷⁴.

Dans la suite du chant, la référence à la course pour Hippodamie, croisée avec d'autres rappels, vient appuyer et éclairer la rivalité entre plusieurs concurrents lors de la course de chars. Un terrain propice à ces comparaisons est ménagé par l'identité des concurrents.

Ἦς φαμένου σπεύδοντες ἐπέτρεχον ἡγεμονῆες,
155. δίφρα περιτροχάοντες ἀμοιβαδῖς· ὠκυπόδην δὲ
Ξάνθον ἄγων πρῶτιστος ὑπὸ ζυγὰ δῆσεν Ἐρεχθεὺς
ἄρσενά, καὶ θήλειαν ἐπεσφήκωσε Ποδάργην,
οὗς Βορέης ἔσπειρεν ἐυπερύγων ἐπὶ λέκτρων
Σιθονίην Ἄρπυιαν ἀελλόπον εἰς γάμον ἔλκων,
160. καὶ σφεας, Ὀρείθυιαν ὅθ' ἤρπασεν Ἀτθίδα νύμφην,
ᾧπασεν ἔδνον ἔρωτος Ἐρεχθεὶ γαμβρὸς ἀήτης.
Δεύτερος Ἀκταίων Ἴσμηνίδα πάλλεν ἰμάσθλην·
καὶ τρίτος ὕδρομέδοντος ἀπόσπορος Ἐννοσιγαίου
Σκέλμις ἔην ταχύπωλος, ὃς ἔγραφε πολλάκις ὕδωρ
165. πάτριον ἰθύνων Ποσιδήιον ἄρμα θαλάσσης.
Τέτρατος ἄνθορε Φαῦνος, ὃς εἰς μέσον ἦλθεν ἀγῶνος
μοῦνος ἔχων τύπον ἴσον ἐῆς γενέταο τεκούσης,
Ἥελίου μίμημα φέρων τετράζυγας ἵππους·
καὶ Σικελῶν ὀγέων ἐπεβήσατο πέμπτος Ἀχάτης,
170. οἴστρον ἔχων Πισαῖον ἐλαιοκόμου ποταμοῖο,
ἵπποσύνης ἀκόρητος, ἐπεὶ πέδον ᾧκεε νύμφης
Ἀλφειοῦ δυσέρωτος, ὃς εἰς Ἀρέθουσιν ἰκάνει
ἄβροχον ἔδνον ἔρωτος ἄγων στεφανηφόρον ὕδωρ¹⁷⁵.

¹⁷⁴ Discours 32, *Au peuple d'Alexandrie*, 75-77. Voir, plus haut dans ce chapitre, mon analyse de ce passage.

¹⁷⁵ Nonnos de Panopolis, *Dionysiaques*, XXXVII, 154-173 : « Il dit ; et les auriges s'élancent en hâte, s'affairant autour de leurs chars, l'un après l'autre. Le tout premier est Érechthée, qui amène et attache sous le joug Xanthe aux pieds agiles, le mâle, puis lie auprès de lui la femelle, Podargè. Tous deux sont les enfants de Borée, qui les a engendrés sur sa couche ailée, lorsqu'il s'unit à la fille du pays de Sithon, la Harpyie aux pieds de tempête. Et, quand il enleva Oriithyie, la nymphe de l'Attique, ce fut le présent de noces que lui, le vent, son gendre, offrit à Érechthée. Le deuxième, Actéon agite son fouet isménien. Et le troisième est le fils du maître de l'onde, de l'Ébranleur de la terre, Skelmis aux agiles coursiers, qui souvent trace un sillon sur les eaux, en conduisant le char marin de son père Poséidon. Le quatrième à s'élaner est Phaunos, qui s'avance au milieu de l'arène ; seul, il ressemble au père de sa mère et, à l'image d'Hélios, mène un quadruple attelage. Et le cinquième, Achatès monte sur son char sicilien : il a la passion du fleuve de Pise où pousse l'olivier, et brûle du désir insatiable de conduire des chars ; il habite en effet le pays de la nymphe chère à Alphée, le fleuve aux tristes amours, qui vient auprès d'Aréthuse, apportant en gage d'amour, sans y mêler d'autres flots, son eau qui charrie des couronnes. »

Parmi les cinq concurrents, trois feront l'objet de références à la course pour Hippodamie appuyées sur leurs identités respectives. Il est ainsi utile de garder en tête qu'Érechthée est originaire d'Athènes, tandis que Skelmis est un fils de Poséidon. En dehors de la nature de son lien à Poséidon, Skelmis, qui conduit le char de son père, peut donc apparaître comme une sorte de second Pélops, en position de favori pour une telle course. Mais une différence notable entre Pélops et Skelmis réside dans le contexte de la course, où son char n'est en rien un avantage décisif, puisque plusieurs autres concurrents disposent d'attelages extraordinaires, à commencer par Érechthée, dont l'attelage de chevaux nés de Borée et d'une Harpyie s'inspire notamment de l'attelage d'Achille dans l'*Iliade*¹⁷⁶, et qui est par ailleurs présenté parfois comme l'inventeur des courses de chars¹⁷⁷.

Achatès, de son côté, entretient un lien plus complexe avec la course éléenne. Contrairement à la plupart des autres concurrents, il n'est avantagé ni par une ascendance divine ni par un équipage exceptionnel. Mais le lecteur attentif reconnaît aisément son lien avec la Grèce centrale : Achatès est originaire de Sicile, et plus précisément de la région de la source Aréthuse. Or Nonnos se réfère ici à une étymologie du nom de cette source, homonyme de la source Aréthuse d'Élide, et qui expliquait cette homonymie en affirmant que le fleuve Alphée avait poursuivi Aréthuse jusqu'en Sicile¹⁷⁸. Tout comme Nonnos s'est déjà référé à plusieurs reprises à Pélops et à Hippodamie, il s'est déjà référé à plusieurs reprises à cette étymologie dans les chants précédents¹⁷⁹. Mais dans le contexte d'une compétition sportive, l'évocation de l'eau de l'Alphée charriant des couronnes jusque près de l'Aréthuse sicilienne pourrait être comprise comme annonçant une victoire d'Achatès.

Il y a donc dans cette présentation des concurrents un jeu poétique avec l'attente du lecteur, qui entretient un suspens ménagé par des développements en apparence anodins, mais porteurs de connotations symboliques qui revêtent des valeurs changeantes selon les contextes.

La rivalité entre Skelmis et Érechthée pendant la course confronte entre elles différentes références désormais placées dans la bouche des protagonistes :

Ἄλλ' ὅτε δὴ πύματον τέλεον δρόμον, ὄξυς ὀρούσας
 290. Σκέλμις ἔην πρότιστος ἀλίδρομον ἄρμα τιταίνων·
 καὶ οἱ ὀμαρτήσας ἐπεμάστιεν ἵππον Ἐρεχθεὺς
 ἀγχιφανῆς, καὶ δίφρον ὀπισθοπόρον τάχα φαίης
 εἰναλίου Τελχῖνος ἰδεῖν ἐπιβήτορα δίφρων·
 καὶ γὰρ ἀερσιπότητος Ἐρεχθέος ἵππος ἀγήνωρ
 295. διχθαδίῳ μυκτῆρι παλίμπνοον ἄσθμα τιταίνων
 ἄλλοτρίου θέρμαινε μετάφρενον ἠνιοχῆος·

¹⁷⁶ *Iliade*, XVI, 149-151.

¹⁷⁷ Notamment chez Virgile, *Géorgiques*, 3, 113-114, et Hygin, *Astronomie*, 2, 13, 1.

¹⁷⁸ L'épisode est notamment évoqué par Pausanias, *Description de la Grèce*, V, 7, 2-3 et le commentaire d'Anne Jacquemin dans la CUF, p. 119-120. Il est évoqué dans la poésie dès l'époque archaïque ; à l'époque romaine, il l'est notamment par Ovide dans les *Métamorphoses*, V, 572-641.

¹⁷⁹ Nonnos l'évoque en VI, 339-355 ; XIII, 323-327 ; XXX, 212 ; XL, 560-562 ; XLII, 105-107 ; XLV, 117. Voir aussi le commentaire d'Hélène Frangoulis dans l'édition de la CUF, p. 126-127.

καί νύ κεν αὐχενίων ἐδράξατο χερσὶ κομάων,
ἐντροπαλιζομένοις βλεφάροις ἐλατῆρα δοκεύων,
299. καί νύ κε σειομένων τροχαλῆ στροφάλιγγι γενεῖων
303. ἀφριῶν στατὸς ἵππος ἀπέπτυνεν ἄκρα χαλινῶ,
300. ἀλλὰ παρατρέψας ἀνεσεύρασε δίφρον Ἐρεχθεύς,
301. ἠνία δ' εὐποίητα κατέσπασεν ἄρπαγι παλμῶ,
302. ἀγχιφανῆ κατὰ βαιὸν ἐπισφίγγων γέννυ ἵπων.
304. Καὶ πάλιν ἐγγὺς ἔλασσε φυγῶν ἀχάλινον ἀνάγκην·
305. καὶ μιν εἰς ὀχέεσσιν ἐπαῖσσοντα δοκεύων
Σκέλμις ἀπειλήτειραν ἀπερροῖβδησεν ἰωήν·
« Λῆγε θαλασσαίοισι μάτην ἵπποισιν ἐρίζων·
308. ἄλλον ἐμοῦ γενέταο Πέλοψ ποτὲ δίφρον ἐλαύνων
Οἰνομάου νίκησεν ἀνικῆτων δρόμον ἵπων.
310. Ἴπποσύνης μὲν ἔγωγε κυβερνητῆρα καλέσσω
ἵππιον ὑδρομέδοντα· σὺ δέ, πλήξιππε, τιταίνεις
νίκης ἐλπίδα πᾶσαν ἐς ἰστοτέλειαν Ἀθήνην.
Οὐ δὲ τεῆς ὀλίγης μορίης χρέος, ἀλλὰ κομίζω
ἀμπελόεν στέφος ἄλλο καὶ οὐκ ἐλάχειαν ἐλαίην. »
315. Ὡς φαμένου ταχύβουλος ἐχώσατο μᾶλλον Ἐρεχθεύς,
καὶ δόλον ἠπεροπῆα καὶ ἔμφρονα μῆτιν ὑφαίνων
χερσὶ μὲν ἠνιόχευεν ἐὸν δρόμον, ἐν κραδίῃ δὲ
ἵπποσύνης πολιοῦχον εἶν ἐπίκουρον Ἀθήνην
κικλήσκων ταχύμυθον ἀνήρυγεν Ἀτθίδα φωνήν·
320. « Κοίρανε Κεκροπίης, ἵπποσσόε Παλλὰς ἀμήτωρ,
ὡς σὺ Ποσειδάωνα τεῶ νίκησας ἀγῶνι,
οὕτω σὸς ναέτης Μαραθῶνιον ἵππον ἐλαύνων
υἷα νικήσειε Ποσειδάωνος Ἐρεχθεύς. »
Τοῖον ἔπος βοῶων ἐπεμάστιεν ἰσχία πῶλων,
325. ἄρματι δ' ἄρμα πέλασσεν ἰσόζυγον· ἀντιβίου δὲ
λαίῃ μὲν βαρύδεσμον ἐπισφίγγων γέννυ ἵπων,
σύνδρομον αὐερύων βεβημένον ἄρμα χαλινῶ,
δεξιτερῆ μᾶστιζεν εἰς ὑψαύχενας ἵππους
ἐσσυμένους προτέρωσε· μεταστήσας δὲ κελεύθου
330. θῆκε παλινδίνητον ὀπίστερον ἠνιοχῆα.
Καὶ τροχαλοῖς στομάτεσσι χέων φιλοκέρτομον ἠχῶ
υἷα Ποσειδάωνος ἀμοιβάδι νεῖκεε φωνῆ,
ἐντροπαλιζομένην μεθέπων γελώωσαν ὀπωπῆν·

« Σκέλμις, ἐνικῆθης· σέο φέρτερός ἐστιν Ἐρεχθεύς,
 335. ὅττι τεὸν Βαλίον, Ζεφυρηίδος αἶμα γενέθλης,
 ἄρσενα καὶ νέον ἵππον ὄδοιπόρον ἄβροχον ἄλμης
 γηραλέῃ νίκησεν ἐμὴ θήλεια Ποδάργη.
 Εἰ μὲν ἀγνηορέεις Πελοπηίδος εἵνεκα τέχνης
 ὑμετέρου γενετῆρος ἀλίδρομον ἄρμα γεραίρων,
 340. Μυρτίλος αἰολόμητις ἐπὶ κλοπὸν ἦνυσε νίκην,
 μιμηλῶ τελέσας ἀπατήλιον ἄξονα κηρῶ·
 εἰ δὲ μέγα φρονέεις γενεῆς χάριν Ἐννοσιγαίου,
 ἵππιον ὄν καλέεις, βυθίων ἐπιβήτορα δίφρων,
 πόντιον αὐτὸν ἄνακτα, κυβερνητῆρα τριαίνης,
 345. ἄρσενα σὸν νίκησεν ἀρηγόνα θῆλος Ἀθήνη. »
 Ὡς φάμενος Τελχίνα παρέδραμεν ἀστὸς Ἀθήνης¹⁸⁰.

Cette scène est remarquable à plus d'un titre. Dans son déroulement, tout d'abord. Au début de la course, les chars luttent de façon incertaine sans qu'aucun concurrent soit nommé, jusqu'à ce que

¹⁸⁰ Nonnos de Panopolis, *Dionysiaques*, XXXVII, 289-346 : « Lorsqu'ils abordent le retour, 290. Skelmis force l'allure : il est le premier, lui qui conduit le char de la mer ; derrière lui, Érechthée fouette son attelage et le talonne ; et son char le suit de si près qu'on croirait le voir monter sur le char du Telchine marin. Et en effet, volant dans les airs, le noble coursier d'Érechthée, 295. de ses doubles naseaux exhalant le souffle de son haleine, chauffe le dos de l'autre aurige. Et sur le cou du cheval, Skelmis pourrait saisir de la main la crinière en se retournant pour observer son poursuivant. Et secouant sa mâchoire d'un mouvement rapide, le coursier écumant va s'arrêter en rejetant l'extrémité du mors, 300. quand Érechthée le détourne et retient son char ; les rênes solides, il les tire d'une poigne vigoureuse pour les ramener vers lui en comprimant légèrement la mâchoire de ses chevaux ; et de nouveau, il se rapproche, après avoir évité ce désastre, la perte du mors. 305. Et sur son char, observant son adversaire qui fonce sur lui, Skelmis fait entendre ces paroles menaçantes :

« Contre les chevaux de la mer, cesse de soutenir une lutte vaine ; il menait déjà un autre char de mon père, Pélops, lorsqu'il remporta la course contre les chevaux invaincus d'Oinomaos. 310. Pour la conduite de mon char, moi, j'invoque comme guide le dieu cavalier, le souverain de l'onde. Mais toi, le meneur de coursiers, tu places tout l'espoir de ta victoire dans la maîtresse du tissage, Athéna ! De ton vil olivier, je ne fais aucun cas ; c'est une autre couronne, une couronne de vigne que je porte, et non une humble couronne d'olivier. »

315. Sur ces mots, Érechthée aux prompts décisions s'irrite davantage : unissant ruse trompeuse et prudente ingéniosité, tandis que de sa main il dirige sa course, dans son cœur, pour la conduite de son char, c'est la protectrice de sa cité qu'il appelle à l'aide, Athéna, en lui adressant ce bref discours en langue attique :

320. « Souveraine de la terre de Kécrops, meneuse de coursiers, Pallas qui n'eut pas de mère, comme toi tu triomphas de Poséidon dans ta lutte, permets qu'il en soit de même pour l'habitant de ta cité : qu'en conduisant un cheval de Marathon, Érechthée triomphe du fils de Poséidon ! »

Voilà ce qu'il crie, et il fouette les flancs de ses chevaux ; 325. et de l'autre char il approche son char, joug contre joug. De la main gauche, il saisit les liens qui pèsent sur les mâchoires des chevaux de son adversaire ; le char qui est à sa hauteur, il le tire violemment en arrière, par le mors, tandis que de la main droite il fouette ses propres chevaux qui, la tête haute, galopent en avant. L'écartant de son chemin, il laisse derrière lui son concurrent distancé. Et, avec véhémence, déversant de sa bouche ces paroles railleuses, il invective à son tour le fils de Poséidon par ces mots, en se retournant avec un visage moqueur :

« Skelmis, tu es vaincu. Il est plus fort que toi, Érechthée, 335. puisque ton Balkios, issu de la race de Zéphyr, un cheval mâle, jeune, capable, sans être élaboussé par l'onde, de courir sur les mers, ma vieille jument l'a vaincu, une femelle, Podargé. Veux-tu t'enorgueillir de la science de Pélops et honorer le char marin de ton père ? 340. Mais c'est l'artificieux Myrtilos qui lui procura une victoire truquée, en faussant l'essieu au moyen d'une cire imitatrice ! Es-tu fier d'être né de l'Ébranleur de la terre, que tu appelles le dieu cavalier, le conducteur des chars abyssaux, le seigneur même de la mer, le maître du trident ? 345. Mais ce mâle qui te seconde, une femelle l'a vaincu, Athéna ! »

Sur ces mots, il dépasse le Telchine, lui, le concitoyen d'Athéna. »

Skelmis prene la tête (263-268). Le présent passage est la première scène mettant réellement aux prises deux concurrents. La lutte des chars et des conducteurs est systématiquement accompagnée par le discours des protagonistes. Les deux discours concurrents prétendent chacun à une valeur performative : Skelmis mobilise un exemple qui l'avantage pour montrer qu'il ne peut que triompher, mais Érechthée consacre son propre triomphe par un exemple concurrent qui désamorce complètement le premier. Cette prétention à la performativité ne doit pas être surestimée : les paroles viennent seulement sanctionner une situation déjà décrite, puisque la description des manœuvres des chars précède toujours le discours, et les paroles d'Érechthée qui font basculer la course à son avantage ne sont pas celles qu'il adresse à Skelmis, mais bien plutôt la prière qu'il adresse à Athéna et qui occupe le centre de l'échange. Il ne s'agit donc pas d'actes de paroles qui remplaceraient des actions (comme c'est le cas de la prière de Pélops à Poséidon dans la première *Olympique* de Pindare), mais de paroles sanctionnant un retournement de situation, dans la lignée des moqueries et des paroles de guerriers vainqueurs déjà présentes dans les scènes typiques de duels homériques.

La poésie de Nonnos n'a cependant plus rien de formulaire : elle recourt à un entrecroisement de références savantes qui forment un contrepoint aux actions physiques des concurrents. L'emploi de références à des épisodes mythologiques liées au monde du cheval est ici systématisé, mais Nonnos entremêle plusieurs domaines de référence. Skelmis, dans ses paroles de défi à Érechthée, met en œuvre deux comparaisons distinctes : la première (308-309), portant sur la situation des concurrents, rapproche Skelmis et Érechthée de Pélops et d'Oinomaos, puisque Érechthée se trouve dans la position du poursuivant menaçant de rattraper le char de tête ; la seconde (310-312), portant sur les divinités dont se réclament respectivement Skelmis et Érechthée, rapproche leur affrontement de celui qui a opposé leurs protecteurs divins respectifs, Poséidon et Athéna, auprès des Athéniens. Les deux comparants sont étroitement mêlés dans le propos de Skelmis, qui s'enorgueillit à la fois de la supériorité de son attelage divin et de l'infériorité d'Athéna en matière de courses. Son allusion à la supériorité de la couronne de vigne sur la couronne d'olivier (313-314) affirme sa victoire future dans l'épreuve organisée par Dionysos, et vient s'opposer à la fois à l'olivier comme attribut d'Athéna et à la couronne d'olivier remise aux vainqueurs des concours olympiques.

La réponse d'Érechthée, une fois qu'il a dépassé Skelmis, opère un mélange de références tout aussi complexe. Il commence par arguer de la supériorité de sa jument sur le cheval mâle de Skelmis (334-337), en une première opposition entre mâle et femelle doublée d'une opposition entre la jeunesse du cheval et la vieillesse de la jument ; puis il reprend la première comparaison dressée par Skelmis en niant la version dont il se réclamait pour lui opposer l'efficacité de la ruse de Myrtilos (338-341) ; enfin, il reprend la deuxième comparaison dressée par Skelmis pour affirmer la victoire d'Athéna sur Poséidon (342-345), en une seconde opposition entre mâle et femelle. L'opposition entre la jument d'Érechthée et le cheval mâle de Skelmis, assez étonnante en elle-même, paraît n'être qu'un moyen d'introduire ce thème plus général de la victoire inattendue des puissances femelles sur les puissances mâles, complété ensuite par l'évocation d'Athéna.

La « correction » opérée par Érechthée au sujet de la course de Pélops possède dans sa formulation la même ambiguïté axiologique que la manœuvre qui permet à Érechthée de dépasser Skelmis. Cette partie de la raillerie du vainqueur peut en effet être lue de deux manières. Une première lecture, purement négative, peut ne voir dans l'évocation de la ruse de Myrtilos qu'un moyen de rabaisser les prétentions de Skelmis : Pélops, auquel Skelmis s'est lui-même identifié, n'avait aucun talent de conducteur de char par lui-même et ce n'est pas non plus son attelage qui lui a fait remporter la course, c'est une ruse extérieure qui lui a permis de triompher. Érechthée se contenterait de ridiculiser le Pélops modèle invoqué par Skelmis et le char de Poséidon, sans affirmer lui-même un modèle différent. Mais une seconde lecture est possible, car la manœuvre qui permet à Érechthée de dépasser Skelmis pendant la course est plus que contestable en termes de règles : Érechthée n'est pas loin de la manière d'agir de Myrtilos. Il est donc possible de lire sa mobilisation de la figure du cocher saboteur comme l'affirmation d'un savoir-faire en matière de rouerie et de ruse qui revient à saper l'exemple choisi par son adversaire : à la vision de Skelmis, selon qui Pélops avait remporté la course « à la loyale », grâce à ce qu'Érechthée englobe sous l'idée de τέχνη (338), Érechthée dresse la figure d'un Myrtilos αἰολόμητις, « à la ruse ondoyante », seul auteur de la « victoire truquée » de Pélops (ἐπίκλοπον... νίκην, 340). Or Érechthée maîtrise cette capacité à ruser, contrairement à Skelmis, à qui cela coûtera la victoire. Si Skelmis se présentait comme un second Pélops, Érechthée semble donc tout près de s'affirmer comme un autre Myrtilos. L'opposition n'est pas complète, puisque, tandis que Pélops est étroitement lié à Poséidon, Érechthée, lui, ne rapproche pas explicitement Myrtilos et Athéna ; mais si ce passage en lui-même peut laisser place au doute, l'expression employée vers la fin de la course pour qualifier Érechthée victorieux, πολύτροπος ἀστὸς Ἀθήνης, « l'artificieux concitoyen d'Athéna », tend à compléter ce parallèle en rapprochant la *mêtis* de conducteur d'Érechthée de son lien avec Athéna¹⁸¹. Nous allons voir en outre qu'une telle lecture, qui fait d'un Myrtilos rusé un modèle pour Érechthée, n'a rien d'absurde dans le contexte de cette course.

Sur un plan métapoétique, cette correction montre une véritable mise en scène poétique d'un affrontement entre deux variantes concurrentes d'un même épisode : la victoire grâce au char de Poséidon et au talent de Pélops, ou bien grâce à la ruse de Myrtilos. Mais cette opposition ne doit pas être généralisée : nous avons vu que le char ailé de Poséidon et la ruse de Myrtilos peuvent coexister dans toute une partie des œuvres, textes ou scènes de vases, sans la moindre contradiction. Il ne s'agit ici que d'une mise en scène ponctuelle, étroitement liée aux valeurs morales et aux références culturelles que Nonnos choisit d'entrecroiser au service de sa scène.

Le procédé d'Érechthée, téméraire et quelque peu déshonnête, renvoie aux modèles poétiques de Nonnos et au conflit de valeurs qu'ils mettaient déjà en scène. Le plus ancien de ces modèles est bien entendu le chant XXIII de l'*Iliade*, au cours duquel Antiloque a recours à une manœuvre audacieuse pour dépasser le char de Ménélas. Mais avant de rapprocher Nonnos de ce modèle, il convient de

¹⁸¹ On sait que l'adjectif πολύτροπος est l'un des épithètes d'Ulysse. Voir Detienne et Vernant (1974), p. 25. Sur la *mêtis* d'Ulysse, voir notamment Saïd (1998b), p. 218-221.

replacer ce passage du dépassement de Skelmis par Érechthée dans le contexte plus général de la scène de la course, où Nonnos multiplie les péripéties. En effet, d'autres conducteurs ont recours à des procédés tout aussi osés dans la suite de la course. Un autre concurrent de la course, Actéon, grâce à une idée rusée (δολίην... βουλήν, 351), provoque l'accident du char de Phaunos en blessant les chevaux de son concurrent avec sa roue dans un dépassement serré. Phaunos tombe, mais remet en ordre son attelage et repart, puis accomplit un tour similaire aux dépens d'Achatès, qu'il dépasse dans un passage étroit et fait chuter lorsque le choc entre les deux chars brise l'essieu de la roue du char d'Achatès. Et voici que la chute du char d'Achatès est comparée à celle du char d'Oinomaos :

Τοῖον ἀπερροίβδησεν ἀγήνορα μῦθον Ἀχάτης,
κερτομέων· Νέμεσις δὲ τόσην ἐγράψατο φωνήν.
Καὶ σχεδὸν ἤλυθε Φαῦνος ὀμήλυδα δίφρον ἐλαύνων·
ἄρματι δ' ἄρμα πέλασσε, καὶ ἄξονι γόμφον ἀράσσω
μεσσοπαγῆ συνέαξε βαλῶν τροχοειδέι κύκλω·
καὶ τροχὸς αὐτοκύλιστος ἔλιξ ἐπεκέκλιτο γαίῃ,
ἄρμασιν Οἰνομάοιο πανεῖκελος, ὀππότε κηροῦ
θαλπομένου Φαέθοντι λυθεῖς ἀπατήλιος ἄξων
ἵπποσύνην ἀνέκοπτε μεμηνότος ἠνιοχῆος¹⁸².

La comparaison est ici prise en charge par le poète, et elle revêt un caractère presque allégorique. En effet, le lien entre le comparé (Phaunos brisant le char d'Achatès) et le comparant (Phaéon brisant le char d'Oinomaos) est établi par l'intermédiaire de l'identité de Phaunos, qui est un descendant d'Hélios, et dont la puissance du char est ici assimilée à celle du soleil qui fait fondre la pièce de cire adaptée par Myrtilos au char d'Oinomaos. Par un redoublement de la comparaison, ce n'est pas le soleil lui-même qui est convoqué au titre de puissance solaire, mais Phaéon conduisant le char du soleil, ce qui renforce l'assimilation de l'action de la chaleur du soleil à celle de la poussée d'un conducteur de char. Cette comparaison, dont la complexité a peu à envier à celles des images des poèmes pétrarquais de la Renaissance, instaure une relation d'une grande étroitesse entre le comparé et un comparant dont la pertinence n'était en elle-même pas évidente au premier abord. Elle permet aussi à Nonnos d'introduire à nouveau dans la scène une référence à la course de Pélops, portant qui plus est sur la péripétie par excellence de l'épisode, celle du bris du char d'Oinomaos, qui n'avait pas encore été employée. Il est également possible qu'un jeu sur l'horizon d'attente des lecteurs ait été ménagé par ce retard dans l'évocation de l'accident d'Oinomaos. La mention de Myrtilos pendant la rivalité entre Skelmis et Érechthée pouvait en effet laisser attendre un accident de

¹⁸² Nonnos de Panopolis, *Dionysiaques*, XXXVII, 422-430 : « Telles sont les paroles insolentes que prononce Achatès, railleusement. Mais Némésis prend note de ses outrances. Et Phaunos vient tout près, menant son attelage à la hauteur de son adversaire. De son char, il approche son char et, frappant de son essieu la cheville centrale, il la brise sous le choc, ainsi que le cercle de sa roue ; et, roulant d'elle-même, la roue tombe en tournoyant sur le sol ainsi qu'il arriva au char d'Oinomaos : dès que la cire eut été échauffée par Phaéon, l'essieu faussé, en se détachant, arrêta dans sa course le char de l'aurige furieux. »

char, mais cette attente est trompée ; puis un premier accident de char se produit, celui de Phaunos, sans la moindre comparaison ; et enfin la référence à la course pour Hippodamie resurgit à l'improviste à l'occasion d'un second accident.

La manœuvre d'Érechthée n'est donc que le premier des trois retournements de situation ménagés par Nonnos dans la scène de la course de chars, puisque, comme lui, Actéon puis Phaunos recourent à des manœuvres audacieuses, chaque fois différentes, pour dépasser leurs concurrents. De telles péripéties font partie des conventions du genre épique pour les courses de chars, puisque toutes s'inspirent à divers degrés de la course du chant XXIII de l'*Iliade* et de la ruse d'Antiloque¹⁸³. Mais Nonnos innove à plusieurs titres en multipliant ou en recomposant des éléments présents chez ses prédécesseurs afin de proposer une vision nouvelle de la course. Il met en scène trois incidents au cours de la course, et non pas deux comme chez Homère et ses précédents imitateurs, ce qui multiplie les péripéties et permet de donner un rôle à tous les concurrents¹⁸⁴. Il convoque la référence à la course pour Hippodamie, dont nous avons vu qu'il peut l'avoir trouvée chez Quintus de Smyrne, mais il la mobilise d'une façon complètement différente : elle surgit pendant la course et non après, sous la forme d'allusions dans des contextes variés et non pas sous la forme d'un récit, et elle apparaît deux fois au lieu d'une, sous deux formes très différentes.

Nonnos se situe certes dans la pleine continuité d'Homère pour ce qui concerne la séquence des conseils donnés à l'un des concurrents par son père : Nestor conseille Antiloque dans l'*Iliade*, le père d'Actéon le conseille dans les *Dionysiaques*. Tous deux donnent à peu près les mêmes recommandations : c'est l'intelligence du cocher qui lui fait gagner la course, non sa force ou la rapidité de ses chevaux. Mais là où Antiloque était le seul à recourir à une ruse pour dépasser un concurrent, ruse dénoncée par Ménélas sitôt la course terminée et qui ne vaut finalement pas de prix particulier à Antiloque, chez Nonnos, ce sont trois concurrents qui recourent à des expédients « antiloquiens ». La κερδαλέην... μῆτιν (195), la « subtile ingéniosité » qu'Actéon se voit enjoint de déployer et qu'il déploie en effet pour dépasser Phaunos, la δόλον ἠπεροπῆα καὶ ἔμφονα μῆτιν (« la ruse trompeuse et la prudente ingéniosité », 315) qu'Érechthée ταχύβουλος a employées auparavant pour dépasser Skelmis, et la ἔμφονα μῆτιν δολοπλόκον (395) à laquelle Phaunos recourt à son tour pour dépasser Achatès¹⁸⁵, toutes ces ruses n'ont pas le caractère marginal, transgressif et coupable qu'elles revêtaient dans la course iliadique : ce sont bien plutôt elles qui font loi parmi les concurrents. À la fin de la course, nul ne vient se plaindre des manœuvres quelque peu rudes auxquelles recourent les conducteurs, et Dionysos ne paraît pas s'en formaliser outre mesure. Ces

¹⁸³ Pour une comparaison détaillée des compositions des scènes de courses de chars chez Nonnos et dans les épopées qui ont pu lui servir de modèle, voir la Notice d'Hélène Frangoulis au chant XXXVII dans l'édition de la CUF, p. 15-36.

¹⁸⁴ Voir la notice d'Hélène Frangoulis à l'édition de la CUF, p. 25.

¹⁸⁵ La manœuvre de Phaunos pour dépasser Achatès (394-438) est celle qui, dans sa structure, reprend de plus près la manœuvre d'Antiloque au chant XXIII de l'*Iliade* (417-446) : tout comme Ménélas prend peur (425) et crie à Antiloque qu'il conduit comme un fou (426-428), Achatès prend peur (403) et invective son adversaire (404-421), mais sur le mode de la moquerie insolente et non de la réprimande sérieuse.

choix, tout comme le choix de faire de la manœuvre d'Érechthée une victoire de la *mêtis* de Myrtilos, sont naturellement cohérents : la course de chars du chant XXXVII a beau se situer, par sa structure générale, dans la lignée directe de la course de l'*Iliade*, elle en diffère totalement par la place qu'elle donne à ces valeurs, en consacrant la victoire complète de la *mêtis* dans le domaine hippique.

Une telle évolution serait à replacer dans le double contexte de la conception de la ruse et de l'intelligence qu'élabore Nonnos dans son épopée et de l'évolution générale du concept de *mêtis* dans la société gréco-romaine de la fin de l'Antiquité. Sans m'aventurer sur ce terrain, qui dépasse largement le cadre de cette étude, il me semble toutefois clair que les *Dionysiaques* se situent dans la lignée de l'*Odyssée* et du héros de la *mêtis* qu'est Ulysse, plutôt que du côté de l'univers de l'*Iliade* tel qu'un Quintus de Smyrne le prolonge dans sa *Suite d'Homère* : Dionysos, comme Ulysse et comme Athéna, a amplement recours à la *mêtis*, quoique d'une manière différente, et il me semble que la course de chars du chant XXXVII, malgré son allure d'exercice très codifié, est elle aussi influencée par les valeurs dionysiaques sous la forme d'une généralisation et d'un triomphe de la *mêtis* du cocher, dont la référence par excellence est ici Myrtilos. De fait, en même temps qu'il transforme la scène conventionnelle de la course de chars pour l'adapter aux valeurs qu'il veut véhiculer dans son épopée, Nonnos de Panopolis opère une relecture, ou au moins une explicitation, des valeurs à l'œuvre dans l'épisode de la course de Pélopos : pour la première fois dans ce qui est conservé de la littérature grecque, Myrtilos se trouve directement présenté comme une figure de la *mêtis*, qualifié d'αιολόμητις, une épithète qui le rapproche de figures comme Ulysse, Prométhée ou Sisyphe¹⁸⁶.

7.2.7. Une seconde figure de nouvel Oinomaos et une Hippodamie pour Dionysos : Sithon et Pallène

Une dernière référence à Pélopos et Hippodamie se trouve au chant XLVIII, le dernier chant des *Dionysiaques*. Aux vers 90-182, Dionysos a lutté victorieusement contre Pallène, fille de Sithon, que son père refusait de marier, après quoi il a tué Sithon lui-même (183-187). Voyant les larmes de Pallène après la mort de son père, Dionysos lui adresse des paroles de consolation et mobilise pour cela une comparaison entre Pallène et Hippodamie :

« Παρθένε, μὴ στενάχῃζε τεῆς μνηστῆρα κορείης·
τίς γενέτης ἔσπειρε καὶ εἰς γάμον ἤγαγε κούρην;
Σὸν κενεὸν λίπε πένθος, ὅτι κταμένοιο τοκῆος,
Σιθόνος ὑμετέροιο, Δίκη γελώωσα χορεύει,
210. χερσὶ δὲ παρθενίησι γαμήλιον ἀψαμένη πῦρ,
ἢ γάμον ἀγνώσσοῦσα, τεὸν γάμον εἰσέτι μέλπει,

¹⁸⁶ Sur les adjectifs αἰόλος et αιολόμητις, proches dans leur sens et leurs connotations de ποικίλος et ποικιλόμητις, voir Detienne et Vernant (1974), p. 25-27 et voir plus haut dans ce chapitre, p. 313 et note. Ulysse est αἰόλος chez Pindare, *Néméennes*, 8, 25.

Οινόμαον πάλιν ἄλλον ὀπιπεύουσα θανόντα·
 Οινόμαος μὲν ὄλωλε, καταφθιμένου δὲ τοκῆος
 τέρπεται Ἴπποδάμεια σὺν ἀρτιγάμῳ παρακοίτῃ.
 215. Καὶ σὺ τεοῦ γενέταο πόθους ρίψασα θυέλλαις
 τέρπεο βοτρυόεντι συναπτομένη παρακοίτῃ,
 μῶμον ἀλευομένη πατρώιον· οὐ σε διδάξω
 Σιθόνος ἐχθρὸν ἔρωτα καὶ ἀμβολίην ὕμεναίων,
 ὃς φονίη παλάμη γαμβροκτόνον ἔγχος ἀείρων
 220. γηραλέην σε τέλεσσεν ἀπειρήτην ἀφροδίτης,
 συζυγίην δ' ἐκέδασσεν ἀνυμφεύτων σέο λέκτρων.
 Μνηστήρων σκοπιάζε σεσηπότα λείψανα νεκρῶν,
 οὓς Παφίη κόσμησε καὶ ἔκτανε θοῦρις Ἐρινύς·
 ἠΐδε κεῖνα κάρηνα θαλύσια σεῖο μελάθρων,
 225. λύθρον ἔτι στάζοντα κακοξείνων ὕμεναίων¹⁸⁷. »

Le parallélisme se fait ici, en apparence, plus simple et plus direct que dans la scène des jeux pour Opheltès : Dionysos rapproche Sithon d'Oinomaos et Pallène d'Hippodamie. Sithon, coupable comme Oinomaos d'un amour incestueux pour sa fille et de cruauté envers ses prétendants, est changé par les paroles de Dionysos en un nouvel Oinomaos (Οινόμαον πάλιν ἄλλον θανόντα) dont la défaite ne fait que reproduire un châtement identique punissant des fautes identiques. Dès l'abord, Sithon avait été présenté comme un roi cruel mû par un désir incestueux pour sa fille¹⁸⁸, et qu'il s'agissait pour Dionysos de punir en se faisant le champion de la Justice (Δίκης πρόμος, 98) : tout l'épisode conjugue étroitement cet aspect avec l'aspect érotique de la rencontre avec Pallène.

En réalité, le propos de Dionysos, s'il s'appuie sur une certaine similarité structurale préexistante entre la scène qu'il développe et l'épisode dont il la rapproche, y introduit des biais rhétoriques qui favorisent la vision qu'il avance, celle d'une Pallène purement victime de son père et semblable à Hippodamie. Car en réalité, c'est non pas Sithon mais Pallène elle-même que Dionysos a dû affronter à la lutte pour mettre fin aux agissements du père. Pallène n'est donc pas comparable à Hippodamie, puisqu'elle semble partager la répugnance de Sithon pour le mariage et que, loin de se contenter

¹⁸⁷ Nonnos de Panopolis, *Dionysiaques*, XLVIII, 205-225 : « Vierge, ne pleure pas ton père aux coupables amours, ne pleure pas celui qui convoitait ta virginité. Quel père a jamais engendré, puis épousé sa fille ? Quitte ton deuil sans objet, car depuis que Sithon, ton père, est mort, Justice rit et vient en dansant : de ses mains virginales, elle allume la flamme nuptiale ; elle qui ignore le mariage, elle chante encore un mariage, le tien, maintenant qu'elle a vu périr de nouveau un autre Oinomaos. Oinomaos a succombé et, une fois son père mort, Hippodamie goûte la joie avec son jeune époux. Toi aussi, jette aux ouragans les désirs de celui qui t'engendra et goûte la joie en t'unissant au porteur de la grappe, ton époux : échappe à la honte que te cause ton père. Je ne t'apprendrai pas le criminel amour de Sithon ni ton mariage sans cesse reporté : c'est lui qui, en brandissant d'une main criminelle sa pique pour tuer ses gendres, t'a laissée vieillir ignorante d'Aphrodite, lui qui a banni toute union loin de ta couche virginal. Contemple les restes putréfiés de tes prétendants défunts : la Paphienne les avait parés ; la brutale Érinys les a tués. Regarde ces têtes offertes en prémices sur ta demeure, le sang qui suinte encore de ces hyménées fatales aux étrangers. »

¹⁸⁸ Nonnos de Panopolis, *Dionysiaques*, XLVIII, 90-98.

d'obéir passivement à un père tyrannique, elle affronte elle-même les prétendants. La comparaison entre Pallène et Hippodamie est un rapprochement tard venu dans l'épisode : il suit un premier rapprochement qui, à l'issue du combat, comparait Pallène à Atalante vaincue par Hippomène à la course, rapprochement qui était effectué non par un personnage mais par le poète¹⁸⁹. D'Atalante, Pallène devient donc Hippodamie dans la bouche de Dionysos. L'exemple permet au dieu (et à Nonnos) d'innocenter entièrement la fille des crimes du père, mais il a aussi une valeur programmatique et persuasive : si Sithon ne doit pas être plaint puisqu'il n'était qu'un autre Oinomaos, Pallène se doit de se comporter comme une nouvelle Hippodamie, c'est-à-dire abandonner son deuil et profiter du mariage. Nonnos est bien évidemment très éloigné de toute conception tragique de la course, et se réfère à une vision de la course de Pélops davantage proche de celle que donnait à lire Philostrate l'Ancien.

Une fois encore, la scène exhibe en partie sa propre élaboration : Nonnos mentionne explicitement les autres figures et épisodes parmi lesquels il avance et situe ses propres personnages et sa propre vision des choses, pour s'en rapprocher mais aussi pour s'en démarquer. En montrant Pallène comme une Atalante devenue une Hippodamie, Nonnos explicite pour ses lecteurs l'orientation qu'il imprime à l'épisode du mariage de Pallène et la vision qu'il entend donner du personnage. Cet entrelacement conscient entre le fonctionnement dramatique immédiat de la diégèse (un personnage évoque d'autres personnages ayant vécu ou vivant dans ce qui est conçu par le poète comme un même univers fictionnel) et un sens second métapoétique (le poète mobilisant des références pour expliciter ses choix auprès de ses lecteurs) est une caractéristique de la poésie savante dont Nonnos n'est certes pas l'initiateur, mais dont il paraît particulièrement friand.

Pour l'histoire de Sithon et de Pallène, Nonnos disposait par ailleurs de sources comprenant déjà des éléments très proches de l'épisode de la course pour Hippodamie. La seule à être entièrement conservée est le récit qu'en donne Parthénios de Nicée dans ses *Érôtika Pathémata*, mais lui-même s'inspire, selon Francis Vian, des *Palléniaca* d'Hégésippos de Mékyberna, qui remontent au IV^e siècle av. J.-C. ; d'autres versions, aujourd'hui fragmentaires, sont dues à Théagénès et à Conon¹⁹⁰. Ces textes antérieurs aux *Dionysiaques* montrent d'autres points de rapprochement avec la course pour Hippodamie, en particulier l'idée d'une ruse lors d'une course de chars : Sithon ayant obligé deux prétendants à la main de Pallène, Cleitos et Dryas, à s'affronter entre eux, Pallène, amoureuse de Cleitos, enjoint à son pédagogue de corrompre le cocher de Dryas afin qu'il sabote le char de son maître en retirant les clavettes des roues. Nonnos ne reprend pas cet élément, mais il peut avoir

¹⁸⁹ Nonnos de Panopolis, *Dionysiaques*, XLVIII, 180-182.

¹⁹⁰ Parthénios, *Érôtika Pathémata*, 6 et commentaire de J. L. Lightfoot p. 403-407 ; Hégésippos de Mékyberna, *Palléniaca*, *FGrHist*, 391, fr. 1 et 2, vol. 3 B, p. 273-275 ; Théagénès, *Makedonica*, *FGrHist*, 774, fr. 11 et 17, vol. 3 C, 2, p. 769-770 ; Conon, *FGrHist*, 26, fr.1, § 10, vo. 1 p. 193. Une allusion présente chez Philostrate, *Lettre* 47 : II, 248, 25 Kayser, montre que l'union entre Pallène et Dionysos n'est pas une innovation de Nonnos. Sur ces sources de Nonnos, voir la Notice de Francis Vian au chant XLVIII des *Dionysiaques*, p. 12-13. J. L. Lightfoot, dans le commentaire de son édition des *Érôtika Pathémata*, p. 403, considère l'histoire de Pallène telle que ces sources nous l'ont transmise comme étant elle-même « essentially a rewriting of the Oenomaos and Pelops myth ».

constitué pour lui une inspiration dans l'élaboration des liens qu'il tisse entre les deux histoires de beaux-pères récalcitrants.

Si dispersées qu'elles paraissent dans l'immense ensemble des *Dionysiaques*, ces références à Pélops et Hippodamie ne s'en révèlent pas moins guidées par autre chose qu'une pure casuistique à échelle restreinte. Il convient de ne pas pousser trop loin la recherche d'une cohérence à partir de références ponctuelles, dans la mesure où les références aux épisodes mythologiques fonctionnent souvent par ensembles ; mais plusieurs parallèles ont manifestement été pensés comme tels, avec pour horizons les deux séquences importantes que sont la course de chars du chant XXXVII et l'union entre Dionysos et Pallène au chant XLVIII. Nonnos accorde une place prépondérante à l'épisode de la course de chars, dont il mobilise tour à tour les aspects belliqueux ou les enjeux nuptiaux. Quelque peu en retrait, mais frappante, est la figure de Myrtilos, qui se trouve placé sous le signe de la *mêtis* d'Athéna et sert les desseins des amoureux contre le beau-père maléfique. Le choix implicite présidant à ces références s'écarte nettement de la conception tragique de Pélops, en écartant toute allusion à la mort de Chrysippos ou à la malédiction des Pélopidés pour s'arrêter au double aboutissement que forment la victoire civilisatrice sur le beau-père sanguinaire et l'accession au mariage heureux : Pélops et Hippodamie, et dans la même logique Myrtilos, sont chez Nonnos des figures entièrement positives.

Le passage progressif de la Grèce sous la domination romaine et l'essor du principat changent le statut politique des cités grecques, mais n'exerce qu'assez tard une influence visible sur le traitement de figures anciennes du passé héroïque que sont les protagonistes de la course pour Hippodamie. Si une partie des historiens s'intéresse vite aux raisons de la puissance romaine et préfère l'histoire récente au récit des origines, ce n'est pas le cas de ceux qui parmi les historiens continuent à remonter jusqu'à l'époque ancienne dont relève Pélops : ceux-là se situent nettement dans la continuité de l'historiographie grecque. Le genre historique affronte jusqu'à l'époque impériale les mêmes problèmes et les mêmes contradictions pour ce qui concerne les époques les plus reculées : Diodore de Sicile et Nicolas de Damas montrent deux réponses contrastées à ce problème, l'un faisant de Pélops un héros civilisateur dans une écriture de l'histoire qui ne remonte pas entièrement au surnaturel, l'autre optant pour une réécriture du passé à la lumière du présent et au service du projet politique d'Hérode. Tous deux adoptent la forme narrative comme outil de persuasion au service d'une idéologie, tandis qu'un Strabon, tout aussi critique envers les éléments douteux de la tradition, évite le récit mais accorde néanmoins une place importante à Pélops, envisagé, dans un esprit proche de celui de Thucydide, sous l'angle de l'histoire politique, économique et démographique. Par la suite, Plutarque opère comme ses prédécesseurs une réécriture du passé suivant les critères du vraisemblable. De son côté, Pausanias, difficilement classable, décrit moins la Grèce présente qu'il ne recompose un paysage de la Grèce qu'il veut montrer, et où il accorde, dans sa visite de l'Élide, une

place considérable à Pélops et Hippodamie et aux traditions locales tournant autour de l'épisode de la course. Préférant à une narration d'ensemble la constitution insensible d'une nébuleuse de références au passé héroïque, qu'il ancre dans le présent par le biais des rites et des traditions qu'il rattache à chaque lieu ou monument mentionné, le Périégète illustre la tentation d'un repli de la Grèce sur sa culture d'avant Rome, dont il passe sous silence la plupart des accomplissements. Le fait est que, quels que soient les auteurs, Pélops conserve le statut qui était le sien dès les premiers historiens, mais revu et corrigé par un examen critique qui s'était déjà mis en place dès l'époque classique.

Dans le même temps, les pratiques discursives de synthèse et de diffusion du savoir poursuivent l'essor entamé à l'époque hellénistique : la *Bibliothèque* du Pseudo-Apollodore montre une forme particulièrement aboutie de la réappropriation en prose d'éléments empruntés à des pans multiples de la tradition textuelle, tant poétiques qu'historiques. Chez le Pseudo-Apollodore comme dans les commentaires et les scholies, le besoin se fait sentir de rassembler en un même ensemble textuel une matière jusque là dispersée sur des supports et dans des genres multiples, mais sentie comme dotée d'une cohérence et comme nécessaire au bagage culturel de citoyens tant grecs que romains tous influencés par l'hellénisme. Mais cet outil de diffusion du savoir qu'est la *Bibliothèque*, loin d'être une étape neutre de la tradition, est au contraire, comme les scholies, le lieu d'une réécriture et d'une recomposition qui s'avèrent tout aussi novatrice en termes de variantes que les grands genres qui l'ont précédée.

L'époque romaine donne des aperçus disparates, mais très riches, des genres dans lesquels le héros a pu s'illustrer. Les œuvres les plus marquantes sont sans aucun doute celles des Philostrate, qui donnent à voir Pélops et Hippodamie dans des tableaux fictifs qui, une fois encore, brassent un héritage emprunté à plusieurs genres et à plusieurs supports, et se souvient autant de Pindare que des historiens, autant de la tragédie que de la céramique. Les *Parallèles mineurs* montrent une narration oscillant entre l'héritage tragique et un pathétique proche du roman grec, et voient une Hippodamie criminelle appariée avec une criminelle romaine, en un rapprochement étonnant et quelque peu sensationnaliste typique de la paradoxographie. La seconde sophistique amène un renouvellement des genres littéraires mais aussi des pratiques artistiques, comme en témoigne le *Sur la danse* qui laisse deviner ce que Pélops, Hippodamie et les autres peuvent être devenus dans le mime, genre au succès croissant dont ils ne pouvaient pas être restés absents. Le *Charidème* fournit un exemple de la rhétorique quelque peu scolaire de l'époque, dans la continuité des orateurs attiques.

L'œuvre de Dion de Pruse amène davantage de changements : consacrant le passage des figures du passé héroïque dans une culture lettrée qui s'éloigne décidément de la croyance, quoique peut-être pas davantage qu'un Platon, Dion apporte des transformations nettes à l'emploi de ces références, comme en témoigne la mobilisation d'éléments surnaturels devenus des figures du raisonnement philosophique et moral. Les orateurs païens de la fin de l'Antiquité ont à cœur d'opérer ce sauvetage philosophique et moral du surnaturel héroïque, pratique qu'illustre leur attitude critique envers l'idée des signes particuliers propres aux descendants de héros, dont la tache de naissance ivoirine portée sur

l'épaule par les Pélopidés. La rupture la plus visible dans l'approche du passé héroïque est amenée par le christianisme, dont les premiers défenseurs sont tentés de rejeter en bloc toute la culture païenne : Pélopos est réduit au banquet de Tantale, décidément cannibale, et à sa relation pédérastique avec Poséidon. Mais ce rejet ne va pas sans contradictions, puisque les plus lettrés des polémistes chrétiens sont eux aussi nourris de culture classique et se réfèrent de temps à autre à Pélopos pour illustrer leurs propres raisonnements.

Enfin, les derniers siècles de l'Antiquité montrent une belle continuité dans l'évolution du genre épique. Elle est illustrée de façon frappante par l'emploi des références à la course de Pélopos dans les scènes de courses de chars qui forment l'une des composantes attendues des scènes de jeux funèbres. Mais derrière cette continuité d'ensemble, des auteurs différents adoptent des attitudes diverses envers l'héritage homérique, plus ou moins ouvertes aux métissages avec d'autres genres poétiques. Quintus de Smyrne, dans une continuité directe avec l'*Illiade*, laisse entrevoir une variante austère de la course. Nonnos de Panopolis, dans une épopée-fleuve foisonnante, s'approprie tour à tour plusieurs héritages, capable qu'il est de montrer Myrtilos aussi bien en serviteur dévoué des amoureux qu'en figure de la *mêtis* connotée de façon plus positive que dans l'*Illiade*, ou encore sous la forme de la constellation du Cocher que connaissent les traités d'astronomie. C'est chez cet auteur que se révèle le plus clairement l'influence des auteurs latins, tant de Stace auquel il emprunte certains détails de la course de chars du chant XXXVII que des traités d'astronomie latins.

Ces derniers infléchissements dans les évocations de Pélopos et d'Hippodamie sont donc les produits d'une évolution désormais de plus en plus commune aux cultures grecque et romaine. Malgré la domination politique de Rome sur la Grèce, l'influence la plus forte s'exerce longtemps de la seconde sur la première. Mais, à l'époque impériale, certains auteurs de langue grecque vivent dans une culture résolument gréco-romaine, et sont influencés à leur tour par les poètes latins, comme c'est le cas de Nonnos de Panopolis qui doit être lu à la lumière d'Homère, d'Apollonios de Rhodes et de Quintus de Smyrne, mais aussi de Stace et plus généralement de la poésie épique, érotique et didactique romaine. Il est temps, pour mieux comprendre encore cette évolution, d'examiner l'autre versant de cette culture gréco-romaine en abordant les auteurs de langue latine.

Université de Poitiers
École doctorale n°525 « Lettres, pensée, arts et histoire »
Thèse de doctorat en Grec ancien
Pierre Cuvelier

Thèse dirigée par
M. le Professeur Michel Briand
2009-2012

Le mythe de Pélops et d'Hippodamie en Grèce ancienne : cultes, images, discours

DEBUT DU TOME II DANS LA VERSION DE SOUTENANCE

Chapitre 5

Pélops et Hippodamie chez les auteurs de langue latine

Je me cantonnerai ici à un examen des principaux auteurs de langue latine, en me limitant aux auteurs païens. Outre son intérêt propre, cet examen du versant latin est indispensable pour comprendre en profondeur les dernières évolutions des références à Pélops et Hippodamie chez les auteurs grecs des derniers siècles de l'Antiquité, influencés qu'ils sont parfois par les genres littéraires nouveaux ou le goût romain, lorsqu'ils ne font pas directement référence à des auteurs latins (ce dernier cas restant rare).

Parmi les auteurs de langue latine originaires de Rome ou de ses provinces, la plupart subissent l'influence de la culture grecque, et, de ce fait, il n'est pas surprenant de les voir se référer eux aussi à Pélops et à Hippodamie. Tout comme chez les auteurs de langue grecque, Pélops demeure à la fois une figure historique, un personnage littéraire, une référence poétique ou philosophique. Mais le contexte géographique, politique et culturel a changé, de même que les impératifs génériques et les tendances esthétiques.

La tendance générale est à un amenuisement de la variété des approches : Pélops est désormais toujours une référence parmi d'autres au sein d'ensembles variables, et aucune œuvre ne semble lui avoir été consacrée en propre, pas plus qu'à Hippodamie ou Oinomaos. Le mythe connaît toutefois un renouvellement certain dans les genres poétiques romains, tout particulièrement la poésie lyrique et l'épopée, qui s'approprient ces figures, parfois au point d'exercer à leur tour une certaine influence sur les poètes grecs, comme c'est le cas dans l'épopée avec Stace dont les références à la course de Pélops lors d'une scène de course de chars influencent directement Nonnos de Panopolis. La référence à Pélops et aux Pélopidés se maintient durablement dans le théâtre romain, qui livre avec Sénèque une vision particulièrement sombre de la lignée des Pélopidés ; ces œuvres, tout comme les œuvres grecques, alimentent la réflexion des philosophes.

Les historiens se réfèrent occasionnellement à Pélops, lorsqu'ils abordent l'histoire de la Grèce, mais le héros s'y fait rare ; le thème des origines grecques des peuples italiques, en revanche, prend une importance de premier plan, en particulier l'origine péloponnésienne des fondateurs de la Pise italienne, rapprochée de la Pise éléenne. Enfin, les *Fabulae* généralement attribuées à Hygin constituent un exemple ardu à exploiter, mais précieux, des ouvrages sans prétention littéraire qui favorisaient la diffusion et le remodelage du savoir grec dans un contexte latin romanisé.

1. La poésie lyrique

Plusieurs des poètes actifs entre la fin de la République et le début du principat font allusion ou référence à Pélops et Hippodamie dans certaines de leurs œuvres. Si le héros ne fait l'objet d'aucun

poème en propre et ne paraît pas avoir suscité d'intérêt général chez les poètes latins, les quelques références présentes dans les poèmes qui nous sont parvenus suffisent à montrer sa présence dans la poésie lyrique en tant que référence attendue, ce qui tranche avec son absence presque complète dans ce qui nous est parvenu de la poésie lyrique grecque. Par ailleurs, le traitement de l'épisode de la course connaît chez les poètes latins un infléchissement qui en renforce la thématique amoureuse. Ce renouvellement est particulièrement manifeste chez Ovide, celui de ces poètes qui se réfère le plus volontiers à Pélops et Hippodamie.

1.1. Virgile en quête d'un sujet

Au début de la troisième *Géorgique*, Virgile adresse une invocation aux divinités des troupeaux que sont Palès et Apollon *Nomios*, et s'affirme en quête d'un sujet propre à lui procurer du renom en poésie :

Te quoque, magna Pales, et te memorande, canemus,
Pastor ab Amphryso, uos, silvae amnesque Lycaei.
Cetera, quae uacuas tenuissent carmine mentes,
Omnia iam uulgata : quis aut Eurysthea durum
Aut illaudati nescit Busiridis aras ?
Cui non dictus Hylas puer et Latonia Delos
Hippodameque, ueroque Pelops insignis eburno,
Acer equis ? Temptanda uia est, qua me quoque possim
Tollere humo uictorque uirum uolitare per ora¹.

Pélops et Hippodamie apparaissent ici au terme d'une énumération de noms propres développant le constat du poète selon lequel *cetera... iam uulgata* : il s'agit donc de noms de héros ayant déjà fait l'objet d'œuvres poétiques. Au sein de cette liste, qui comprend aussi deux figures connotées négativement (le Grec Eurysthée et le barbare Busiris), un héros disparu aimé d'Héraclès (Hylas) et une île (Délôs), Pélops et Hippodamie donnent lieu à la référence la plus développée (plus d'un vers). Ces références sont d'abord des images brèves. Tandis que le nom d'Hippodamie est cité sans développement particulier, Pélops est caractérisé doublement : par l'ivoire qui l'a rendu fameux (*insignis eburno*) et par la rapidité de ses chevaux (*acer equis*).

Chacune de ces expressions concises contient un terme faisant image, ce qui la place à la limite de l'*ekphrasis*. L'association entre chaque nom propre et un objet ou être concret suffit à éveiller chez les

¹ Virgile, *Géorgiques*, III, 1-9 : « Toi aussi, grande Palès, et toi, mémorable berger des bords de l'Amphryse, nous allons vous chanter, et vous, forêts et fleuves du Lycée. Les autres sujets qui, mis en vers, auraient tenu sous le charme des vers les esprits inoccupés, sont tous maintenant divulgués : qui ne connaît l'inflexible Eurysthée ou les autels de l'infâme Busiris ? Qui n'a pas chanté le jeune Hylas et Délôs, île de Latone, et Hippodamie, et Pélops, reconnaissable à son épaule d'ivoire, ardent conducteur de chevaux ? Il me faut tenter une voie par où je puisse, moi aussi, m'élever de terre et faire voler mon nom victorieux de bouche en bouche, parmi les hommes. »

lecteurs le souvenir des épisodes correspondants : le démembrement puis la résurrection d'une part sont tout entiers contenus dans l'objet concret qu'est l'épaule, la course pour Hippodamie d'autre part est ramenée à l'évocation des chevaux rapides de Pélops. De même, deux vers plus haut, l'expression *inlaudati... Busiridis aras* suffit à faire surgir la scène des sacrifices humains auxquels se livrait le roi. L'ensemble est naturellement très allusif : seuls les lecteurs partageant avec le poète la connaissance des épisodes en question, par l'intermédiaire des œuvres des poètes précédents, peuvent comprendre la raison pour laquelle ces objets (autels, ivoire, chevaux) sont mentionnés, et suppléer à ces images toute la syntaxe événementielle dont elles font l'économie au profit d'une présentation presque paratactique. Celle-ci leur confère d'autant plus de puissance que chacune ne fait surgir à l'esprit qu'un seul objet concret et pour ainsi dire iconique, qui résume à lui seul tout l'épisode et qui constitue l'amorce d'un souvenir ou l'ébauche d'une scène plus qu'une complète *ekphrasis*. Ce caractère allusif va de pair avec les questions rhétoriques posées par le poète : ces sujets sont déjà chantés, déjà connus et diffusés.

Pourquoi le poète mentionne-t-il ces noms précis ? Il ne s'agit manifestement pas pour Virgile de donner des exemples de ce qu'il va chanter lui-même (bien que ces brèves ébauches imagées constituent déjà des aperçus de son talent poétique), mais bien plutôt de se situer parmi les sujets qui s'offrent à lui et parmi les genres poétiques qu'il pourrait pratiquer. Pour comprendre l'unité de l'ensemble de noms au sein duquel Pélops et Hippodamie prennent place, il faut déployer le réseau d'allusions qu'ils contiennent : Eurysthée, Busiris et Hylas sont trois noms dont la réunion en dit un quatrième, celui d'Héraclès, auquel d'innombrables œuvres ont été consacrées depuis l'époque archaïque et aux exploits duquel s'ajoutent en Italie ceux de l'Hercule romain. Sans rechercher une correspondance étanche entre chacun des noms et chacun des genres poétiques ayant chanté Hercule, l'ensemble de ces noms couvre tous les registres possibles : les travaux accomplis pour Eurysthée ont fait l'objet d'épopées, Busiris est un sujet de tragédies, et l'amour du héros pour Hylas et la disparition de ce dernier sont un sujet possible pour la poésie mélique, bien que Busiris et Hylas puissent aussi apparaître dans l'épopée. Quant à Pélops et Hippodamie, ils portent en eux la lignée des Pélopidés, sujet de tragédie par excellence ; mais il me semble probable aussi, malgré le caractère à présent largement répandu des références à l'épaule d'ivoire et à la course, que Virgile pense ici à la première *Olympique* de Pindare, comme la suite de la *Géorgique* donne des raisons de le penser.

Virgile, dans les *Géorgiques*, s'écarte résolument de ces sujets amplement mis en œuvres par la poésie épique, tragique et mélique. Il s'agit encore une fois d'une référence à Pélops employée principalement comme support d'une mise à l'écart : Pélops et Hippodamie, comme les exploits et les amours d'Héraclès, ont déjà été chantés par les poètes. Mais la suite du poème autorise à supposer une autre fonction possible de cette référence : un point d'ancrage du poème qui lui permet de se situer sur un plan poétique par rapport à l'univers, lui aussi poétique, des compétitions sportives qu'élabore l'épinicie grecque. La troisième *Géorgique* a pour objet général l'élevage, notamment mais non exclusivement l'élevage des chevaux, et ces derniers sont de prime abord l'unique élément commun

entre le poème et la « matière » pélopienne. Or Virgile fait allusion aux compétitions hippiques à plusieurs reprises. Il n'a pas encore commencé son chant proprement dit mais, aux vers 17-22, il s'imagine déjà fondant un temple et des concours qui rivaliseront en popularité avec ceux d'Olympie et de Némée (*Alpheum linquens lucosque Molorchi*, v. 19 : Molorchos est un berger de Némée qui a été l'hôte d'Héraclès après sa victoire sur le lion). Lorsqu'il entame ses recommandations pour l'élevage, il mentionne les chevaux destinés aux jeux olympiques (*seu quis Olympiacae miratus praemia palmae / pascit equos*, v. 49-50). Par la suite, il donne bel et bien des conseils appropriés pour qui désire élever des chevaux à des fins militaires ou sportives, et mentionne à nouveau les concours d'Olympie (*aut Alphae rotis praelabi flumina Pisae, / et Jovis in luco currus agitare volantis*, v. 179-180 ; la plaine éléenne, *Elei campi*, est mentionnée au v. 202). Les figures que mobilise ici Virgile, les métonymies géographiques comme l'expression « les bords de l'Alphée » pour « la piste d'Olympie » ou l'emploi répandu du nom de Pisa pour désigner Olympie, sont des figures qui remontent à l'épiniécie archaïque et notamment pindarique, et qui sont ici transposées en latin (l'Altis, *alsos* de Zeus, devient le *lucus* de Jupiter).

Ainsi Virgile, bien qu'ayant adopté un sujet humble dérivé de la poésie technique et didactique, n'exclut pas de son univers poétique la grandeur et l'éclat des compétitions sportives : il s'en tient à l'écart, mais la donne à voir indirectement, à distance, et il puise pour cela dans l'épiniécie grecque. Or, comme nous l'avons vu, Pélops est régulièrement cité par Pindare et Bacchylide comme une figure tutélaire des concours d'Olympie à leur époque. Il n'est donc pas impossible que sa présence et celle d'Hippodamie en tête de la troisième *Géorgique* constituent un rappel de l'univers de l'épiniécie, auquel le poète se réfère par la suite dans sa propre perspective, qui fait des compétitions olympiques un horizon promis, un espoir de l'éleveur de chevaux. Il est même possible qu'il existe un lien intertextuel plus précis entre le poème de Virgile et un poème antérieur, et qu'il faille reconnaître dans les attributs réservés à Pélops et dans les allusions qui suivent aux concours Olympiques une allusion directe à la première *Olympique* de Pindare ; mais il me semble plus prudent de ne formuler ce rapprochement qu'à titre d'hypothèse.

Il me paraît certain, en revanche, que la présence de Pélops et la mention de ses chevaux rapides en tête du poème n'est ni un hasard ni un pur rejet, mais constitue un premier jalon que le poète emploie pour instaurer des relations entre l'univers humble et industriel de l'élevage, auquel il consacre son propos immédiat, et l'univers d'éclat et de renommée qui est celui des grandes compétitions panhelléniques. À cette mise en relation entre genres poétiques correspond une mise en relation entre plusieurs lieux et plusieurs époques : autour de l'univers quotidien, présent et itératif de l'éleveur, qui est aussi un univers rural, Virgile fait surgir l'image des grands rassemblements urbains que sont ces compétitions, mais il convoque aussi et surtout le passé lointain et héroïque qui lui permet de rehausser son sujet. Pélops n'est ici que le premier jalon parmi d'autres, multiples : le savoir technique et les conseils pratiques sont savamment alternés avec des références et des rappels rattachant l'humble quotidien laborieux au passé lointain arpenté par les dieux et les héros. Aux conseils pour

reconnaître un bon cheval succèdent ainsi, aux v.89-93, l'évocation de chevaux extraordinaires et la métamorphose de Saturne en cheval au moment de son union avec Philyra dont naquit Chiron. À la scène de la course de chars énergique, mais anonyme, à laquelle assiste l'éleveur aux v. 103-112, succède le rappel des *prôtoi eurètai* grecs en matière d'art équestre que sont Erichthonios et les Lapithes aux v.113-117, rappel qui se conclut par la mention des origines glorieuses revendiquées par certaines lignées de chevaux, l'une se vantant de remonter jusqu'à Neptune (v.122).

Derrière l'apparente mise à l'écart de sujets tels que la course de Pélops se révèle ainsi, en réalité, la mise en place de références héroïques auxquelles Virgile ne renonce nullement à recourir, mais qu'il réinvente dans le domaine générique qu'il s'est choisi, en les abordant sous un angle nouveau, celui d'un horizon passé ou futur, toujours distant, mais qui contribue à intégrer le monde de l'éleveur dans celui des dieux et des héros chantés d'ordinaire par les grands genres poétiques.

1.2. Horace ne parlant pas de Pélops

Lorsqu'il fait référence à Pélops, ce qui arrive rarement, Horace emploie son nom au sein de périphrases pour désigner d'autres personnages. Au premier livre de ses *Odes*, il exprime, dans l'ode 6, son refus des autres genres poétiques au profit de la poésie amoureuse :

« nos, Agrippa, neque haec dicere nec gravem

Pelidae stomachum cedere nescii

nec cursus duplicis per mare Ulixei

nec saeuam Pelopis domum

conamur, tenues grandia, dum pudor

10. in bellisque lyrae Musa potens uetat

laudes egregii Caesaris et tuas

culpa deterere ingeni². »

Le poète commence par exprimer son refus du genre épique en résumant en quelques mots les sujets de l'*Illiade* et de l'*Odyssee* ; pour se déclarer inapte au genre tragique, il emploie une périphrase déjà très répandue chez les auteurs grecs (y compris en prose) : la « maison de Pélops » pour désigner les Pélopidés, et plus précisément, en un double sens répandu, non pas seulement les crimes des Pélopidés conçus comme de purs événements, mais aussi le genre dans lequel ils sont habituellement mis en scène, c'est-à-dire la tragédie. D'attique à l'époque classique, la tragédie est devenue un genre romain à l'époque d'Horace, et elle est notamment pratiquée par le poète Varius, qu'Horace cite au premier vers de l'ode pour sa poésie épique. Varius avait composé un *Thyeste* dont le sujet relève précisément

² Horace, *Odes*, I, 6, v. 5-12 : « Mais nous, Agrippa, dire ces choses, ou la terrible colère du fils de Pélée, mal instruit à céder, ou les courses sur mer du rusé Ulysse, ou les horreurs de la maison de Pélops, / nous ne tentons point, faible que nous sommes, ces sujets sublimes, car la pudeur et la Muse qui règne sur notre lyre pacifique nous interdisent de ternir, faute de génie, les mérites du grand César et les tiens. »

des horreurs de la maisonnée pélopite, et qui est repris ensuite par Sénèque ; avant Varius, Ennius avait composé une pièce sur le même sujet³.

Ni la mention des Pélopidés, avec pour figure d'ancêtre Pélops, comme exemple caractéristique d'ensemble de sujets tragiques, ni l'expression du refus du genre tragique par l'intermédiaire d'un refus de parler des Pélopidés ne sont des innovations de la part d'Horace ; mais cet emprunt aux auteurs grecs aboutit à une réaffirmation des distinctions génériques dans un contexte nouveau et au nom de valeurs nouvelles, celles de l'humilité poétique (ici qualifiée de *pudor*) et des sujets pacifiques propres à la poésie élégiaque.

Si Horace refuse Pélops et les Pélopidés, il convoque en revanche Tantale, qu'il désigne volontiers par la périphrase « père de Pélops⁴ » avec diverses variations, mais il le met en scène parmi les suppliciés divins dans le contexte de tableaux des Enfers qui n'ont que peu à voir avec Pélops lui-même. Toutefois, l'expression qu'il emploie dans l'épode 17, au vers 65, *Pelopis infidi pater*, « le père du déloyal Pélops », n'est pas anodine : cette caractérisation de Pélops par l'*infidia*, allusion au meurtre de Myrtilos en dépit de la parole donnée, se retrouve dans les *Aratea* de Germanicus, et semble aussi un trait récurrent de Pélops dans la tragédie romaine, comme nous le montreront les fragments d'Accius et les tragédies de Sénèque.

1.3. L'épaule de Pélops chez Tibulle

Dans la quatrième élégie de son premier livre, Tibulle, reprenant le thème déjà répandu de l'*erotodidaxis* présent notamment chez les poètes alexandrins Callimaque et Moschos⁵, met en scène le dieu Priape prodiguant à l'*ego* poétique des conseils sur l'art de séduire les jeunes gens, en vue de plaire à Marathus qui le dédaigne. L'ironie et l'humour de l'élégie proviennent du contraste ménagé entre la figure peu digne de Priape et les conseils qu'il prodigue avec le plus grand sérieux. Priape s'emporte pour finir contre les jeunes gens qui cèdent aux présents et leur juge supérieurs ceux qui savent apprécier la poésie :

« Heu male nunc artes miseris haec saecula tractant :

Iam tener adsuevit munera uelle puer.

At tu, qui uenerem docuisti uendere primus,

60. Quisquis es, infelix urgeat ossa lapis.

Pieridas, pueri, doctos et amate poetas,

Aurea nec superent munera Pieridas.

Carmine purpurea est Nisi coma: carmina ni sint,

³ Voir à ce sujet, plus loin dans ce chapitre, p. 376 et suivantes, la partie consacrée aux dramaturges anciens perdus ou fragmentaires.

⁴ *Pelopis genitor* en I, 25, v. 7 ; *Pelopis parens* en II, 13, v. 27 ; *Pelopis infidi pater* dans les *Épodes*, II, 17, v. 65.

⁵ Murgatroyd (1980), p. 130-131.

Ex umero Pelopis non nituisset ebur.

65. Quem referent Musae, uiuet, dum robora tellus,

Dum caelum stellas, dum uehet amnis aquas.

At qui non audit Musas, qui uendit amorem,

Idaeae currus ille sequatur Opis

Et tercentenas erroribus expleat urbes

70. Et secet ad Phrygios uilia membra modos.

Blanditiis uolt esse locum Venus ipsa: querelis

Supplicibus, miseris fletibus illa fauet⁶. »

Dans le contexte de cette élégie entièrement consacré aux amours masculines, on attendrait, pour une référence à Pélops, une mise en avant de la relation entre celui-ci et Poséidon ; or ce n'est pas le cas, du moins pas directement. Le nom de Pélops apparaît en second après celui de Nisus, tous deux ayant le statut d'exemples montrant la puissance de la poésie. Dans ce cadre, l'épaule de Pélops est rapprochée du cheveu de pourpre de Nisus, ce qui met en évidence le caractère merveilleux de ces deux attributs physiques extraordinaires.

L'exemple est fondamentalement ambigu. S'il est certes possible de comprendre la présence de l'épaule comme une allusion à l'amour suscité chez Poséidon par un Pélops qu'embellit son épaule d'ivoire, il semble difficile de rendre une telle lecture cohérente avec l'argumentation immédiate de Priape sur la puissance de la poésie (à moins d'aller jusqu'à supposer que Poséidon l'ait employée pour séduire Pélops, supposition qu'aucun élément ne vient étayer). L'autre lecture possible de la réunion de ces deux références est métapoétique : Tibulle choisirait des exemples connus pour avoir été des sujets de poèmes, encore présents chez les poètes latins⁷. Mais cela ne suffit pas à expliquer le choix de ces deux exemples précis et le traitement qu'en fait Tibulle.

Car une telle défense de la poésie paraît bien équivoque : en choisissant de réduire ces deux exemples au cheveu de pourpre et à l'épaule d'ivoire, deux éléments merveilleux, Tibulle paraît insister, par la voix de Priape, sur le pouvoir de la poésie à inventer des choses incroyables, et se réfère autant à la capacité de la poésie à façonner des fictions (avec toutes les connotations de mensonge qui leur sont

⁶ Tibulle, *Élégies*, I, 4, 57-72 : « Hélas ! que ce siècle dévoyé traite maintenant l'art misérablement ! Voici que le jeune garçon a pris l'habitude d'exiger des cadeaux. Ah ! toi qui le premier appris à mettre l'amour en vente, qui que tu sois, puisse la pierre fatale peser à tes ossements ! Aimez, ô garçons, les Piérides et les doctes poètes, et que l'or des cadeaux ne l'emporte point sur les Piérides : c'est la poésie qui a donné à Nisus son cheveu de pourpre ; sans la poésie, l'ivoire n'aurait pas brillé sur l'épaule de Pélops. Celui que les Muses chanteront vivra tant qu'il y aura des chênes sur la terre, au ciel des étoiles, tant que coulera l'eau des fleuves. Mais celui qui n'entend pas les Muses, qui vend l'amour, qu'il suive, celui-là, le char d'Ops, la déesse de l'Ida, qu'il aille errer par trois cents cités au moins, qu'il se retranche un membre méprisable au rythme de la flûte phrygienne. Vénus elle-même veut que les paroles flatteuses aient leur place ; les plaintes suppliantes, les larmes pitoyables ont en elle une alliée. »

⁷ Voir Murgatroyd (1989), p. 152-153. Nisos est un héros grec, évoqué pour la première fois dans les *Choéphores* d'Eschyle, v. 613-622, mais pas ailleurs avant l'époque romaine : voir Gantz (2004), p.447-450. Latinisé en Nisus, il est présent chez Ovide dans les *Métamorphoses*, VIII, 1 sq., de même que Pélops et son épaule, comme nous allons le voir, en VI, 403 sq. Nisus apparaît également chez Virgile, dans les *Bucoliques*, VI, 74 sq. et les *Géorgiques*, I, 404 sq., et chez Properce, III, 19, 21 sq.

associées) qu'à une présentation entièrement positive de cet art. Le poète paraît même prendre plaisir à souligner ce caractère de fictions incroyables des deux exemples au moment même où il prête à Priape une tentative de défense de la poésie. Cette ambiguïté me paraît rejoindre l'ambivalence générale du propos de Priape, dont tout indique dès le départ qu'il ne doit pas être pris trop au sérieux par les lecteurs. Toutefois, il y a une progression entre le premier et le second exemple : le fait de se référer en dernier à Pélops peut suffire à rappeler que le jeune homme a su plaire à un dieu, ce qui rapproche le propos de son sujet principal, qui est l'amour des jeunes gens, après le développement quelque peu digressif qu'a produit l'emportement de Priape contre l'état présent des choses et la vénalité des garçons.

Quel que soit le degré d'ironie et de rappel de l'artificialité des fictions poétiques contenu dans les propos de Priape, l'épigramme de Tibulle montre que la référence à Pélops est également susceptible d'être employée par les poètes latins dans le contexte du traitement poétique de l'amour des jeunes gens, bien que ce type d'emploi des mentions de Pélops semble s'être moins développé chez les latins (nous ne le retrouverons que chez Martial).

1.4. Hippodamie chez Propertius

Les emplois de la référence à Pélops et à Hippodamie chez Propertius montrent une continuité d'ensemble avec les principaux emplois déjà présents chez les auteurs grecs, comme le laissent attendre la culture hellénisée de Propertius et son goût pour les références savantes. Les deux emplois de l'adjectif *pelopeus* aux livres III et IV correspondent ainsi à des périphrases similaires à celles employées par les auteurs grecs pour désigner les Pélopidés, qu'il s'agisse de la « maisonnée pélopéenne » en III, 19 :

« Quidue Clytaemestrae, propter quam tota Mycenis
infamis stupro stat Pelopea domus⁸ ? »

ou d'Agamemnon descendant de Pélops, en IV, 6 :

sed quali aspexit Pelopeum Agamemnona uultu,
egessitque auidis Dorica castra rogis⁹ »

Mais c'est dans le tout premier livre des *Épigrammes* que se trouvent les références les plus développées. Des deux références présentes au livre I, toutes deux employant le seul nom propre d'Hippodamie, qui se trouve ainsi mise en avant d'une façon nouvelle, la seconde, dans l'épigramme 8B, est la plus rapide et la

⁸ Propertius, *Épigrammes*, III, 19, 19-20 : « Et [que dirai-je du crime] de Clytemnestre par qui la maison de Pélops tout entière à Mycènes se voit déshonorée par l'adultère ? »

⁹ Propertius, *Épigrammes*, IV, 6, 33-34 : « Mais [Apollon était venu] avec le regard dont il fixa Agamemnon descendant de Pélops et vida le camp dorien sur des bûchers avides » (Simone Viarre, dans la CUF, traduit « fils de Pélops » : je préfère « descendant de Pélops », Agamemnon n'étant jamais directement fils de Pélops dans les généalogies des Pélopidés.)

moins originale. L'*ego* poétique, triomphant après avoir appris la décision de Cynthia de demeurer auprès de lui, vante la supériorité des charmes de son lit sur ceux du Péloponnèse :

« Illa uel angusto mecum requiescere lecto
et quocumque modo maluit esse mea,
quam sibi dotatae regnum uetus Hippodamiae,
et quas Elis opes ante pararat equis¹⁰. »

On reconnaît dans cette conception de la région d'Olympie comme « dot d'Hippodamie » une périphrase apparue pour la première fois dans les premiers vers de l'*Olympique* 9 de Pindare¹¹. Mais Properce l'insère ici dans un contexte fictionnel qui lui confère une résonance entièrement contraire en la rattachant au raisonnement amoureux de l'*ego* poétique. L'Élide, loin d'être mise en valeur par la périphrase qui, chez Pindare, rappelait son histoire héroïque, se trouve changée ici au préalable en un *regnum vetus* dont l'ancienneté n'a que peu de valeur aux yeux du locuteur, et son rapprochement avec la dot d'Hippodamie met surtout en évidence la dangerosité des attraits de cette région, puisque Cynthia a bien failli abandonner son amant pour y partir en voyage. Properce réalise donc un emprunt, probablement à Pindare, mais il renouvelle la périphrase en lui choisissant un contexte radicalement différent. Les vers suivants, qui font l'éloge de la capacité de Cynthia à résister à l'attrait des présents qui auraient fait céder d'autres *puellae* cupides, se comprennent d'autant mieux lorsque cette élégie 8 est rapprochée de l'ensemble du livre, en particulier de l'élégie 2, qui développait déjà ce thème en se référant à Hippodamie d'une façon différente et plus nouvelle encore.

L'élégie 2 contient en effet la première référence à Hippodamie faite par Properce. Elle prend place dans une série d'*exempla* féminins que l'*ego* poétique donne à Cynthia comme modèles de beauté naturelle :

« Non sic Leucippis succendit Castora Phoebæ,
Pollucem cultu non Helaïra soror ;
non, Idae et cupido quondam discordia Phoebæ,
Eueni patriis filia litoribus ;
nec Phrygium falso traxit candore maritum
auecta externis Hippodamia rotis :
sed facies aderat nullis obnoxia gemmis,
qualis Apalleis est color in tabulis.
Non illis studium uulgo conquirere amantes:

¹⁰ Properce, *Élégies*, I, 8 (8B), 33-36 : « Elle a préféré reposer avec moi sur un lit étroit, être mienne de n'importe quelle façon, plutôt que d'avoir le vieux royaume dont fut dotée Hippodamie et les ressources qu'Élis avait tirées auparavant de ses chevaux. »

¹¹ Pindare, *Olympiques*, 9, 8-10 : ἀκρωτήριον Ἰλίδος / τοιοῦδε βέλεσσι, / τὸ δὴ ποτε Λυδὸς ἥρωος Πέλοψ / ἐξάρματο κάλλιστον ἔδ' ἄρον Ἰπποδαμείας : « et l'auguste promontoire de l'Élide, que jadis le Lydien Pélops sut conquérir, dot magnifique d'Hippodamie ! » Sur cette épinicie, voir le chapitre 3, p. 158.

illis ampla satis forma pudicitia¹². »

Pas plus que les autres héroïnes données en exemple dans ce passage, Hippodamie n'était particulièrement connue en poésie comme figure de modestie féminine : Properce opère donc ici une réinvention de cette série d'intrigues amoureuses, qu'il place sous le signe du refus des artifices cosmétiques, du goût de la simplicité et de la recherche d'une proximité avec la nature qui font partie des thèmes de prédilection de l'élégie. Contrairement à ce qui est sous-entendu plus loin dans l'élégie 8, où Hippodamie serait presque soupçonnée de s'être laissée séduire par la riche dot qu'était l'Élide, l'épouse de Pélops est ici mise en avant sous un jour favorable et sans ambiguïté. Properce pense probablement au vrai coup de foudre qu'est la rencontre entre les futurs époux dans plusieurs œuvres, à partir au moins de l'*Oinomaos* perdu de Sophocle, et il prolonge encore la dimension d'idéal amoureux de cette rencontre en la présentant comme dépourvue de tout artifice.

L'expression employée pour faire allusion à la course de chars, *avecta externis... rotis*, met en avant l'aspect de l'organisation de la course qui la rapproche le plus d'un enlèvement, ce qui favorise le rapprochement entre l'histoire d'Hippodamie et celle de Marpessa, mentionnée juste avant aux vers 17-18 au moyen d'une périphrase¹³, et avec Phoebé et Hilaira, les filles de Leukippos, pour lesquelles Properce donne moins de précisions mais qui ont été toutes deux enlevées par les Dioscures¹⁴. En mettant ainsi côte à côte quatre figures de femmes enlevées à cause de leur beauté, Properce rejoint le thème ancien et largement diffusé de l'enlèvement par amour employé comme preuve de la puissance de la beauté féminine ; mais il innove par les figures moins connues qu'il choisit et par la présentation entièrement positive de ces figures de femmes, dont il fait les exactes opposées d'une Hélène souvent décrite comme coupable de s'être laissée enlever ; il accomplit l'exploit de faire des figures qu'il met en scène des sortes de Lucrece du domaine amoureux, en une réconciliation paradoxale entre la recherche de l'austérité et le désir de plaire. C'est au prix d'un silence sur tout ce qui relève du rôle actif de ces femmes dans les épisodes en question : aucune des quatre épousées n'a la moindre prise sur sa propre histoire en dehors du pouvoir de se faire enlever par amour, car l'éloge de la *pudicitia* est ici préféré à celui des ruses amoureuses.

¹² Properce, *Élégies*, I, 2, 15-24 : « Ce n'est pas ainsi que Phœbé, fille de Leucippe, enflamma Castor, ce n'est pas par sa parure qu'Hilaira sa sœur enflamma Pollux, ni, sujet de discorde pour le désir d'Idas et de Phébus, la fille de l'Évéus sur les rivages paternels ; et ce n'est pas par un faux éclat qu'Hippodamie se gagna le Phrygien pour mari, emportée sur des roues étrangères ; mais leur apparence était là sans rien devoir à des pierreries comme le teint sur les tableaux d'Apelle. Elles ne recherchaient pas les amants en tous lieux ; leur modestie leur était assez splendide beauté. » (Simone Viarre traduit : « ni que, par un faux éclat, Hippodamie, etc. », ce qui me paraît un contresens : je modifie.)

¹³ Marpessa, fille d'Évéus, suscite une rivalité amoureuse entre Idas et Apollon, connue de l'*Illiade*, IX, 556-564. Chez le Pseudo-Apollodore, qui lui consacre un passage de sa *Bibliothèque*, I, 7, 8, Marpessa est enlevée par Idas sur un char ailé qui a été offert à ce dernier par Poséidon. Dans cette même version, le père de Marpessa, Évéus, tente vainement de rattraper les futurs époux, mais voit sa route barrée par le fleuve Lycormas ; désespéré, il égorge ses chevaux et se jette dans le fleuve, qui prend son nom. Je reviendrai au chapitre 6 sur ce récit, dont bien des éléments paraissent très proches de la course pour Hippodamie, mais qui a visiblement fait l'objet, chez le Pseudo-Apollodore, d'une réécriture influencée par ce dernier épisode.

¹⁴ L'enlèvement est évoqué par Théocrite dans l'*Idylle* 22, v. 137-211. Il était peut-être connu des *Chants cypriens* et d'Alcman : voir Gantz (2004), p. 576.

Si la poésie de Propertius dénote une influence certaine de la culture poétique grecque et une continuité attendue dans l'emploi de périphrases topiques, ses élégies opèrent dans le même temps une réappropriation des références au passé héroïque grec. Dans le contexte de l'élégie érotique, Propertius, en quête de figures féminines auxquelles confronter la *puella* Cynthia, s'intéresse davantage à Hippodamie qu'à Pélops, et intègre souplement à ses poèmes tant ces références que des souvenirs poétiques précis, au service d'une esthétique de l'*exemplum* ponctuel et refermé sur lui-même qui n'a de sens et de cohérence que dans le discours amoureux qu'il vient alimenter.

1.5. Ovide

Ovide se réfère volontiers à Pélops dans ses œuvres. C'est la course de chars qui retient plus particulièrement son attention, dans les *Amours* puis dans les *Héroïdes*, mais il réserve également une apparition remarquable à Pélops et à son épaule d'ivoire dans les *Métamorphoses* au moment de la transformation de Niobé. L'*Ibis* contient d'autres références plus ponctuelles.

1.5.1. La séduction est une course de chars : Pélops et Hippodamie dans les *Amours*

Au troisième livre des *Amours*, la deuxième élégie met en scène l'*ego* poétique s'entretenant avec la femme qu'il aime pendant une course à l'hippodrome. La référence à Pélops et Hippodamie survient peu après les premiers vers :

« Non ego nobilium sedeo studiosus equorum ;

Cui tamen ipsa faues, uincat ut ille, precor.

Ut loquerer tecum, ueni, tecumque sederem,

Ne tibi non notus, quem facis, esset amor.

5. Tu cursus spectas, ego te ; spectemus uterque

Quod iuuat atque oculos pascit uterque suos.

O, cuicumque faues, felix agitator equorum !

Ergo illi curae contigit esse tuae ?

Hoc mihi contingat, sacro de carcere missis

10. Insistam forti mente uehendus equis

Et modo lora dabo, modo uerbere terga notabo,

Nunc stringam metas interiore rota.

Si mihi currenti fueris conspecta, morabor,

Deque meis manibus lora remissa fluent.

15. At quam paene Pelops Pisaea concidit hasta,

Dum spectat uultus, Hippodamea, tuos!

Nempe fauore suae uicit tamen ille puellae.

Vincamus dominae quisque fauore suae¹⁵ ! »

L'ensemble de l'élégie repose sur l'incessante récupération, par la voix de l'*ego* poétique, des détails quotidiens propres aux circonstances fictives de la rencontre (la course à l'hippodrome) au service d'un tissage de références qui mènent toutes à l'*amor* de l'*ego* pour la *puella*, produisant un texte qui mêle savamment un mimétisme psychologique (donner à voir les raisonnements tortueux d'un discours amoureux) et le déploiement d'une poésie savante, ce dernier rappelant au lecteur, s'il en était besoin, qu'il a affaire à une fiction poétique et non à l'expression sincère d'un sentiment réel. En témoignent les changements réguliers de narrataires : si la majeure partie de l'élégie s'adresse à la *puella*, les vers 16 à 18, rappelant la course de Pélops, s'adressent à Hippodamie (de même, l'*ego* poétique s'adresse à l'ensemble des hommes amoureux au vers 18, puis, au vers 46, à Vénus, puis à divers groupes de personnes, à Minerve, de nouveau à Vénus, avant de revenir à la *puella*). La référence vient appuyer et couronner une image, celle de l'*ego* poétique qui, aux vers 9-15, s'imagine en cocher pour retenir l'attention de sa belle.

Plusieurs éléments confèrent un recul ironique et humoristique au lecteur vis-à-vis de cette image. D'abord le fait que l'*ego* admet ouvertement que tout ce qu'il fait n'est fait que dans l'intérêt de ses sentiments, de sorte que son comportement change du tout au tout d'un vers à l'autre selon ce qu'il croit pouvoir contribuer à séduire sa dame (il a commencé en se déclarant peu soucieux de chevaux et de courses, et le voici prêt à se faire cocher). Ensuite, l'image développée aux vers 9-15 contient une dérive subite qui fait entrer en collision deux registres génériques. L'*ego* paraît commencer à décrire une scène relevant de l'épopée (l'imitation du *topos* épique qu'est la description du conducteur de char occupé à presser ses chevaux) et laisse alors attendre une description de sa course et de la victoire qu'il remporterait pour sa *puella*. Mais ce début de scène est presque aussitôt interrompu par une péripétie qui montre l'*ego* perdant tous ses moyens à cause de ses sentiments, qui se trouvent ainsi exhibés de façon exagérée (la vue de sa belle suffit à lui faire lâcher les rênes). Cette irruption de la toute-puissance élégiaque de l'amour dans une scène qui pouvait à l'origine se prétendre épique ôte à l'*ego* toute chance de se comporter avec le même héroïsme que les conducteurs de chars qu'il envie.

Incapable de se hausser bien longtemps à un registre élevé, l'*ego* recourt alors au procédé inverse, qui consiste à ébaucher aux vers 15-18 une réécriture élégiaque de cet épisode qu'est la course de Pélops, dont nous avons vu qu'il était connu pour être un sujet répandu dans les genres sérieux et nobles

¹⁵ Ovide, *Amours*, III, 2, 1-18 : « Non. Si je viens m'asseoir ici, ce n'est pas que je m'intéresse aux chevaux dont on parle ; néanmoins celui que tu appuies de tes vœux, je lui souhaite la victoire. C'est pour causer avec toi que je suis venu, pour être assis auprès de toi, pour ne pas te laisser ignorer l'amour que tu fais naître. Toi, tu regardes la course et moi je te regarde ; regardons tous deux ce qui nous charme et tous deux repaissons-en nos yeux. Heureux, quel qu'il soit, le cocher que tu appuies de tes vœux ! Il a donc la faveur d'occuper ton esprit ! Que j'aie cette faveur, et, d'une âme hardie, penché sur mes chevaux, partis de la remise sacrée, je me laisserai emporter par eux, et tantôt je leur lâcherai les rênes, tantôt je leur marquerai le dos de coups de fouet, tantôt, de la roue intérieure, je raserai la borne. Si, durant la course, mes yeux t'aperçoivent, je ralentirai et les rênes abandonnées me glisseront des mains. Oui ! il s'en est fallu de bien peu que Pélops, regardant ton visage, Hippodamie, ne tombât sous la lance du roi de Pise. Cependant, grâce à l'appui de sa belle, il fut vainqueur. Puisse-nous tous devoir notre victoire à l'appui de nos maîtresses ! »

(épopée et tragédie). Pour cela, Ovide se nourrit d'une culture rhétorique scolaire habile à réécrire un même sujet sous toutes sortes d'angles différents, et imagine un Pélops élégiaque dont les sentiments pour Hippodamie deviennent si intenses qu'ils constituent un danger supplémentaire pendant la course (nous avons vu que peu après, dans le contexte de la seconde sophistique, une rhétorique grecque assez scolaire peut elle-même produire un traité comme le *Charidème* du Pseudo-Lucien, où le facteur de causalité principal dans l'épisode de la course devient la beauté d'Hippodamie, employée par Oinomaos comme moyen de distraire ses concurrents).

Le retournement argumentatif qui suit était tout trouvé : Pélops a été victorieux *favore suae... puellae*, expression où l'on peut sans trop de risques voir une allusion à une conception de l'épisode dans laquelle c'est Hippodamie qui rend possibles la ruse et le sabotage auxquels Pélops doit sa victoire. Le retour au contexte immédiat de l'élégie est alors assuré par une structure *grosso modo* circulaire : si j'ai le bonheur d'occuper tes pensées, je serai un cocher hardi, autrement dit capable de gagner (v.9-12) ; mais la puissance hyperbolique de ta beauté me trouble et me fait ralentir (13-4) ; d'ailleurs ce fut aussi le cas de Pélops avec Hippodamie (15-16) ; mais il a gagné parce qu'il avait sa faveur, autrement dit parce qu'il occupait ses pensées (17) ; puissions-nous, amants, avoir le même sort, c'est-à-dire occuper les pensées de nos amantes (18).

Ainsi Pélops et Hippodamie deviennent-ils ici des doubles de l'*ego* poétique et de sa *puella*, tandis que la course de Pélops devient une métaphore de l'entreprise de séduction du locuteur, de même que les courses de chars en général dans cette élégie. La comparaison a cependant ses limites, comme le montre la reprise plus générale du parallèle entre séduction et course de chars vers la fin du poème. Lorsque la course de l'hippodrome recommence à partir du v. 65, le mouvement du poème se fait plus vif, questions et exclamations brèves se succèdent, alternant des indications rapides sur l'évolution de la course et les réactions de l'*ego* et de la *puella* ; après un nouvel effet déceptif ménagé par la défaite du premier conducteur que favorisait la *puella*, l'élégie se clôt après un ultime rebondissement ménagé en un vers :

« Sunt dominae rata uota meae, mea uota supersunt¹⁶ »

Ce qui permet à l'*ego* poétique de reprendre aussitôt le parallèle du début du poème :

« Ille tenet palmam : palma petenda mea est¹⁷. »

Mais cette palme que convoite le locuteur depuis le début a aussi peu en commun avec le prix que remporte Pélops qu'avec la palme remportée par le cocher à l'hippodrome. C'est que l'*amor* vanté par le locuteur dans l'élégie, contrairement à celui qui anime Pélops dans l'*Oinomaos* de Sophocle ou chez Philostrate l'Ancien, ne débouchera jamais sur un mariage, mais seulement (si tout se passe bien) sur une liaison agréable. Ni le locuteur et sa *puella* dans la fiction du poème, ni les lecteurs qui le lisent, ne se méprennent sur la portée de ce genre de comparaison : les épreuves nuptiales, celle de Pélops

¹⁶ Ovide, *Amours*, III, 2, 81 : « Les vœux de ma maîtresses sont accomplis, mais non les miens. »

¹⁷ Ovide, *Amours*, III, 2, 82 : « Lui a son prix ; il me reste à gagner le mien. »

pour Hippodamie ou celle d'Hippomène pour Atalante¹⁸, sont trop éloignées des réalités matérielles des liaisons mises en scène par ces poèmes pour constituer autre chose que des sophismes agréables dans le cadre d'un discours amoureux. Cet écart contribue à la saveur de l'élégie pour le poète et le lecteur, mais il a aussi pour conséquence de maintenir une distance d'autant plus grande entre la fiction de la liaison et les univers héroïques auxquels elle se réfère (et à plus forte raison encore entre la réalité du quotidien du poète et des lecteurs et ces mêmes univers héroïques).

Si l'élégie érotique romaine invente des amants qui s'autorisent à se comparer à Pélops, c'est pour mieux divertir les lecteurs qui lisent avec recul et se délectent de l'écart entre les prétentions savamment naïves des amants et la réalité de leurs vœux. Les procédés de comparaison restent très similaires à ceux des grands genres poétiques et des discours rhétoriques, mais le changement dans les conditions d'énonciation fait toute la différence : ce ne sont pas des héros qui parlent dans le cadre d'une mise en scène du passé lointain, ni des orateurs dans le cadre d'un discours politique, mais des citoyens romains fictifs dans un cadre quotidien, au milieu d'un propos qui accumule les ruptures de ton et les changements de narrataires pour mieux exhiber son artificialité aux yeux du lecteur dans le même temps qu'il atteint de nouveaux sommets poétiques.

1.5.2. Pélops et Hippodamie dans la rhétorique amoureuse des *Héroïdes*

Dans le recueil des *Héroïdes*, ces lettres fictives puisées par Ovide parmi les sujets des *suasoriae* ou des *controversiae* rhétoriques et traitées sur le mode élégiaque, deux lettres, l'Héroïde 8 et l'Héroïde 16, mobilisent une référence à Pélops et Hippodamie. Je commence par l'Héroïde 16, qui appelle un rapprochement avec le passage des *Amours* que nous venons de voir. Pâris écrit à Hélène et a brièvement recours à un *adunaton* pour lui montrer la force de ses sentiments et exprimer ses regrets de ne pouvoir la conquérir ouvertement :

« Di facerent pretium magni certaminis esses,
Teque suo posset uictor habere toro,
Vt tulit Hippomenes Schoeneida praemia cursus,
Venit ut in Phrygios Hippodamia sinus,
Vt ferus Alcides Acheloia cornua fregit,
Dum petit amplexus, Deianira, tuos ;
Nostra per has leges audacia fortior isset,
270. Teque mei scires esse laboris opus.
Nunc mihi nil superest, nisi te, formosa, precari
Amplectique tuos, si patiare, pedes¹⁹. »

¹⁸ Atalante est brièvement mentionnée dans cette élégie au vers 29.

¹⁹ Ovide, *Héroïdes*, 16, 263-272 : « Plût aux dieux que tu fusses le prix d'une grande joute et que le vainqueur pût t'avoir dans son lit. Tel Hippomène emporta la fille de Schoeneus, prix de la course ; telle vint Hippodamie

Comme dans les *Amours*, l'entreprise de séduction du locuteur est rapprochée de l'épreuve imposée à Pélops ; mais la ressemblance s'arrête là. Le contexte, d'abord, est tout différent : il s'agit d'une mise en scène poétique d'un passé héroïque, dans laquelle les allusions aux héros et aux divinités se trouvent dotées d'une valeur référentielle immédiate dans l'univers fictif déployé par le poème (Pâris est bien plus proche de Pélops que ne peut l'être l'amant des *Amours*). Le locuteur lui-même, ensuite, est un héros et peut prétendre affronter les épreuves dont il parle, bien que cela suppose de s'écarter de toute une tradition de représentations peu flatteuses de Pâris dans la lignée de l'*Iliade*. L'insertion de la référence dans le propos, enfin, diffère : une série de trois références est ici constituée aux vers 265-268, soulignée par l'anaphore de l'adverbe *ut*, avec pour critère de sélection l'élément structurel commun qu'est la mise à l'épreuve des prétendants à un mariage. Outre le but immédiat de ce choix, qui permet à Pâris de s'égaliser en pensée à la force de ces conquérants d'épouses et de clamer son aspiration à une légitimité d'époux qu'il n'a pas en réalité (puisque sa lettre est une invitation à l'adultère), la présence d'Hippodamie et le choix de désigner Pélops par la périphrase *in Phrygios sinus* rappellent le caractère mixte de ce mariage entre une Grecque et un Phrygien, qui relève du même type d'union que Pâris, lui aussi Phrygien, recherche avec Hélène. Un tel emploi de la référence à Hippodamie et à Pélops se situe donc dans une continuité plus grande avec la culture rhétorique antérieure à Ovide que l'emploi subverti de la même thématique présent dans les *Amours*.

L'Héroïde 8, où Hermione écrit à Oreste, recourt volontiers à des références à Pélops et même à Tantale, au service de la mise en place d'une fatalité qui rapproche le poème de l'univers tragique. Pour complimenter son époux aux dépens de son rival Pyrrhus, Hermione rappelle l'ascendance pélovide et tantalide d'Oreste :

« Ille licet patriis sine fine superbiat actis,
 Et tu, quae referas facta parentis, habes.
 45. Tantalides omnis ipsumque regebat Achillem ;
 Hic pars militiae, dux erat ille ducum.
 Tu quoque habes proavum Pelopem Pelopisque parentem ;
 Si medios numeres, a Ioue quintus eris²⁰. »

Un tel rappel se situe dans la continuité des emplois rhétoriques des généalogies héroïques, et dresse un tableau de la puissance de la lignée d'Oreste dont la logique (la légitimité assurée par une longue succession de rois remontant à Jupiter) est très similaire à celle déjà déployée par l'histoire du sceptre d'Agamemnon dans l'*Iliade*. La nouveauté provient ici de son emploi systématique dans un contexte

dans les bras d'un Phrygien, tel le fougueux Alcide brisa les cornes d'Achéloos, lorsqu'il chercha tes étreintes, ô Déjanire. Mon audace, aux mêmes conditions, eût déployé et senti grandir sa force, et tu aurais su que tu étais la récompense de mon effort. A présent, ô beauté, il ne me reste plus qu'à te supplier et embrasser tes pieds, si tu le souffres. »

²⁰ Ovide, *Héroïdes*, 8, 43-48 : « Encore qu'il s'enorgueillisse sans fin des hauts faits paternels, toi aussi, tu as de quoi citer les actions de ton père. Le Tantalide commandait à tous, même à Achille, l'un faisant partie de la troupe, l'autre chef des chefs. Toi aussi, tu es comme bisaïeul Pélops, et comme trisaïeul le père de Pélops : si tu dénombre les intermédiaires, tu es le cinquième depuis Jupiter. »

amoureux : il ne s'agit pas ici d'une réprimande telle qu'on en trouverait dans un *agôn logôn* dramatique, ni d'un propos persuasif ou artificiellement laudatif. La voix d'Hermione permet à Ovide de composer une lettre emplies de sentiments amoureux, mais aux accents plus proches de ceux de l'épopée ou de la tragédie que les élégies des *Amours* dont le cadre est la vie romaine de son époque. Plus loin, Hermione recourt à une série de références pour déplorer l'acharnement des dieux envers la lignée des femmes tantalides :

« Num generis fato, quod nostros durat in annos,

Tantalides matres apta rapina sumus ?

Non ego fluminei referam mendacia cygni

Nec querar in plumis delituisse Iouem.

Qua duo porrectus longe freta distinet Isthmos,

70. Vecta peregrinis Hippodamia rotis ;

Castori Amyclaeo et Amyclaeo Poliuci

Reddita Mopsopia Taenaris urbe soror ;

Taenaris Idaeo trans aequora ab hospite rapta

74. Argolicas pro se vertit in arma manus. (...)

81. Vix coniunx aberas. Ne non Pelopeia credar,

Ecce Neoptolemo praeda parata fui.

Pelides utinam uitasset Apollinis arcus !

Damnaret nati facta proterua pater ;

85. Nec quondam placuit nec nunc placuisset Achilli,

Abducta uiduum coniuge flere uirum²¹. »

Le critère de choix des références est ici l'élément commun du rapt. Comme chez Properce, la référence à la course montre Hippodamie enlevée par des roues étrangères (les deux expressions employées, quoique différentes, sont très proches), ce qui suppose le même inflexissement imprimé à l'épisode de la course, qui devient ici encore un enlèvement.

La conclusion de la lettre reprend ce thème du *genus infelix* (v. 117) mais au service d'un serment qui revendique la légitimité de l'ascendance tantalide d'Hermione et d'Oreste comme signe de leur union prédestinée : la répétition du nom de Tantale dans le vers final, *Aut ego Tantalidae Tantalidis uxor ero* (v. 122), sonne comme un présage du destin funeste d'Hermione. La lettre dans son ensemble

²¹ Ovide, *Héroïdes*, 8, 65-86 : « Est-ce donc le destin de ma race, persistant jusqu'à ma génération, que d'être vouées au rapt, nous autres, femmes Tantalides ? Je ne rapporterai pas les mensonges du cygne fluvial ni ne me plaindrai que Jupiter se soit caché sous son faux plumage. Sur cet isthme longuement profilé entre deux mers qu'il sépare, Hippodamie fut emportée par des roues étrangères. Castor d'Amyclée, Pollux d'Amyclée, allèrent chercher dans la ville de Mopsopos, leur sœur, la fille de Ténare. La Ténarienne ravie au-delà des mers par l'hôte de l'Ida, fit prendre les armes aux Grecs pour sa cause. (...) À peine, mon époux, étais-tu parti : de peur qu'on ne me crût pas du sang de Pélops, voilà que je fus la proie destinée à Néoptolème. Plût aux dieux que le fils de Pélée eût évité l'arc d'Apollon ! Le père condamnerait l'acte criminel du fils. Ni jadis il ne plut à Achille, ni maintenant il ne lui aurait plu qu'un mari pleurât dans le veuvage le rapt de sa femme. » Les vers 75 à 80 sont athétisés par Henri Bornecque dans la CUF.

constitue ainsi une réinvention, dans une forme courte et en distiques élégiaques, de la tragédie d'Hermione, où les références aux Pélopidés, à Pélops lui-même, à Hippodamie et à Tantale conservent les mêmes connotations funestes que dans les tragédies attiques d'Euripide.

1.5.3. L'épaule de Pélops et les récits phrygiens dans les *Métamorphoses*

Le début du livre VI des *Métamorphoses* relate plusieurs récits reliés entre eux, outre le thème général de l'ouvrage, par un critère géographique : c'est en Lydie qu'a lieu la mésaventure d'Arachné, c'est là que Niobé est transportée par un tourbillon après avoir défié Latone à Thèbes, là que les paysans de Lycie sont changés en grenouilles et que Marsyas devient un fleuve de Phrygie²². Tout le début du livre traite manifestement de récits étiologiques liés à la Lydie, même lorsqu'Ovide est contraint à quelques contorsions narratives pour faire fonctionner les étiologies dont il veut rendre compte²³. Pélops lui-même apparaît ensuite, même s'il ne fait pas l'objet d'une section bien longue : Ovide a considéré que la substitution d'une épaule d'ivoire à une épaule réelle entraine dans le sujet qu'il s'était fixé. Pélops apparaît peu après le récit, plus détaillé, consacré à la métamorphose en rocher de Niobé après le massacre de ses enfants par Apollon et Artémis, au livre VI :

« 401. Talibus extemplo redit ad praesentia dictis
Vulgus et extinctum cum stirpe Amphiona luget;
Mater in invidia est ; hanc tunc quoque dicitur unus
Flesse Pelops umeroque, suas a pectore postquam
405. Deduxit uestis, ebur ostendisse sinistro.
Concolor hic umerus nascendi tempore dextro
Corporeusque fuit ; manibus mox caesa paternis
Membra ferunt iunxisse deos, aliisque repertis,
Qui locus est iuguli medius summique lacerti,
410. Defuit ; inpositum est non comparentis in usum
Partis ebur factoque Pelops fuit integer illo²⁴. »

²² Ovide, *Métamorphoses*, VI : Arachné s'est fait un renom en Lydie (11-12) ; le récit de la métamorphose de Niobé est ensuite introduit par un rappel de l'enfance de Niobé dans la région du mont Sipylos (148-149), et au moment de sa métamorphose un tourbillon violent la ramène dans sa patrie (311-312) ; Marsyas devient le fleuve le plus limpide de Phrygie (399-400). Rappelons que le nom de Phrygie désignait une large région qui incluait parfois le territoire plus proprement appelé Lydie au sud-ouest, et que la distinction n'était pas toujours claire : voir Jones (1994), p. 205. Le récit revient ensuite dans la région de Thèbes : Pélops se trouve parmi la foule qui a assisté à la mort de Niobé, mais aussi de son époux Amphion et de leurs enfants, c'est-à-dire de la lignée royale de Thèbes. Le reste du livre VI se déroule à Athènes et dans sa région, jusqu'au départ de Zétés et Calais pour l'expédition des Argonautes qui ouvre le livre VII.

²³ Niobé est originaire, comme son frère Pélops, de la région du mont Sipylos, mais elle épouse Amphion et séjourne donc à Thèbes ; or le « rocher de Niobé » auquel Ovide fait allusion se trouvait sur le mont Sipylos. Le tourbillon qui emporte subitement Niobé lors de sa métamorphose est donc une précision indispensable à Ovide pour le bon fonctionnement de l'étiologie.

²⁴ Ovide, *Métamorphoses*, VI, 401-411 : « Après ce récit, le peuple se reporte aussitôt aux malheurs présents et gémit sur la perte d'Amphion et de sa lignée ; on s'indigne contre la mère ; même alors, seul entre tous, Pélops,

Il ne s'agit pas ici d'une référence, mais bien d'une mise en scène directe de Pélops en tant que personnage ; mais un personnage muet, pour ne pas dire un homme-objet, au sens littéral du terme. Comme nous l'avons vu, la présence de Pélops et d'Hippodamie au moment de la mort de Niobé est un élément présent dans la tradition iconographique dès l'époque classique²⁵. Mais Ovide imprime une direction différente à ce deuil de la sœur par le frère. Pélops est ici isolé, dans sa présence physique (Hippodamie n'est pas mentionnée) et dans son deuil (il est le seul à avoir pitié du sort de Niobé). Cet isolement introduit la singularité principale de Pélops, une singularité physique sur laquelle Ovide concentre le bref récit qu'il lui consacre : l'épaule d'ivoire, qu'il met directement en parallèle avec la pétrification de Niobé, puisque c'est en pleurant sa sœur devenue rocher qu'il montre lui-même, involontairement, son épaule artificielle. Le passage, même s'il n'explicite pas davantage ce rapprochement, est manifestement sous-tendu par l'idée que cette demi-métamorphose de Pélops entretient un lien de proximité plastique avec la pétrification. Le critère des altérations physiques aboutit ainsi à une mise en série différente qui rapproche Pélops de Niobé, alors que ce n'est pratiquement jamais le cas par ailleurs : une fois encore, les critères thématiques qui président aux projets poétiques forment déjà une réflexion sur les liens entre épisodes et un travail de classement (travail inhérent aux genres poétiques dès l'époque archaïque, si l'on songe au genre de la théogonie ou à des œuvres comme le *Catalogue des femmes*). Ovide n'est probablement pas le premier poète à opérer ce rapprochement : il a pu le trouver chez des poètes alexandrins, notamment Nicandre de Colophon, qui l'avait peut-être mentionné dans ses *Heteroioumena* ; mais la perte de cette œuvre empêche de préciser la dette d'Ovide envers ce prédécesseur.

Ovide opère une réduction de sa matière doublée d'une innovation cohérente avec le projet poétique de ses *Métamorphoses*. Le passage est extrêmement allusif en termes d'enjeux dramatiques : ni le motif du crime de Tantale, ni son châtement, ni les moyens mis en œuvre par les dieux pour ressusciter Pélops n'ont ici d'importance. L'enjeu de l'épisode est limité à la réparation par les dieux du crime de Tantale, réparation qui tient du miracle et qui forme un bienfait remarquable (*factoque... illo*, v. 411). L'innovation d'Ovide tient à la manière dont la forme poétique donne à voir les transformations du corps de Pélops. La syntaxe même les épouse. L'épaule est le sujet grammatical des vers 406-407, puis ce sont ses membres, annoncés par le participe *caesa* au vers 407 puis complément d'objet direct de la proposition infinitive au vers 408 (*membra*) qui forment l'enjeu dramatique du passage : au crime de Tantale, exprimé par ce seul participe, s'oppose l'entreprise de reconstitution des dieux (*junxisse*, v. 408). C'est le membre manquant, occupant tout le vers 409, qui occasionne la péripétie principale par son absence (*defuit* placé en rejet au début du vers 410) et explique le recours à la pièce

dît-on, lui donna des larmes ; en rejetant ses vêtements de sa poitrine, il découvrit l'ivoire de son épaule gauche. Au moment de sa naissance, cette épaule était de la même couleur de la droite, et de chair comme elle ; bientôt après, ses membres furent mis en lambeaux par les mains de son père et les dieux, à ce qu'on assure, les rassemblèrent ; ils les retrouvèrent tous, sauf celui qui occupait le milieu entre la gorge et le haut du bras ; à la place de la partie disparue, ils mirent une pièce d'ivoire, qui pût lui rendre les mêmes services ; grâce à ce bienfait, Pélops fut reconstitué tout entier. »

²⁵ Voir le chapitre 2, p. 107 et suivantes.

d'ivoire, elle-même sujet de la proposition suivante. Pélops ne réapparaît sur le plan grammatical que dans la seconde moitié du vers 411, et sa réapparition vaut conclusion.

Dans l'intervalle, le corps de Pélops est donné à voir avec une précision inédite dans les textes conservés à son sujet. L'épaule en question devient l'épaule gauche (*umeroque... sinistro*, 404-405). Son état originare est donné à voir aux vers 406-407, où les adjectifs placés en début de vers font image (*concolor*, 405) et renseignent sur la matière (*corporeusque*, 406). Le démembrement de Pélops fait image à son tour : au vers 407, Tantale n'apparaît que sous la forme des membres coupables que sont ses mains, elles-mêmes rapprochées du participe *caesa* (*manibus mox caesa paternis*, v. 407), ce qui peut évoquer une image en gros plan des mains du père occupées à démembrer le corps. Au vers 409, la partie manquante du corps de Pélops (*qui locus est juguli medius summique lacerti*) est décrite au moyen d'une périphrase qui n'est pas innocente : sa précision semble mobiliser des souvenirs homériques et insiste sur la fragilité du corps²⁶. Mais si la formule renseigne sur les inspirations du poète, elle est mise au service d'une poétique nouvelle, puisqu'Ovide met en scène une aventure du corps dans toute sa matérialité. Dans la poétique générale des *Métamorphoses*, le corps éclipse l'être qui l'occupe, la transformation de la matière l'emporte sur les identités. Mais dans ce passage, le processus, sitôt entamé, est inversé : la métamorphose n'est que partielle, et elle aboutit, après l'étape du démembrement, à une réaffirmation de l'identité d'origine de Pélops. En un sens, c'est une anti-métamorphose, ce qui peut expliquer qu'Ovide ne lui consacre pas un passage plus long : elle reste à la limite de son projet d'ensemble.

Ovide innove par un dernier élément, qu'il a peut-être inventé, même s'il reste possible qu'il fasse allusion à une variante non documentée par ailleurs. Au vers 408, l'ablatif absolu *aliisque repertis* sous-entend que les dieux ont dû rechercher les membres de Pélops afin de les rassembler (*junxisse*) : cela suppose que les morceaux ne sont pas faciles à retrouver et ont donc été davantage dispersés que ce que le contexte habituel du banquet cannibale pouvait laisser imaginer. Le morceau manquant, de son côté, se contente de manquer (*defuit*) sans que l'on sache pourquoi. Ovide ne fait aucune allusion à une dévoration de Pélops, ni même à l'idée que Tantale aurait tué son fils avec l'intention d'en faire un repas pour les dieux. Paradoxalement, alors même que tout le passage se concentre sur l'épaule d'ivoire, la variante du banquet cannibale disparaît entièrement, remplacée par une variante nouvelle :

²⁶ On pense par exemple à l'endroit auquel Hector est frappé mortellement par Achille dans l'*Illiade*, XXII, 324-327 : φαίνετο δ' ἢ κληῖδες ἀπ' ὤμων ἀύχεν' ἔχουσι, / λαυκανίην, ἴνα τε ψυχῆς ὄκιστος ὄλεθρος / τῆ ρ' ἐπὶ οἷ μεμαῶτ' ἔλασ' ἔγχει δῖος Ἀχιλλεύς, / ἀντικρὺ δ' ἀπαλοῖο δι' ἀύχενος ἦλυθ' ἄκοκῆ : « un seul point se laisse voir, celui où la clavicule sépare l'épaule du cou, de la gorge. C'est là que la vie se laisse détruire au plus vite, c'est là que le divin Achille pousse sa javeline contre Hector en pleine ardeur. La pointe va tout droit à travers le cou délicat. » Un détail similaire apparaît chez Virgile, dans l'*Énéide*, XI, v. 691-693, lorsque Camille tue Butès : *sed Buten auersum cuspide fixit / lorica galeamque inter, qua colla sedentis / lucent et laeuo dependet parma lacerto* : « elle a pris Butès comme il se détournait, l'a percé de sa lance entre la cuirasse et le casque, là où luit le cou du cavalier, où se suspend le bouclier pour les parades du bras gauche. » Si la prudence incite à ne pas voir dans le passage d'Ovide un souvenir précis du passage de l'*Illiade*, il me semble qu'Ovide puise en partie son inspiration dans ce type de détails épiques pour élaborer ses propres descriptions très précises des corps transformés. Et son choix d'une telle périphrase, au lieu de l'épaule ou du bras comme dans la plupart des autres sources antérieures, peut dénoter une volonté de mettre l'accent sur la fragilité de cette partie du corps, et, partant, du corps en général.

il semble que Tantale découpe son fils en morceaux et les disperse, puis que les dieux les cherchent pour les rassembler, l'un des morceaux restant introuvable, perdu à jamais (et non pas mangé). Une volonté de moralisation de la représentation des dieux peut expliquer ce choix, du moins dans ce contexte précis. Les inspirations d'Ovide pour cette variante sont difficiles à préciser, tant les corps démembrés et dispersés sont un élément courant de la mythologie grecque²⁷. Mieux vaut s'attarder sur le résultat auquel le poète parvient : une transformation de l'épisode de la dévoration de Pélops, dans sa forme poétique et dans son sens. À travers ce passage bien refermé sur lui-même, l'épisode, entièrement réagencé autour de l'ajout de l'épaule, devient moins le récit d'un crime que celui d'une résurrection, et prend l'aspect d'une aventure du corps comme lieu par excellence où les puissances divines exercent leurs merveilles²⁸.

Si ce passage du livre VI est la seule apparition de Pélops dans les *Métamorphoses*, il convient de mentionner également l'allusion qui lui est faite au livre VIII, au début du récit consacré à Philémon et Baucis²⁹. Lorsqu'il entame ce récit pour montrer à Ixion incrédule la puissance des dieux, Lélèx en donne la situation géographique :

« Sic ait : « Immensa est finemque potentia caeli
Non habet et quicquid superi uoluerit peractum est.
Quoque minus dubites, tiliæ contermina quercus
Collibus est Phrygiis, modico circumdata muro ;
Ipse locum uidi ; nam me Pelopeia Pittheus
Misit in arua, suo quondam regnata parenti.
Haud procul hinc stagnum est, tellus habitabilis olim,
Nunc celebres mergis fulicisque palustribus undæ³⁰. »

Les *Pelopeia arua*, « champs de Pélops » dont Pitthée est l'un des fils, sont une périphrase désignant la Phrygie. Dans un article très riche, C. P. Jones, reprenant une hypothèse proposée par Louis Robert, a montré d'une façon à mes yeux convaincante qu'Ovide situe l'histoire de Philémon et Baucis dans la région du mont Sipylus, et que le récit fonctionne en partie comme un récit étiologique expliquant certaines particularités géographiques de cette région³¹, où, comme nous l'avons vu, plusieurs monuments ont été associés à Tantale, Pélops et Niobé. Plusieurs sources mentionnent par ailleurs un récit au thème proche de celui d'Ovide : l'anéantissement par les dieux de la cité de Sipylon, située au

²⁷ Halm-Tisserant (1993), Dubel et Montandon (2012).

²⁸ Sur les emplois des mythes dans les *Métamorphoses*, voir Jouteur (2001), quatrième partie « Les fluctuations du mythe », en particulier le chapitre 3 « Métamorphose et anamorphose de la littérature », p. 323-327, sur la volonté d'intégration totale par Ovide, dans les *Métamorphoses*, des matières et des genres poétiques antérieurs.

²⁹ Le récit dans son ensemble court des vers 611 à 724.

³⁰ Ovide, *Métamorphoses*, VIII, 618-625 : « Il prit la parole en ces termes : « La puissance du ciel est immense, sans limites ; les dieux n'ont qu'à vouloir, la chose est faite. Voici qui mettra fin à tes doutes : il y a sur les collines de Phrygie, à côté d'un tilleul, un chêne entouré d'un petit mur ; j'ai vu ce lieu moi-même, lorsque Pitthée m'envoya vers les champs de Pélops, où son père avait régné jadis. Non loin de là est un étang, qui fut autrefois une terre habitable et dont les eaux n'ont plus pour hôtes aujourd'hui que des plongeons et des foulques, amis des marais. »

³¹ Jones (1994). Pausanias mentionne ces monuments en V, 13, 7 : voir à ce sujet le chapitre 1, p. 49 et suivantes.

sommet du mont Sipylos, et détruite au moyen d'un séisme qui l'aurait engloutie. Jones rapproche ce récit de celui d'Ovide et en fait une source d'inspiration possible du poète, qui pourrait avoir adouci quelque peu le récit en changeant la catastrophe en un engloutissement rapide et silencieux de la cité dans un marais, ou bien s'être fondé sur une œuvre hellénistique perdue³². Quoi qu'il en soit de ce dernier point, il me paraît certain qu'Ovide situe bien l'histoire de Philémon et Baucis dans la région du mont Sipylos et insère des éléments étiologiques dans son propre récit.

Au livre VIII comme au livre VI, il semble donc que Pélops vienne prendre place dans un ensemble de traditions en rapport avec la Phrygie, qu'il s'agisse du rocher de Niobé ou des cités englouties du mont Sipylos, toutes traditions dont Ovide a eu connaissance, peut-être en partie par des œuvres poétiques antérieures. Ces traditions revêtent une importance non négligeable pour le poète des *Métamorphoses*, qui insère ces éléments dans son œuvre afin d'en renforcer la structure (les va et vient géographiques du livre VI assurent une série de transitions virtuoses entre les métamorphoses successives) et d'en renforcer la puissance poétique par la portée étiologique qu'ils lui confèrent et qui contribue à expliquer l'état présent du monde. De la matière pélopienne, Ovide ne retient que l'épaule d'ivoire, dont il réagence entièrement l'épisode autour des transformations du corps de Pélops, placé entre les mains des dieux, maîtres des formes. La reconstitution du corps du héros offre un cas particulier de métamorphose qui, de façon singulière, altère peu la forme première de son sujet et le conforte dans son identité au lieu de lui en faire changer.

1.5.4. Les allusions à la course pour Hippodamie dans le *Contre Ibis*

Dans la lignée directe de l'*Ibis* de Callimaque, Ovide, mettant en scène une vengeance contre un ennemi qui avait tenté de s'approprier ses biens pendant son exil, compose une malédiction poétique ornée de multiples allusions savantes³³. Sans atteindre l'hermétisme d'un Lycophron, le *Contre Ibis* fait un usage massif de la périphrase et de l'allusion. Certaines périphrases ne sont pas très obscures : au vers 179, Tantale, évoqué parmi les suppliciés des Enfers, est appelé *pater Pelopis*, et, au vers 585,

³² Sur les cités anciennement situées à proximité du mont Sipylos, voir Jones (1994), p. 212. Sur l'influence possible de ces récits sur Ovide, voir le même article, p. 214. La disparition de Sipylos est évoquée par Plin l'Ancien, *Histoire naturelle*, II, 205 et V, 117.

³³ Ovide, *Contre Ibis*, 55-58 : « Nunc quo Battiades inimicum teque tuosque modo, / Vtque ille historiis involvam carmina caecis, / Non soleam quamvis hoc genus ipse sequi » : « Aujourd'hui, comme le fils de Battos [Callimaque] dévoue son ennemi Ibis, moi, je te dévoue, toi et les tiens, et, comme lui, je draperai mes vers de légendes obscures, bien que je n'aie pas coutume moi-même de pratiquer ce genre. » Sur le contexte de composition du poème et l'identité de son destinataire supposé, voir la mise au point de Williams (1996), p. 7-29 : Ibis reste avant tout une figure de narrataire derrière laquelle il serait malaisé et réducteur de reconnaître un adversaire réel précis, tandis que le poème dans son ensemble n'aspire ni à une réelle efficacité en tant que malédiction, ni à la seule accumulation de références savantes dans une imitation servile de modèles hellénistiques. Williams avance l'idée qu'Ovide met en scène dans le *Contre Ibis* une *persona* du poète exilé atteint par le *furor* et menacé par la tentation de la cruauté.

c'est Niobé qui devient *soror Pelopis*³⁴. Entre ces deux passages, la mobilisation de l'épisode de la course pour Hippodamie fait l'objet d'allusions moins transparentes :

« Vt iuuenes pereas, quorum fastigia uultus
Membraque Pisaeae sustinuere fores,
Vt qui perfusam miserorum saepe procorum
Ipse suo melius sanguine tinxit humum,
Proditor ut saeui periit auriga tyranni,
Qui noua Myrtoae nomina fecit aquae³⁵ »

L'épisode entier est reformulé sous la forme d'une malédiction qui en reprend l'ordre chronologique en le réduisant à ses morts violentes avec leurs diverses modalités, le tout sans citer aucun nom. Seuls les lecteurs cultivés peuvent reconnaître dans les *iuuenes* les prétendants malheureux à la main d'Hippodamie, dans leur tueur Oinomaos et dans le *proditor* Myrtilos. Ce dernier donne lieu à une réécriture hermétique d'une étymologie : tandis que le récit étymologique cite d'ordinaire avec soin les deux noms, celui du héros éponyme venant motiver celui du lieu, de la cité ou du peuple, la reformulation poétique change l'étymologie en une énigme ludique. Tout lien référentiel direct entre les noms propres mentionnés et une réalité du passé lointain disparaît au profit d'une mobilisation savante des *historiae caecae*, volontairement obscures, où le plaisir des lecteurs est ménagé par la virtuosité de l'allusion et la logique de l'accumulation des malédiction. Cette accumulation fonctionne, quoique par l'intermédiaire de formulations variées, sur le principe général d'une longue suite de comparaisons ayant toutes pour comparé le narrataire, mais déployant une grande variété de comparants dont ce passage donne une idée : aux figures de tyrans cruels comme Oinomaos, Diomède, Phalaris ou Glaucus³⁶, ou de traîtres comme Myrtilos, s'ajoute une évocation rare des prétendants malheureux à la main d'Hippodamie, qui prennent place au sein d'un vaste ensemble de « perdants » mobilisés par le poète.

Ces références fonctionnent à circuit fermé dans la mise en scène poétique de la profération performative de la malédiction par la figure du poète (« Ovide », avant tout un *ego* poétique) à l'encontre de la figure du narrataire (« Ibis », avant tout une deuxième personne du singulier). Au point de fureur atteint par l'*ego* dans cette partie du poème, le *furor* qui s'est emparé de lui émaille le texte de références lourdes d'implications envers non pas seulement le narrataire, mais aussi le poète lui-même. En mobilisant des figures de tyrans cruels dont il rappelle les morts violentes, dues au retournement contre eux de leur propre cruauté, l'*ego* poétique produit un rappel (involontaire de sa part, volontaire de la part d'Ovide) du danger auquel la cruauté l'expose lui-même. Le *Contre Ibis*

³⁴ Ovide, *Contre Ibis*, 585 : « Vtue soror Pelopis, saxo dureris oborto » (sous-entendre « Pereas », « Puisses-tu périr »).

³⁵ Ovide, *Contre Ibis*, 365-370 : « Pérís comme les jeunes gens dont les têtes et les membres furent cloués aux portes de Pise, comme celui qui, après avoir souvent arrosé la terre du sang des malheureux prétendants, mérita lui-même bien mieux de la teindre du sien, comme périt le traître cocher du tyran cruel qui donna un nouveau nom aux eaux de Myrto. »

³⁶ Diomède est cité aux vers 401-402, Phalaris aux v.439-440, Glaucus au v. 555.

s'appuie ainsi sur les fondements du genre hellénistique de la malédiction pour mettre en scène les dangers du *furor* : en même temps qu'il souhaite à son interlocuteur le destin d'un Oinomaos, l'*ego* se montre en train de s'exposer à devenir lui-même un Oinomaos perdu par son propre goût du sang et de la mort³⁷.

2. Les autres genres poétiques hors épopée

2.1. Myrtilos dans la poésie astronomique : l'*Astronomie* d'Hygin et les *Aratea* de Germanicus

La traduction latine par Germanicus des *Phénomènes* d'Aratos, probablement composée vers 16-17 ap. J.-C.³⁸, s'inscrit dans le contexte de la diffusion à Rome du savoir hellénique, mais en constitue une adaptation davantage qu'une traduction littérale. Germanicus s'écarte régulièrement du texte grec afin de mettre à jour le contenu scientifique de l'œuvre, mais aussi d'en renouveler la forme poétique, en s'appuyant sur les nombreuses illustrations d'un genre qui remonte aux *Catastérismes* d'Ératosthène. Germanicus innove notamment lorsqu'il évoque la constellation du Cocher sous le nom de Myrtilos et fait allusion à son sort après la course pour Hippodamie. Aratos ne disait rien de la course de chars dans ses *Phénomènes* : Germanicus peut avoir trouvé le nom du Cocher chez Ératosthène, ou bien dans l'*Astronomie* d'Hygin³⁹.

Ce dernier traité, rédigé en prose, semble avoir été également publié à l'époque augustéenne, sans doute un peu avant la traduction de Germanicus⁴⁰. Hygin y consacre, au livre II, une longue notice à la constellation du Cocher (*Auriga*), et se réfère à des traités antérieurs, dont il ne précise pas les auteurs, pour mentionner entre autres Myrtilos parmi les figures que peut représenter le Cocher. Fidèle à la tradition antérieure, Hygin fait de Myrtilos un fils de Mercure, et mentionne le nom de sa mère, Clytia ; le catastérisme a lieu au moment de la mort de Myrtilos et est réalisé par Mercure⁴¹. Hygin ne relate pas l'épisode de la course, qu'il suppose déjà connue (*notam omnibus*) : son but n'est pas de

³⁷ Williams (1996), p. 81-103.

³⁸ Voir l'introduction d'André Le Bœuffle à son édition de Germanicus dans la CUF, p. VII-XI.

³⁹ Voir l'édition de Germanicus dans la CUF, p. 11, n. 4, et le commentaire de D. B. Gain dans son édition, p. 88.

⁴⁰ Voir l'introduction d'André Le Bœuffle à son édition de *L'Astronomie* d'Hygin dans la CUF, p. XXXVII : « Dans la succession chronologique des ouvrages latins d'astronomie notre auteur paraît donc occuper une position intermédiaire entre Cicéron et Germanicus, c'est-à-dire entre 89 ou 86 avant J.-C. et 16 ou 17 de notre ère ; il prendrait place ainsi vers le milieu de cette période qui s'étend de la rédaction des *Aratea* de Cicéron à la publication de *l'Histoire naturelle* de Pline l'Ancien et qui a été la plus favorable aux études astronomiques dans la société romaine, où elles connaissent un véritable engouement. » L'attribution du traité à Hygin reste très incertaine, mais n'est ni confirmable ni infirmable avec certitude.

⁴¹ Hygin, *L'Astronomie*, II, 13, 2 : « Alii autem hunc Mercuri filium ex Clytia natum, nomine Myrtilum, Oenomaï aurigam definierunt, cuius post notam omnibus mortem parens corpus in mundo constituisse existimatur. », « D'autres ont précisé que c'était le fils de Mercure et de Clytia ; il s'appelait Myrtilos et avait été le cocher d'Oinomaos. Après sa mort, connue de tous, son père, pense-t-on, plaça son corps au ciel. »

faire œuvre littéraire mais avant tout de faire la synthèse de la tradition préexistante et d'expliquer les phénomènes célestes.

Germanicus s'appuie sur l'ensemble de cette tradition des traités astronomiques, tant en prose qu'en vers, lorsqu'il compose son adaptation latine des *Phénomènes*. Mais il évoque la constellation du Cocher et Myrtilos d'une façon bien plus évocatrice :

« Est etiam Aurigae facies, siue Atthide terra
natus Erichthonius, qui primus sub iuga duxit
quadripedes, seu Myrtoas demersus in undas
160. Myrtilos. Hunc potius species in sidere reddit :
sic nulli currus, sic ruptis maestus habenis
162. perfidia Pelopis raptam gemit Hippodamian.
Ipse ingens transuersus abit laeua Geminorum
maiorisque Vrsae contra delabitur ora⁴². »

Cet ajout est d'abord une précision d'ordre scientifique, puisque Myrtilos est l'un des noms de cette constellation et qu'Aratos ne le mentionnait pas. De même, le moment du lever de Myrtilos est mentionné vers la fin du poème au sein d'une énumération rigoureusement chronologique⁴³. Les vers 159-160 rappellent l'éponymie de la mer de Myrto qui est régulièrement évoquée par les auteurs grecs. Mais les vers 161-162 confèrent une véritable substance à la figure de Myrtilos : elles constituent une allusion concise et pathétique à son rôle dans la course, et fournissent une étiologie en miniature en expliquant la forme de la constellation (un cocher sans char ni chevaux) par l'épisode de la course, allusion au fait que Myrtilos aide à détruire le char d'Oinomaos. Myrtilos est ici présenté sous un jour favorable et devient une figure d'amoureux victime de la trahison de Pélops : c'est ici l'une des premières illustrations conservées de cette figure d'un Myrtilos pathétique, qui semble se répandre surtout à la fin de l'Antiquité (nous l'avons trouvée, chez les auteurs grecs après Germanicus, chez Pausanias puis Nonnos). L'évocation de la *perfidia* de Pélops est l'occasion d'une discrète orientation moralisante de cette vision de l'épisode, pensée toutefois selon les besoins du genre : il aurait été possible d'évoquer aussi les sentiments de Pélops et de parler d'une *perfidia* de Myrtilos, puisqu'il trahit son maître, mais c'est celui des deux héros qui a été catastérisé qui est ici mis en valeur.

2.2. L'ivoire de Pélops chez Martial

Au livre XII de ses épigrammes, Martial adresse un quatrain à un nommé Polytimus et se réjouit de lui avoir enfin coupé les cheveux. Le second distique compare son interlocuteur à Pélops :

⁴² Germanicus, *Les Phénomènes d'Aratos*, 157-164 : « Il y a aussi une figure de Cocher, que ce soit Erichthonius, enfant de l'Attique, qui le premier soumit les coursiers au joug, ou bien Myrtilos englouti dans les eaux de Myrto. C'est plutôt celui-ci que l'image représente sous forme de constellation : d'où l'absence de char, d'où les rênes rompues, qui l'affligent ; il pleure Hippodamie que la perfidie de Pélops lui a ravie. Quant à lui, immense, il s'en va, incliné, à gauche des Gémeaux, et il glisse en face de la tête de la Grande Ourse. »

⁴³ Germanicus, *Les Phénomènes d'Aratos*, 710-716.

« Nolueram, Polytime, tuos uiolare capillos,
Sed iuuat hoc precibus me tribuisse tuis.
Talis eras, modo tonse Pelops, positisque nitebas
Crinibus, ut totum sponsa uideret ebur⁴⁴. »

De telles épigrammes faisant l'éloge de la beauté du destinataire sont assez rares chez Martial, qui préfère généralement railler la laideur ou révéler les défauts physiques. Ce poème, ainsi que l'autre où apparaît Polytimus, font penser qu'il devait s'agir d'un des esclaves du poète tel qu'il se met en scène, des esclaves aux cheveux longs qui, en tant que tels, étaient à la disposition sexuelle des maîtres et pour lesquels l'*ego* poétique élaboré par Martial déclare fréquemment son attirance et ses sentiments⁴⁵. Dans ce contexte, la référence à Pélops s'inscrit dans un type d'évocation du héros illustré notamment par Pindare et Philostrate (mais Martial avait probablement d'autres modèles) : la mise en valeur de la beauté masculine, plus précisément l'éclat extraordinaire de l'épaule d'ivoire. Dans cette approche, l'épaule n'est plus conçue comme une pièce rapportée étrangère au corps, mais comme un élément qui le complète et en rehausse les charmes naturels. Cette association, déjà contenue implicitement dans les images que déployaient Pindare et Philostrate, devient explicite chez Martial, où l'esclave rasé devient *totum ebur*, tout d'ivoire. Cette importance de l'éclat de la peau dans les canons esthétiques est à rapprocher de celle attachée à la pilosité et à son entretien, qui transparait également chez Martial⁴⁶. En dehors de ses connotations érotiques, la référence à Pélops est employée avec une désinvolture volontaire : elle surgit à l'improviste au sein d'une formule cocasse, qui, en substituant de manière inattendue le nom de Pélops à celui de Polytimus, produit l'image d'un Pélops lui-même tondu. La surprise et l'humour naissent ici du contraste entre la nature de la référence, dont nous avons vu qu'elle relève principalement des grands genres poétiques sérieux, et la circonstance immédiate du poème, un événement relevant des réalités matérielles du quotidien. Mais la rencontre entre le nom propre du héros, associé aux réalités hautes, et le contexte banal des réalités basses qu'évoque l'épigramme, n'a pas pour conséquence de disqualifier complètement la référence : elle produit plutôt une réappropriation de la figure de Pélops, attiré dans le présent quotidien du maître et des esclaves. La nouvelle coupe de Polytimus fait de lui un nouveau Pélops propre à éblouir sa propre Hippodamie qui est une *sponsa*, future ou présente. Une lecture « sérieuse » de la référence est donc possible : le ton de Martial poète n'est, pour une fois, pas ou pas uniquement moqueur, malgré l'ironie qui persiste

⁴⁴ Martial, *Épigrammes*, XII, 84 : « Je n'aurais pas voulu, Polytimus, porter atteinte à tes cheveux ; mais il me plaît d'avoir ainsi cédé à tes prières. Tu étais si beau, Pélops frais tondu, tu avais, chevelure dépouillée, tant d'éclat, qu'aux yeux d'une fiancée tu aurais paru tout en ivoire. »

⁴⁵ Polytimus apparaît auparavant parmi d'autres jeunes gens en XII, 75, v. 1 : « Festinat Polytimus ad puellas », « Polytimus court après les filles. » L'*ego* poétique concluait le poème en indiquant préférer à une dot, si riche fût-elle, « Horum delicias superbiamque / et fastus querulos », « leurs caprices, leur morgue, leurs dolents dédains ». Sur le thème de la beauté des esclaves dans les épigrammes de Martial, voir Wolff (2008), p. 60. Sur l'attitude de Martial poète envers la sexualité avec les hommes et les femmes, voir Sullivan (1991), p. 207-210 et Wolff (2008), p. 62-67. Les épigrammes de Martial constituent en cela un document important sur la sexualité à Rome dans la seconde moitié du I^{er} siècle ap. J.-C.

⁴⁶ Wolff (2008), p. 61-62.

dans la collision volontaire entre l'univers héroïque et le monde quotidien de l'épigramme, et la comparaison de l'esclave favori avec un roi ancien a quelque chose d'hypochoristique.

Il convient de remarquer la distance que ménage le choix, de la part du poète, d'évoquer, en plus du regard masculin qui est celui de l'*ego* poétique, un regard féminin posé sur Polytimus (celui de l'épouse), le premier s'effaçant derrière le second dans le dernier vers. La beauté de Polytimus n'est donc pas seulement envisagée comme l'objet du désir du seul *ego*, c'est-à-dire très probablement dans une relation de maître à esclave conçue comme sexuelle avant d'être sentimentale ; elle est donnée à voir dans le cadre plus valorisant de la recherche du mariage. Ainsi, l'épigramme reprend simultanément à son compte les connotations que l'on appellerait aujourd'hui homoérotiques de la figure de Pélops, que ni Martial ni son public n'ignorent, et l'imaginaire nuptial lié à l'épisode de la course de Pélops. De ce fait, elle mobilise un trio de personnes dans le quotidien présent (l'*ego* poétique, le *tu* Polytimus et la troisième personne absente mais supposée qu'est la *sponsa*) et projette dans l'esprit des lecteurs le triangle formé par Pélops, Poséidon et Hippodamie. En parlant à Polytimus de sa beauté, l'*ego* paraît se placer du point de vue de Poséidon, puisque l'ivoire a provoqué le rapt amoureux du héros par le dieu, mais au dernier moment il convoque un troisième regard féminin pour évoquer l'autre coup de foudre qu'est celui d'Hippodamie pour Pélops, reformulé dans les mêmes termes que celui de Poséidon pour Pélops dans la tradition poétique antérieure, c'est-à-dire placé sous le signe du charme de l'ivoire.

En procédant ainsi, l'*ego* poétique se confère à lui-même un statut étrange et ambivalent, à la fois regard désirant et imagination favorable au mariage de l'homme désiré avec une femme (ou regard approbateur sur le couple s'il est déjà formé). Sans aller jusqu'à dire que l'*ego* poétique se place, vis-à-vis de son esclave, dans la même posture qu'un Poséidon aidant son mortel favori à se marier, il me semble que le jeu de connotations à l'œuvre dans cette épigramme, plus complexe qu'il n'y paraît au premier abord, renseigne aussi sur les rapports entre maîtres et esclaves à l'époque de Martial, ou du moins sur la représentation poétique qu'il se plaît à en donner.

2.3. Les *Silves* de Stace : le Pélops nuptial et le Pélops du culte

Les *Silves*, poèmes de circonstances très divers que Stace compose dans le courant de la seconde moitié du I^{er} siècle, font abondamment usage de références savantes. On y trouve une référence à la course pour Hippodamie ainsi qu'une référence au seul Pélops à propos des concours olympiques.

L'épithalame composé pour le mariage de Lucius Arruntius Stella et de Violentilla, fin 89 ou début 90, alterne constamment les références aux circonstances immédiates de l'événement (en une transposition du cadre de la cérémonie dans l'univers poétique) et les références aux divinités, aux héros et à l'âge héroïque, qu'il serait tentant de considérer comme devenues de pures conventions poétiques, si le poème ne s'inscrivait pas dans le cadre d'une cérémonie à caractère rituel où les invocations aux dieux ont encore une portée certaine. L'épithalame commence par un proème où le

poète annonce l'événement et s'adresse à Stella, lui aussi poète, pour l'inviter à se réjouir de la fin de son attente et de ses épreuves. La course de Pélops est convoquée au cours d'une série de références, toutes conçues sur le mode d'une irréalité réitération d'épreuves héroïques par le futur époux en vue de conquérir son épouse :

« Tu tamen attonitus, quamuis data copia tantae
noctis, adhuc optas permissaque numine dextro
uota paues. Pone, o dulcis, suspiria, uates,
pone : tua est. Licet expositum per limen aperto
35. ire redire gradu : iam nusquam ianitor aut lex
aut pudor. Amplexu tandem satiare petito
– contigit ! – et duras pariter reminiscere noctes.
Digna quidem merces, et si tibi Iuno labores
Herculeos, Stygiis et si concurrere monstris
40. Fata darent, si Cyaneos raperere per aestus.
Hanc propter tanti Pisaea lege trementem
currere et Oenomai fremitus audire sequentis.
Nec si Dardania pastor temerarius Ida
sedisses, haec dona forent, nec si alma per auras
45. te potius pensa ueheret Tithonia biga⁴⁷. »

La description des espoirs et de l'attente amoureuse au moment où ils sont couronnés de succès fait allusion à l'univers de l'élégie (dont la personnification figure quelques vers auparavant parmi les cortèges des déesses, v. 7-10) tout en s'en distanciant par un adieu au *paraclausithuron*, remplacé par l'image de la porte ouverte dont le seuil peut être franchi à volonté par le mari devant tous. La tâche de Stace est facilitée par l'état de poète du marié – tel du moins que Stace choisit de le qualifier dans l'épithalame – ce qui lui permet d'emprunter ces traits à l'élégie érotique en le donnant à voir comme un *ego* élégiaque en train de quitter le monde de l'élégie. Les emprunts à l'élégie érotique s'arrêtent là : une mariée est tout sauf une *puella*, Violentilla est décrite en mariée modèle (c'est-à-dire belle et silencieuse, toute de *pudor*, même lorsqu'elle écoute Vénus aux v. 195-200), et l'amour dont il est

⁴⁷ Stace, *Silves*, I, 2, v. 31-45 : « Toi pourtant, émerveillé, – malgré le don qui t'est fait d'une nuit si magnifique – tu en es encore aux vœux et recules devant l'accomplissement que t'accorde la faveur divine. Mets fin, ô doux poète, à tes soupirs, mets-y fin : elle est à toi. Tu peux franchir le seuil, le passer et le repasser ouvertement : plus de gardien à la porte, plus de contrainte, plus de pudeur qui t'arrête. Rassasie-toi enfin des étreintes rêvées – te voilà heureux – et rappelle-toi en même temps les nuits qui te furent pénibles. Digne récompense, certes, même si Junon t'imposait les travaux d'Hercule, même si les Destins te mettaient aux prises avec les monstres du Styx, même si tu étais entraîné à travers la houle des Roches Cyanées. Pour l'obtenir, il vaudrait la peine de courir tout palpitant aux conditions posées à Pise et d'entendre le fracas du char d'Oenomaus lancé à ta suite. Pas même si, berger plein de hardiesse, tu avais siégé sur l'Ida dardanien, tu ne recevrais pareil don ; pas même si, te préférant, la bienfaitrice déesse, épouse de Tithon, t'emportait sur son char en équilibre à travers les airs. »

question se situe de plein pied dans la société⁴⁸. Violentilla n'a jamais la parole et ne fait l'objet d'une adresse de la part du poète que dans les tout derniers vers : c'est Stella qui reste le principal narrataire et qui agit tout du long.

La série de références et d'allusions qui suit est faite sur le mode irréel et remplit une fonction double, d'amplification et de contrepoint. Il s'agit à la fois d'exhausser la valeur des époux en mettant en scène le marié comme prêt à affronter les plus grands périls et en posant la mariée comme digne des épouses les plus fameuses et les plus difficiles à conquérir ; dans le même temps le poète ne s'éloigne pas trop longtemps du ton général du proème, qui déclare la fin de ces épreuves et invite époux et convives à un bonheur déjà mérité. La référence amoureuse aux grandes épreuves nuptiales affrontées par les héros est, comme nous l'avons vu avec les *Amours* et les *Héroïdes* d'Ovide, un lieu commun de la poésie amoureuse (derrière lequel transparaît un procédé commun de la rhétorique des *suasoriae*).

Ce lieu commun revêt ici un caractère hyperbolique, en particulier dans la première série de trois références qui fait du narrataire tour à tour un Hercule, un héros de catabase (peut-être un nouvel Orphée) et un Jason, tous épisodes dont les périls ne sont pas directement liés à la recherche d'une épouse. Le contrepoint l'emporte dans ces premières références : la convocation de l'univers héroïque montre *a contrario* sa distance par rapport à l'univers quotidien et aux figures plus familières que sont les divinités du mariage et de la poésie. Le ton change avec la seconde série de trois références (la course donnée par Oinomaos, la récompense de Pâris après son jugement et un enlèvement par l'Aurore), où la connotation amoureuse et nuptiale redevient plus explicite. De la course de Pélops pour Hippodamie, ni Pélops ni Hippodamie ne sont cités : il ne reste que la course elle-même, où Pélops et Hippodamie sont implicitement remplacés par Stella et Violentilla, et où la menace d'Oinomaos devient le symbole des épreuves que doit surmonter le futur époux. À un épisode auquel étaient liés des noms propres fixes, accompli par des héros précis dans un cadre spatio-temporel bien défini avec des conséquences constantes, s'est substitué un usage de la course qui confine à l'allégorie, la course devenant le symbole par excellence de l'épreuve nuptiale et chaque nouveau couple d'époux rejouant à son tour l'épreuve surmontée par Pélops pour Hippodamie et par Pélops et Hippodamie contre Oinomaos.

L'ensemble de ces références, tout comme le contexte dans lequel elles sont ainsi appliquées aux mariés, font penser aux sarcophages romains de la même époque, où les visages des héros et des héroïnes sont laissés non sculptés puis ciselés à la ressemblance des époux défunts : il me semble que la référence poétique, dans le cadre de cet épithalame, constitue un procédé équivalent à celui de ces scènes sculptées, où les époux de l'époque présente se posent en modèles en mettant en scène une répétition d'épisodes fameux, ces épisodes étant eux-mêmes détachés de leur contexte géographique

⁴⁸ « Subiit leges et frena momordit / ille solutus amor », « cet amour sans frein s'est plié aux lois et s'est laissé imposer le mors », v. 29-30. C'est l'antithèse de la posture élégiaque, où l'*ego* est mis au ban de la société par son amour indomptable, tandis que la *puella* multiplie les liaisons.

et temporel initial (le passé lointain des Grecs) et convoqués plus volontiers en tant que symboles des grandes étapes de la vie pour un citoyen romain.

Au livre V, le poème 3 se réfère notamment à Pélops dans un contexte tout différent : Stace compose un *epicedion*, un chant funèbre en l'honneur de son père, et regrette de ne pas être en mesure de lui élever un monument et un bois sacré semblables notamment à ceux des grands sanctuaires où se donnent les principales compétitions panhelléniques :

« Atque utinam fortuna mihi, dare manibus aras,
par templis opus, aeriamque educere molem,
Cyclopum scopulos ultra atque audacia saxa
50. Pyramidum, et magno tumulum praetexere luco.
Illic et Siculi superassem dona sepulcri
52. et Nemees lucum et Pelopis sollemnia trunci.
Illic Oebalio non finderet aera disco
Graiorum uis nuda uirum, non arua rigaret
55. sudor equum aut putri sonitum daret ungula fossa ;
sed Phoebi simplex chorus, et frondentia uatum
praemia laudato, genitor, tibi rite ligarem⁴⁹. »

Cet *adunaton*, dont je ne donne ici que les deux premières étapes, procède par une série de rapprochements puis par une démarcation. Le poète mentionne d'abord les édifices auxquels il voudrait égaler le monument funèbre qu'il édifierait pour son père, les rochers des Cyclopes et les pyramides, puis il affirme la supériorité qu'il emporterait ainsi sur plusieurs grandes compétitions : les *Siculi sepulcri*, c'est-à-dire les jeux funèbres donnés pour Anchise dans l'Énéide, puis les deux plus importantes compétitions panhelléniques, les jeux Néméens et les jeux d'Olympie, ces derniers étant désignés par la périphrase *Pelopis sollemnia trunci*. Le poète poursuit l'affirmation de sa différence par rapport à ces références prestigieuses en décrivant le rite et la compétition qu'il instituerait, poétique celle-là. L'ensemble du passage, où l'*ego* poétique s'élève à l'égal d'un fondateur de sanctuaire, reprend un thème déjà développé par Virgile dans le début de la troisième *Géorgique*, peu après les premiers vers de l'incipit que nous avons eu l'occasion d'étudier plus haut⁵⁰.

⁴⁹ Stace, *Silves*, V, 3, v. 47-57 : « Et plût aux dieux que ma condition me permît d'élever un autel à tes mânes, un monument pareil aux temples, de dresser dans les airs un édifice plus haut que les rochers des Cyclopes et que les pierres audacieuses des Pyramides et de border ta sépulture d'un vaste bois sacré ! Là j'aurais surpassé à la fois l'hommage du tombeau de Sicile, le bois sacré de Némée et les solennités de Pélops mutilé. Là on ne verrait pas une troupe nue d'athlètes grecs fendre les airs avec le disque oebalien ; la sueur des coursiers n'arroserait pas les plaines, et sur l'ornière friable ne s'entendrait pas le bruit de leurs sabots ; il n'y aurait que le chœur de Phébus ; et la couronne de feuillages, récompense du poète qui t'aurait le mieux loué, je la suspendrais rituellement à ta statue, mon père. » Cet *adunaton* se poursuit jusqu'au vers 63.

⁵⁰ Virgile mentionnait Pélops dans les tout premiers vers de la troisième *Géorgique*, v. 1-9, où il se distingue de sujets déjà traités par d'autres poètes. Aux vers suivants, v. 10-39, il s'imagine en fondateur d'un sanctuaire où il

Si le rappel du caractère de rite funèbre des jeux était prévisible, l'expression employée par Stace pour désigner les concours d'Olympie a de quoi étonner : elle rapproche en trois mots le caractère rituel des compétitions, données en l'honneur du héros Pélops (Stace se situe ici dans la continuité de la tradition grecque, avec sans doute un souvenir pindarique), et un épisode qui n'en était jusqu'à présent pas du tout rapproché, le démembrement de Pélops, qui devient le héros *truncus*, « mutilé ». Qu'il s'agisse d'une allusion saisissante à la première *Olympique* ou bien à Ovide, l'attention portée à l'épisode du démembrement de Pélops dénote un infléchissement net dans la caractérisation habituelle de Pélops. Nous verrons que Stace emploie des expressions proches à plusieurs reprises dans la *Thébaïde* pour caractériser Pélops⁵¹.

3. Les références à Pélops dans l'épopée latine

3.1. Les références à Pélops et à Oinomaos dans la *Thébaïde* de Stace

La *Thébaïde* de Stace, composée dans les années 80-90 ap. J.-C. et consacrée à la guerre des Sept contre Thèbes, contient de multiples allusions à Pélops et aux Pélopidés, mais aussi plusieurs références précises à l'épisode de la course de chars et à ses protagonistes.

3.1.1. Une guerre à grande échelle : « Pelopis descendere totas / Audimus gentes »

Il en est d'abord question à propos des enjeux généraux de la guerre. Tantale, Pélops et les Pélopidés sont cités par Jupiter en plusieurs occasions lorsqu'il expose son dessein vengeur. Au chant I, il indique qu'il souhaite punir deux familles à la fois, l'une, les Perséides, à Argos, l'autre, remontant à Cadmos, à Thèbes⁵². Après avoir longuement détaillé les crimes de la lignée thébaine, il reproche ensuite à Argos le crime de Tantale :

« (...) Hanc etiam poenis incessere gentem
Decretum ; neque enim arcano de pectore fallax
Tantalus et saeuae periit iniuria mensae⁵³. »

L'ensemble de la tirade de Jupiter met en place une logique vindicative : les crimes ayant succédé aux crimes, Jupiter à son tour souhaite susciter la guerre qui conduira les deux lignées à l'anéantissement⁵⁴. Junon, dans sa réponse à Jupiter, remet en cause cette logique en posant le problème de la limite

édifierait un temple et instituerait des épreuves sportives qui attireraient les foules venues d'Olympie et de Némée.

⁵¹ *Truncatus Pelops*, IV, 590 ; *saucius Pelops*, VII, 95.

⁵² Stace, *Thébaïde*, I, 224-226 sq.

⁵³ Stace, *Thébaïde*, I, 245-247 : « L'autre race aussi j'ai décidé de l'accabler de châtimens : car le souvenir, enfoui dans mon cœur, de la tromperie de Tantale et de l'outrage qu'il nous a fait à sa table atroce, ne s'est pas encore effacé. »

⁵⁴ Stace, *Thébaïde*, I, 241-243.

nécessaire qu'il convient de lui imposer. À cette fin, elle convoque des exemples de crimes propres aux régions où Jupiter possède des sanctuaires appréciables :

« Quod si prisca luunt auctorum crimina gentes
subuenitque tuis sera haec sententia curis,
percensere aeui senium, quo tempore tandem
terrarum furias abolere et saecula retro
270. emendare sat est? Iamdudum ab sedibus illis
incipi, fluctuaga qua praeterlabitur unda
Sicanios longe relegens Alpheos amores.
Arcades hic tua – nec pudor est – delubra nefastis
imposuere locis, illic Mauortius axis
275. Oenomai Geticoque pecus stabulare sub Haemo
dignius, abruptis etiamnum inhumata procorum
reliquiis trunca ora rigent ; tamen hic tibi templi
gratus honos ; placet Ida nocens mentitaque manes
Creta tuos. Me Tantaleis consistere tectis
280. quae tandem inuidia est ? Belli deflecte tumultus
et generis miserescere tui. Sunt impia late
regna tibi, melius generos passura nocentes⁵⁵. »

La série d'exemples dont fait partie la référence à Oinomaos rappelle différents types d'impiétés : les *delubra* des Arcadiens sont sans doute une allusion aux crimes de Lycaon, qui interdisent d'édifier un temple à l'emplacement où ils ont eu lieu ; Oinomaos est convoqué en tant que figure de roi cruel aux pratiques impies, en raison du sort qu'il inflige à ses victimes ; quant aux Crétois, ils répandent un mensonge à propos de Jupiter en montrant son tombeau⁵⁶. Une nouvelle fois, c'est le nom d'Arcadie qui est employé à propos de la région où vit Oinomaos : que ce soit chez les auteurs grecs comme Philostrate l'Ancien ou chez les auteurs latins, les protagonistes de la course de chars sont volontiers rattachés à cette région féconde pour l'imaginaire poétique dans les derniers siècles de l'Antiquité⁵⁷.

⁵⁵ Stace, *Thébaïde*, I, 267-282 : « Mais si les nations paient pour les crimes anciens de leurs fondateurs, si, pour satisfaire ton courroux, l'idée t'est venue bien tard de passer en revue les vieux âges, jusqu'où te suffirait-il de remonter afin d'abolir les folies du monde et de corriger les siècles écoulés ? Commence sans plus tarder par ces pays que longe l'Alphée de ses flots ondoyants sur les traces de ses lointains amours en Sicile. Les Arcadiens y ont établi pour toi – sans que tu en aies honte – un sanctuaire en des lieux maudits ; on y voit le char d'Oenomaus, fils de Mars, ses chevaux qui mériteraient plutôt d'avoir leurs étables chez les Gètes de l'Hémus, ainsi que les têtes coupées des prétendants toujours privés de sépulture et raidies par la mort avec le reste de leurs dépouilles mutilées ; pourtant tu apprécies l'honneur qu'on te fait d'un temple, l'Ida coupable te plaît ainsi que la Crète qui parle mensongèrement de ta mort. Pourquoi donc m'en vouloir d'être fidèle aux toits de Tantale ? Détourne de là le tumulte de la guerre, aie pitié de ta race. Bien assez de royaumes font preuve d'impiété à ton égard qui peuvent pâtir plus justement pour des crimes de gendres. »

⁵⁶ Note de Roger Lesueur dans l'édition de la CUF, livre I, n. 30 p. 121.

⁵⁷ Nous verrons toutefois que Stace mentionne plus volontiers encore Pisa, c'est-à-dire chez lui Olympie.

La brève mention d'Oinomaos donne lieu à un rapprochement accessoire qui met en avant la cruauté du personnage : en affirmant que ses chevaux seraient à leur place chez les Gètes de l'Hémus, Junon rapproche Oinomaos du Thrace Diomède et de ses chevaux anthropophages. La seule allusion à la course de chars donne lieu à une image frappante, celle des dépouilles des prétendants mutilés raidies par la rigidité cadavérique (*trunca rigent*), qui pousse plus loin que les textes grecs l'évocation des détails macabres des cadavres (les textes grecs se contentaient de relater la pratique de décapitation et de suspension des dépouilles, mais aucun texte conservé n'élabore d'image vivace à partir de cet élément). De plus, Stace tire profit de cet élément pour son propos en mettant en avant l'impiété qu'est ce supplice, qui prive les prétendants de sépultures, aspect sur lequel les sources connues antérieures ne s'étendaient pas non plus⁵⁸. Enfin, comme nous allons le voir en détail plus loin, cette allusion prépare une péripétie de la course de chars du chant VI, à laquelle prennent part un fils d'Oinomaos, Hippodamus, conduisant les chevaux de son père, et un autre concurrent fils d'Hercule qui conduit les chevaux de Diomède.

L'échange entre Jupiter et Junon fournit un nouvel exemple d'emploi des souvenirs du passé héroïque (ici récent) à des fins rhétoriques, mais dans un contexte de réflexion sur la justice qui conserve un caractère calme et réfléchi, divergeant nettement en cela des échanges autrement plus brusques entre les époux divins mis en scène dans le premier modèle de Stace qu'est l'*Illiade*. Ainsi la conclusion du propos de Junon recourt à une note pathétique pour infléchir la volonté de Jupiter : les « toits de Tantale » (*Tantaleis tectis*) désignent au sens le plus large l'ensemble des Tantalides, qu'il semble insensé de vouloir punir tous en prétextant les crimes de Tantale lui-même : l'expression s'oppose en cela au rappel du crime de Tantale qui terminait la tirade de Jupiter.

Le plaidoyer de Junon reste naturellement sans effet : la destruction des deux lignées aura lieu, et elle est à nouveau affirmée par Jupiter au chant VII, en réponse aux prières de Bacchus qui défend Thèbes. Jupiter rappelle que les événements en cours sont l'œuvre du destin et ne font que développer les conséquences de causes anciennes⁵⁹, puis, après avoir rappelé sa propre indulgence :

« Labdacios uero Pelopisque a stirpe nepotes
tardum abolere mihi⁶⁰ »

Les descendants de Pélops dont il est question ici ne désignent par seulement la lignée perséide d'Argos, mais l'ensemble des héros présents dans les armées réunies par les sept chefs qui assiègent

⁵⁸ Dans la tradition locale rapportée par Pausanias au II^e siècle (VI, 21, 9), Oinomaos enterre les prétendants. Pélops ne fait qu'agrandir leur tombeau et instituer un rite en leur honneur après sa victoire. Aucun texte grec conservé, parmi ceux qui prêtent à Oinomaos une telle pratique cruelle envers les cadavres des prétendants, ne met explicitement en avant le caractère impie de cette pratique (mais il devait aller de soi) ; et aucun n'affirme que les prétendants étaient entièrement privés de sépulture. Un tel infléchissement dans l'évocation des crimes d'Oinomaos chez Stace peut dénoter, dans une certaine mesure, une volonté de rapprochement thématique avec des épisodes comme celui de la sépulture de Polynice dans la matière thébaine.

⁵⁹ Stace, *Thébaïde*, VII, 197-198 : « inmoto deducimur orbe / fatorum; ueteres seraeque in proelia causae » : « nous sommes entraînés dans le cycle immuable des Destins. Si les combats sont venus tard, les causes en sont anciennes. » La réponse de Jupiter occupe les vers 195 à 221.

⁶⁰ Stace, *Thébaïde*, VII, 207-208 : « Mais la descendance de Labdacus et la famille de Pélops, j'ai trop tardé à les anéantir. »

Thèbes. La teichoscopie d'Antigone, plus loin dans le même chant, permet de le comprendre, car la jeune fille, lorsqu'elle demande au vieillard Phorbas de lui nommer les héros qu'elle aperçoit du haut des remparts, commence par rappeler une rumeur impressionnante qu'elle a entendue :

« (...) Pelopis descendere totas

Audimus gentes⁶¹ »

Cette ampleur, dans le temps et dans les lignées impliquées, des enjeux de cette guerre et du dessein divin qui la provoque, charge de sens les emplois les plus ponctuels de la référence à Pélops et aux Pélopidés dans l'épopée. Si l'on trouve, de façon prévisible, une périphrase géographique désignant le Péloponnèse comme « royaume de Pélops » (*Pelopea regna*)⁶², cet emploi reste unique. Lorsque l'épopée se termine, ce sont les femmes des guerriers de l'armée des sept chefs, restées chez elles en l'absence de leurs époux, qui sont qualifiées à deux reprises de Pélopidés (*Pelopeides*), pendant leur attente puis lorsqu'elles apprennent la défaite et le massacre de leurs époux⁶³. Certes, ce n'est certainement pas le seul substantif employé pour les désigner, et le sens de ce type d'emploi du nom de Pélops tend à devenir assez large : l'armée des sept chefs est trois fois qualifiée de *Pelopea phalanx*⁶⁴, et le terme de Pélopidé y semble presque un homonyme de « Péloponnésien », par opposition aux Thébains de Béotie. Mais dans un contexte épique, l'emploi de ces références est cohérent avec la logique du conflit exposée par Jupiter, qui voit dans la guerre entre Thèbes et les sept chefs l'occasion double d'anéantir la lignée thébaine et les Pélopidés. L'ensemble de ces éléments dénote un goût manifeste de Stace pour les références aux héros fondateurs très antérieurs à l'intrigue immédiate de l'épopée, et une volonté d'amplifier l'échelle du conflit, dans le temps et dans l'importance des forces en présence.

3.1.2. Les ombres des héros : apparitions sanglantes d'Oinomaos et de Pélops

Outre cette volonté de faire remonter jusqu'aux origines, notamment jusqu'à Tantale et plus souvent Pélops, les crimes des protagonistes de la guerre des sept chefs, la *Thébaïde* évoque à plusieurs reprises les figures d'Oinomaos et de Pélops, en lien avec l'épisode de la course de chars. Le terrain est peut-être préparé par une discrète allusion à Oinomaos au chant II, dans le discours que tient le roi Adraste à ses hôtes et futurs gendres, Polynice et Tydée, à qui il vante les mérites de ses deux filles :

« Has tumidi solio et late dominantibus armis

optauere uiri – longum enumerare Pheraeos

Oebaliosque duces – et Achaea per oppida matres

⁶¹ Stace, *Thébaïde*, VII, 247-248 : « Toutes les forces de Pélops, paraît-il, marchent sur nous. »

⁶² Stace, *Thébaïde*, I, 117. Tisiphone, survolant la Grèce, se pose sur le mont Cithéron, et le choc fait trembler toute la région.

⁶³ Stace, *Thébaïde*, X, 50 ; XII, 540.

⁶⁴ Stace, *Thébaïde*, II, 471 (dans une comparaison où Tydée est comparé au sanglier d'Erymanthe faisant face à une « pelopea phalanx ») ; VII, 422 (l'armée des sept faisant fi des mauvais présages pendant sa progression vers Thèbes : passage cité plus loin) ; X, 749 (l'armée assistant aux exploits de Capanée).

165. spem generis, nec plura tuus despexerat Oeneus
foedera Pisaeisque socer metuendus habenis.
Sed mihi nec Sparta genitos nec ab Elide missos
iungere fas generos : uobis hic sanguis et aulae
cura meae longo promittitur ordine fati⁶⁵. »

La double comparaison avec Oeneus, père de Déjanire dont le mariage donna lieu à la rivalité entre Héraclès et le dieu-fleuve Achéloos, puis avec Oinomaos dont la fille eut davantage de prétendants encore, met en valeur la qualité et le nombre des prétendants convoitant ses filles ainsi que sa propre intransigeance, laquelle n'a toutefois aucune commune mesure avec l'excès d'Oinomaos, puisqu'il se contente de réserver ses filles aux maris que le destin a déjà désignés pour elles et qu'il vient de reconnaître en ses hôtes. Mais l'allusion à Oinomaos *metuendus habenis* (littéralement « redoutable par ses rênes ») a aussi l'avantage d'introduire le thème de la course et la figure du beau-père, dont l'évocation tourne au macabre dans les chants suivants.

Au chant IV, dans le catalogue de l'armée des sept, Stace met en scène, parmi l'armée menée par Amphiaraos, un contingent de guerriers pisates :

« Non hi tibi solum,
Amphiarae, merent : auget resupina maniplos
Elis, depressae populus subit incola Pisae,
qui te, flauae, natant terris Alphee, Sicanis
240. aduena, tam longo non umquam infecte profundo.
Curribus innumeris late putria arua lacesunt
et bellis armenta domant ; ea gloria genti
infando de more et fractis durat ab usque
axibus Oenomai ; strident spumantia morsu
245. uinacula, et effossas niueus rigat imber harenas⁶⁶. »

Stace distingue ici les hommes d'Élis et ceux de Pisa, et donne de ces derniers une description qui, pour autant que l'on puisse en juger d'après les textes conservés, semble entièrement de son

⁶⁵ Stace, *Thébaïde*, II, 162-169 : « Plus d'un prince orgueilleux de son trône et de ses vastes conquêtes les a désirées – il serait long d'énumérer les chefs de Phérée et de Sparte – et aussi partout dans les villes d'Achaïe les mères les appellent de leurs vœux avec l'espoir d'une descendance ; ni Oénée ton père ni le héros de Pise, ce beau-père au char si redoutable, n'ont refusé plus d'offres de mariage. Mais je n'ai pas le droit de choisir comme gendres entre ceux que Sparte a vus naître et ceux qui viennent d'Élide. Mon sang et les intérêts de mon royaume vous sont remis par un antique destin. »

⁶⁶ Stace, *Thébaïde*, IV, 237-245 : « Mais ceux-là ne sont pas, Amphiaraüs, les seuls à te suivre : Elis, penchée sur sa colline, vient grossir leur troupe ; il en arrive d'autres qui habitent Pise et sa profonde vallée ou qui nagent dans tes eaux, blond Alphée, hôte étranger des terres siciliennes, toi qu'un long voyage au sein des mers ne souille jamais. Ils retournent sous leurs chariots innombrables de larges surfaces de terre friable et dressent leurs troupes pour la guerre : ce peuple fait sa gloire de mœurs autrefois criminelles, gloire qui subsiste encore depuis le char brisé d'Oenomaos ; le mors couvert d'écume grince dans les mâchoires, une pluie neigeuse imprègne le sol défoncé. »

invention⁶⁷. En représentant les guerriers de Pisa comme des monteurs de chars, il renforce la cohérence de l'armée d'Amphiaraos, lui-même fameux pour son char, et il les place sous le coup d'une malédiction supplémentaire en faisant d'eux les héritiers de la course de Pélops. L'allusion au char brisé d'Oinomaos reste équivoque : elle peut faire allusion à la course mise en place par Oinomaos lui-même, ou bien à la ruse de Pélops, tous deux pouvant être considérés comme relevant d'un *mos infandus*.

Ce rappel de l'accident d'Oinomaos introduit par ailleurs, vers la fin du chant IV, la première des deux apparitions macabres d'Oinomaos dans la *Thébaïde*. Tirésias met en œuvre un rite de nécromancie et, parmi les morts que les dieux lui font voir, figurent Pélops et Oinomaos :

« Vmbrisne an supero dimissus Apolline complet
Spiritus ? En uideo quaecumque audita. Sed ecce
maerent Argolici deiecto lumine manes !
Toruus Abas Proetusque nocens mitisque Phoroneus
590. truncatusque Pelops et saeuo puluere sordens
Oenomaus largis umectant imbribus ora.
Auguror hinc Thebis belli meliora⁶⁸. »

Les deux adversaires de la course pour Hippodamie apparaissent ici au sein d'une série entamée par Abas, Proitus et Phoroneus : les cinq héros ont en commun d'être ici rattachés à l'histoire d'Argos et de ses alliés, comme l'explicitent les paroles introductives de Tirésias au v. 588, qui les qualifie d'*Argolici manes*. Au sein de cet ensemble, Pélops et Oinomaos se détachent par leur allure macabre : Pélops est caractérisé par le fait d'avoir été démembré (*truncatus*, v. 590), et le tour choisi laisse penser qu'il apparaît peut-être portant encore les traces de sa première mort ; le doute en revanche n'est pas permis pour Oinomaos, *saeuo puluere sordens* (v. 590), représenté portant les traces de sa mort violente, comme s'il avait été privé de toilette funéraire et de sépulture. Stace choisit de représenter ces morts sous leur aspect le plus terrible, quel que soit le moment de leur histoire où ils l'ont revêtu : c'est la portée symbolique de cet aspect macabre comme mauvais présage qui importe dans ce passage.

⁶⁷ Chez Stace, comme chez plusieurs poètes antérieurs, le nom de *Pisa* et l'adjectif *Pisaeus* désignent non pas la Pise historique proprement dite, mais Olympie, comme le montre une comparaison au chant I, 421-423 : *Non aliter quam Pisaeo sua lustra Tonanti / cum redeunt crudisque uirum sudoribus ardet puluis...*, « De même qu'à Pise, lorsque la cinquième année ramène les fêtes consacrées au Tonnant et que l'âpre sueur des combattants brûle la poussière... » Même chose en VI, 6, comme nous le verrons plus loin. Le nom *Olympia* n'est jamais employé dans la *Thébaïde* ; l'adjectif *Olympiacus* l'est une seule fois, en VI, 554, à propos des lauriers olympiques du héros Idas, concurrent lors de la course à pied pendant les jeux funèbres en l'honneur de l'enfant Archémore. Dans la suite de ce développement, j'emploierai le nom qui figure dans le texte de Stace et parlerai donc de « Pisa ».

⁶⁸ Stace, *Thébaïde*, IV, 586-592 : « Vient-elle des ombres ou bien d'un dieu d'en-haut, Apollon, cette inspiration qui me possède tout entier ? Je vois désormais tout ce que j'entendais. Mais voici les morts d'Argos, affligés, les yeux baissés ! Le farouche Abas, le coupable Prétus, le doux Phoronée, le mutilé Pélops et, tout maculé d'une poussière cruelle, Oenomaus ; tous mouillent leur visage sous une pluie de larmes abondantes. J'augure de là que Thèbes aura l'avantage dans cette guerre. »

La même chose vaut pour la seconde apparition d'Oinomaos, spontanée cette fois, parmi les présages terrifiants qui se produisent aux vers 398-323 du chant VII, tandis que les armées des sept chefs arrivent à proximité de Thèbes. Après un premier ensemble de présages inquiétants donnés sans indications de lieux ni de noms propres, Stace énumère, pour les suivants, des références plus précises à plusieurs localités, en développant certains des principaux types de présages énoncés auparavant : des voix sortant des sanctuaires, des apparitions de spectres et d'ancêtres en larmes⁶⁹.

« Tunc et Apollineae tacuere oracula Cirrhae,
 et non assuetis pernox ululauit Eleusin
 mensibus, et templis Sparte praesaga reclusis
 uidit Amyclaeos – facinus ! – concurrere fratres.
 Arcades insanas latrare Lycaonis umbras
 415. nocte ferunt tacita, saeuo decurrere campo
 Oenomaum sua Pisa refert ; Acheloon utroque
 deformem cornu uagus infamabat Acarnan.
 Perseos effigiem maestam exorantque Mycenae
 confusum Iunonis ebur ; mugire potentem
 420. Inachon agricolae, gemini maris incola narrat
 Thebanum toto planxisse Palaemona ponto.
 Haec audit Pelopea phalanx, sed bellicus ardor
 consiliis obstat diuum prohibetque timeri⁷⁰. »

Ces présages, qui ont lieu dans toutes les régions principales du Péloponnèse, montrent les divinités et les héros locaux et mêlent différents types de manifestations, sonores ou visuelles, qui affectent parfois directement les sanctuaires (les oracles de Cirrha, la statue de Persée) ou bien leur voisinage (Lycaon en Arcadie, Oinomaos à Pisa), en une volonté de *uariatio* manifeste. Si les hurlements de Lycaon laissent comprendre qu'il se manifeste sous sa forme de loup, l'apparition d'Oinomaos, au contraire, apparaît comme la réitération traumatique de la course qui a causé sa mort. Le qualificatif employé pour la plaine où il apparaît, *saeuus*, est le même que lors de son apparition au chant IV : Oinomaos est à nouveau caractérisé par sa mort violente à la course. Sa présence parmi les prodiges renforce la

⁶⁹ « Terrificaeque adytis uoces clusaeque deorum /sponte fores », « des voix terrifiantes sortent des sanctuaires et les portes des temples se referment d'elles-mêmes », VII, 407-408 ; « et subiti manes flentumque occursum auorum », « des spectres se montrent soudainement, des ancêtres en larmes se présentent », v. 409.

⁷⁰ Stace, *Thébaïde*, VII, 410-423 : « Alors, à Cirrha se turent aussi les oracles d'Apollon ; pendant la nuit, aux mois inhabituels, Éleusis retentit de hurlements et, dans les temples ouverts, Sparte, prophétesse, vit avec horreur les jumeaux d'Amyclée en venir aux mains ! Les Arcadiens rapportent que, dans le silence de la nuit, l'ombre de Lycaon hurle furieusement et Pise, sa propre patrie, annonce qu'Oenomaos parcourut la lice meurtrière ; Acarnan, dans son exil, répandait le bruit infamant qu'Achéloos était amputé de ses deux cornes ! Triste est l'image de Persée à qui Mycènes adresse des prières ; l'ivoire se trouble sur la statue de Junon ; on parle, dans les campagnes, des mugissements du puissant Inachos et l'habitant du rivage des deux mers rapporte que le Thébain Palémon fit entendre ses lamentations sur toute l'étendue maritime. Les phalanges des Pélopidés entendent ces avertissements, mais leur ardeur belliqueuse rend inutiles les conseils des dieux et bannit toute crainte. »

cohérence dramatique de l'épopée, puisque nous avons vu qu'Amphiaraos mène un contingent venu de Pisa qui se réclame précisément d'Oinomaos : le présage annonce clairement que chacune des armées est vouée à la destruction.

Ces représentations d'Oinomaos contribuent à l'esthétique sombre élaborée par Stace pour son épopée en montrant deux choix qu'il effectue dans les références aux héros locaux éléens. D'une part, le choix par les Pisates d'Oinomaos plutôt que Pélops comme héros dont ils se réclament suffit à disqualifier les Pisates sur le plan moral, puisque le nom d'Oinomaos, à l'époque où écrit Stace, est désormais lourd de toute une tradition poétique de représentations négatives (le temps est révolu où l'on pouvait s'interroger sur une possible représentation positive d'Oinomaos en vieillard pitoyable chez Euripide : désormais, il est bien ancré dans la tradition poétique et dramatique gréco-romaine comme un roi cruel). D'autre part, les références à Oinomaos et ses apparitions insistent sur ses crimes et sur sa mort violente à la course, y compris en mentionnant les détails les plus macabres de façon très visuelle, tandis que les auteurs grecs antérieurs restaient discrets ou factuels sur ces éléments : il s'agit là d'un infléchissement propre à la poésie latine dans la représentation d'Oinomaos.

3.1.3. Les jeux funèbres en l'honneur d'Archémore

Les autres références à la course pour Hippodamie se trouvent au chant VI, qui est entièrement consacré aux jeux funèbres donnés en l'honneur de l'enfant Archémore. Ces références sont de deux types : les unes opèrent des rapprochements entre les rites accomplis en l'honneur d'Archémore, qui bénéficie dès lors d'un culte héroïque, et ceux accomplis pour le culte de Pélops à Olympie ; les autres s'inscrivent directement dans la mise en scène des concurrents aux jeux funèbres, dont certains se réclament de Pélops ou d'Oinomaos.

3.1.3.1. Archémore comme un Pélops en puissance

Les références à Pélops ouvrent et referment la séquence des jeux funèbres. Si le début du chant VI est occupé par le déroulement des funérailles proprement dites, les premiers vers annoncent clairement que les jeux forment son sujet principal, et comprennent un rappel des origines de trois grandes compétitions sportives du monde grec : les jeux olympiques, les jeux pythiques et les jeux de l'Isthme de Corinthe.

« Graium ex more decus : primus Pisaea per arua
hunc pius Alcides Pelopi certauit honorem
puluereumque fera crinem detersit oliua,
proxima uipereo celebratur libera nexu
Phocis, Apollineae bellum puerile pharetrae ;
10. mox circum tristes seruata Palaemonis aras

nigra superstitio, quotiens animosa resumit
Leucothea gemitus et amica ad litora festa
tempestate uenit : planctu conclamat uterque
Isthmos, Echioniae responsant flebile Thebae.⁷¹ »

Stace présente chacune de ces trois compétitions comme un culte rendu à un mort, respectivement Pélops, le serpent Python et le héros Paléon. La variante citée ou élaborée ici par Stace à propos des origines des concours d'Olympie reste très allusive. L'élément certain est la participation et la victoire d'Hercule, fils de Sémélé, à au moins une épreuve lors des premiers jeux ; l'apparition de l'olivier forme probablement une étymologie qui attribue au héros l'emploi de la plante pour couronner les vainqueurs, en une variante proche de celle qui figure chez Pindare, où Héraclès est le premier à planter des oliviers dans la région. L'expression *Pelopi certauit honorem* est à comprendre comme une allusion au fait que le héros aurait participé aux jeux en l'honneur de son ancêtre Pélops, et non comme un affrontement impossible entre l'Alcide et Pélops, plus ancien de plusieurs générations.

Stace mêle ici des éléments d'histoire ancienne connus des historiens grecs et latins à un univers épique où ils remplissent alors une double fonction : ils font étymologie, et ont donc un caractère savant, mais, dans le même temps, ils mettent en scène les actes mémorables de héros situés dans le même environnement que les personnages principaux de l'intrigue, de sorte que la mise en relation entre les temps les plus reculés et les époques récentes ne revendique pas la même vérité et ne pose donc pas les mêmes problèmes que dans un texte historique. L'origine des concours olympiques ne débouche à aucun moment sur une allusion directement et entièrement pertinente à la réalité présente de Stace et de ses lecteurs ; elle relève toujours en partie d'une convention poétique dont tous ont conscience. Dans le même temps, elle s'intègre pleinement à l'univers épique et enrichit le jeu de parallèles et de croisements entre traditions locales grecques et latines et intertextualité poétique que cet univers permet.

En témoigne la tirade d'Adraste au début du chant VII, lorsqu'il achève la cérémonie funèbre par une libation sur la tombe d'Archémor : Adraste reprend, dans le même ordre, les références aux trois compétitions mentionnées par le poète au début du chant VI, mais il les évoque plus particulièrement en tant que cultes héroïques.

« Finierat pugnas honor exequialis inermes ;
necdum aberant coetus cunctisque silentibus heros
uina solo fundens cinerem placabat Adrastus
Archemori : « Da, parue, tuum trieteride multa

⁷¹ Stace, *Thébaïde*, VI, 5-14 : « C'était, en Grèce, une antique et noble coutume : le pieux Alcide, le premier, dans les champs de Pise, disputa cet honneur à Pélops et essuya d'une branche d'olivier sauvage la poussière de ses cheveux. Ensuite, on célébra la Phocide libérée des étreintes du reptile, un exploit de la flèche guerrière du jeune Apollon, et bientôt un sombre culte est rendu aux sinistres autels de Paléon chaque fois que Leucothée, dans son ardente souffrance, fait entendre de nouvelles plaintes et aborde les rivages amis au temps de la célébration : d'une rive à l'autre l'Isthme retentit de ses lamentations et Thèbes, la ville d'Echion, y répond toute en pleurs. »

instaurare diem, nec saucius Arcadas aras
 95. malit adire Pelops Eleaque pulset eburna
 templa manu, nec Castaliis altaribus anguis,
 nec sua pinigero magis annatet umbra Lechaeo.
 Nos te lugenti, puer, infitiamur Auerno
 maestaque perpetuis sollemnia iungimus astris,
 100. nunc festina cohors. At si Boeotia ferro
 uertere tecta dabis, magnis tunc dignior aris,
 tunc deus, Inachias nec tantum culta per urbes
 numina, captiuus etiam iurabere Thebis. »
 Dux ea pro cunctis, eadem sibi quisque uouebat⁷². »

Le parallèle est exact et son rôle dans la composition de la scène est limpide : à l'issue des rites funéraires, Archémore vient s'ajouter au nombre des héros honorés en Grèce centrale. La mention de Pélops dans ce nouveau passage le caractérise doublement par l'adjectif *saucius* et par l'image frappante *pulset eburna / templa manu*. L'adjectif *saucius* rappelle le massacre de Pélops pendant son enfance et accentue le parallèle avec Archémore, qui vient d'être tué prématurément pendant son enfance. L'évocation de Pélops touchant son temple avec une main (ou un bras) d'ivoire recherche le pittoresque par la mise en avant de l'élément merveilleux d'ivoire dont le héros est doté : l'image répond à la même recherche poétique que celle qui, au vers suivant, préfère évoquer le serpent Python plutôt qu'Apollon dans la référence aux jeux pythiques. Le choix du terme *manus* plutôt que de l'épaule répond, comme nous l'avons vu, à plusieurs modèles grecs (dont Lycophron) : sans être aussi singulière qu'il peut le paraître de nos jours (la postérité ayant largement privilégié l'épaule en oubliant les autres variantes), il dénote sans doute une volonté de variation par rapport à d'autres évocations fameuses chez les poètes latins, comme celle donnée par Ovide dans les *Métamorphoses*. La rapide succession de l'adjectif *saucius* et de la mention de la main d'ivoire forme un raccourci saisissant du passage de Pélops de l'état d'enfant démembré et de victime à celui de héros tutélaire et protecteur, processus que le rite funéraire vient d'assurer pour Archémore.

Entre ces deux passages qui ouvrent et referment le rite d'élévation au statut héroïque, une autre référence à Pélops s'inscrit dans le contexte rituel des funérailles d'Archémore. Une fois le bûcher

⁷² Stace, *Thébaïde*, VII, 90-103 : « C'était la fin des cérémonies funèbres et des luttes inoffensives ; la foule n'était pas encoeur partie ; au milieu d'un profond silence, le noble Adraste, répandant du vin sur le sol, apaisait les cendres d'Archémore : « Accorde-nous, jeune enfant, de renouveler de nombreuses fois des fêtes triennales en ton honneur. Que Pélops mutilé trouve moins de plaisir à fréquenter ses autels arcadiens et à heurter de sa main d'ivoire les temples de l'Élide ; que le serpent soit moins empressé de rejoindre son sanctuaire de Castalie et que l'ombre même qui lui est chère ne s'approche plus, heureuse, à la nage, du Léchée recouvert de pins ! Nous te refusons, mon enfant, à l'Averne, le séjour des pleurs, et par ces rites funèbres, nous te portons aux astres immortels, nous, guerriers, en hâtant notre départ. Si tu nous accordes de renverser Thèbes par les armes, alors nous t'honorerons plus encore par de grands autels, alors tu seras notre dieu et ton culte ne se bornera pas aux villes que baigne l'Inachus : Thèbes vaincue jurera même par ton nom. » Ainsi parlait Adraste pour tous les autres et chacun formulait les mêmes vœux en soi-même. »

édifié et deux autels préparés, le rite commence par le chant de deuil accompagné de musique, et cette musique est elle aussi placée sous le signe de Pélops : l'emploi du mode musical dit phrygien, que nous avons vu évoqué dans la poésie grecque par Téléstès, est l'occasion d'un rappel étymologique qui explique l'origine de ce mode musical par le chant de deuil inventé par Niobé à la mort de ses enfants et apporté en Grèce par Pélops :

« Iamque pari cumulo geminas, hanc tristibus umbris
ast illam superis, aequus labor auxerat aras,
120. cum signum luctus cornu graue mugit adunco
tibia, cui teneros suetum producere manes
122. lege Phrygum maesta. Pelopem monstrasse ferebant
exequiale sacrum carmenque minoribus umbris
utile, quo geminis Niobe consumpta pharetris
125. squalida bisseas Sipylon deduxerat urnas⁷³. »

Qu'ils soient de l'invention de Stace ou qu'ils se fondent sur un modèle grec perdu, ces éléments d'étymologie ne sont pas attestés auparavant dans la tradition textuelle. L'emploi qu'en fait Stace aboutit à redoubler la charge pathétique du passage d'une façon proche de ce que permettrait une comparaison : aux funérailles présentes vient se superposer l'image de funérailles passées, rendues hyperboliques par le nombre des victimes et la métamorphose connue de Niobé qui incarne la figure du deuil absolu. C'est aussi le seul passage à faire allusion aux origines phrygiennes de Pélops et à sa venue en Grèce, dans une épopée où son statut d'ancêtre des lignées héroïques péloponnésiennes est largement préféré à une caractérisation comme étranger ou Barbare. La mention de Pélops renforce encore la cohérence des rapprochements thématiques effectués entre les cultes héroïques : Pélops préside indirectement aux funérailles de l'enfant Archémore, lequel devient à l'issue de la cérémonie un héros honoré par un culte, comme Pélops l'est à Olympie.

3.1.3.2. L'héritage d'Oinomaos pendant la course de chars

Un second type de références présent dans le chant VI est employé pour caractériser les jeux funèbres et les concurrents qui y prennent part. C'est la figure d'Oinomaos qui est convoquée en lien avec la course, d'abord dans deux références ponctuelles, puis par l'intermédiaire de la présence de son fils, Hippodamus (inconnu du reste de la tradition), parmi les concurrents de la course.

⁷³ Stace, *Thébaïde*, VI, 118-125 : « Déjà deux autels d'une hauteur égale avaient été dressés avec pareil soin, l'un aux ombres lugubres, l'autre aux dieux du ciel, lorsque la flûte recourbée donna, par des sons graves, le signal du deuil : on l'utilise habituellement dans le triste mode phrygien pour des funérailles d'enfants ; on disait que Pélops avait enseigné ces rites funèbres et ces accents mélodiques destinés aux ombres des jeunes êtres ; ainsi chanta Niobé quand deux carquois eurent anéanti sa famille dont elle escorta, en habits de deuil, les douze urnes funéraires sur le mont Sipyle. »

Une première référence brève apparaît lorsque se lève le jour où les épreuves doivent commencer, car la foule qui vient assister aux jeux est comparée à celle qui assistait notamment aux courses données par Oinomaos :

« non aut Ephyraeo in litore tanta
umquam aut Oenomai fremuerunt agmina circo⁷⁴. »

Le terrain de ces courses d'Oinomaos est ici appelé *circus* : l'organisation de la course est imaginée en référence aux réalités romaines. L'évolution de la tradition au moment du passage du contexte grec au contexte romain est ici similaire à celui qui s'observe sur les sarcophages romains, où le champ de course devient un hippodrome avec tribune et spectateurs⁷⁵.

Un autre élément propre à cette romanisation de l'organisation des jeux, cette fois dans le contexte immédiat de la cérémonie pour Archémore, apparaît dans la seconde référence ponctuelle : la présentation des images des ancêtres des héros argiens avant le début des épreuves (v. 268-295). Stace nomme plus d'une dizaine de héros et d'héroïnes en une série d'*ekphraseis* brèves, parmi lesquelles figurent Tantale et Pélops :

« Tantalus inde parens, non qui fallentibus undis
imminet aut refugae sterilem rapit aera siluae,
sed pius et magni uehitur conuiuia Tonantis.
Parte alia uictor curru Neptunia tendit
lora Pelops, prensatque rotas auriga natantes
Myrtilos et uolucris iam iamque relinquitur axe⁷⁶. »

Chacune de ces images constitue, sur le plan métapoétique, un commentaire du poète sur la tradition antérieure, mais ces choix remplissent aussi un rôle dans la narration épique. Les trois vers consacrés à l'image de Tantale reproduisent la réfutation pindarique du banquet cannibale et son remplacement par un banquet irréprochable ; l'explicitation de ce choix à l'intérieur même de la narration a quelque chose d'ironique, car elle dévoile la rhétorique argienne à l'œuvre dans ce défilé d'images, qui montre uniquement les ancêtres des armées des sept chefs dans des scènes où ils sont à leur avantage. L'image consacrée à Pélops n'opère pas de sélection mais explicite une fusion entre deux versions dont nous avons vu qu'elles semblent en théorie incompatibles, mais coexistent en réalité fréquemment dans la tradition textuelle. Cette cohabitation reste toutefois implicite la plupart du temps : l'image de Stace est la première à rassembler explicitement les chevaux ailés, qui suffisent normalement à assurer la victoire de Pélops, et l'expédient du sabotage du char d'Oinomaos par Myrtilos.

⁷⁴ Stace, *Thébaïde*, VI, 254-255 : « Jamais on ne vit multitude plus bruyante sur les rivages d'Ephyre ou dans le cirque d'Oenomaos. »

⁷⁵ Voir à ce sujet le chapitre 2.

⁷⁶ Stace, *Thébaïde*, VI, 280-285 : « Puis on présente Tantale, leur ancêtre, non pas celui qui se penche sur des eaux trompeuses ou ne saisit que le vent stérile des branches qui lui échappent, mais le convive respectueux du grand dieu du Tonnerre. Ailleurs, sur son char triomphant, Pélops tient les rênes de Neptune, l'aurige Myrtilos empoigne les roues qui chancellent et se laisse de plus en plus distancer par l'attelage ailé. »

Enfin vient la course proprement dite, avec la présentation des concurrents et de leurs chevaux extraordinaires (elle occupe les vers 296 à 350). Les concurrents sont Polynice, qui conduit un attelage où figure Arion, le cheval né de Neptune ; Amphiaraios menant des chevaux oebaliens ; Admète et ses cavales thessaliennes nées de Centaures ; Thoas et Eunée, tous deux fils de Jason ; et enfin les deux derniers concurrents, présentés ensemble : Chromis fils d'Hercule, qui conduit les cavales anthropophages de Diomède, et Hippodamus fils d'Oinomaos, qui a hérité des chevaux de son père.

« It Chromis Hippodamusque, alter satus Hercule magno,
alter ab Oenomaos : dubites uter effera presset
frena magis. Getici pecus hic Diomedis, at ille
Pisaei iuga patris habet, crudelibus ambo
exuuiis diroque imbuti sanguine currus⁷⁷. »

Chromis et Hippodamus forment une paire de concurrents caractérisés par leur aspect effrayant et leur conduite farouche, et s'opposent en cela à la paire formée par Thoas et Eunée. Le rapprochement entre un fils d'Hercule et le fils d'Oinomaos est étonnant, de même que l'idée qu'un Héraclide puisse conduire les cavales monstrueuses de Diomède, mais le déroulement de l'épreuve réaffirme les héritages respectifs des deux meneurs de chars. C'est en effet entre ces deux paires de conducteurs que se jouent les premiers incidents de la course. Au début, Polynice est en tête grâce à Arion, suivi de loin par Amphiaraios et Admète ; puis viennent Thoas et Eunée, et enfin Chromis et Hippodamus qui se disputent l'avant-dernière place (v. 424-439). Les péripéties qui fixent l'ordre d'arrivée sont annoncées par une formule très claire :

« Hic anceps Fortuna diu decernere primum
475. Ausa uenit. Ruit, Haemonium dum feruidus instat
Admetum superare, Thoas, nec praetulit ullam
Frater opem. Velit ille quidem, sed Martius ante
obstitit Hippodamus mediasque immisit habenas.
Mox Chromis Hippodamum metar inerioris ad orbem
480. uiribus Herculeis et toto robore patris
axe tenet presso ; luctantur abire iugales
nequiquam frenosque et colla rigentia tendunt.
Vt Siculas si quando rates tenet aestus et ingens
auster agit, medio stant uela tumentia ponto.
485. Tunc ipsum fracto curru deturbat et isset
ante Chromis, sed Thraces equi ut uidere iacentem
Hippodamum, redit illa fames, iam iamque trementem

⁷⁷ Stace, *Thébaïde*, VI, 347-350 : « Puis viennent Chromis et Hippodamus, le premier, fils du grand Hercule, le second, d'Oenomaos. On ne saurait dire lequel conduit le plus farouchement ; l'un possède les chevaux qu'éleva Diomède chez les Gètes, l'autre, l'attelage de son père, le roi de Pise ; les deux chars sont souillés de dépouilles affreuses et d'un sang horrible. »

partiti furiis ni frena ipsosque frementes
oblitus palmae retro Tirynthius heros

490. torsisset uictusque et collaudatus abisset⁷⁸. »

Deux manœuvres de dépassement et deux chutes surviennent ici en une quinzaine de vers dans une rapide succession d'événements, dont on remarque qu'elle ne met aux prises que de futurs vaincus, le choix des premières places étant réservé aux vers suivants et déterminé par l'action d'Apollon (le savoir-faire des concurrents eux-mêmes n'y joue plus de rôle décisif)⁷⁹. La chute de Thoas ouvre la séquence, suivie par un premier dépassement (Hippodamus devance Eunée), puis par une seconde manœuvre de dépassement (Chromis tente de dépasser Hippodamus) qui débouche sur une seconde chute (celle d'Hippodamus). Mais la seconde moitié du passage comporte une amplification : le dépassement d'Hippodamus par Chromis relève de l'exploit, puisque Chromis retient le quadriga adverse par la seule force de ses bras ; la chute d'Hippodamus résulte d'une confrontation violente avec un adversaire et non plus d'une mauvaise manœuvre ; enfin, cette confrontation se termine par un dénouement inattendu, extraordinaire et terrifiant (Hippodamus manque être dévoré par les chevaux de son concurrent : c'est la première péripétie surnaturelle de la course et la plus terrible, la seconde étant l'apparition suscitée par Apollon aux vers 491-504 pour faire chuter Polynice). Le passage constitue ainsi le paroxysme de la course.

Le sort d'Hippodamus en fait manifestement un héritier d'Oinomaos : il n'est pas anodin que, sur les trois chutes de char qui surviennent pendant la course (Thoas, Hippodamus et Polynice), celle d'Hippodamus soit la seule à entraîner le bris de son char (*fracto curru*, v. 485). La mise en péril de la vie du conducteur peut également faire allusion au sort d'Oinomaos, qui ne survit jamais à sa défaite à la course. Mais c'est également, dans une certaine mesure, un nouvel exemple de mise en série des références, indirect puisqu'il ne s'agit pas ici d'une énumération mais d'une confrontation entre des figures et des créatures appartenant à des ensembles par ailleurs distincts. Nous avons vu que Stace place dans la bouche de Junon, au chant I, un premier rapprochement entre les chevaux d'Oinomaos et

⁷⁸ Stace, *Thébaïde*, VI, 474-490 : « Alors la Fortune, longtemps hésitante, osa pour la première fois intervenir et trancher. Thoas tombe tandis qu'il s'efforce fiévreusement de dépasser l'Hémonien Admète et son frère ne peut aucunement le secourir ; celui-ci, certes, le voudrait mais Hippodamus issu de Mars l'en empêche et pousse son char au milieu d'eux ; bientôt Chromis, de toute sa force herculéenne, avec toute la vigueur de son père, arrête Hippodamus dont il saisit le char au virage de la borne intérieure ; les coursiers s'efforcent en vain de se libérer et tirent sur les rênes, le cou tendu par l'effort. Ainsi parfois les courants retiennent des navires siciliens poussés par le puissant Auster et les voiles gonflées restent immobiles au milieu de la mer. Alors Chromis renverse son rival lui-même dont le char est brisé et il eût pris les devants si les chevaux thraces, voyant Hippodamus à terre, n'avaient senti renaître leur faim ; ils allaient déjà se partager leur proie tremblante mais le héros de Tirynthe, dédaignant la palme, tira sur les rênes et ramena en arrière les bêtes toutes frémissantes, avant de s'éloigner vaincu sous les applaudissements. »

⁷⁹ Les péripéties suivantes (v. 491-530) portent sur la façon dont Apollon choisit de répartir les premières places entre Polynice, Admète et Amphiaros : Arion échappe au contrôle de Polynice, qui chute, mais son char arrive le premier, de sorte qu'Arion est le cheval le plus rapide, même si son conducteur a perdu. Amphiaros arrive premier et Admète gagne la seconde place. Seuls les trois premiers obtiennent des prix (v. 531-549) : Eunée, Thoas, Chromis et Hippodamus repartent donc bredouilles.

ceux de Diomède⁸⁰. La péripétie du chant VI renouvelle et développe ce rapprochement aux dépens d'Hippodamus et de Chromis, mais surtout du premier : tant les chevaux d'Oinomaos que son fils font ici pâle figure face aux cavales de Diomède et à l'héritier de leur dompteur. En risquant de succomber sous la dent des chevaux de Diomède, le fils d'Oinomaos ne risque qu'une juste rétribution du comportement cruel qu'il a hérité de son père, et le beau geste de Chromis montre le descendant d'un roi cruel vaincu puis épargné par le descendant d'un héros civilisateur : il a quelque chose d'une répétition en miniature du dressage des cavales de Diomède par Hercule. Mais l'incident montre aussi le revers des manières farouches de Chromis lui-même, à qui son idée de conduire des chevaux anthropophages et sa tentative pour briser le char d'un concurrent finissent par coûter la victoire.

Si les principaux types de péripéties et les références à la course pour Hippodamie font de cette scène de la *Thébaïde* l'un des principaux modèles dont s'inspire Nonnos de Panopolis quatre siècles plus tard, la course de chars des *Dionysiaques* met en œuvre, comme nous l'avons vu, des valeurs toutes différentes et fait la part belle à la ruse ; chez Stace au contraire, les manœuvres habiles des cochers ne tiennent que peu de place et ne rapportent pas la victoire. Ni l'habile dépassement « archiloquien » tenté par Hippodamus contre Eunée, ni la confrontation violente tentée par Chromis n'auront servi à rien : ce sont les chevaux et les cochers pacifiques et aimés des dieux qui gardent les premières places, et c'est son renoncement au prix pour sauver un concurrent qui vaut à Chromis d'être applaudi.

Le caractère effrayant du revers subi par Hippodamus, qui échappe de peu à des chevaux anthropophages, est représentatif de l'esthétique à laquelle Stace intègre Oinomaos et l'épisode de la course ; la *Thébaïde* est l'une des œuvres qui se réfère le plus volontiers au roi de Pisa, et fait jouer à plein sa réputation de cruauté ainsi que les détails pittoresques et macabres de ses confrontations aux prétendants. L'épisode du banquet cannibale de Tantale, qu'il soit question de lui ou de Pélops, est mobilisé dans le même but ; mais Pélops l'est également pour lui-même, en tant que héros du culte olympique et en tant que figure tutélaire des concours sportifs, en un mouvement d'assimilation d'éléments issus de l'épique à l'univers épique latin, où ils viennent nourrir la mise en scène d'étiologies avec le rappel de l'origine des concours panhelléniques et l'institution du culte d'Archémore, sorte de nouveau Pélops en l'honneur de qui se donne la course de chars du chant VI.

3.2. Médée et Hippodamie dans les *Argonautiques* de Valerius Flaccus

Les *Argonautiques* de Valerius Flaccus, qui les compose au cours des dernières décennies du I^{er} siècle ap. J.-C., s'inscrivent dans une longue tradition épique et ont pour modèle grec principal les *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes, mais rivalisent aussi plus directement avec l'*Énéide* dans leur structure et certains de leurs développements. L'unique allusion de Flaccus à l'épisode de la course de

⁸⁰ Stace, *Thébaïde*, I, 274-276 : « Illic Mauortius axis / Oenomai Geticoque pecus stabulare sub Haemo / dignius », « on y voit le char d'Oinomaos, fils de Mars, ses chevaux qui mériteraient plutôt d'avoir leurs étables chez les Gètes de l'Hémos », dans les propos de Junon cités plus haut.

Pélops, s'il peut se souvenir du manteau de Jason décrit par Apollonios, prend toutefois une forme différente et établit un parallèle explicite entre Hippodamie et Médée. Le procédé est classique : il relève de l'exemple dans le cadre d'une rhétorique persuasive. Médée, troublée par un amour naissant envers Jason, est prise du désir de l'assister grâce à ses talents de magicienne. Vénus, ayant pris la forme de Circé, sœur de Médée, recueille ses confidences et la convainc de venir en aide au chef des Argonautes. Après s'être aidée de l'exemple des paroles d'un amoureux suppliant, Vénus-Circé rapproche le sort de Médée de celui de plusieurs autres jeunes filles amoureuses d'étrangers :

« Promisi (ne falle, precor) cumque ipsa mouerer
adloquio casuque uiri, te passa rogari
290. sum potius : tu laude noua, tu supplice digno
291. dignior es, *sat* fama meis iam parta uenenis.
276. Si Pelopis duros prior Hippodamia labores
expediit totque ora simul *iugulata* procorum
respiciens tandem patrios *ex*horruit axes,
si dedit ipsa neci fratrem Minoia uirgo,
280. cur non hospitibus fas sit succurrere dignis
te quoque et *Aeaeos iubeas* mitescere campos ?
occidat *a*terna tandem Cadmeia morte
iam seges et uiso fumantes hospite tauri⁸¹ ! »

Deux autres épisodes sont convoqués ici : la course de Pélops et l'affrontement entre Thésée et le Minotaure, chacun remodelé par les modalités de la référence, qui mettent en avant les figures de jeunes filles, Hippodamie et Ariane, la première référence étant plus développée (3 vers) que la seconde (1 vers). Toutes deux sont orientées pour servir la conclusion explicitée au vers 280 : l'idée de Médée n'est pas une folie dictée par une passion dangereuse mais concorde avec le *fas*, elle n'offense pas les dieux et remédierait à une situation injuste imposée par un beau-père aux mœurs cruelles. Le propos de Vénus achève de bouleverser Médée, qui, bien qu'encore rebelle à ses sentiments et d'abord tentée de gifler sa sœur (c'est-à-dire la déesse), décide peu après de venir en aide à Jason.

La mobilisation de ces références s'appuie, comme souvent chez les auteurs grecs et latins, sur une conscience aiguë des structures narratives et des affinités thématiques entre des épisodes appartenant à des massifs distincts, et elle produit simultanément un commentaire sur ces épisodes et une réécriture qui sert le propos immédiat du personnage et du poète. Les trois épisodes convoqués ici sont mis en

⁸¹ Valerius Flaccus, *Argonautiques*, VII, 288-283 : « J'ai promis (ne me démens pas, je t'en prie), et, moi-même touchée par l'appel et la situation de cet homme, j'ai souffert qu'il te demande de l'aide à toi plutôt qu'à moi : tu mérites davantage une nouvelle gloire, davantage un suppliant digne de toi ; mes sortilèges m'ont déjà suffisamment apporté la renommée. Si Hippodamie, avant toi, facilita la rude tâche de Pélops et que, voyant toutes les têtes de ses prétendants égorgés, elle prit enfin en horreur le char de son père, si la jeune fille de Minos elle-même donna son frère à la mort, pourquoi venir au secours d'étrangers qui le méritent ne te serait-il pas à toi aussi permis, et pourquoi ne ferais-tu pas s'adoucir les champs d'Éa ? Que tombe maintenant enfin la moisson cadméeenne en se donnant mutuellement la mort, et que tombent les taureaux fumant à la vue de l'étranger ! »

série sur la base d'éléments structurels communs : un souverain a une fille en âge de se marier ; un étranger se présente qui doit réaliser des travaux périlleux imposés par le souverain ; mais ces travaux sont si cruels que la jeune fille, en vertu d'une justice approuvée par les dieux (aux dires de Vénus elle-même), a le droit de venir en aide à l'étranger aimé. Les multiples divergences, tout aussi bien connues du poète et de ses lecteurs, entre les cas d'Hippodamie, d'Ariane et de Médée, sont passées sous silence.

Or un élément particulièrement intéressant ici est la disparition complète des figures d'expédients masculins, Myrtilos et Dédale, qui apportent leur aide technique aux héroïnes et indirectement aux héros. Cette disparition s'explique à mes yeux par l'absence d'une telle figure dans le cas de Médée, qui, contrairement à Hippodamie et à Ariane, emploie ses propres compétences « techniques » pour venir en aide à Jason. Mais il en résulte une contamination potentielle des comparants par le comparé : le temps d'une comparaison, Hippodamie et Ariane se voient mises en avant davantage qu'elles ne l'auraient été dans le cadre d'un récit complet, et le poète produit presque de nouvelles variantes dans lesquelles Hippodamie et Ariane maîtriseraient leur destin autant que Médée. Il ne s'agit pas de nouvelles variantes au sens fort du terme, puisqu'elles ne dépassent qu'à peine le stade de simples potentialités, entrevues au détour d'un vers. Mais ce passage montre avec une netteté particulière la proximité entre l'allusion, le commentaire et la réécriture qui caractérise le travail des poètes antiques dans leur façon de mobiliser et de mettre en série les références à des épisodes variés.

L'autre caractéristique principale de cette double référence est la mise en avant du thème du mariage hybride : la figure du prétendant venu de l'étranger se trouve caractérisée de manière positive, et cet élément est renforcé par le recours à non pas un mais deux points de comparaison. Comme nous l'avons vu, ce thème du mariage hybride mobilisé à propos de Pélops et d'Hippodamie va en s'affirmant à la fin de l'Antiquité, chez les auteurs grecs comme chez les latins (nous l'avons rencontré déployé avec virtuosité dans le *Discours troyen* de Dion de Pruse). Cette tendance ne va cependant pas sans une exception, celle de Sénèque, dont nous verrons qu'il réactive une évocation péjorative des origines asiatiques de la lignée de Pélops, dans le cadre tout différent de la tragédie romaine ; mais cette exception semble relativement isolée.

4. Pélops dans la tragédie romaine

4.1. Les auteurs anciens perdus ou fragmentaires : Ennius, Varius, Accius

Bien que les premiers grands auteurs de tragédies romaines ne soient connus que par quelques fragments, ces restes suffisent à montrer l'ancienneté et la constance de la reprise, par les dramaturges latins, de sujets puisés chez les poètes tragiques grecs, et notamment dans la mise en scène des malheurs des Pélopidés.

Ennius, qui vit entre 239 et 169 av. J.-C., compose notamment un *Thyeste* que Cicéron cite à plusieurs reprises dans ses œuvres. Une citation présente au troisième livre des *Tusculanes* montre que ce *Thyeste*, comme les pièces de Sophocle et Euripide, recourt à une référence à la ruse de Pélops au cours de la course pour Hippodamie afin de caractériser Thyeste en tant que figure frappée par un destin tragique :

« Tantaloprognatus, Pelope natus, qui quondam a socru
Oenomaorege Hippodameam raptis nactus nuptiis⁸² »

Après Ennius, on sait que Varius, au I^{er} siècle av. J.-C., compose également un *Thyeste*, et c'est dans la lignée de ces auteurs que Sénèque, en son temps, en compose un à son tour.

Venu après Ennius mais avant Varius, Accius, né vers 170 et actif jusque vers 82 av. J.-C., est le seul auteur tragique romain dont il reste des fragments de tragédies mettant directement en scène Pélops et Hippodamie. Il est l'auteur d'un *Oenomaus* et d'un *Chrysippus*, qui précèdent et motivent les ressorts tragiques qu'il prolonge dans ses pièces mettant en scène les Pélopidés : *Atreus*, *Pelopidae*, et les autres, nombreuses, qui couvrent la guerre de Troie et ses suites. Une dizaine de fragments d'*Oenomaus* et cinq de *Chrysippus* nous sont parvenus. Si leur brièveté rend téméraire toute reconstruction précise de l'intrigue qui tenterait d'assigner un ordre à l'ensemble des vers conservés, ils fournissent malgré tout quelques indications sur les canevas de ces pièces⁸³. La nature du projet dramatique d'Accius, qui exploite plus que tout autre dramaturge avant lui la dimension cyclique des tragédies et paraît avoir élaboré ainsi une œuvre narrativement cohérente à grande échelle, permet également de trancher plus aisément entre certaines variantes. Il en va ainsi de ce fragment de provenance incertaine :

« Quinam Tantalidarum internecioni modus
paretur aut quaenam umquam ob mortem Myrtili
poenis luendis dabitur satias supplicii⁸⁴ ? »

Quelle que soit la pièce, *Oenomaus* ou plus probablement une autre, à laquelle il convient de rattacher ces trois vers, ils renseignent davantage dans le cas d'Accius que chez un dramaturge qui élaborerait des tragédies isolées. Si, chez un tel auteur, on ne pourrait y lire qu'une référence à un passé peut-être propre à cette seule pièce, il est en revanche très probable que, chez un auteur élaborant un cycle tragique doté d'une forte cohérence narrative, la ruse puis la mort de Myrtilos aient été bel et bien

⁸² Ennius, *Thyeste*, cité par Cicéron, *Tusculanes*, III, 12, 26 : « petit-fils de Tantale, fils de Pélops, le héros qui devint gendre du roi Oenomaus en obtenant par fraude la main d'Hippodamie. »

⁸³ Jacqueline Dangel, dans son édition complète des fragments d'Accius publiée dans la CUF en 2002, propose systématiquement une situation possible de chaque fragment dans l'intrigue qui ne peut souvent dépasser le statut d'hypothèse. Certaines de ses propositions pour *Oenomaus* me semblent s'avancer un peu trop, notamment parce qu'elles s'appuient (p. 270) sur Hygin, dont il ne faut pas sous-estimer l'apport créatif personnel, et (p. 271) sur un récit de Robert Graves sur Pélops qui tient davantage de la création mythographique que d'une réelle analyse fiable des sources antiques. Il faut convenir que les tentatives de reconstructions incertaines des arguments des pièces font partie intégrante de la tâche ardue de tout éditeur de fragments.

⁸⁴ Accius, fragment de provenance incertaine (dans la CUF *Oenomaus*, fr. 11) : « Quelle limite enfin mettre à la saga meurtrière des Tantalides ? Ou quel supplice sera donc jamais à la mesure du châtement à payer pour la mort de Myrtilus ? »

mises en scène dans une pièce précédente. S'il reste difficile d'établir avec certitude ne serait-ce que la présence effective de Myrtilos dans les pièces de Sophocle ou d'Oinomaos, il est donc, en revanche, plus que probable que l'*Oenomaus* d'Accius le montrait effectivement.

Plusieurs fragments provenant à coup sûr de ce même *Oenomaus* sont constitués par des répliques qui peuvent être attribués sans trop d'ambiguïté à Pélops et à Oinomaos. Ainsi de ce dialogue :

« – Praesto etiam adsum !

– Expromē quid fers ; nam te longo *uadere

itere cerno⁸⁵. »

Cet échange peut appartenir à l'entrevue entre Pélops et Oinomaos, Pélops étant le personnage par excellence susceptible d'avoir accompli une longue route. Il est difficile de ne pas penser, en lisant cet échange, à un sarcophage romain montrant Pélops remettant un rouleau à Oinomaos lors de leur rencontre, représentation toutefois bien postérieure à la pièce⁸⁶. Mais le contenu de cette missive et son rôle exact dans l'intrigue restent impossibles à cerner.

À Pélops également sont attribuables deux fragments exposant son ambition en tant que prétendant d'Hippodamie, et qui montrent un Pélops pacifique envers son rival, mais n'hésitant nullement à le défier. Le premier appartient probablement au même dialogue avec Oinomaos, tôt dans l'intrigue :

« conjugium Pisis petere, ad te itiner tendere⁸⁷ »

Le second, qui vient manifestement plus tard, a quelque chose d'un *agôn logôn* :

« Ego ut essem adfinis tibi, non ut te extinguerem,

tuam petii gnatam : numero te expurgat timor⁸⁸. »

Ces vers pourraient constituer une attaque frontale de Pélops, qui n'hésiterait pas à traiter Oinomaos de lâche ; mais il semble plus probable qu'ils viennent répondre à un argument invoqué par celui-ci pour justifier ses agissements, peut-être la mise à mort des prétendants vaincus. Un autre vers, qu'il est impossible d'attribuer à un personnage à coup sûr mais qui n'est probablement pas dit par Oinomaos, fait allusion à la réaction des prétendants venus d'ailleurs face aux pratiques cruelles du roi de Pisa, ou peut-être directement à leurs dépouilles :

« Horrida honestitudo Europae principium primo ex loco⁸⁹ »

⁸⁵ Accius, *Oenomaus*, fr. 1 : « – Oui ; voici, je suis là ! – Montre ce que tu apportes ; car je vois que tu arrives d'une longue route. » Sur les problèmes d'établissement du texte pour ce fragment et les suivants, je renvoie à l'apparat critique de l'édition de Jacqueline Dangel et à son commentaire, p. 270-273 pour *Oenomaus* et p. 273-275 pour *Chrysippus*.

⁸⁶ Voir à ce sujet, dans le chapitre 2, le sarcophage du Musée national de Naples (n°6711), d'un atelier campanien, trouvé dans les environs de Cumes, vers 280-290 ap. J.-C. Voir aussi, plus ancienne mais dans un contexte tout différent, l'hydrie campanienne à figures rouges du Cabinet des médailles (n°977) vers 360 av. J.-C., montrant Oinomaos tenant un rouleau de papyrus au moment de son accident de char (mais il peut tout aussi bien s'agir d'une référence visuelle à une prophétie, non nécessairement d'une missive réelle : sa présence dans la main d'Oinomaos pendant la course n'est de toute façon pas réaliste).

⁸⁷ Accius, *Oenomaus*, fr. 2 : « chercher le mariage à Pise, diriger ma route jusqu'à toi ».

⁸⁸ Accius, *Oenomaus*, fr. 5 : « Pour ma part, j'ai demandé ta fille pour t'être apparenté, non pour t'exterminer ; la peur est une excuse trop rapide. »

⁸⁹ Accius, *Oenomaus*, fr. 6 : « l'honorabilité épouvantée des princes du plus haut rang en Europe ».

Un autre fragment, attribuable à coup sûr à Oinomaos, le montre donnant des recommandations en vue de la course :

« Vos ite actutum atque opere magno edicite
per urbem, ut omnes qui arcem Alpheumque accolunt,
ciues ominibus faustis augustam adhibeant
fauentiam, ore obscena dicta segregent⁹⁰ ! »

Ce fragment montre qu'Oinomaos, quelles que soient ses pratiques macabres par ailleurs, n'est pas décrit par Accius comme un contempteur des dieux : il paraît se soucier de les avoir de son côté pour la course, ce qui implique vraisemblablement que sa cruauté n'était pas poussée trop loin, sans comparaison avec les figures noires et sanglantes que laissent entrevoir ensuite les épopées grecque et latine d'un Stace ou d'un Nonnos. Une différence persiste entre l'Oinomaos tragique et l'Oinomaos épique, explicable par le fait que la mort du père d'Hippodamie doit pouvoir, en contexte tragique, représenter un enjeu pathétique important, ce qui n'est pas indispensable dans l'épopée. Remarquable également est la façon dont Oinomaos veut associer l'ensemble de sa cité à l'enjeu de la course, mais rien ne dit s'il le fait en roi mesuré ou autoritaire.

Enfin, un vers prononcé manifestement soit par Pélops, soit par Oinomaos, paraît accompagner un coup fatal porté pendant ou après la course, et est peut-être rapporté par un messager comme le suggère Jacqueline Dangel :

« Atque hanc postremo solis usuram cape⁹¹ ! »

Trois des quatre autres fragments concernent des déplacements de personnages ou des indications géographiques malheureusement dénuées de tout nom propre. L'un d'eux, le fragment 10, décrit un goulet rocheux. Jacqueline Dangel suggère qu'il se rapporte à l'Isthme de Corinthe, et serait alors à placer au moment du dénouement de la course, si l'on en déduit qu'elle avait l'Isthme pour point d'arrivée, comme chez Diodore de Sicile. Cela suppose une transposition directe d'une version grecque de la course, dans laquelle elle se déroule dans un espace ouvert ; ce n'est pas impossible, mais c'est un choix qui ne va pas de soi, puisque les textes et images romains « romanisent » souvent le cadre de la course en en faisant un hippodrome fermé avec bornes, tribunes et spectateurs. Le fragment peut aussi avoir trait à la péripétie de la chute de Myrtilos dans la mer, après la fin de la course.

« Saxum id facit angustitatem et sub eo saxo exuberans
Scatebra fluuiaie radit rupem⁹². »

⁹⁰ Accius, *Oenomaus*, fr. 8 : « Vous, partez tout de suite et proclamez à grand renfort, par la ville, que tous les citoyens qui habitent la citadelle et les bords de l'Alphée doivent observer le silence sacré, requis pour des présages favorables, et bannir de leur bouche les mots néfastes ! »

⁹¹ Accius, *Oenomaus*, fr. 9 : « et tire pour la dernière fois cette jouissance-ci du soleil ! »

⁹² Accius, *Oenomaus*, fr. 10 : « Ce rocher forme un étranglement et, de dessous ce rocher, la surabondance du flot jaillissant érode la paroi. »

Il me paraît plus prudent, en revanche, de renoncer à attribuer un emplacement aux trois autres fragments, qu'il est impossible de rattacher vraiment à un contexte en particulier. Deux d'entre eux, les fragments 3 et 7, concernent des déplacements de personnages⁹³ ; le troisième, le fragment 4, se place manifestement avant plutôt qu'après le dénouement de la pièce et montre un personnage présentant quelque chose⁹⁴. Il est tentant de considérer, comme Jacqueline Dangel, que c'est ici Oinomaos qui parle, mais il pourrait s'agir d'un autre personnage et d'un autre moment que les préparatifs de la course.

Le hasard n'a pas si mal fait les choses dans le cas d'*Oenomaus*, dont les fragments, bien que presque toujours cités dans des ouvrages de grammaire pour expliquer le sens d'un mot ou d'une tournure, se laissent assez aisément répartir au fil d'une progression narrative générale. La tâche est autrement plus ardue pour les cinq fragments conservés de *Chrysippus*, qui reprend le sujet du *Chrysippos* d'Euripide. Seul le fragment 2 permet une déduction assurée du contexte :

« – Quid agam ? Vox illius est !

– Certe idem omnes cernimus⁹⁵ ! »

La voix en question est certainement celle de Chrysippos, qui, avant de mourir, va permettre de révéler la vérité sur le crime dont il a été la victime. Qui en sont l'auteur ou les auteurs, penseurs et exécutants, Hippodamie, Atrée ou Thyeste, il est impossible de le savoir. Les autres fragments sont trop courts et trop peu parlants pour autoriser ne serait-ce qu'une hypothèse de reconstitution. Sont notables le fragment 1, qui montre un groupe de personnes recourant à des armes improvisées, et le fragment 3, qui fait entrevoir l'enjeu de répartition du royaume de Pélopos entre ses héritiers, mobile du meurtre de Chrysippos dans les autres textes conservés⁹⁶. Tout aussi insoluble est le problème de la place de l'enlèvement de Chrysippos par Laïos dans la pièce. Dans une logique de cycle tragique, les deux éléments (l'enlèvement par Laïos et la jalousie entre Pélopidés) offrent de riches possibilités dramatiques, mais la première a l'avantage de créer un lien entre la fatalité tragique propre aux Pélopidés et celle dont sont victimes les Labdacides, puisqu'une malédiction lancée par Pélopos contre les descendants de Laïos fournit une justification au destin d'Œdipe et de ses enfants.

⁹³ Accius, *Oenomaus*, fr. 3 : « quemcumque institeram grumum aut praecisum iugum », « quelle que fût la bastide ou le sommet escarpé où j'avais pris pied ». Fragment 7 :

« Fer te ante auroram, radiorum ardentem indicem,
Cum somno in segetem agrestis cornutos cient,
Ut rorulentas terras ferro frigiditas
Proscindant glebasque aruo ex molli excitent. »

« Va avant l'aurore, prélude flamboyant du rayonnement, au moment où les paysans tirent du sommeil les bêtes à cornes pour les mener aux champs afin de faire le premier labour des terres gorgées de rosée, froides sous le fer, et d'extraire les mottes de la glèbe molle. »

⁹⁴ Accius, *Oenomaus*, fr. 4 : « atque ea coniectura auguro », « et je le pressens par conjecture. »

⁹⁵ Accius, *Chrysippus*, fr. 2 : « – Que faire ? C'est bien sa voix. – Assurément, nous percevons tous la même chose ! »

⁹⁶ Accius, *Chrysippus*, fr. 1 :

« Neque <erat> quisquam a telis uacuum, sed uti cui quicque obuiam
Fuerat, ferrum, uallus, saxi <rodus>, rudus <sumpserat>.

« Et personne n'était à court de projectiles ; mais tout ce qui tombait sous la main, soc, van, bloc rocheux, plâtras, était de mise. »

4.2. Pélops et les Tantalides chez Sénèque

Si aucune des pièces conservées de Sénèque ne met directement en scène Pélops et Hippodamie, les références à Pélops reviennent régulièrement dans ses vers. En dehors d'emplois courants dans la langue poétique, proches de ce qui s'observait déjà chez les modèles grecs de Sénèque, deux pièces, *Agamemnon* et *Thyeste*, recourent plus particulièrement à des références à Pélops et à la course pour Hippodamie comme causes tragiques dans la mise en place de la fatalité qui frappe les Pélopidés. Le *Thyeste* surtout livre la vision la plus sombre jamais donnée jusque là de la maison de Pélops.

Dans ses tragédies, Sénèque emploie une langue poétique dans la continuité de ses modèles grecs, et, à ce titre, est amené à reprendre certains emplois périphrastiques du nom de Pélops dans des expressions poétiques désormais anciennes : le Péloponnèse est ainsi désigné à plusieurs reprises comme le « pays de Pélops » ou le « royaume de Pélops⁹⁷ ». Le messager de l'*Agamemnon*, relatant le retour périlleux de la flotte achéenne après la guerre de Troie, parle à Clytemnestre des *Pelopsis... oras tui*, des « rives de ton Pélops » (v. 563), à nouveau pour désigner le Péloponnèse. Dans *Les Troyennes*, une brève référence à *saeui Pelopis Mycenae*, la « Mycènes du cruel Pélops » (v. 849), s'inscrit, comme les précédentes, dans la lignée des emplois du nom propre qui font de Pélops un héros grec par excellence.

L'*Agamemnon* de Sénèque, bien que reprenant principalement celui d'Eschyle, contient des références à Pélops qui ne figuraient pas chez le poète grec : Sénèque emploie ainsi les expressions comme « maison de Pélops » et « palais des Pélopidés », qu'Eschyle n'utilise jamais et qui apparaissent à partir de Sophocle (notamment dans son *Électre*), où elles renforcent l'unité spatio-temporelle de l'intrigue. Mais l'œuvre de Sénèque confère des connotations changées à ces expressions.

Les paroles de l'ombre de Thyeste, ouvrant la pièce, ne font que présenter le lieu de l'action et la noblesse de la maisonnée pélopidé, non sans une adaptation à un contexte romain – qui vaut allusion à la politique romaine de l'époque – puisque la maison de Pélops tient lieu de curie :

« hoc est uetustum Pelopiae limen domus;
hinc auspicari regium capiti decus
mos est Pelasgis, hoc sedent alti toro
quibus superba scepra gestantur manu,
locus hic habendae curiae – hic epulis locus⁹⁸. »

⁹⁷ Sénèque, *Hercule furieux*, v. 1165 : « gemino mari pulsata Pelopis regna Dardanii », « le royaume battu par les deux mers du Dardaniens Pélops » ; *Médée*, v. 891 : « sede Pelopea », « le pays pélopie ».

⁹⁸ Sénèque, *Agamemnon*, 7-11 : « C'est l'antique seuil de la maison de Pélops, en ce lieu les rois pélasges ont coutume d'inaugurer solennellement l'emblème royal, parure de leur tête, sur ce trône sont fièrement assis ceux qui portent leurs sceptres d'une main altière, ici est l'endroit où se tient la curie, ici l'endroit réservé aux festins. »

Mais lorsque Clytemnestre, en se remémorant le sacrifice d'Iphigénie, accuse Agamemnon d'avoir rendu les noces de sa fille « dignes de la maison de Pélops » (ici au sens de « maisonnée », mais l'ambiguïté est la même en latin qu'en français), il n'est plus question de malheurs frappant une maisonnée respectable, mais d'une lignée féconde en criminels :

« Reuoluit animus uirginis thalamos meae
quos ille dignos Pelopia fecit domo,
cum stetit ad aras ore sacrificio pater
quam nuptialis⁹⁹ ! »

Cette vision de la lignée de Pélops comme une lignée non pas accablée de malheurs mais vouée au crime, dans un palais qui devient la scène du crime par excellence, est ensuite poussée à l'extrême dans *Thyeste*. Une différence distingue cependant les deux pièces. Dans *Agamemnon*, pièce rattachée à la matière troyenne, la référence à Pélops est employée pour alimenter l'opposition entre Grecs et Phrygiens, c'est-à-dire barbares, comme le montre la suite de la tirade de Clytemnestre, où elle exprime sa fureur à l'idée du retour d'Agamemnon ramenant Cassandre captive :

« Scelus occupandum est. Pigra quem expectas diem ?
Pelopia Phrygiae sceptrum dum teneant nurus¹⁰⁰ ? »

Dans *Thyeste*, comme nous allons le voir, la représentation donnée de Pélops et des Pélopidés est tout autre et emploie le caractère barbare de Pélops comme l'un des éléments du tableau effrayant donné de son palais.

Thyeste est la tragédie de Sénèque qui recourt le plus volontiers aux causes lointaines de la fatalité tragique. La lignée des Pélopidés apparaît vouée au crime génération après génération : la fatalité tragique n'est plus conçue comme un enchaînement d'événements menant au malheur malgré les volontés, mais comme le résultat d'une suite de personnalités monstrueuses qui embrassent délibérément la voie criminelle en s'autorisant les unes les autres des forfaits des générations précédentes. La référence aux générations antérieures est immédiatement mise en place au début de la pièce, où l'agent invisible du crime d'Atrée s'avère être l'ombre de Tantale, ce qui donne l'occasion à une amplification théâtrale du crime dans la mesure où Tantale lui-même recule d'horreur devant les actes de ses descendants :

« In quod malum transcribor ? O quisquis noua
supplicia functis durus umbrarum arbiter
15. disponis, addi si quid ad poenas potest
quod ipse custos carceris diri horreat,
quod maestus Acheron paueat, ad cuius metum

⁹⁹ Sénèque, *Agamemnon*, 164-166 : « Mon âme fait retour sur les noces de ma fille, qu'il a rendues dignes de la maison de Pélops, quand lui, son père, s'est tenu aux pieds d'un autel – ô combien nuptial ! –, en prononçant les paroles du sacrifice. »

¹⁰⁰ Sénèque, *Agamemnon*, 193-194 : « Il faut prendre l'initiative du crime. Indolente, quel jour attends-tu ? Celui où des femmes phrygiennes tiendront le sceptre de Pélops ? »

nos quoque tremamus, quaere : iam nostra subit
 e stirpe turba quae suum uincat genus
 20. ac me innocentem faciat et inausa audeat.
 Regione quidquid impia cessat loci
 complebo – numquam stante Pelopea domo
 Minos uacabit¹⁰¹. »

Sénèque emploie ici, à des fins d'efficacité pathétique, un *adunaton* : l'idée que les événements de la pièce vont rendre nécessaire d'ajouter de nouveaux supplices aux supplices infernaux déjà connus dont Tantale a donné un aperçu en commençant, et qui forment une liste traditionnelle immuable. À ce procédé aux résonances méta-poétiques, qui s'appuie sur le caractère impossible d'une telle innovation dans le cadre de la composition des œuvres antiques (il n'est en réalité pas question pour Sénèque d'imaginer réellement un nouveau supplice pour Atrée), s'ajoute, à l'inverse, une conception du crime comme vocation sempiternelle de la lignée des Tantalides, qui occupe à elle seule le juge infernal. Les Tantalides sont voués à reproduire le destin de leur aïeul, comme l'explique la Furie dans ses ordres adressés au fantôme :

« Misce penates, odia caedes, funera
 accerse et imple Tantalos totam domum¹⁰². »

Le premier chant du chœur (aux vers 162-175) invoque les lieux de la course de chars et rappelle de manière allusive la mort de Myrtilos, avant de s'étendre sur le crime de Tantale (le banquet cannibale) et sur son châtement (une faim et une soif éternelles) :

« CHORVS. Argos de superis si quis Achaicum
 Pisaeasque domos curribus inclitas,
 Isthmi si quis amat regna Corinthii
 125. et portus geminos et mare dissidens,
 si quis Taygeti conspicuas niues,
 quas cum Sarmaticus tempore frigido
 in summis Boreas composuit iugis,
 aestas ueliferis soluit Etesiis,
 130. quem tangit gelido flumine lucidus
 Alpheos, stadio notus Olympico,
 aduertat placidum numen et arceat,

¹⁰¹ Sénèque, *Thyeste*, 13-23 : « Vers quel tourment suis-je transféré ? O toi, qui que tu sois, maître impitoyable des ombres, qui mets en place pour les défunts de nouveaux supplices, si peut s'ajouter à mes peines quelque torture qui remplisse d'horreur jusqu'au gardien de la sinistre prison, qui épouvante le sombre Achéron et qui me fasse, moi aussi, trembler d'effroi, cherche-la : maintenant de ma souche procèdent des êtres capables de surpasser leur race, de me rendre innocent, d'oser des actes jamais osés. Toutes les places qui restent vides au séjour de l'impiété, je les remplirai. Jamais, tant que la maison de Pélops sera debout, Minos n'aura de repos. »

¹⁰² Sénèque, *Thyeste*, 52-53 : « Mets ces pénates sens dessus dessous, appelle haines, meurtres, funérailles et remplis de Tantale la maison tout entière. »

alternae scelerum ne redeant uices
nec succedat auo deterior nepos
135. et maior placeat culpa minoribus.

Tandem lassa feros exuat impetus
sicci progenies impia Tantalī.
Peccatum satis est ; fas ualuit nihil
aut commune nefas. Proditus occidit
140. deceptor domini Myrtilus et fide
uectus qua tulerat nobile reddidit
mutato pelagus nomine : notior
nulla est Ioniis fabula nauibus.

Exceptus gladio paruulus impio
145. dum currit patrium natus ad osculum,
immatura focis uictima concidit
diuisusque tua est, Tantale, dextera,
mensas ut strueres hospitibus deis.

Hos aeterna fames persequitur cibos,
150. hos aeterna sitis ; nec dapibus feris
decerni potuit poena decentior¹⁰³. »

Le chant du chœur progresse vers le passé, revenant progressivement au crime de Tantale, qui est la cause première du destin de la maison de Pélops. La forme de l'invocation préfère une énumération des toponymes, rarement accompagnés d'expressions allusives, à un récit ou à un rappel explicites des épisodes concernés : l'épisode de la course n'est jamais raconté ni même directement mentionné en dehors du vers 123, *Pisaeasque domus curribus inclitas*, où il est réduit à la seule association de Pise aux chars. La magnificence naturelle des lieux est implicitement opposée au caractère impie des actes de leurs occupants. Contrairement à la causalité tragique à l'œuvre chez Sophocle et Euripide, la mort de Myrtilos ne joue qu'un rôle secondaire dans l'engrenage de la malédiction ; Pélops lui-même, qui

¹⁰³ Sénèque, *Thyeste*, 122-151 : « LE CHŒUR. – Si l'un des dieux aime Argos, l'Achéenne, les demeures de Pise, illustres par leurs chars, si l'un de dieux aime le royaume de l'Isthme corinthien, le double port, la mer coupée en deux, si l'un des dieux aime les neiges éclatantes du Taygète, lorsqu'aux temps froids les a amassées sur ses cimes le Borée sarmate, ces neiges qu'en été dissolvent les vents étésiens poussant les voiles, s'il en est un que séduit le clair Alphée aux fraîches eaux, illustre par le stade d'Olympie, qu'il tourne vers nous sa grâce apaisante et empêche que ne revienne cette alternance de crimes, qu'un petit-fils pire que lui succède à son grand-père et que les descendants se complaisent dans des fautes encore plus grandes.

Que, lasse enfin, la progéniture impie de l'assoiffé Tantale renonce à ses élans sauvages. C'est assez de crimes ; on ne compte pour rien le droit sacré ou la violation générale de ce droit sacré. Il a succombé par trahison, Myrtilus, celui qui a trompé son maître ; transporté avec la loyauté qu'il avait lui-même montrée, il a rendu cette mer fameuse en lui donnant un nouveau nom : aucune légende n'est plus connue des navires ioniens. Accueilli tout enfant par ton glaive impie, tandis qu'il courait pour recevoir les baisers de son père, ton fils a succombé, victime prématurée livrée aux flammes de ton foyer, et ta main l'a découpé, Tantale, pour dresser un festin aux dieux, tes hôtes. Une faim éternelle est la suite de ce repas, ainsi qu'une soif éternelle ; et pour ce bestial festin on n'aurait pu prononcer de châtement plus légitime. »

n'est jamais nommé, n'est pas présenté comme un criminel mais comme la victime de son père, tandis que Myrtilos semble n'avoir obtenu que ce qu'il avait mérité. Tout se passe comme si tout remontait au fond à Tantale.

Toutefois, c'est bien du palais de Pélops qu'il est question dans la pièce, et Pélops lui-même apparaît dans la suite comme une figure criminelle, bien que la nature précise de son crime ne soit pas explicitée. Entré en scène, Atrée place l'assouvissement de sa haine pour Thyeste au-dessus de la survie de la maisonnée :

« Haec ipsa pollens incliti Pelopis domus
ruat uel in me, dummodo in fratrem ruat¹⁰⁴. »

Le dialogue entre Atrée et son courtisan complète les rappels opérés par le chœur en y ajoutant l'épisode du bélier d'or de Phrixos. Le bélier, propulsé au même statut que le sceptre des rois auquel Sénèque imagine un moyen de le rattacher, devient un symbole talismanique du sort de la lignée entière. Le rappel de l'épisode devient ainsi chez Sénèque un procédé supplémentaire de cohérence du tragique, non pas seulement dans l'enchaînement des crimes, mais dans l'affirmation de l'unité de la lignée et de son destin, comme le montrent les mentions des noms de Pélops et de Tantale dans un épisode qui ne leur est lié en rien en lui-même :

« Est Pelopis altis nobile in stabulis pecus,
arcanus aries, ductor opulenti gregis,
cuius per omne corpus effuso coma
dependet auro, cuius e tergo noui
aurata reges scepra Tantalici gerunt;
230. possessor huius regnat, hunc tantae domus
fortuna sequitur¹⁰⁵. »

À cette innovation de Sénèque – la toison du bélier d'or servant à façonner le sceptre des rois – qui renforce l'unité de la maison de Pélops à travers les générations par un élément structurel supplémentaire, s'ajoute peu après une réaffirmation de la vocation au crime de chaque nouvelle génération, lorsqu'Atrée se cherche des modèles dans le crime parmi ses ancêtres (le terme d'*exempla*, v. 243, voit ici son sens perverti : Atrée considère comme des modèles des *exempla* qui seraient normalement des anti-modèles). Il déclare ainsi :

« Quid stupes ? tandem incipe
animosque sume : Tantalum et Pelopem aspice ;
ad haec manus exempla poscuntur meae¹⁰⁶. »

¹⁰⁴ Sénèque, *Thyeste*, 190-191 : « Cette puissante demeure de Pélops, qu'elle s'écroule d'elle-même, fût-ce sur moi, pourvu qu'elle s'écroule sur mon frère. »

¹⁰⁵ Sénèque, *Thyeste*, 225-231 : « Il est dans les hautes étables de Pélops un animal célèbre, un mystérieux bélier, guide d'un opulent troupeau. Sur tout son corps pend, foisonnante, une toison d'or et de son dos vient l'or du sceptre que portent, à leur avènement, les rois descendants de Tantale ; celui qui le possède règne et à lui est attaché le sort de cette si puissante maison. »

C'est au moment du dénouement de la pièce, dans le récit du messager, que ces références à l'unité tragique à grande échelle resurgissent. À son arrivée, le messager prend à témoin le palais et mentionne à son tour Tantale et Pélops :

« NVNTIVS. Quis me per auras turbo praecipitem uehet
atraque nube inuoluet, ut tantum nefas
eripiat oculis ? O domus Pelopi quoque
et Tantalo pudenda¹⁰⁷ ! »

Ce *quoque* ne signifie pas seulement que la honte rejaillit même sur le père et le grand-père d'Atrée, mais aussi et surtout que le crime d'Atrée fait même rougir ces deux criminels farouches qu'étaient déjà Pélops et Tantale : Atrée a bel et bien réussi à surpasser ses modèles, et tout se déroule comme la Furie l'avait ordonné à l'ombre de l'ancêtre. L'ample description que donne le messager du palais de Pélops ôte toute ambiguïté sur la nature criminelle de la lignée tout entière : le palais de Pélops, qui surgit dans l'esprit des spectateurs au fil de cette longue *ekphrasis* prononcée sur scène par le messager, devient un *locus horridus*, un endroit macabre voué aux divinités infernales et où sont conservées les reliques exotiques et barbares des générations passées.

« NVN. – In arce summa Pelopiae pars est domus
conuersa ad Austros, cuius extremum latus
aequale monti crescit atque urbem premit
et contumacem regibus populum suis
645. habet sub ictu ; fulget hic turbae capax
immane tectum, cuius auratas trabes
uariis columnae nobiles maculis ferunt.
Post ista uulgo nota, quae populi colunt,
in multa diues spatia discedit domus.
650. Arcana in imo regio secessu iacet,
alta uetustum ualle compescens nemus,
penetrare regni, nulla qua laetos solet
praebere ramos arbor aut ferro coli,
sed taxus et cupressus et nigra ilice
655. obscura nutat silua, quam supra eminens
despectat alte quercus et uincit nemus.
Hinc auspicari regna Tantalidae solent,
hinc petere lassus rebus ac dubiis opem.

¹⁰⁶ Sénèque, *Thyeste*, 241-244: « Pourquoi demeures-tu abasourdi ? Entre enfin en action et prends du cœur : considère Tantale et Pélops ; mes mains sont appelées à agir en conformité avec ces modèles. »

¹⁰⁷ Sénèque, *Thyeste*, 623-626 : « LE MESSAGER. – Quel tourbillon m'emportera précipitamment parmi les airs et m'enveloppera d'un nuage couleur de nuit, pour soustraire à mes yeux un sacrilège tellement atroce ? Ô maison, source de honte même pour Pélops et Tantale ! »

Affixa inhaerent dona : uocales tubae
660. fractique currus, spolia Myrtoi maris,
uictaeque falsis axibus pendent rotae
et omne gentis facinus ; hoc Phrygius loco
fixus tiaras Pelopis, hic praeda hostium
et de triumpho picta barbarico chlamys.
665. Fons stat sub umbra tristis et nigra piger
haeret palude : talis est dirae Stygis
deformis unda quae facit caelo fidem.
Hinc nocte caeca gemere feralis deos
fama est, catenis lucus excussis sonat
670. ululantque manes. Quicquid audire est metus
illic videtur : errat antiquis uetus
emissa bustis turba et insultant loco
maiora notis monstra ; quin tota solet
micare silua flamma et excelsae trabes
675. ardent sine igne. Saepe latratu nemus
trino remugit, saepe simulacris domus
attonita magnis. Nec dies sedat metum :
nox propria luco est et superstitio inferum
in luce media regnat. Hinc orantibus
680. responsa dantur certa, cum ingenti sono
laxantur adyto fata et immugit spectus
uocem deo soluente¹⁰⁸. »

¹⁰⁸ Sénèque, *Thyeste*, 641-682 : « LE MESSAGER. – Au sommet d'une citadelle, une aile du palais des Pélopidés est tournée vers les Austers ; son extrémité s'élève à l'égal d'une montagne, domine la ville et tient à la portée de ses coups un peuple rebelle à ses rois ; ici resplendit une salle immense, capable de contenir des foules, dont le toit a des lambris ornés d'or, que supportent des colonnes célèbres par leurs veines aux multiples nuances. Derrière ces lieux familiers à la foule, fréquentés par la population, la riche demeure se distribue en de nombreuses pièces. Une zone mystérieuse est enfouie au cœur de la plus profonde retraite, enfermant un bois sacré au fond d'une vallée, sanctuaire du royaume, en lequel aucun arbre n'étale de riantes branches ou n'est taillé par le fer, mais courbent leurs têtes les ifs, les cyprès et une forêt d'yeuses noires, au-dessus de laquelle se dresse un chêne, jetant un regard hautain et dominant ce bois. Là les Tantalides ont coutume d'inaugurer leur règne, là aussi de demander de l'aide dans l'adversité et le péril. Des offrandes y sont accrochées : trompettes sonores, débris de char, dépouilles de la mer de Myrto, des roues de vaincus sont suspendues avec leurs essieux faussés, ainsi que tous les souvenirs des crimes de cette race ; en ce lieu ont été clouée la tiare phrygienne de Pélops, ici sont les butins pris à l'ennemi, les chlamydes brodées venant de son triomphe sur les barbares. Sous les ombrages une eau croupit tristement ; elle stagne indolente en un noir marais : telle est l'onde hideuse du sinistre Styx, par laquelle jurent les dieux. Là, dans la nuit obscure, gémissent, dit-on, les dieux des morts, le bois sacré résonne du cliquetis des chaînes et les mânes poussent des hurlements. Tout ce dont on redoute d'entendre parler, on le voit ici : erre une foule de morts anciens venus d'antiques bûchers et bondissent en ce lieu des spectres d'une taille inconnue ; mieux, la forêt tout entière pétille de flammes et les haut lambris brûlent, sans qu'on y ait mis le feu. Souvent le bois retentit d'un triple aboiement, souvent la maison est frappée d'épouvante par de grandes ombres. Même le jour n'apaise pas la terreur : la nuit s'est appropriée ce bois sacré et l'effroi des

Cette description occupe la plus grande partie de la première réplique du messager : les quelques vers suivants, introduits par un relatif de liaison (« Quo postquam furens / Atreus intrauit », v. 682-683), mettent à peine en place le rituel criminel du meurtre des enfants de Thyeste. La description du palais des Pélopidés forme ainsi un morceau de bravoure poétique placé en tête du récit des atrocités commises par Atrée : elle concentre et symbolise la nature criminelle de la lignée des Tantalides, qui explique les nouveaux crimes à venir.

C'est avant tout la description vivace d'un lieu terrifiant, qui progresse de l'extérieur trompeur du palais somptueux jusqu'à son cœur obscur, où la confusion règne entre le monde des vivants et le monde infernal. Les premiers vers laissent attendre le tableau d'un palais grandiose, dans la lignée des palais épiques comme celui d'Alcinoos dans l'*Odyssée*¹⁰⁹, et, plus près de Sénèque, celui de Latinus au chant VII de l'*Énéide*¹¹⁰. La description de Sénèque se rattache à ces modèles par les traits qui évoquent la puissance et la richesse de la lignée régnante : l'ampleur des proportions (*immane tectum*, v. 645) et la somptuosité de la décoration (la salle resplendit, *fulget*, v. 645 ; sa décoration emploie l'or et le marbre, v. 646-647, les colonnes sont qualifiées par une expression aux résonances homériques, *uariis columnae nobiles maculis*) font penser à ces descriptions de palais merveilleux, connotés très positivement. Plusieurs éléments font directement allusion au passage de Virgile : à la situation géographique du palais de Latinus, *in urbe summa* (VII, 171), répond celle du palais des Pélopidés *in arce summa* (v. 641), et les colonnes du palais répondent à l'édifice énorme du palais de Latinus, soutenu par cent colonnes, dans l'*Énéide* (VII, 170). Mais dès ces premiers vers, le pouvoir des Pélopidés revêt une dimension menaçante : l'expression hyperbolique *extremum latus / aequale monti crescit* (v. 642-643) devient ambivalente immédiatement après, lorsque les vers 643-645 font apparaître le caractère opprimant du gouvernement des rois. Et la description d'ensemble de l'extérieur du palais, qui reste courte (v. 641-649), laisse vite place à celle de la partie du palais inaccessible à la foule : après la transition opérée par les vers 648-649, le propos se concentre sur la zone cachée (*arcana regio*, v. 650) située dans la partie la plus reculée du palais (*in imo secessu*, même vers), et qui contient un bois sacré (*nemus*, v. 651). Or la description de ce bois sacré fait basculer la description vers l'évocation d'un *locus horridus*, lieu effroyable, stérile et voué à la mort, qui occupe la majeure partie de la réplique (les vers 650 à 682). L'originalité d'une telle description tient à l'emplacement du lieu dont elle traite : loin d'être isolé aux confins du monde ou hors de la civilisation, le *nemus* est un lieu central, qui fait partie de l'aile du palais dominant la ville, placée au sommet de la citadelle. Il se trouve donc physiquement au centre de la demeure, et, sur un plan symbolique, du royaume dont le palais est le centre de pouvoir. L'opposition est claire entre les dehors

espaces infernaux y règne au milieu du jour. Là des réponses sûres sont données à ceux qui prient, lorsqu'avec un bruit énorme les destins se déploient dans le sanctuaire et que la caverne gronde, au moment où le dieu libère sa parole. »

¹⁰⁹ *Odyssée*, VII, 78-133.

¹¹⁰ Virgile, *Énéide*, VII, 70-191.

respectables du pouvoir des Pélopidés, où tout resplendit d'or, et la macabre réalité de son cœur caché, où la nuit règne même en plein jour (*nox propria luco est*, v. 678).

Ce cœur caché du pouvoir est l'occasion pour Sénèque de donner à voir un lieu de pouvoir perverti, tant sur le plan politique et moral que sur le plan religieux. Le bois sacré du palais des Pélopidés, quelque extraordinaire et hors du monde qu'il paraisse par d'autres aspects, est d'abord fermement ancré dans la réalité quotidienne de la pratique du pouvoir : l'idée que les Tantalides inaugurent là leur règne (*hinc auspicari regna Tantalidae solent*, v. 657) reprend et détourne un élément présent dans la description faite par Virgile¹¹¹. Car si les cérémonies d'exercice ou de passation du pouvoir chez Latinus se font dans la plus grande piété, celles des Tantalides sont placées sous le signe du crime et de la duplicité, et sont accomplies en l'honneur de divinités infernales plus familières aux magiciens qu'au commun des mortels. Les vers suivants de Sénèque, consacrés aux offrandes (*dona*) faites par les Tantalides, reprennent et détournent les vers suivants du passage de Virgile¹¹², en substituant aux offrandes légitimes (trophées, armes, etc.) des objets qui constituent des allusions aux crimes des Tantalides (*et omne gentis facinus*, v. 662), principalement ceux de Pélops pendant et après la course contre Oinomaos. Les débris de chars (*fractique currus*, v. 660) et les roues de vaincus qui pendent avec leurs essieux faussés (*uictaeque falsis axibus pendent rotae*, v. 661) sont une allusion au stratagème employé par Myrtilos pendant la course, et, s'il est possible de comprendre que les roues en question sont les deux roues du char d'Oinomaos, la formulation autorise à lire dans ce pluriel une généralisation amplificatrice, qui laisse entendre que Pélops et sa famille ont eu plusieurs fois recours

¹¹¹ Virgile, *Énéide*, VII, 173-176 :

« Hic scepra accipere et primos attollere fascis
regibus omen erat ; hoc illis curia templum,
hae sacris sedes epulis ; hic ariete caeso
perpetuis soliti patres considerare mensis. »

« Recevoir le sceptre en un tel lieu, y prendre les faisceaux assurait aux rois la faveur divine ; ce temple était leur curie, le siège des banquets sacrés ; c'est là qu'après l'immolation d'un bélier les pères prenaient place auprès de longues tables. »

La récurrence du démonstratif *hic* est également présente chez Sénèque, avec plus d'insistance encore (*Hinc auspicari... hinc petere*, v. 657-658, puis même démonstratif en 662-663, en 668, puis *illic* en 671, et de nouveau *hinc* en 679).

¹¹² Virgile, *Énéide*, VII, 177-187 :

« Quin etiam ueterum effigies ex ordine auorum
Antiqua e cedro, Italusque paterque Sabinus
Visitator curuam seruans sub imagine falcem
Saturnusque senex Ianique bifrontis imago
Vestibulo astabant aliique ab origine reges
Martiaque ob patriam pugnando uolnera passi.
Multaque praeterea sacris in postibus arma,
Captiui pendant currus curuaeque secures
Et cristae capitum et portarum ingentia claustra
Spiculaque clipeique ereptaque rostra carinis. »

« Là encore, les statues de lointains aïeux, dans leur ordre, taillées d'antique cèdre, Italus, l'auguste Sabinus qui planta la vigne et tient encore, dûment sculptée, sa serpe crochue, le vieillard Saturne, l'image de Janus aux deux fronts se dressaient dans le vestibule, et avec eux les autres rois depuis l'origine, et des héros qui, combattant pour la patrie, avaient souffert les blessures de Mars. Beaucoup d'armes, encore, sont suspendues aux montants des portes sacrées, chars pris à l'ennemi, haches au fer arrondi, crêtes d'armets, verrous énormes des villes conquises, dards, boucliers, rostres arrachés aux vaisseaux. »

au même procédé pour remporter des victoires. Les dépouilles de la mer de Myrtô (*spolia Myrtoi maris*, v. 660) forment une autre expression ambiguë : s'il peut s'agir de trophées de victoires maritimes, le rappel du nom de la mer à laquelle Myrtilos a donné son nom en s'y noyant introduit une ambiguïté qui peut laisser comprendre qu'il s'agit de restes liés à Myrtilos lui-même (mais quels restes ? des vêtements, des objets, ou le cadavre lui-même ?). Le caractère vague et allusif de ces vers leur confère une puissance évocatrice qui démultiplie le nombre et la portée des crimes dont il est question. La puissance des Pélopidés tire ses origines de crimes et se caractérise par le crime.

À ces offrandes perverses s'ajoutent, aux vers 662-664, des symboles du pouvoir qui réactivent une caractérisation de Pélops et de sa lignée comme Barbares. La *Phrygius... tiaras Pelopis* recourt à un élément vestimentaire pour symboliser le pouvoir oriental, procédé que nous avons déjà vu à l'œuvre chez les auteurs et les peintres de vases grecs, mais auquel Sénèque donne un sens différent en choisissant de mentionner non pas un costume ou un bonnet phrygien mais la tiare, symbole de pouvoir politique¹¹³. L'emploi de l'adjectif *barbaricus* explicite la caractérisation de Pélops et de sa lignée : ce sont eux et leurs victoires qui sont barbares et non les ennemis qu'ils soumettent. Mais cette opposition est désormais à comprendre dans un contexte proprement romain : elle ne se fait plus entre des Barbares et des Grecs, mais entre des Barbares et des Romains, et elle est naturellement porteuse d'allusions aux luttes de Rome contre les autres peuples, mais aussi à l'idéologie à l'œuvre dans l'*Énéide*, qui opérait notamment une réécriture de la victoire d'Octave contre Marc-Antoine à Actium comme un triomphe de Rome sur les Barbares. Sénèque s'appuie sur cette glorification de Rome comme victorieuse des Barbares pour décrire un pouvoir caractérisé comme pervers parce qu'oriental. Le propos de Sénèque ne remet donc nullement en cause l'opposition entre Rome et les Barbares, mais, contrairement à Virgile qui décrivait le triomphe de l'Italie dans son épopée, Sénèque donne à voir dans sa tragédie un anti-modèle, le tableau d'un pouvoir gagné par l'influence néfaste de l'Orient. Le Pélops et les Pélopidés de Sénèque ont quelque chose du Marc-Antoine du bouclier d'Énée, qui commandait avec Cléopâtre une armée barbare soutenue par les dieux théromorphes égyptiens ; mais Sénèque, met beaucoup moins en avant cet aspect, et préfère placer les Pélopidés sous le signe des divinités infernales et des puissances mortifères.

Le palais des Pélopidés est en effet décrit comme un lieu de mort, et la dernière partie du passage se concentre entièrement sur cet aspect. L'aspect général du bois sacré (v. 652-656) montrait des plantes sauvages (qui ne connaissent pas le fer, v. 653) et des espèces d'arbres connues pour leur aspect effrayant et funèbre : ifs, cyprès, yeuses. La source présente dans le palais (v. 665), loin de donner lieu à l'évocation d'une eau vive et d'une végétation foisonnante, est une eau stagnante et noire qui forme un marais. La comparaison avec l'eau du Styx (v. 666) introduit de manière indirecte le rapprochement avec le monde infernal, qui devient plus direct aux vers suivants avec l'évocation des

¹¹³ La tiare de Pélops n'est pas une innovation de Sénèque : c'est un élément du vêtement lybien du héros déjà présent, parmi les auteurs grecs, chez les deux Philostrate. Philostrate l'Ancien, *La Galerie de tableaux*, 30, 3 ; Philostrate le Jeune, *Tableaux*, 9, 1.

manifestations sinistres qui surviennent en cet endroit : le bois sacré devient une antichambre des enfers, un espace où la frontière entre le monde des vivants et celui des morts est brouillée. Les morts eux-mêmes hantent l'endroit sous forme de manifestations sonores (v. 668-670) puis visuelles (*quicquid audire est metus / illic uideturi*, v. 670-671). L'alternance normale entre jour et nuit est abolie (v. 678) et le lieu tout entier exsude un effroi macabre (*metus*, v. 670 ; *domus attonita*, 676-677).

Voué aux puissances infernales, le bois sacré n'est pas un lieu purement mortifère ou morbide, mais constitue un espace propice à une interaction délibérée des Pélopidés avec des divinités chtoniennes. Aux spectres (*manes*, v.670 ; *antiquis uetus / emissa bustis turba*, v. 671-672, *maiora monstra*, v. 673) se mêlent des divinités importantes, mais dont la présence n'est que suggérée sans qu'aucune ne soit nommée : ainsi des *feralis deos* du vers 668 et du dieu qui rend ses oracles au vers 682 ; seul le triple aboiement est une allusion claire à Hécate (v. 675-676). Aussi bien l'effroi qui règne dans le palais, qualifié de *superstitio* (v. 678), est-il lié à la confrontation avec les puissances surnaturelles. Mais il est possible d'en tirer profit : l'allusion à l'aide que viennent y chercher les Tantalides dans l'adversité (v. 658) trouve ici son explicitation, puisqu'il est possible de prier pour obtenir des oracles (v. 679-682). Mais si, dans d'autres œuvres, une telle interaction avec le monde infernal peut être fructueuse et constituer un exploit connoté positivement, comme c'est le cas de la catabase d'Énée au chant VI de l'*Énéide*, ce n'est pas à cette fin que Sénèque convoque une pareille description. Dans le contexte dramatique de *Thyeste*, la présence d'un tel lieu infernal au cœur du palais des Pélopidés a pour but de donner à voir et à entendre les puissances qui gouvernent les Pélopidés eux-mêmes : les puissances mortifères, incarnées dans le prologue par la Furie et l'ombre de Tantale. Quant aux rites accomplis par les Tantalides, ils ne relèvent pas d'une piété normale envers les dieux, même infernaux, mais d'une perversion du culte lui-même, comme le démontrent à mes yeux les vers qui suivent immédiatement la description, lorsque le meurtre des enfants de Thyeste par Atrée est mis en scène en un sacrifice pervers : *Seruaturn omnis ordo, ne tantum nefas / non rite fiat*¹¹⁴.

La métamorphose du palais des Pélopidés en une véritable porte du monde infernal dans le *Thyeste* est ainsi mise au service d'une présentation de la lignée de Tantale et de Pélopos comme collectivement coupable d'un bouleversement total du pouvoir, dans ses fondements politiques, moraux et religieux. La duplicité et la perversion de Tantale, de Myrtilos, de Pélopos puis d'Atrée sont symbolisées par l'opposition entre l'apparence riche et lumineuse du palais et la réalité de son cœur obscur, nocturne et mort. En s'appropriant et en réécrivant plusieurs modèles grecs et latins, le *Thyeste* élabore une réflexion sur la nature du pouvoir dont il convient de ne pas négliger la portée politique immédiate, commentant la réalité du pouvoir impérial du vivant de Sénèque. Le détournement complet de l'ancienne idéologie augustéenne de l'*Énéide* au service d'une vision sombre et désespérée des familles régnantes est trop systématique pour ne pas se rapporter dans une certaine mesure au règne de

¹¹⁴ Sénèque, *Thyeste*, 688-689 : « L'ordre est strictement observé, afin qu'un sacrilège d'une telle atrocité ne s'accomplisse pas sans respect des rites. »

Néron. La démesure complète et le *furor* de la lignée de Pélops, dont la cause première remonte ici à Tantale mais où les noms de Pélops et des Pélopidés conservent une bonne place, est mise au service d'une contestation des excès du pouvoir impérial.

5. Le Pélops dramatique et poétique comme instrument de réflexion philosophique

Cicéron se réfère régulièrement au théâtre dans ses œuvres et sa correspondance, et c'est également à cet intermédiaire qu'il recourt pour illustrer son raisonnement lorsqu'il compose les conférences en forme de dialogues philosophiques que sont les *Tusculanes*. Vers la fin du premier livre, il travaille à démonter les préjugés attachés à l'idée de la mort et de la sépulture, afin de montrer notamment qu'un cadavre ne ressent rien et n'est plus la personne qu'il a été, de sorte que les humiliations qui peuvent lui être infligées sont vaines. Cicéron cite et commente alors plusieurs brefs passages de tragédies qu'il envisage d'un point de vue philosophique, mais en prenant soin de rendre son propos plus vif et attrayant, puisqu'il s'agit de retenir et de convaincre le lecteur autant que de l'instruire.

Dans le rapport qui s'instaure entre le locuteur (Cicéron), son narrataire fictif (Brutus, auquel le public est invité à s'identifier) et le sujet que le premier explique au second, le développement que Cicéron consacre à cette série d'exemples revêt un aspect ludique : Cicéron fait surgir à l'esprit du lecteur les personnages de théâtre dont il cite les paroles et en vient à les manipuler en feignant de les considérer comme des personnes vivantes, tout en jouant avec le cadre dramatique de leur propos. Ce détournement purement oratoire, qui ne va pas parfois sans humour, vient redoubler sur le plan de l'agrément du public le premier détournement qu'il opère sur le plan du raisonnement en faisant subir un examen philosophique à des scènes de nature essentiellement dramatique, élaborées par les poètes en fonction de leur intérêt pathétique et esthétique et non dans une pure visée didactique. Citant les vers dits par un personnage de fantôme privé de sépulture, il commente le passage en traitant ces propos comme l'argumentation d'une personne réelle, c'est-à-dire en prolongeant la fiction, et montre le paradoxe qu'il y a à craindre d'être déchiré par les oiseaux lorsqu'on réclame d'être réduit en cendres. Et il ajoute pour conclure : *non intellego quid metuat, cum tam bonos septenarios fundat ad tibiam*¹¹⁵, plaisanterie qui, en attirant l'attention sur les conventions de la tragédie, brise l'illusion dramatique entretenue seulement pour les besoins de son propos. Ce jeu avec l'illusion dramatique se poursuit dans l'exemple suivant. Cicéron commente deux passages d'un *Thyeste* d'Ennius où Thyeste souhaite à Atrée de périr horriblement dans un naufrage, puis d'être privé de sépulture :

« Neque sepulcrum, quo recipiat, habeat, portum corporis,
Ubi remissa humana uita corpus requiescat malis.

¹¹⁵ Cicéron, *Tusculanes*, I, 106-107 : « Je ne vois pas de quoi il a peur, étant capable de débiter au rythme de la flûte des septénaires de cette qualité. »

Vides quanto haec in errore uersentur ; portum esse corporis et requiescere in sepulcro putat mortuum, magna culpa Pelopis, qui non erudierit filium nec docuerit quatenus esset quidque curandum¹¹⁶. »

La conclusion prend ici la forme non d'une simple plaisanterie, mais d'un propos double, qui exhibe son caractère ludique en rejetant la faute tragique de Thyeste sur la mauvaise éducation donnée par son père, mais qui, dans le même temps, prodigue au narrataire et au lecteur une authentique leçon de sagesse. Il est particulièrement intéressant de voir Cicéron, dans le cadre d'une rhétorique à visée pédagogique, conjuguer ainsi une réflexion sérieuse philosophique instructive, une référence littéraire propre à la fois à plaire et à instruire, et un jeu cultivé consistant à feindre de considérer les masques de tragédie comme des personnes réelles pour la durée d'un exemple qui peut aussi donner à réfléchir sur l'illusion théâtrale.

La référence à un personnage tragique plutôt qu'à un autre ne me semble pas avoir ici de valeur particulière : il eût été possible à Cicéron de choisir d'autres exemples. Le choix de Thyeste et de Pélops, tout comme celui d'Achille et d'Hector pour le passage précédent, vaut avant tout pour son caractère de référence culturelle partagée, et montre le statut de sujet de tragédies par excellence que conservent encore les membres de la lignée de Pélops à l'époque de Cicéron. Ils fournissent une réserve d'exemples commodes pour une réflexion sur les grands sujets philosophiques, et semblent plus que jamais associés à un registre sérieux, voire scolaire, qui ménage un terrain facile à l'humour. Vers la fin du deuxième livre, Cicéron recourt à un type d'exemple différent : une comparaison comportant une prosopopée ponctuée d'éléments merveilleux, et destinée à clarifier et à adoucir un conseil qu'il prodigue à son lecteur :

« Vt enim, si cui nauiganti, praedones <si> insequantur, deus qui dixerit: « Eice te nauis, praesto est, qui excipiat, uel delphinus, ut Arionem Methymnaeum uel equi Pelopis illi Neptunii, qui « per undas currus suspensos rapuisse » dicuntur, excipient te et, quo uelis, perferent », omnem omittat timorem, sic urgentibus asperis et odiosis doloribus, si tanti sint, ut ferendi non sint, quo sit confugiendum, tu uides¹¹⁷. »

¹¹⁶ Cicéron, *Tusculanes*, I, 107 : « Que lui-même, accroché au sommet d'une âpre roche, décharné, les entrailles pendantes, inonde les roches de la pourriture, de la sanie de son sang noir ! »

Tu vois de quel énorme préjugé tout cela s'inspire : il pense que le tombeau est un port pour notre corps et qu'une fois mort on y prend son repos. C'est un grand tort qu'a eu Pélops de ne pas donner d'instruction à son fils et de ne pas lui apprendre qu'en toute chose il y a une mesure à garder. »

¹¹⁷ Cicéron, *Tusculanes*, II, 67 : « Il serait pleinement rassuré, le navigateur poursuivi par les pirates à qui un dieu dirait : "Jette-toi par-dessus bord : il y a là, pour te recueillir, un dauphin, comme celui d'Arion de Méthymne, ou ces chevaux de Neptune qui firent rouler à travers les ondes le char volant de Pélops." De même, sous le coup de douleurs cruelles et affreuses, si ces douleurs sont à un degré tel qu'elles ne soient pas tolérables, je n'ai pas besoin de te dire où tu dois chercher un refuge. » (Jules Humbert, dans la CUF, traduit *currus suspensos* par « char flottant », mais rien dans le latin n'indique si le char *flotte* ou bien si, plus probablement, il *vole*, comme dans tous les textes que nous avons vus jusqu'à présent. L'ambiguïté provient du *per undas*, mais il me semble qu'il faut comprendre l'expression en accord avec la capacité qu'attribuent au char de nombreux textes et qui consiste à voler au ras de la mer sans même se mouiller les roues. Je conserve l'ambiguïté « à travers les ondes » mais je préfère traduire *currus suspensos* par « char volant ».)

Plus encore que dans le passage précédent, la référence à Pélops doit être comprise dans le cadre précis de son contexte. Le char de Pélops et le dauphin d'Arion, placés côte à côte dans le contexte de l'image, n'ont plus de valeur en eux-mêmes ; ils deviennent des exemples d'un moyen d'évasion inespéré et merveilleux, d'origine divine. Or le comparé de ces deux comparants n'est autre que la mort, les pirates représentant quant à eux la douleur qui menace de tourmenter l'homme. La reprise de l'épisode d'Arion tourmenté par des pirates et sauvé par un dauphin revêt ici une valeur exclusivement allégorique, qui symbolise l'homme tourmenté par la douleur mais sauvé par le suicide. Les éléments merveilleux de l'exemple paraissent uniquement destinés à conférer à l'ensemble une connotation positive, ou à présenter la mort comme un remède ménagé par les puissances divines ; l'image serait tout aussi compréhensible (voire davantage) en l'absence de ces éléments, si le dieu conseillait simplement au navigateur de se jeter à la mer pour se noyer.

Un tel fonctionnement de la référence mythologique, mise au service d'un raisonnement et refermée en une image autonome tendant vers l'allégorie, préfigure la tendance générale à l'œuvre au cours des derniers siècles de l'Antiquité, et qui s'observe plus tard chez les orateurs de langue grecque comme Dion de Pruse.

6. Une allusion à Myrtilos chez Apulée

Pas davantage que le roman grec, le roman latin ne semble avoir été enclin aux allusions à Pélops et à Hippodamie. Seul Apulée, semble-t-il, fait allusion aux protagonistes de la course lorsqu'il nomme un muletier Myrtilus dans une énumération de certains des serviteurs de l'homme qui a capturé le narrateur¹¹⁸. Plusieurs de ces noms ont des étymologies pertinentes, voire humoristiques : le valet de chambre se nomme Hypnophile, « Ami du sommeil », le médecin a pour nom Apollonius, ce qui le place sous le signe d'Apollon, comme il convient pour un médecin. Dans le contexte de l'intrigue du roman, où les maladresses ou les tours pendables des serviteurs sont l'un des ressorts du comique, appliquer à un muletier le nom de Myrtilos suffit à le caractériser comme tout à la fois habile et perfide.

7. Les écrits savants : géographie et histoire

7.1. Velleius Paterculus dans la continuité des historiens grecs

Les historiens de langue latine, dans le corpus étudié ici, mentionnent très rarement Pélops et ne livrent aucun développement sur la course de chars. Cela est dû au fait que beaucoup excluent de leur

¹¹⁸ Apulée, *Les Métamorphoses*, IX, 2 : « nam Myrtilum mulionem et Hephaestionem cocum et Hypnophilum cubicularium et Apollonium medicum... », « le muletier Myrtilus, le cuisinier Héphestion, le chambrier Hypnophile, le médecin Apollonius... »

champ d'étude les époques les plus reculées, celles dont traitaient les historiens grecs, et privilégient l'histoire non encore faite des époques les plus récentes. Ainsi, alors même qu'aux débuts de l'époque romaine un Diodore de Sicile, un Nicolas de Damas ou un Strabon continuent à se poser le problème des traditions concernant leur passé le plus lointain, les historiens latins venus peu après se préoccupent avant tout de l'histoire proprement romaine. Lorsqu'ils s'aventurent à traiter aussi du passé le plus reculé, dans le cadre de l'écriture d'une histoire universelle, ils entrent moins dans le détail, mais le font assez pour rendre visible leur dette vis-à-vis de leurs prédécesseurs de langue grecque. Ainsi, Velleius Paterculus, auteur au début du I^{er} siècle ap. J.-C. d'une *Histoire romaine*, adopte pour date de départ la fin de la guerre de Troie. Bien que très postérieur à la génération de Pélopes, ce début s'appuie sur les traditions grecques. Il évoque brièvement la fin de la grandeur des Pélopidés, chassés du Péloponnèse au moment du retour des Héraclides :

Tum fere anno octogesimo post Troiam captam, centesimo et uicesimo quam Hercules ad deos excesserat, Pelopis progenies, quae omni hoc tempore, pulsus Heraclidis, Peloponnesi imperium obtinuerat, ab Herculis progenie expellitur¹¹⁹.

Tout comme les historiens grecs, l'historien latin qu'est Velleius Paterculus ne remet pas en question l'existence historique des principaux héros du passé grec. Mais son but n'est pas de s'attarder sur le détail de leurs exploits : il les évoque de la même façon que des souverains récents, et emploie ce que la tradition rapporte des affrontements entre dynasties comme l'un des facteurs expliquant les grands mouvements de populations entre l'Asie, la Grèce et l'Italie ainsi que les fondations de colonies qui s'ensuivent¹²⁰.

En tant que grande manifestation panhellénique figurant parmi les rares repères communs propres à élaborer une chronologie universelle, les concours olympiques sont, comme chez les auteurs grecs, systématiquement mobilisés pour les questions de datation. Paterculus indique le moment et les circonstances de leur fondation :

Clarissimum deinde omnium ludicrum certamen et ad excitandam corporis animique uirtutem efficacissimum, Olympiorum initium habuit, auctorem Iphitum Elium. Is eos ludos mercatumque instituit ante annos quam tu, M. Vinici, consulatum inires, DCCCXXIII. Hoc sacrum eodem loco instituisse fertur abhinc annos ferme MCCL Atreus, cum Pelopi patri funebres ludos faceret : quo quidem in ludicro omnisque generis certaminum Hercules uictor extitit¹²¹.

¹¹⁹ Velleius Paterculus, *Histoire romaine*, I, 2 : « C'est alors qu'environ quatre-vingts ans après la prise de Troie et cent vingt ans après l'ascension d'Hercule vers les dieux, les descendants de Pélopes, qui, après avoir expulsé les Héraclides, avaient pendant tout ce temps exercé le pouvoir sur le Péloponnèse, furent chassés par les descendants d'Hercule. »

¹²⁰ Velleius Paterculus, *Histoire romaine*, I, 2-4.

¹²¹ Velleius Paterculus, *Histoire romaine*, I, 8 : « Ensuite, la plus célèbre des joutes sportives et la plus propre à éveiller les forces physiques et morales eut lieu pour la première fois à Olympie sur l'initiative d'Iphitus d'Élide. Celui-ci institua ces jeux et la foire huit cent vingt-trois ans avant ton consulat, M. Vinicius. Cette cérémonie fut, rapporte-t-on, instituée dans ce même lieu il y a environ mille deux cent cinquante ans par Atrée, lorsqu'il donna des jeux funèbres en l'honneur de son père Pélopes ; c'est précisément au cours de ces jeux qu'Hercule sortit

Là encore, Velleius Paterculus se situe dans la lignée de ses prédécesseurs : bien qu'attribuant à Iphitus la fondation récente des concours olympiques, il mentionne également leur origine ancienne en tant que jeux funèbres, en l'occurrence en l'honneur de Pélops. Malgré la brièveté du développement qu'il leur consacre, il mentionne les victoires d'Héraclès-Hercule, dont nous avons vu qu'il représente également un repère chronologique.

L'existence de Pélops, l'importance de la dynastie des Pélopidés dans l'histoire de la Grèce centrale et le rôle indirect de Pélops dans le long processus de fondation et de refondation des concours olympiques, sont des thèmes également présents dans l'historiographie latine ; mais la figure de Pélops elle-même s'y efface considérablement, et l'épisode de la course de chars ainsi que ses autres protagonistes y sont absents. En revanche, Pélops et les Pélopidés se voient attribuer un rôle notable dans les origines de colonies italiennes, comme nous allons le voir dans les écrits géographiques chez Pomponius Mela et Pline l'Ancien, et chez un historien postérieur, Tacite.

7.2. La géographie : Pélops fondateur de Cymé chez Pomponius Mela

Deux auteurs ayant composé des traités touchant en tout ou en partie à la géographie évoquent des lieux liés à Pélops d'une manière ou d'une autre : la *Chorographie* de Pomponius Mela, achevée vers 43-44 ap. J.-C. sous le règne de Claude, et les livres géographiques de l'*Histoire naturelle* de Pline l'Ancien, composés à la même époque ou un peu plus tard.

La *Chorographie* de Pomponius Mela, plus courte et plus modeste que l'œuvre d'un Strabon, prend essentiellement la forme d'un périple fictif et connaît deux villes liées à Pélops. Au livre I, en décrivant les côtes africaines puis orientales, Mela détaille les principales villes d'Éolide, en Asie Mineure, et mentionne notamment Cymé :

« Proxima regio, ex quo ab Aeolis incolae coepit Aeolis facta, ante Mysia, et qua Hellespontum attingit, Troianis possidentibus, Troas fuit. Primam urbium a Myrino conditore Myrinam uocant, sequentem Pelops statuit, uicto Oenomaos reuersus ex Graecia ; Cymen nominauit, pulsus qui habitauerant, dux Amazonum Cyme¹²². »

Pélops apparaît ici en tant que fondateur de ville dans une brève mention que Mela est le seul à faire. Elle s'écarte du reste de la tradition, en particulier de la tradition grecque, dans la mesure où elle envisage un retour de Pélops en Asie mineure après sa victoire sur Oinomaos, ce qui va à l'encontre de toute la logique étymologique grecque qui fait de Pélops l'éponyme du Péloponnèse et le père de la lignée des Pélopidés, fortement ancrée en Grèce centrale.

vainqueur de toutes les sortes d'épreuves. » Paterculus situe donc la fondation des jeux par Iphitus en 793 av. J.-C., M. Vinicius ayant accédé au consulat en 30 ap. J.-C.

¹²² Pomponius Mela, *Chorographie*, I, 90 : « La contrée voisine, qui porte depuis les débuts du peuplement éolien le nom d'Éolide, s'appelait avant Mysie et, là où elle touche à l'Hellespont, c'était, occupée par les Troyens, la Troade. La première ville s'appelle Myrina, du nom de son fondateur Myrinus ; la suivante fut bâtie par Pélops à son retour de Grèce après sa victoire sur Oinomaos ; le nom de Cymé lui fut donné, après l'expulsion de ses habitants, par la reine des Amazones, Cymé. »

Mela connaît, au livre II, l'existence de l'ancienne cité de Pisa, qu'il distingue du sanctuaire d'Olympie et qu'il rattache à Oinomaos :

« in Achaia atque Elide quondam Pisae Oenomai, Elis etiamnum, delubrumque Olympii Iovis, certamine quidem gymnico et singulari sanctitate, ipso tamen simulacro quod Phidiae opus est maxime nobile¹²³. »

Aucune de ces deux allusions à Oinomaos ne se hasarde à une narration détaillée, contraire au caractère synthétique du projet de Mela : Pélops comme Oinomaos sont seulement des rois qui ont réellement existé dans un passé lointain. La victoire de Pélops sur Oinomaos, expression vague, peut désigner aussi bien les versions merveilleuses comme celle du Pseudo-Apollodore que les plus remaniées en fonction du *pithanos* comme celle de Nicolas de Damas qui faisait de la victoire à la course une victoire militaire.

7.3. Les origines péloponnésiennes de la Pise italienne chez Pline l'Ancien

Si Pomponius Mela mentionne aussi la Pise d'Italie, *Pisae*, lorsqu'il énumère les villes étrusques en Italie, il ne s'y attarde pas¹²⁴. Pline l'Ancien, en revanche, au livre III de l'*Histoire naturelle*, met en relation la Pise italienne et la Pisa d'Élide :

« Adnectitur septima, in qua Etruria est ab amne Macra, ipsa mutatis saepe nominibus. Vmbros inde exegere antiquitus Pelasgi, hos Lydi, a quorum rege Tyrrheni, mox a sacrificio ritu lingua Graecorum Tusci sunt cognominati. Primum Etruriae oppidum Luna, portu nobile, colonia Luca a mari recedens propiorque Pisae inter amnes Auserem et Arnum, ortae a Pelopidis siue a Teutanis, Graeca gente. Vada Volterrana, fluius Caecina, Populonium, Etruscorum quondam hoc tantum in litore¹²⁵. »

Pline relate ici une version des origines de la Pise italienne légèrement différente de celle que connaissait Strabon, pour qui la Pise italienne avait été fondée par des compagnons de Nestor originaires de la Pisa éléenne pendant leur retour après la guerre de Troie¹²⁶. Pour Pline, la Pise italienne a été fondée par des Grecs : soit par des Pélopidés, autrement dit des Grecs originaires du

¹²³ Pomponius Mela, *Chorographie*, II, 42 : « en Achaïe et en Élide il y avait jadis Pise la ville d'Oinomaos, Élis qui existe encore de nos jours et le sanctuaire de Jupiter Olympien, fameux <sans doute> par ses Jeux gymniques et son caractère particulièrement sacré, mais surtout par la statue même du dieu, œuvre de Phidias. »

¹²⁴ Pomponius Mela, *Chorographie*, II, 72.

¹²⁵ Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, III, 50 : « À sa suite vient la septième région où se trouve l'Étrurie qui commence au fleuve Macra ; elle aussi a souvent changé de nom. Dans les temps anciens les Ombriens en ont été chassés par les Pélasges et ceux-ci par les Lydiens qui furent appelés Tyrrhéniens du nom de leur roi, puis Toscans, du nom du sacrifice religieux dans la langue des Grecs. La première ville d'Étrurie est Luna, célèbre par son port ; puis la colonie de Lucques à quelque distance de la mer, et plus proche de la côte celle de Pise, entre les fleuves Auser et Arno, fondée par les Pélopidés ou les Teutanes, une peuplade grecque. Ensuite le Gué-de-Volterra, le fleuve Cécina et Populonia, jadis la seule ville des Étrusques sur la côte. » La tradition manuscrite du livre III livre une menue variante pour le mot « Pelopidis » : « pelopidis *Detl.* : pelope pisisque *codd.* Pul- p- a' ut vid. » Sur la tradition manuscrite, voir l'Introduction au livre I de l'*Histoire naturelle* par Alfred Ernout, p. 20-35, et l'Introduction au livre III par Hubert Zehnacker, p. XXIV-XXXIII.

¹²⁶ Strabon, *Géographie*, V, 2, 5. Voir le chapitre précédent.

Péloponnèse, soit par des Teutanes. Pline tire peut-être cette information des *Origines* de Caton, auxquelles Servius se réfère dans son commentaire à l'*Énéide* de Virgile lorsqu'il mentionne l'occupation du territoire de Pise par des Teutanes avant la fondation de la cité¹²⁷. La variante de Pline s'insère ainsi dans une tradition partagée par les auteurs de langue grecque et latine de l'époque romaine concernant les origines des peuples d'Étrurie et plus particulièrement de Pise, et qui les rattache aux peuples grecs. Si Strabon remonte à des héros précis de la tradition homérique, Pline s'en tient à des ethnonymes et ne cite pas de fondateur précis. Rapprochés des œuvres figurées étrusques représentant Pélops et Hippodamie, de tels récits de fondation vont dans le sens d'une diffusion ancienne et durable de traditions grecques sur ces héros en Étrurie, dont le chapitre 2 a montré la réinvention dans un cadre culturel proprement étrusque.

En dehors des livres géographiques, Pline l'Ancien mentionne dans l'*Histoire naturelle* l'épaule d'ivoire de Pélops pour ses propriétés médicales¹²⁸ : je ne reviens pas sur ce passage, traité dans le chapitre 1 avec ce qui concerne les objets et reliques liés à Pélops.

7.4. L'usage diplomatique des origines grecques chez Tacite

Un passage de Tacite montre un exemple de l'usage que pouvaient faire de ces origines grecques plus ou moins certaines les représentants des villes des provinces de l'empire. Au livre IV des *Annales* de Tacite, onze villes rivalisent afin d'être choisies pour l'édification du futur grand temple de Tibère. Ne restent bientôt plus en lice que Sardes et Smyrne, dont Tacite recompose les argumentations respectives :

« ita Sardinian inter Zmyrnaeosque deliberatum. Sardiniani decretum Etruriae recitauerunt ut consanguinei : nam Tyrrhenum Lydumque, Atye rege genitos, ob multitudinem diuisissimam gentem ; Lydum patriis in terris resedisse, Tyrrheno datum nouas ut conderet sedes ; et ducum e nominibus indita uocabula illis per Asiam, his in Italia ; auctamque adhuc Lydorum opulentiam, missis in Graeciam populis, cui mox a Pelope nomen. Simul litteras imperatorum et icta nobiscum foedera bello Macedonum ubertatemque fluminum suorum, temperiem caeli ac ditissimum circum terras memorabant.

56. At Zmyrnaei, repetita uetustate, seu Tantalus Ioue ortus illos, siue Theseus diuina et ipse stirpe, siue una Amazonum condidisset, transcendere ad ea, quis maxime fidebant, in populum Romanum officiis, missa nauali copia non modo externa ad bella sed quae in Italia tolerabantur ; seque primos templum urbis Romae statuisset, M. Porcio consule, magnis quidem iam populi Romani rebus, nondum tamen ad summum elatis, stante adhuc Punica urbe et ualidis

¹²⁷ Caton, *Les Origines (fragments)*, II, 15 (Chassignet) = Servius, *Commentaire à l'Énéide de Virgile*, X, 179. Servius commence toutefois par indiquer que Caton dit ne pas savoir avec certitude qui a occupé le territoire de Pise avant l'arrivée des Étrusques ; il est très possible que les informations suivantes sur Pise soient un ajout de sa part fondé sur une source qu'il n'explique pas (mais qui diffère de Pline l'Ancien).

¹²⁸ Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXVIII, 34.

per Asiam regibus. Simul L. Sullam testem adferebant, gravissimo in discrimine exercitus ob asperitatem hiemis et penuriam uestis, cum id Zmyrnam in contionem nuntiatum foret, omnis qui adstabant detraxisse corpori tegmina nostrisque legionibus misisse. Ita, rogati sententiam, patres Zmyrnaeos praetulere¹²⁹. »

La reconstitution par Tacite de ce que pouvait être l'argumentation des ambassadeurs des provinces romaines montre la façon dont les généalogies héroïques et divines y étaient mobilisées, mais aussi la valeur limitée qui leur était prêtée. Tout orateur bien formé devait être capable de montrer l'existence d'un lien de parenté et de peuplement entre sa propre ville et celle qu'il s'agissait de convaincre, mais, dans le présent passage, ces arguments ont tôt fait de s'annuler les uns les autres : si Sardes prétend sans trop de difficulté remonter à Pélops, Smyrne se réclame de Tantale, ce qui équivaut à peu près au même. Ces parentés sont ici convoquées par séries : Tyrrhenus, Lydus et Pélops pour Sardes, Tantale, Thésée ou une Amazone pour Smyrne. Mais le rôle traditionnel, bien connu, que ces parentés légendaires occupaient dans les relations diplomatiques entre cités, ne suffisait nullement à emporter la preuve ou l'alliance. Tacite y fait allusion lorsqu'il met en scène les envoyés de Smyrne énumérant pas moins de trois figures de fondateurs différentes pour leur cité dans une énumération par alternatives qui trahit l'incertitude de ces prétentions (*siue... siue... siue*) puis passant vite à d'autres arguments qu'ils pensent eux-mêmes plus convaincants (*transcendere ad ea, quis maxime fidebant*) : la coopération militaire s'avère d'un tout autre poids pour emporter le vote.

8. Pélops et Hippodamie dans les *Fables* d'Hygin

Le texte transmis par un unique manuscrit (désormais perdu) sous le titre *Fabulae* et portant pour tout nom d'auteur « Hyginus » pose de nombreux problèmes difficilement solubles : il est impossible de connaître son premier auteur avec certitude, et le texte, qui n'avait probablement pas pour titre original

¹²⁹ Tacite, *Annales*, IV, 55-56 : « C'est donc entre Sardes et Smyrne que porta le débat. Les délégués de Sardes lurent un décret d'Étrurie, qui les qualifiait de frères : Tyrrhenus et Lydus, fils du roi Atys, s'étaient partagé la nation, devenue trop nombreuse ; Lydus était resté sur le territoire de ses pères, Tyrrhenus avait reçu mission de fonder un nouvel établissement, et les chefs avaient donné leurs noms aux peuples, l'un en Asie, l'autre en Italie ; puis les Lydiens avaient encore accru leur puissance par l'envoi de colons dans la partie de la Grèce qui prit ensuite le nom de Pélops. En même temps, ils rappelaient les rapports de nos généraux, les traités conclus avec nous pendant la guerre de Macédoine, l'abondance des cours d'eau, la douceur du climat, la richesse des terres environnantes.

« 56. De leur côté, les délégués de Smyrne, après avoir évoqué leur ancienneté, que la ville eût pour fondateur Tantale, fils de Jupiter, ou Thésée, de race divine lui aussi, ou l'une des Amazones, s'empressent de passer aux titres sur lesquels ils comptaient le plus, les services rendus au peuple romain par l'envoi d'une force navale, non seulement pour les guerres au dehors, mais pour celles qu'il soutenait en Italie ; ils ajoutent que Smyrne a élevé la première un temple à la ville de Rome sous le consulat de M. Porcius, à une époque où le peuple romain, quoique déjà florissant, n'avait pas encore atteint son apogée, puisque la ville punique restait debout et qu'il y avait en Asie de puissants rois. En même temps, ils invoquaient comme témoin L. Sylla en rappelant que, au moment où son armée était exposée aux pires difficultés par la rigueur de l'hiver et le manque de vêtements, dès que la nouvelle fut parvenue à l'assemblée de Smyrne, tous les citoyens présents s'étaient dépouillés de leurs habits pour les envoyer à nos légions. Ainsi, invités à exprimer leur avis, les sénateurs donnèrent la préférence à Smyrne. »

Fabulae et a pu (ou non) s'inspirer d'un modèle grec, a subi de multiples transformations et altérations au cours des derniers siècles de l'Antiquité¹³⁰. Un texte du Pseudo-Dosithéos datant de 207 ap. J.-C. nomme le texte *Généalogie* et le considère comme très connu, sans qu'il soit possible de vérifier l'exactitude de cette affirmation : le texte circulait donc déjà avant le début du III^e siècle ap. J.-C., mais certaines altérations semblent s'être produites jusqu'au V^e siècle ap. J.-C., sans parler de celles inhérentes à la tradition manuscrite médiévale. Il faut donc renoncer à rechercher une date, un auteur ou un état originel précis du texte, et le considérer avec la plus extrême prudence. L'analyse qui suit portera avant tout sur le texte tel qu'il nous est parvenu, en tentant de prendre en compte ses sources possibles, mais sans placer trop d'espoirs dans une hypothétique reconstitution de l'histoire du texte.

Le premier intérêt des *Fabulae*, dans l'état où elles nous sont parvenues, est de constituer un recueil mêlant plusieurs types d'approches de son sujet : s'y trouvent rassemblés des généalogies, des récits qui ne se cantonnent pas à un thème ou à un type donné (les sujets épiques et tragiques, les unions entre divinités et mortelles, les différentes lignées héroïques y sont représentés, et on y trouve aussi des épisodes de catastérismes), et, principalement à la fin de l'ouvrage, de nombreuses listes. Quand bien même le texte aurait été à l'origine une *Généalogie* dans la lignée de la *Théogonie* hésiodique (ce qui n'est pas assuré, car l'ouvrage contient de nombreux récits qui ne semblent pas être des additions et son état originel pourrait davantage avoir ressemblé à la *Bibliothèque* du Pseudo-Apollodore, avec ses récits organisés *grosso modo* par lignées généalogiques), le besoin s'est rapidement fait sentir d'y ajouter d'autres formes.

Cette diversité de formes témoigne de la fonction remplie par les *Fabulae*. À plusieurs égards, les *Fabulae* sont, pour le monde latin, un document tout aussi précieux que la *Bibliothèque* du Pseudo-Apollodore pour le monde hellénophone : elles fournissent un aperçu des textes sans prétention littéraire qui étaient employés dans les derniers siècles de l'Antiquité et constituaient des vecteurs de transmission de la culture grecque. Mais toute division artificielle fondée sur la langue serait inexacte : la *Bibliothèque* était utilisée par des citoyens romains qui pouvaient être de langue maternelle latine mais assez hellénisés pour lire un tel texte ; de même, la matière des *Fabulae* relève essentiellement de la culture grecque, et entreprend avant tout de la transmettre à des lecteurs de langue latine, non sans y ajouter (soit dès l'abord, soit au fil des ajouts) quelques récits et étologies proprement latins¹³¹.

8.1. Les récits

Les récits ayant trait à Pélops et à Oinomaos font partie d'un vaste ensemble formé par les entrées 77 à 127, qui couvrent la guerre de Troie dans son sens le plus large, c'est-à-dire une période

¹³⁰ Sur les problèmes d'auteur et de datation posés par le texte, voir l'Introduction de Jean-Yves Boriaud à son édition dans la CUF, p. VII-XXXI, et, dans l'édition anglaise donnée par R. Scott Smith et Stephen M. Trzaskoma (2007), l'introduction aux *Fabulae*, p. XLII-XLVI. Il est souvent admis que les *Fabulae* sont du même auteur que l'*Astronomique* d'Hygin, que j'ai évoqué plus haut parmi les sources probables des *Aratea* de Germanicus ; mais le texte des *Fabulae* est bien plus problématique.

¹³¹ Voir l'Introduction aux *Fabulae* dans R. Scott Smith et Stephen M. Trzaskoma (2007), p. XLVI-XLIX.

chronologique équivalent au cycle troyen dans l'épopée, non sans écarts et modifications (de l'union entre Jupiter et Léda jusqu'aux descendance de Télémaque et de Télégonos, respectivement Latinus et Italus, qui donnent lieu aux étymologies des noms du latin et de l'Italie). Les entrées 82 à 85 forment ainsi une suite chronologique relatant le crime et le châtement de Tantale (entrée 82, « Tantalus »), puis la résurrection de Pélops (entrée 83 « Pelops »), la course pour Hippodamie et la mort de Myrtilos (entrée 84, « Oenomaus »), l'enlèvement puis le meurtre de Chrysippos (entrée 85, « Chrysippus »). L'entrée 86, titrée « Pelopidae », traite en réalité des seuls Atrée et Thyeste, de même que les deux entrées suivantes. Fait notable, Niobé et les Niobides sont traités dans une tout autre partie de l'ouvrage (dans les entrées 9 et 11), bien avant ce qui concerne la guerre de Troie, parmi un ensemble formé par les entrées 1 à 11 et consacré à la dynastie thébaine : le critère qui prévaut est l'union de Niobé avec le Thébain Amphion.

Les titres des entrées sont trompeurs : il ne s'agit nullement ici d'entrées de dictionnaire, dont chacune épuiserait tout ce qu'il y a à dire sur le nom propre concerné, mais bien plutôt de noms choisis en fonction du protagoniste principal d'un épisode donné. Ces titres, visiblement choisis dans le but de ne jamais répéter deux fois un même nom propre, auraient davantage l'effet inverse : ils tendent à créer (ou à confirmer ?) un effet d'association privilégiée entre un héros et un épisode uniques. Ainsi Tantale devient avant tout l'homme du châtement de la soif et de la faim : rien n'est dit de son autre crime, pourtant évoqué dans l'entrée suivante. Pélops est ici avant tout l'enfant dévoré, ressuscité et doté d'une épaule d'ivoire, tandis que, pour l'épisode de la course, l'attention est attirée sur Oinomaos, ce que renforce la mention de la prophétie qui précède la venue de Pélops et qui constitue un début de récit vu du côté pisate. Cependant, cette division en entrées coexiste, comme nous l'avons vu, avec des ensembles qui dépassent largement l'échelle de l'entrée individuelle. De même, plusieurs détails dans les passages étudiés ici montrent que les entrées n'ont pas été rédigées directement pour former des ensembles autonomes. Ainsi, le récit consacré à Tantale commence par un détail généalogique (la naissance de Pélops, seul mentionné tandis que Niobé est omise) qui n'a pas de sens dans le récit considéré comme un tout autonome : il n'a d'intérêt que rapporté à l'entrée suivante, ce qui amène à penser que la division en entrées a été ajoutée *a posteriori* dans un texte auparavant continu.

« 82. TANTALVS

Tantalus Iouis et Plutonis filius procreavit ex Dione Pelopem. 2. Iuppiter Tantalos concredere sua consilia solitus erat et ad epulum deorum admittere, quae Tantalus ad homines renuntiavit ; ob id dicitur ad inferos in aqua media fine corporis stare semperque sitire, et cum haustum aquae uult sumere aquam recedere. 3. Item poma ei super caput pendent, quae cum uult sumere, rami uento moti recedunt. Item saxum super caput eius ingens pendet, quod semper timet ne super se ruat¹³². »

¹³² Hygin, *Fables*, 82 : « TANTALE. Tantale, fils de Jupiter et de Ploutô, eut, de Dioné, Pélops. 2. Jupiter avait coutume de faire part à Tantale de ses desseins et de l'admettre au banquet des dieux, <desseins> que Tantale révéla aux hommes ; pour cela, aux enfers, dit-on, il demeure plongé dans l'eau jusqu'à mi-corps, toujours

Ce récit est un simple canevas narratif, mais se termine par une scène évocatrice, la seule qui forme réellement une *ekphrasis* : les détails du châtement de Tantale, relaté au présent, d'une manière qui rappelle la description du châtement au chant XI de l'*Odyssée*. La dernière phrase ajoute un détail propre habituellement à une variante différente, celle du rocher, fusionnée ici avec celle de la faim et de la soif.

« 83. PELOPS

Pelops Tantalii et Diones Atlantis filiae filius cum esset in epulis deorum a Tantalos caesus, brachium eius Ceres consumpsit, qui a deorum numine uitam recepit ; cui cum cetera membra ut fuerant coissent, umero non perpetuo eburneum eius loco Ceres aptauit¹³³. »

La première phrase de l'entrée « Pelops » assure une transition de type généalogique avec l'entrée précédente. Le bref récit, qui ne cherche pas à être particulièrement évocateur, se cantonne à la dévoration et à la résurrection de Pélops, et reste très allusif : les détails du contexte de l'infanticide ne sont pas donnés, comme s'ils l'avaient déjà été, ce qui n'est pas le cas, ou comme s'ils étaient supposés connus. Le texte reprend des éléments présents dans la tradition grecque – notamment la mention du bras et non de l'épaule – et recourt à des équivalents pour les noms des divinités : Cérès est ici substituée à Déméter.

« 84. OINOMAVS

Oenomaus Martis et Asteropes <Atlantis> filiae filius habuit in coniugio Euareten Acrisii filiam, ex qua procreauit Hippodamiam, uirginem eximiae formae, quam nulli ideo dabat in coniugium quod sibi responsum fuit a genero mortem cauere. 2. Itaque cum complures eam peterent in coniugium, simultatem constituit se ei daturum qui secum quadrigis certasset uictorque exisset, quod is equos aquilone uelocios habuit, uictus autem interficeretur. 3. Multis interfectis nouissime Pelops Tantalii filius cum uenisset et capita humana super ualuas fixa uidisset eorum qui Hippodamiam in uxorem petierant, poenitere eum coepit regis crudelitatem timens. 4. Itaque Myrtilo aurigae eius persuasit regnumque ei dimidium pollicetur si se adiuuaret. Fide data Myrtilus currum iunxit et clauos in rotas non coniecit ; itaque equis incitatis currum defectum Oenomai equi distraxerunt. 5. Pelops cum Hippodamia et Myrtilo domum uictor cum rediret, cogitauit sibi opprobrium futurum et Myrtilo fidem praestare noluit, eumque in mare praecipitauit, a quo Myrtoum pelagus est appellatum. Hippodamiam in patriam

assoiffé, et lorsqu'il veut y puiser et s'en saisir, cette eau s'éloigne. 3. De même, des fruits pendent au-dessus de sa tête, et lorsqu'il veut s'en saisir, poussés par le vent, les branches s'éloignent. De même, un énorme rocher est en suspens au-dessus de sa tête, et il craint toujours qu'il tombe sur lui. »

¹³³ Hygin, *Fables*, 83 : « PELOPS. Pélops, fils de Tantale et de Dioné fille d'Atlas, ayant été découpé par Tantale pour un festin des dieux, Cérès dévora son bras, mais il retrouva la vie grâce à la toute puissance des dieux. Une fois qu'ils eurent assemblé ses membres selon leur disposition antérieure, Cérès en lieu et place de son épaule mortelle ajusta une épaule d'ivoire. »

adduxit suam quod Peloponnesum appellatur ; ibi ex Hippodamia procreavit Hippalcum Atreum Thyesten¹³⁴. »

Le récit ne contient pas de transition explicite avec l'entrée précédente : il commence du côté d'Oinomaos et Pélops n'est introduit qu'à son arrivée chez lui. La fin du texte, en revanche, prépare les entrées suivantes en nommant, parmi la descendance de Pélops et d'Hippodamie, Atrée et Thyeste. Elle indique aussi « Hippalcus », nom proche de l'Hippalcimos cité comme fils de Pélops et d'Hippodamie dans l'entrée 3 consacrée aux Argonautes. Je reviendrai plus loin sur l'étonnante façon dont est mentionné le Péloponnèse.

Cette entrée, contrairement aux précédentes, est loin de se cantonner à un simple canevas narratif : le récit s'efforce de caractériser les personnages, et il présente principalement Pélops comme un lâche et un traître. Une telle approche est cohérente avec l'ensemble portant sur Tantale et les Tantalides, dont les péripéties sont ramenées à une série de meurtres, d'incestes et de crimes divers. Le récit fait également effort pour évoquer des scènes. Deux moments, celui où Pélops aperçoit les têtes des prétendants et celui où il décide de tuer Myrtilos, font image grâce aux ralentissements du récit qui permettent de poser une scène développée. Dans un texte où la plupart des actions sont formulées sous une forme très ramassée par l'intermédiaire d'ablatifs absolus, l'arrivée de Pélops donne lieu à l'emploi de deux verbes successifs au subjonctif plus-que-parfait coordonnés l'un à l'autre (*cum uenisset... et uidisset*) auquel s'ajoute ensuite la réaction de Pélops. Le trajet de retour retient l'attention par le même effet de ralentissement et d'accumulation de verbes conjugués et coordonnés : le premier donne le contexte (*cum rediret*), les deux suivants détaillent la progression de la pensée de Pélops (*cogitavit... et noluit*) et c'est un quatrième verbe qui indique l'événement (*precipitavit*). Ces procédés stylistiques, non contents de rendre ces passages plus évocateurs en donnant aux lecteurs davantage de détails sur un même moment du récit, insistent sur les deux décisions couardes de Pélops à l'origine de ses deux crimes (la ruse puis le meurtre) et lui confèrent une profondeur psychologique sans comparaison avec celle des autres personnages mentionnés.

Les grandes disparités de longueur et de style entre cette entrée et les plus courtes se retrouvent régulièrement dans les *Fabulae*, par exemple entre la brève entrée 87 « Aegisthus » et l'entrée 88 « Atreus », longue et très détaillée. Il est difficile de tirer des conclusions à partir de cette diversité :

¹³⁴ Hygin, *Fables*, 84 : « OENOMAUS. Oenomaus, fils de Mars et de Stéropè fille d'Atlas, épousa Évarète fille d'Acrisius, de qui il eut Hippodamie, une jeune fille d'une extrême beauté, dont il n'accordait la main à personne parce que, selon un oracle, il devait redouter d'être tué par son gendre. 2. Aussi, comme nombreux étaient ceux qui demandaient sa main, il décida d'une épreuve : il l'accorderait à celui qui, l'affrontant dans une course de quadriges, en sortirait vainqueur – il possédait des chevaux plus rapides que l'Aquilon – mais vaincu il serait tué. 3. Beaucoup ayant été ainsi tués, arriva finalement Pélops, fils de Tantale. Quand il vit, fixées au-dessus des battants des portes, des têtes humaines, celles des prétendants d'Hippodamie, il fut pris de regret, redoutant la cruauté du roi. 4. Aussi réussit-il à convaincre Myrtilus le cocher <d'Oenomaus> en lui promettant de partager le trône avec lui s'il l'aidait ; ayant donné sa parole, Myrtilus attela le char sans mettre les clavettes en place dans les roues ; aussi, quand les chevaux furent lancés, c'est un char disjoint que <ceux> d'Oenomaus fracassèrent. 5. Alors qu'il revenait chez lui en vainqueur, en compagnie d'Hippodamie et de Myrtilus, Pélops pensa à la honte qu'il allait s'attirer, se refusa à honorer la parole donnée à Myrtilus et le jeta à la mer, ce qui lui valut le nom de mer de Myrtos. Il amena Hippodamie dans sa patrie, du nom de Péloponnèse ; là, d'Hippodamie, il eut Hippalcus, Atrée, Thyeste. »

cela peut traduire l'emploi d'une source différente, ou alors les entrées plus courtes ont été ajoutées par la suite. S'il est établi désormais que de nombreuses entrées des *Fabulae* empruntent aux tragédies grecques, non pas nécessairement de manière directe mais au moins en partie par l'intermédiaire d'ouvrages comme les *Récits tirés d'Euripide* qui regroupaient des textes reprenant les sujets de tragédies¹³⁵, les tragédies grecques consacrées à l'épisode de la course sont trop mal connues pour qu'il soit possible de conclure avec certitude à un emprunt au genre tragique, et encore moins à une pièce précise. S'il n'est pas impossible que le récit s'inspire d'une tragédie classique, il est pour le moment impossible de déterminer dans quelle mesure.

Deux derniers éléments peuvent cependant aller dans le sens d'un emprunt ou au moins d'une inspiration tragique (quelque libre qu'elle soit) : l'absence complète de référence à l'enlèvement de Pélops par Poséidon et à son séjour sur l'Olympe, allant de pair avec le choix d'une dimension merveilleuse restreinte et discrète, qui prive Pélops de tout moyen merveilleux de remporter la course. Ces éléments semblent cohérents avec une approche tragique de l'épisode qui choisirait de mettre en scène Myrtilos : la ruse doit être le seul expédient accessible à Pélops pour remporter la course. Le récit d'Hygin prend soin par ailleurs de cantonner la rapidité des chevaux d'Oinomaos dans les limites du naturel, en rejetant le rapprochement avec l'Aquilon dans une comparaison ; mais il peut s'agir d'un choix indépendant de toute source¹³⁶.

« 85. CHRYSIPPVS

Laius Labdaci filius Chrysippum Pelopis filium *nothum* propter formae dignitatem Nemeae ludis rapuit, quem ab eo Pelops bello recuperavit. Hunc Atreus et Thyestes matris Hippodamiae impulsu interfecerunt ; Pelops cum Hippodamiam argueret, ipsa se interfecit¹³⁷. »

Particulièrement brève, l'entrée assure une transition généalogique avec les récits précédents et se cantonne à un canevas narratif. Le récit fait se succéder l'enlèvement de Chrysippos par Laïos et son meurtre par les autres Pélopidés, qui forment parfois deux variantes distinctes dans la tradition grecque. Si la mort finale d'Hippodamie peut trahir une inspiration tragique, la succession des deux épisodes et la victoire de Pélops à la guerre formeraient un étrange canevas pour une pièce unique, de sorte qu'il est préférable d'y voir, au mieux, la matière lointainement condensée de plusieurs pièces.

La précision portant sur le lieu de l'enlèvement de Chrysippos est l'une des rares mentions d'un lieu dans ce groupe de récits. De manière générale, autant l'attention portée aux anthroponymes y est systématique, autant les toponymes et les déplacements en général y sont singulièrement rares : ni Pisa, ni le mont Sipylos, ni les trajets de Pélops n'y sont mentionnés. Deux sont toutefois présents dans l'entrée « Oinomaos » : la mer de Myrto, qui donne lieu à une étymologie fidèle à la tradition antérieure,

¹³⁵ Sur ce sujet, voir l'Introduction aux *Fabulae* dans R. Scott Smith et Stephen M. Trzaskoma (2007), p. XLVII-XLVIII.

¹³⁶ Les *Fabulae* ne paraissent pas rechercher à tout prix le crédible (ainsi le Minotaure est présent sous sa forme hybride dans l'entrée 41).

¹³⁷ Hygin, *Fables*, 85 : « Lors des jeux de Némée, Laius fils de Labdacus enleva, pour l'éclat de sa beauté, Chrysippus, fils bâtard de Pélops, que Pélops lui reprit à la guerre ; à l'instigation de leur mère Hippodamie, Atrée et Thyeste le tuèrent ; mise en cause par Pélops, Hippodamie se tua. »

et le Péloponnèse, présent d'une manière beaucoup plus étrange, non seulement parce que l'étiologie de son nom n'est pas donnée, mais aussi parce que le trajet vers le Péloponnèse semble reporté à la toute fin de l'épisode, comme si la rencontre avec Oinomaos et la course avaient eu lieu hors de la presqu'île. Tout se passe comme si la conscience de l'importance des généalogies et des filiations avait persisté (le texte donne presque toujours le nom du père et de la mère pour chaque personnage), tandis que celle de l'ancrage des récits en Grèce, tout aussi capital dans la tradition grecque, s'était considérablement effacée.

La démarche générale n'en reste pas moins remarquable : il s'agit d'une mise en récit et d'une mise en prose, dans un style simple, d'une matière très vaste couvrant les générations successives de la lignée de Tantale et de Pélops, dont toutes les péripéties principales sont rassemblées dans un texte court et accessible, rendu aisément consultable par la suite par l'insertion des titres. Il est ainsi possible de consulter, condensées sous une forme courte, les données narratives (noms, généalogies, événements dans leur succession chronologique au long terme) probablement extraites d'œuvres antérieures et isolées pour elles-mêmes comme constituant le savoir traditionnel par excellence jugé important et choisi pour être repris et diffusé. Mais, comme dans la *Bibliothèque* du Pseudo-Apollodore, et même si la part d'innovation est ici moins aisée à délimiter, il y a, dans le même mouvement qui produit la reprise et la compilation, bel et bien la production de nouvelles variantes, tout résumé comportant des choix et tout texte impliquant des prises de parti stylistiques.

En mettant en prose un choix d'informations isolées de leurs œuvres d'origine, les auteurs et contributeurs aux *Fabulae* infléchissent la tradition et participent à l'invention de ce qui est appelé par la suite « la fable », c'est-à-dire la mythologie conçue comme un corpus de purs récits caractérisé principalement comme un réseau généalogique et un canevas événementiel, dont même l'ancrage dans la géographie locale n'a plus l'importance qu'il avait chez les auteurs grecs, et qui en est venue trompeusement à paraître exister hors de toute mise en forme particulière. Mais les *Fabulae* ne livrent nullement une forme pure ou brute de « la mythologie » : elles n'en sont, malgré les apparences, qu'une mise en forme particulière, pensée pour fournir un outil utile, une propédeutique à la lecture des classiques et aux pratiques d'écriture, un outil qui remplit une fonction précise dans le contexte de la diffusion du savoir dans l'empire gréco-romain.

8.2. Les listes

Pélops, Hippodamie et leur descendance apparaissent à de plus nombreuses reprises encore dans les multiples listes, tant dans celles qui se trouvent insérées parmi les récits que celles qui occupent la dernière partie de l'ouvrage à partir de l'entrée 221.

Les listes intercalées parmi les récits de la première partie de l'ouvrage accompagnent la progression narrative générale et interviennent parfois à des endroits logiques. Ainsi l'entrée 3 « Argonautae conuocati » est inséparable du récit de l'expédition et mêle énumération des Argonautes et éléments

narratifs. Un fils de Pélops et d'Hippodamie, Hippalcimos, figure dans cette liste. Comme beaucoup des Argonautes de ce catalogue, il est mentionné avec son ascendance et son origine géographique :

« Hippalcimos Pelopis et Hippodamiae Oenomai filiae filius, ex Peloponneso a Pisis¹³⁸. »

Les *Fabulae* sont le seul texte connu à mentionner cet Hippalcimos, mais il peut être rapproché de l'Hippalcmos mentionné par les listes de fils de Pélops qui figurent dans plusieurs scholies¹³⁹. Peut-être faut-il aussi le rapprocher de l'Hippalcmos mentionné dans l'entrée 84 « Oenomaus » parmi la descendance de Pélops, dont c'est également la seule occurrence connue. Mais ce n'est pas certain ; peut-être n'est-il pas anodin que le nom d'Hippalcimos soit cité en tant que nom grec, tandis qu'Hippalcmos est latinisé¹⁴⁰.

Pélops figure dans la liste des rois achéens (124, « Reges Achiuorum ») qui se trouve après les entrées concernant la guerre de Troie et avant celles qui relatent les retours. La liste contient des rois argiens, mais aussi les Tantalides :

« 124. REGES ACHIVORVM

Phoroneus Inachi filius, Argus Iouis filius, Peranthus Argi filius, Triops Peranthi filius, Pelasgus Agenoris filius, Danaus Beli filius, Tantalus Iouis filius, Pelops Tantali filius, Atreus Pelopis filius, Temenus Aristomachi filius, Thyestes Pelopis, Agamemnon Atrei, Aegisthus Thyestis, Orestes Agamemnonis, Aletes Aegisthi, Tisamenus Orestis, Alexander Eurysthei¹⁴¹. »

La liste progresse par ordre *grosso modo* chronologique, et est incompréhensible en dehors d'une logique généalogique au sens large, puisqu'elle inclut Tantale, qui ne règne pas en Grèce centrale dans le reste de la tradition.

¹³⁸ Hygin, *Fables*, 14, 20 : « Hippalcmus fils de Pélops et d'Hippodamie fille d'Oenomaus, de Pise dans le Péloponnèse. »

¹³⁹ Scholies à Pindare, *Olympique* I, v. 144d et e ; scholie à Euripide, *Oreste*, v. 4.

¹⁴⁰ Hippalcimos ne figure pas dans les énumérations des Argonautes que donnent les catalogues composés par Apollonios de Rhodes (*Argonautiques*, I, 20-227), Valerius Flaccus (*Argonautiques*, I, 350-483) et des *Argonautiques orphiques* (118-229) et les énumérations non exhaustives données par Pindare (quatrième *Pythique*), Diodore de Sicile (*Bibliothèque historique*, IV, 41 et suivants), le Pseudo-Apollodore (*Bibliothèque*, I, 9, 16) et Stace (*Thébaïde*, V, 398-444). En revanche, parmi les scholies c, d et e au v. 144 de l'*Olympique* 1 de Pindare, qui donnent quatre listes différentes de sa progéniture mâle, la scholie d donne deux listes, dont la première mentionne Hippalcimos (avec Atrée, Thyeste, Alkathoos, Pitheus et Dias). Mais il n'est pas impossible que la source de la scholie soit les *Fabulae*. Il existe un autre Hippalcimos, connu de Diodore de Sicile (IV, 67, 7), mentionné parmi les quatre fils d'Itônos et père de Pénéloès. Pénéloès lui-même est connu du catalogue des vaisseaux de l'*Iliade* (II, 494) parmi les chefs des Béotiens : c'est donc un héros du cycle troyen. Mais il est mentionné dans son catalogue des Argonautes par le Pseudo-Apollodore, parmi plusieurs héros du cycle troyen qu'il intègre à ce catalogue : voir à ce sujet Anne Maugier-Sinha, « Énumérer les Argonautes », dans Auger et Delattre, dir. (2010), p. 273-274. Ni l'*Iliade* ni la *Bibliothèque* ne précisent l'ascendance de Pénéloès. Dans les *Fabulae*, en revanche, il est mentionné dans le catalogue des vaisseaux (entrée 97, « Qui ad Troiam expugnatum ierunt et quot naues ») comme fils d'un nommé... Hippalcmos, nom identique au fils de Pélops tel qu'il est nommé dans l'entrée 84. Les deux figures et les deux noms semblent avoir donné lieu à un mélange, au moins pour les rédacteurs des *Fabulae*. Maugier-Sinha estime que la liste d'Hygin, la plus longue de toutes, semble gouvernée surtout par la volonté de faire la somme de toutes les variantes (p. 174, et, sur l'organisation de cette liste, p. 177-178).

¹⁴¹ Hygin, *Fables*, 124 : « Phoronée fils d'Inachus, Argus fils de Jupiter, Peranthus fils d'Argus, Triops fils de Péranthus, Pelasgus fils d'Agénor, Danaus fils de Bélus, Tantale fils de Jupiter, Pelops fils de Tantale, Atrée fils de Pelops, Téménus fils d'Aristomachus, Thyeste fils de Pélops, Agamemnon fils d'Atrée, Égisthe fils de Thyeste, Oreste fils d'Agamemnon, Clytus fils de Téménus, Alétés fils d'Égisthe, Tisaménus fils d'Oreste, Alexandre fils d'Eurysthée. »

Une liste des fils de Mars (159, « Martis filii ») figure dans un ensemble de listes occupant les entrées 151 à 163 et énumérant les progénitures de dieux à l'exclusion des déesses (entrées 155 à 161 : Jupiter, le Soleil, Neptune, Vulcain, Mars, Mercure, Apollon) et d'un héros (Hercule, entrée 162) ; l'entrée 162 énumère les Amazones. Ce groupe d'entrées ne fait pas partie d'un ensemble plus vaste : les entrées précédentes et suivantes ne permettent pas de reconstituer un ordre à plus grande échelle, qui, s'il a existé à l'origine, a subi de nombreuses altérations et rajouts. Il n'en reste pas moins visible que ces entrées ont été conçues pour fournir un aperçu général de la descendance des dieux, sous une forme plus concise qu'une théogonie ou qu'un catalogue des femmes. La liste des fils de Mars mentionne Oinomaos :

« 159. MARTIS FILII

Oenomaus ex Sterope, Harmonia ex Venere. †leodo ex Ce† Lycus. Diomedes Thrax.
Ascalaphus. Ialmenus. Cynus. Dryas¹⁴². »

Le nom des mères est précisé pour les trois premiers fils. Cette précision est la règle générale pour les autres listes de ce groupe, à l'exception de celle des fils de Vulcain.

L'entrée 160, qui énumère les fils de Mercure, montre une absence remarquable, puisqu'elle ne mentionne pas Myrtilos.

Parmi les listes regroupées en fin d'ouvrage, sept retiennent l'attention.

La liste des mortels devenus immortels (224, « Qui facti sunt ex mortalibus immortales ») mentionne Myrtilos : « Myrtilus Mercurii et Theobules filius in Heniocho¹⁴³. » Myrtilos se trouve en dernière position d'une liste de dix-huit mortels et mortelles, dont la moitié fait l'objet d'un catastérisme. Le catastérisme de Myrtilos figure également dans l'*Astronomique* attribué à Hygin, mais l'ascendance de Myrtilos y est différente, puisque sa mère y est nommée Clytia¹⁴⁴.

La liste des femmes mortes par suicide (243, « Qui se ipsae interfecerunt ») mentionne Hippodamie : « Hippodamia Oenomai filia uxor Pelopis quod eius suasu Chrysippus occisus est¹⁴⁵. » La liste donne vingt-cinq noms de femmes et précise pour chacune son ascendance (pour toutes les femmes sauf trois, dont l'une, Phyllis, se trouve dans le corps de l'entrée, tandis que les deux autres, Thisbé et Sémiramis, toutes deux de Babylone, figurent en fin de liste), la cause du suicide (systématiquement) et dans quatre cas le moyen employé pour le suicide. Plusieurs phrases de l'entrée ne comportent pas de verbe et fonctionnent comme une énumération de noms.

La liste des hommes qui tuèrent leurs beaux-pères ou leur gendre (245, « Qui soceros et generos occiderunt ») mentionne Pélops :

« CCXLV. QUI SOCEROS ET GENEROS OCCIDERUNT.

¹⁴² Hygin, *Fables*, 159 : « LES FILS DE MARS. De Stéropé, Oenomaus. De Vénus, Harmonie. De Cé <...>léodo. Lycus. Diomède le Thrace. Ascalaphus. Ialménus. Cynus. Dryas. »

¹⁴³ Hygin, *Fables*, 224, « Myrtilus, fils de Mercure et de Théobulé, <devenu> le Cocher. »

¹⁴⁴ Voir plus haut mon développement sur ce catastérisme de l'*Astronomique* parmi les sources des *Aratea* de Germanicus.

¹⁴⁵ Hygin, *Fables*, 243, 3 : « Hippodamie, fille d'Oenomaus, épouse de Pélops, Chrysippus ayant été tué à son instigation. »

Iason Aesonis filius <...> †Phlegyonam†. Pelops Tantali filius Oenomaum Martis filium¹⁴⁶.

QVI GENEROS SVOS OCCIDERVNT.

Phegeus Alpei filius, Alcmaeonem Amphiarai filium. Idem et Eurypylum ; Aeeta Solis filius Phrixum Athamantis filium. »

Dans cette entrée, Pélops figure dans la première des deux listes, celle des gendres qui tuèrent leurs beaux-pères, et où ne figure qu'un autre héros, Jason. L'ascendance des héros est la seule précision indiquée et les phrases ne comportent pas de verbes (il y en avait peut-être un dans la première phrase, en partie lacunaire). La liste semble vouloir poursuivre la classification entamée dans les entrées précédentes par les listes des infanticides, matricides, parricides, uxoricides et autres crimes entre parents, mais reste sans comparaison avec la longueur qu'atteignent parfois ces autres listes. L'important n'est pas là : il s'agit visiblement de tenter une classification systématique des crimes par type de lien de parenté entre meurtriers et victimes.

La liste des hommes qui causèrent leur propre perte en conduisant des quadriges (250, « Quae quadrigae rectores suos perdiderunt ») nomme Oinomaos :

« CCL. QVAE QVADRIGAE RECTORES SVOS PERDIDERVNT.

Phaethonta Solis filium ex Clymene. Laomedonta Ili filium ex Leucippe. Oenomaum Martis filium ex Asterie Atlantis filia. Diomedem Martis filium ex eadem. Hippolytum Thesei filium ex Antiope Amazone. Amphiarum Oiclei filium ex *Hypermnestra* Thestii filia. Glaucum Sisyphi filium ludis funebribus Peliae equae suae consumpserunt. Iasionem Iouis filium ex Electra Atlantis filia. Salmoneus, qui fulmina in quadrigas imitabatur, cum quadriga fulmine ictus¹⁴⁷. »

Cette entrée mentionne neuf héros avec leur ascendance sous la forme d'une énumération sans verbe, sauf dans deux cas, Glaucus et Salmoneus, qui donnent lieu à des phrases complètes. Cette liste fait partie d'un ensemble d'entrées allant de 247 à 252 et qui adoptent des critères de classement relevant de l'incroyable ou de l'anecdotique, dans un esprit proche de celui de la littérature paradoxographique¹⁴⁸ : cet ensemble se situe dans la continuité des listes précédentes, qui classifiaient les meurtres et les types de morts, mais il s'agit à présent de recenser les morts étonnantes.

¹⁴⁶ Hygin, *Fables*, 245 : « CEUX QUI TUÈRENT BEAUX-PÈRES ET GENDRES. Jason fils d'Aéson <...> Phlégyona. Pélops fils de Tantale, Oenomaus fils de Mars. CEUX QUI TUÈRENT LEURS GENDRES. Phégée fils d'Alphée, Alcmeon fils d'Amphiarus. Le même, Eurypyle également. Aeétés fils du Soleil, Phrixus fils d'Athamas. »

¹⁴⁷ Hygin, *Fables*, 250 : « CCL. LES QUADRIGES QUI CAUSÈRENT LA PERTE DE LEURS CONDUCTEURS. Phaéon fils du Soleil et de Clyméné, Laomédon fils d'Ilus et de Leucippé, Oenomaus fils de Mars et d'Astérié fille d'Atlas. Diomède fils de Mars et de la même. Hippolyte fils de Thésée et de l'Amazone Antiope. Amphiarus fils d'Oeclès et d'Hypermnestre fille de Thestius. Glaucus fils de Sisyphe fut dévoré par ses cavales aux jeux funèbres de Pélias. Iasion fils de Jupiter et d'Électra fille d'Atlas. Salmonée, qui, assis en son quadrigue, imitait la foudre, frappé par la foudre avec le quadrigue. »

¹⁴⁸ Entrée 247 : « Ceux qui furent mangés par des chiens », 248 « ceux qui périrent renversés par un sanglier », 249 « Les torches fatales », 250 « Les quadriges qui causèrent la perte de leurs conducteurs », 251 « Ceux qui, avec la permission des Parques, revinrent des Enfers », 252 « Ceux qui furent nourris de lait de bêtes sauvages ». Les entrées suivantes, 253 à 257, ont trait aux héros fameux pour leur impiété ou leurs qualités diverses, et de même pour les entrées 267 à 271.

La liste des femmes qui eurent des unions sacrilèges (253, « Quae contra fas concuberunt ») mentionne Hippodamie pour son inceste avec son père. Une telle inclusion dans cette liste ne correspond à aucune des variantes connues : lorsqu'Oinomaos éprouve un amour incestueux pour sa fille, Hippodamie lui résiste toujours, et aucune autre source ne mentionne une autre passion incestueuse impliquant Hippodamie. Il peut s'agir d'une innovation ou d'une erreur de l'auteur de la liste, ou bien de la trace d'une variante qui n'a pas été conservée par ailleurs.

La liste des plus beaux éphèbes (271, « Qui ephebi formosissimi fuerunt »), qui répond à l'entrée immédiatement précédente listant les plus belles personnes en général, mentionne Chrysippos et donne une précision inconnue ailleurs :

« 271. QVI EPHEBI FORMOSISSIMI FVERVNT

Adonis Cinyrae et Smyrnae filius quem Venus amavit. Endymion Aetoli filius quem Luna amavit. Ganymedes Erichthonii filius quem Iouis amavit. Hyacinthus Oebali filius quem Apollo amavit. Narcissus Cephisi fluminis filius qui se ipsum amavit, Atlantius Mercurii et Veneris filius qui Hermaphroditus dictus est, Hylas Theodamantis filius, quem Hercules amavit, Chrysippus Pelopis filius quem Theseus ludis rapuit¹⁴⁹. »

Cette substitution de Thésée à Laïos est inconnue ailleurs, et appelle la même alternative : invention ou erreur, ou trace d'une variante inconnue par ailleurs. La mention de jeux est tout aussi intéressante : elle recoupe l'entrée consacrée à Chrysippos, dans laquelle Laïos enlève le jeune homme aux jeux néméens.

Enfin, la liste regroupant les premiers hommes à avoir célébré les concours olympiques (273, « Qui primi ludos fecerunt usque ad Aeneam quintum decimum ») mentionne leur célébration par Hercule en l'honneur de Pélops. La liste des inventions et de leurs auteurs (274, « Quis quid inuenerit ») indique aussi l'institution des compétitions de quadriges à Élis, mais, chose rare dans les *Fabulae*, précise uniquement le lieu sans indiquer l'inventeur¹⁵⁰.

Outre ces analyses ponctuelles sur chacune de ces listes, il convient de tenter de cerner la place et la fonction de la démarche même qui a conduit à l'inclusion de ces listes dans les *Fabulae*. L'examen des scholies remontant en partie aux commentaires alexandrins de l'époque hellénistique a fourni un premier exemple de recours à cette forme, dont il a été rappelé qu'elle ne représente en rien une nouveauté, mais seulement un emploi dans un nouveau contexte d'une forme qui remonte très probablement à la poésie orale. Les choses, certainement, changent encore entre la période hellénistique et la période romaine. Mais à aucun moment cette pratique ne devient l'apanage exclusif d'une littérature qui serait distinguée comme « savante » ou au contraire de textes sans prétention

¹⁴⁹ Hygin, *Fables*, 171 : « LES PLUS BEAUX JEUNES GENS. Adonis fils de Cinyras et de Smyrna, que Vénus aime. Endymion fils d'Aétolus, que la Lune aime. Ganymède fils d'Erichthonius, que Jupiter aime. Hyacinthus fils d'Oebalus, qu'Apollon aime. Narcisse fils du fleuve Céphise, qui s'aime lui-même. Atlantus fils de Mercure et de Vénus, que l'on appelle l'Hermaphrodite. Hylas fils de Théodamas, qu'Hercule aime. Chrysippus fils de Pélops, que Thésée enleva aux jeux. »

¹⁵⁰ Hygin, *Fables*, 274 : « Elide, quae urbs est in Peloponneso, certamina quadrigarum primum instituta sunt. » « À Élis, une ville du Péloponnèse, furent pour la première fois instituées les compétitions de quadriges. »

littéraire : bien au contraire, l'ensemble des textes étudiés ici a montré à quel point il est fréquent qu'un héros, un nom propre, un épisode donné soit inclus dans un ensemble de références, ensemble dont le critère de sélection agit comme une matrice créative en infléchissant l'ensemble des références dans une direction donnée, adaptée au contexte d'énonciation, et aux fonctions que le discours est amené à remplir. L'usage oratoire, et, plus généralement, rhétorique d'une telle mise en série des références est l'exemple le plus frappant, et il s'observe autant dans la rhétorique elle-même que dans divers genres poétiques, lyriques, épiques ou dramatiques également producteurs de discours à intention persuasive ou de mises en scène de tels discours.

Dans un tel contexte, les listes conservées avec les *Fabulae* ne constituent certes pas des œuvres mais sont représentatives d'un type de discours savant qui diffuse un savoir commun et fournit des instruments utiles à la production d'œuvres nouvelles. L'utilité immédiate de telles listes pour l'orateur ou le poète ne fait aucun doute, et, sur le plan savant, elles peuvent également constituer des aide-mémoire permettant d'assimiler le savoir indispensable aux hommes cultivés.

En aucun cas un texte comme les *Fabulae* ne pourrait donc être considéré comme une preuve d'une « mort des mythes », d'une mythologie figée tombée aux mains de compilateurs qui n'inventeraient rien. Il s'agit certes probablement d'une œuvre conçue avant tout comme une synthèse d'informations préexistantes remaniées sous une autre forme. Mais elle constitue un outil de création dans le contexte d'une culture vivante : il ne s'agit pas seulement de diffuser un savoir figé, mais de fournir les connaissances et instruments nécessaires à la production de nouveaux textes, quelque part entre le domaine scolaire ou parascolaire et celui de la documentation préparatoire des auteurs. Quant à la part d'invention, bien que réduite, elle n'est probablement pas nulle, même si le démontrer à l'échelle du texte entier réclamerait un examen systématique des noms et épisodes mentionnés dans les *Fabulae*¹⁵¹.

L'examen de ces auteurs latins montre l'assimilation et la réappropriation du mythe de Pélops et d'Hippodamie par la culture romaine, dans le mouvement général de constitution d'une culture gréco-romaine déjà observable dans une moindre mesure chez les auteurs de langue grecque de la fin de l'Antiquité. Pour les auteurs latins, se référer à Pélops et à Hippodamie, à Oinomaos ou à Chrysispos, signifie surtout se référer à la culture grecque : rares sont ceux qui, comme Sénèque, réactivent la vision de Pélops comme Barbare asiatique qui avait fleuri chez les auteurs attiques dans le sillage des guerres médiques. Cette réception cultivée et très romaine des traditions grecques n'était toutefois pas la seule possible, comme l'ont montré les œuvres figurées étrusques, qui montrent qu'une acculturation italienne de Pélops et Hippodamie s'était déjà produite à l'époque hellénistique. Elle ne

¹⁵¹ Il faut convenir que l'entreprise serait hautement difficile : lorsque les *Fabulae* sont l'unique source d'une variante donnée, une démarche prudente contraint à laisser ouverte l'hésitation impossible à trancher entre invention pure ou trace d'une variante non documentée ailleurs (nous l'avons vu ici à propos de l'inceste d'Hippodamie et de l'enlèvement de Chrysispos). Sur ce problème, voir « The *Fabulae* and the Modern Study of Myth » dans l'Introduction aux *Fabulae*, dans Scott Smith et Trzaskoma (2007), p. LI-LV.

trouve néanmoins pas d'expression directe dans les textes latins conservés : seuls les récits de fondation transmis par les historiens grecs et romains, rattachant la Pise d'Étrurie à la Pisa d'Élide, en donnent un indice supplémentaire.

Les genres littéraires romains, principalement la poésie lyrique, l'épopée et la tragédie, se situent globalement dans la continuité de leurs prédécesseurs grecs, mais apportent aux figures de Pélops et d'Hippodamie des infléchissements notables. Là où la poésie lyrique alexandrine ne paraissait pas avoir beaucoup eu recours à l'épisode de la course, ce dernier, associé aux genres nobles et de ce fait mis à distance par la poésie pastorale d'un Virgile et par les odes d'Horace, devient en revanche un *exemplum*, peu répandu mais bien attesté, dans l'élégie érotique romaine. De tous les *poetae novi*, c'est Ovide qui se réfère le plus volontiers à l'épisode de la course de chars et lui imprime les sens les plus divers au gré des genres qu'il illustre, jusqu'à en faire dans les *Héroïdes* une image de la séduction particulièrement subversive par rapport à l'idéal du mariage dont il est porteur par ailleurs, sur les sarcophages ou dans la poésie plus sage des *Silves* de Stace. De même, Martial applique aux amours masculines romaines entre maîtres et esclaves le modèle pindarique de la relation entre Poséidon et Pélops, ce qui revient à en infléchir le sens. C'est en revanche la continuité qui prime dans les traités poétiques d'astronomie d'Hygin et de Germanicus.

L'épopée latine offre probablement, avec Stace, le mariage le plus équilibré entre les influences grecques et romaines : la *Thébaïde* brasse à la fois l'héritage grec homérique, classique et alexandrin, et celui, plus proche, de la poésie amoureuse et de la tragédie romaine d'Ennius, Accius ou Sénèque. Aux références cultivées à l'ensemble de ces prédécesseurs s'ajoute la création d'une esthétique proprement romaine, qui pousse encore vers le macabre les aspects déjà sombres des crimes des Pélopidés présents dans la tragédie attique. Sénèque, peu avant Stace, avait tracé cette voie sur la scène en faisant de Tantale et de Pélops des modèles de crime et en offrant à travers les Pélopidés une image du pouvoir politique comme force mortifère. Après Stace, Quintus de Smyrne et surtout Nonnos de Panopolis consacrent la continuité de la présence de la référence à Pélops et Hippodamie dans l'épopée, et notamment de la référence à la course de chars dans les scènes de jeux funèbres.

En prose, l'emploi par les philosophes romains des références au passé héroïque grec montre une évolution semblable à celle dont témoigne Dion de Pruse chez les orateurs de langue grecque : les éléments surnaturels de la course de chars sont ressaisis comme autant de figures de la pensée, dans le cadre de réflexions qui goûtent par ailleurs les références cultivées à la poésie et au théâtre. Mais ce sont les historiens et les géographes qui montrent l'attitude la plus changée envers ce passé lointain, qui n'est plus choisi comme sujet d'histoire que par les quelques représentants du genre de l'histoire universelle, lequel, par ses contraintes mêmes, impose une place très restreinte aux héros éléens. L'épisode de la course de chars, comme celui de la mort de Chrysispos, disparaissent des écrits historiques de langue latine. Pélops ne conserve que les traits que mettaient déjà en avant les historiens de langue grecque les plus soucieux du *pithanos* : son existence réelle n'est pas remise en cause, et son association aux concours d'Olympie lui assure de figurer dans les écrits qui en retracent les origines.

Mais le point de vue romain désormais prégnant pour l'écriture de l'histoire ne donne plus à voir que les parentés élaborées entre cités grecques et villes italiennes : la Pisa éléenne n'est plus mentionnée que pour expliquer la Pisa étrusque.

De même que les orateurs grecs adoptaient dans leurs discours une attitude critique à l'égard des signes de distinction et des parentés brandies par les politiques, de même Tacite offre un aperçu de la divergence entre les usages rhétoriques et diplomatiques de la référence à Pélops et la réalité de leur poids, ou plutôt de leur absence de poids, dans la balance politique : les revendications d'ancêtres ou fondateurs héroïques par les colonies de l'empire n'ont qu'assez peu d'importance aux yeux des hommes de pouvoir romains. Elles témoignent en revanche de l'importance de l'hellénisation dans l'ensemble du monde méditerranéen.

Enfin, les *Fables* longtemps attribuées à Hygin se situent dans la continuité des commentaires et scholies alexandrins et des synthèses dont la *Bibliothèque* du Pseudo-Apollodore offrait le meilleur exemple conservé en langue grecque. Quand bien même le contexte politique et culturel est nouveau, deux formes principales se retrouvent de façon très similaire dans ce manuel longuement augmenté et remanié : la narration, où se constate une notable disparition des toponymes au profit de la seule généalogie refermée sur elle-même, et les listes visiblement toujours employées comme outil de travail par les lecteurs et correcteurs du texte. Avant même l'idée chrétienne d'un sauvetage nécessaire d'une culture païenne menacée, le processus de diffusion aboutit, du côté latin comme du côté grec, à la formation d'une matière narrative écrasant les différences entre les sources employées et constituant un ensemble refermé sur lui-même ; mais la forme synthétique dont témoignent les *Fables*, loin d'être équivalente aux dictionnaires de mythologie modernes, s'inscrit encore dans des pratiques florissantes de production d'œuvres nouvelles où la référence à des héros grecs d'anciennes générations comme Pélops et Hippodamie reste courante.

Chapitre 6

Constituer l'objet mythe

L'étude des cultes héroïques de Pélops et d'Hippodamie à Olympie et des objets qui leur sont liés ailleurs en Grèce a rappelé et précisé l'importance locale qui a été la leur dans la vie religieuse des sanctuaires. L'étude pragmatique des documents iconographiques et celle des textes grecs et latins qui mettent en scène Pélops et Hippodamie ou se réfèrent à eux ont mis en évidence la grande variété des modalités de ces mises en scène et de ces références selon les supports et les contraintes génériques, et l'évolution historique qui infléchit peu à peu ces discours en même temps que les cadres politiques et sociaux dans lesquels ils sont produits, de la Grèce archaïque à l'empire romain. Pour la durée de ces études, j'ai, la plupart du temps, délibérément mis de côté le concept de mythe, qui m'avait permis de délimiter un corpus d'étude raisonnablement cohérent, mais qui, en tant que concept contemporain introuvable dans les documents antiques, n'était pas directement mobilisable pour les étudier dans leur singularité. À présent que les modalités précises des différents types d'évocations de Pélops et d'Hippodamie ont été détaillées, il est possible d'envisager simultanément tous ces aspects, et de recourir à ce concept pour tenter de cerner plus précisément des ensembles cohérents au sein des réseaux de références complexes, et parfois contradictoires, que recouvre la permanence en partie trompeuse des noms propres. Je procéderai du plus évident au moins évident, en commençant par dégager à grands traits les ensembles cohérents employés par les auteurs antiques eux-mêmes et les contradictions que ces ensembles révèlent, puis en interrogeant successivement les problèmes que se sont posés les mythologues contemporains à leur sujet.

1. Cohérences et divergences dans les évocations antiques : la constitution problématique d'un objet « mythe de Pélops »

J'avais distingué, en commençant cette étude, quatre critères de cohérence pour constituer un objet d'étude « mythe de Pélops » : l'emploi du nom propre ; une triple caractérisation généalogique, géographique et politique distinguant le héros de ses homonymes et le rendant reconnaissable même lorsque le nom propre n'est pas directement employé ; une caractérisation figurée propre aux œuvres picturales, et que leur étude nous a permis d'ores et déjà de préciser ; enfin un réseau de références internes à l'ensemble de documents ainsi délimité, et qui a été étudié en détail au cours des chapitres précédents sous l'angle de l'intertextualité et des influences entre œuvres picturales et œuvres ou pratiques discursives. Ces critères, qui ne cernaient encore qu'un ensemble assez lâche, ne résolvaient pas le problème de l'artificialité d'un objet d'étude ainsi délimité au sein de la masse des évocations par les Grecs de leur passé lointain. L'étude plus approfondie de ce corpus d'étude a permis de mettre en évidence tant des cohérences réelles que des divergences profondes, qui rendent indispensable un

questionnement méthodologique sur la validité d'expressions comme « le mythe de Pélops » en tant que concepts prétendant à une certaine pertinence historique.

À la question de la délimitation la plus souhaitable de cet objet (peut-on dégager un « mythe de Pélops » ou bien plutôt un « mythe de Pélops et Hippodamie », ou un autre ensemble encore ? Vaut-il mieux en rester à l'emploi des anthroponymes comme critères d'unité, ou bien d'autres critères d'unité doivent-ils être pris en compte ?) s'ajoute la question de savoir sur quel plan revendiquer cette pertinence à des réalités historiques, puisque le concept de mythe n'est pas une catégorie indigène mais prétend apporter un éclairage adéquat sur la Grèce ancienne¹. J'avais résolu provisoirement ce problème en bornant mon emploi du concept à un niveau superficiel et aussi descriptif qu'une démarche de définition d'un corpus pouvait le prétendre, c'est-à-dire en faisant du « mythe de Pélops » un simple moyen commode de désigner l'ensemble des évocations du héros telles que directement présentes dans les documents antiques, bien loin par exemple de toute ambition de cohérence structurale à un niveau plus profond (reconstruction d'une élaboration historique et d'une circulation de variantes, recherche d'invariants trahissant l'emploi d'opérateurs logiques propres à une pensée grecque archaïque non rationnelle). Il s'agit à présent de déterminer s'il est possible d'approfondir la pertinence de ce terme en appliquant des critères de cohérence plus étroits au sein de l'ensemble préalablement délimité, de quelle nature sont ces critères qui nous permettent d'en apprendre davantage, et dans quelle mesure ils peuvent conduire à confirmer la cohérence de ce premier ensemble très vaste, ou au contraire à l'infirmer en mettant en évidence d'autres regroupements plus précis.

L'étude approfondie des documents a montré que les évocations de Pélops et d'Hippodamie subissent des variations nettement commandées par les contraintes génériques, elles-mêmes fortement variables d'un bout à l'autre de la période étudiée. Ces contraintes génériques conditionnent en partie les choix thématiques des auteurs dans leurs évocations du sujet, au point de soulever le problème des divergences entre plusieurs « branches » du mythe correspondant aux grands genres littéraires ou savants. Le même problème se pose dans le cas des divergences entre tradition iconographique et tradition textuelle. Pour autant, ces divergences ne sont pas radicales au point de remettre en cause le critère d'unité qu'est le nom propre ; mais elles sont à l'origine de contradictions et de coexistences entre des caractérisations très diverses des héros évoqués. Malgré ces divergences, nous allons voir qu'il reste possible de dégager, tous supports confondus, des ensembles thématiques indubitablement cohérents, qui traversent les frontières génériques et persistent parfois tout au long de la période étudiée. Ces thèmes récurrents conditionnent également en partie les modalités d'évocation de Pélops, d'Hippodamie et des héros voisins d'une façon qui rend possible de distinguer différents ensembles et sous-ensembles au sein de l'ensemble englobant qu'il est bel et bien possible de baptiser « mythe de Pélops ». L'étude précise des références à Pélops et Hippodamie a par ailleurs mis en évidence la

¹ Voir Calame (1990), réédité dans Calame (1996).

pratique fréquente de la mise en série des références, qui aboutit à situer les héros étudiés au sein de plusieurs ensembles plus vastes et à créer des points de rencontre privilégiés entre certains ensembles plutôt que d'autres.

1.1. Entre cultes, images et discours : cohérences et divergences médiatiques et génériques

L'examen des évocations de Pélops et d'Hippodamie impose à l'étude de prendre en compte une grande variété d'objets : outre les documents que sont les textes et les œuvres figurées, il est indispensable de tenter d'atteindre, à travers eux, un ensemble de réalités qui tiennent des pratiques sociales et culturelles. Or ce qui peut être appris sur Pélops et Hippodamie à travers ces documents montre, malgré l'apparente unité assurée par la récurrence des noms propres, une diversité extrême dans les modalités d'évocations que déploient les différents ordres de réalités en question.

1.1.1. La singularité des pratiques culturelles par rapport aux sources textuelles et picturales

Sur le plan du culte², il ressort que Pélops et Hippodamie ont fait l'objet, comme la grande majorité des héros grecs, d'un culte héroïque très local, qui semble être resté centré sur le sanctuaire d'Olympie et son voisinage immédiat, la Pisatide et l'Élide ; il n'est pas attesté avec certitude avant le début de l'époque classique, et dure encore au II^e siècle lorsque Pausanias le Périégète visite la région. Si quelques indices tendent à faire soupçonner un possible ancrage cultuel de Pélops lié à Tantale dans la région du mont Sipylos, au moins à l'époque de Pausanias, ce n'est pas sûr, et il reste en revanche tout à fait clair que ni Pélops, ni Hippodamie, ni aucun autre des protagonistes de la course, n'ont bénéficié d'autres cultes d'importance, pas même ailleurs dans le Péloponnèse. Ce n'est donc pas en tant que figures du culte que Pélops et Hippodamie sont connus ailleurs en Grèce, et moins encore en Italie ; ou du moins, s'ils sont reçus par les autres Grecs et par d'autres peuples comme des figures vénérables auréolées de sacré, ce sont des figures d'un culte pratiqué ailleurs et non des figures familières révérees un peu partout. Pélops et Hippodamie semblent des figures héroïques typiques du culte grec, ancrées dans un espace restreint et peu ou pas du tout révérees ailleurs.

Une nuance s'impose aussitôt : malgré leur caractère très local, ces cultes ont lieu dans un sanctuaire, celui d'Olympie, qui bénéficie vite d'une renommée panhellénique extrême (il accueille la plus importante des manifestations sportives grecques) et durable (elle se poursuit jusqu'à la disparition des concours olympiques à la fin du IV^e siècle ap. J.-C.). Dans le cadre des concours sportifs de la période, un grand nombre d'athlètes, de spectateurs et de visiteurs en tout genre était amené à fréquenter le sanctuaire et à être en contact direct avec les nombreux cultes qui s'y pratiquaient. Mieux, le culte de Pélops est en rapport (ou du moins se trouve à un moment donné mis en rapport) avec les épreuves des

² Pour un éclaircissement ajouté après la soutenance au sujet de l'inclusion des cultes dans cet « objet mythe », voir ma note au tout début du chapitre 1.

concours sportifs, et le culte d'Hippodamie se trouve lié à une épreuve sportive féminine singulière dans le cadre des *Heraia*, distincte des concours olympiques quoique ayant lieu sur le même stade.

Mais les choses se complexifient à la lecture des textes. Il n'existe aucun récit étiologique faisant directement de Pélops le fondateur des concours olympiques. Il n'en existe aucun employant l'épisode de la course au service d'une étiologie des concours ou d'une de leurs épreuves. S'il a pu arriver à des antiquisants ou à des non spécialistes de l'affirmer, il s'agit d'erreurs dues, semble-t-il, à des surinterprétations de la première *Olympique* de Pindare ou à une méconnaissance des autres sources. Il n'y a aucune relation simple entre Pélops, la course pour Hippodamie et les concours olympiques.

Dans le cas de Pélops, le héros joue bel et bien un rôle dans l'histoire des origines des concours, mais ce rôle est indirect, voire assez effacé : il n'est généralement qu'un fondateur parmi plusieurs (au moins trois), et les quelques sources qui attribuent la fondation à une figure de héros en particulier l'attribuent à Héraclès, jamais à Pélops. Il n'y a jamais de mise en relation de la course pour Hippodamie avec une épreuve sportive des jeux, mais des étiologies attribuant *entre autres* à Pélops l'institution de jeux funèbres formant *une parmi plusieurs* étapes dans les origines des concours ; ou bien Pélops est le héros en l'honneur duquel un autre héros (parfois Héraclès) institue des épreuves. Aucune interprétation de type mythe-rite n'est donc valide dans ce cas précis : aucun rapport direct ne peut être établi entre les textes et les images évoquant la course de Pélops et les pratiques sportives des concours olympiques. Il en existe en revanche un rapprochement poétique, celui réalisé par Pindare dans la première *Olympique*, mais il s'explique par le cadre propre au genre de l'épique.

Dans le cas d'Hippodamie, la divergence est plus radicale encore : Pausanias est la seule source documentant le rite des *Heraia*. Hippodamie ne joue aucun rôle dans les origines des concours et son culte n'est connu que par Pausanias. En revanche, la statue d'Hippodamie sur le côté de l'hippodrome d'Olympie mentionnée par le Périégète³ est le seul élément solide montrant une mise en relation entre la course pour Hippodamie et l'épreuve olympique de la course de chars. Encore montre-t-elle une divergence entre l'épisode tel que le documentent les autres sources et ce qu'implique la statue, puisque, pendant la course, Hippodamie se trouvait sur le char aux côtés de Pélops, alors que sa statue la représente portant des bandelettes et attendant le vainqueur en dehors du champ de courses. La course même des *Heraia* est une course à pied et non une course de chars.

Ainsi l'épreuve de la course de chars aux jeux d'Olympie n'est pas une transposition de la course de Pélops, et le rôle d'Hippodamie dans le culte n'est pas non plus une transposition de son rôle dans la course. Le seul rapport direct entre le culte et les documents portant sur la course réside dans la recherche d'un certain réalisme manifestée par les peintres de vases dans leur représentation des chars, et plus tard par la réappropriation étrusque partielle de l'habillement des héros sur les urnes étrusques, puis surtout la romanisation, plus poussée, du cadre de la course sur les sarcophages romains, à travers l'ajout de détails typiques du cadre réel des courses de chars du monde romain.

³ Si l'on ne remet pas en cause son identification, qui ne va pas de soi, comme nous l'avons vu au chapitre 1, p. 24.

Les sacrifices et offrandes bel et bien effectués en l'honneur de Pélops n'ont rien à voir avec cette course. Le lien privilégié entre Pélops et Zeus relaté par Pausanias dans le culte n'a *presque* aucun équivalent direct dans la matière narrative textuelle et picturale. Dans les textes, il n'a de contrepartie que dans la poésie épique, avec la légitimité divine accordée par Zeus aux souverains pélopidés dès l'*Illiade* par l'intermédiaire du sceptre dont a hérité Agamemnon. C'est parmi les œuvres figurées que le « presque » se justifie : le fronton est du temple de Zeus à Olympie, œuvre en rapport direct avec les cultes locaux, fait de Zeus le juge de la course de chars qui oppose Pélops et Oinomaos.

L'existence d'un culte de Déméter important à Olympie et les quelques éléments qui le lient à celui de Pélops offrent par ailleurs une possibilité d'association entre le culte de Pélops et l'épisode de son démembrement et de sa dévoration. Mais le rôle singulier prêté à Déméter dans le banquet cannibale n'est vraiment attesté qu'à l'époque romaine : si un tel lien a existé, il est prudent de ne pas le faire remonter à une époque trop ancienne, pas autrement qu'à titre d'hypothèse, du moins.

Ainsi de fortes divergences apparaissent entre les héros tels qu'ils sont présentés par les textes et les images et les pratiques auxquelles ils président dans la réalité itérative du culte. Le caractère très limité des sources précises portant sur ces cultes interdit par ailleurs d'envisager avec exactitude l'évolution des pratiques cultuelles au cours de la période étudiée, et notamment de faire la part entre leurs états anciens et les transformations qu'elles peuvent avoir subies après l'accession des concours olympiques au statut de grand rassemblement panhellénique, puis tout au long de la période romaine.

Enfin, dans les domaines étrusque et romain, aucune forme de culte rendu à Pélops, Hippodamie ou aux héros voisins n'est attestée : cela induit nécessairement une différence dans la production et la réception des œuvres qui leur sont consacrées, et, même si cette différence n'est pas aisée à cerner en l'état des sources connues, il convient de la garder à l'esprit.

1.1.2. L'autonomie des traditions iconographiques

Des divergences tout aussi nettes s'observent entre les textes et les œuvres figurées. L'étude des œuvres figurées représentant Pélops et Hippodamie a mis en évidence l'existence d'une tradition iconographique grecque à l'autonomie bien affirmée, qui opère un choix parmi les sujets possibles et mobilise pour les représenter ses propres codes ; ces œuvres, jamais réductibles à la simple illustration de textes préexistants, produisent souvent des variantes nouvelles à part entière. La tradition figurée ignore entièrement l'épisode de la dévoration de Pélops, et c'est la course de chars à ses différentes étapes qu'elle représente le plus volontiers. Tant le fronton est du temple de Zeus à Olympie que les vases peints grecs élaborent une caractérisation figurée des protagonistes de la course, opposant un Pélops et un Myrtilos en hommes jeunes et imberbes à un Oinomaos barbu, cuirassé et casqué, tous éléments qui apportent sur les âges des personnages une précision qui ne figure pas dans les textes conservés, du moins pas à des dates aussi anciennes. Le choix de la mise en valeur ou non de l'origine étrangère de Pélops est exprimé visuellement, par l'alternance entre le vêtement grec et un vêtement

oriental tacheté complété par un bonnet phrygien. Hippodamie est sur les vases la femme qui lève un coin de son voile, Myrtilos est l'homme à la roue de char.

De plus, l'ensemble des figures, même les plus secondaires comme les serviteurs, est saisi par le regard d'un coup d'œil, voire mis en valeur par des jeux de formes et de symétries, alors que de tels personnages accessoires ne sont pas du tout mentionnés dans les textes. Certains personnages, comme l'épouse ou la mère d'Oinomaos, Stéropé, ou bien les servantes ou nourrices d'Hippodamie, sont placés sur le même plan d'importance que les personnages principaux sur les vases, mais sont pratiquement absents de ce qui est connu des textes.

La course de chars est mise en (plusieurs) scènes selon une logique narrative qui concentre en un moment donné ce qui relève dans les textes d'un continuum événementiel soit narré soit suggéré par allusions. Sur les vases, c'est un langage symbolique conventionnel qui renvoie, au-delà de l'instant représenté, aux tenants passés et aux aboutissants à venir de l'événement en cours, en se limitant aux bornes de ce qui forme alors un épisode. Les scènes ne sont compréhensibles que pour qui est déjà un peu renseigné par ailleurs sur les sujets représentés, d'où des erreurs d'identification possibles, ouvrant potentiellement sur la production de nouvelles variantes, ce que les textes ne permettent que plus marginalement, dans leurs non dits ou leurs ambiguïtés⁴. La présence d'Éros ou de Furies concrétise les puissances divines à l'œuvre sans tout dire sur leur action future. Le geste de Pélops enlaçant Hippodamie avec la main dont il tient sa lance pour s'opposer à Oinomaos matérialise l'enjeu de la course d'une façon que les textes ne paraissent pas avoir connue avant Philostrate l'Ancien, dont les inspirations picturales sont manifestes.

Il existe ainsi une imagerie de Pélops et d'Hippodamie aux codes et au fonctionnement en bonne partie autonomes, et dont les œuvres reprennent et font évoluer les conventions, les scènes typiques et les types figurés selon leur logique propre, une logique qui échappe aux réalités différentes que sont les pratiques culturelles liées aux héros représentés et les discours produits sur le même sujet. En témoigne l'absence de toute représentation figurée de l'épaule de Pélops, alors même qu'elle joue un rôle important dans le culte et notable dans les textes, en poésie puis en prose. S'il est probable que certains vases ont pu puiser leur inspiration dans des œuvres poétiques, il n'y a pas à mes yeux d'exemple individuel clairement prouvé d'un tel rapport d'inspiration dans ce sens (texte vers œuvre figurée). Mieux documenté est le rapport inverse, au moins à l'époque romaine dans le cas manifeste des deux Philostrate : s'il est bien établi à présent que ces auteurs ne décrivent pas directement des œuvres réelles, nous avons vu que l'inspiration picturale joue un rôle non négligeable chez Philostrate l'Ancien et plus important encore chez Philostrate le Jeune.

Cette tradition picturale sur Pélops et Hippodamie persiste manifestement avec une belle constance chez les Étrusques puis dans l'Italie romaine, où elle se voit réappropriée et transformée peu à peu par

⁴ Le rôle plus important joué dans la réception des œuvres figurées par des connaissances externes indispensables au spectateur est précisément ce qui rend si ardue l'interprétation des œuvres étrusques, qui transforment visuellement l'épisode d'une façon qui nous échappe en bonne partie, faute d'autres sources sur le même sujet.

de nouvelles cultures. La mise en rapport entre œuvres figurées et textes est particulièrement problématique dans le cas des œuvres étrusques, en l'absence de textes portant sur les mêmes sujets ; tout au plus avons-nous pu constater la réappropriation étrusque des types figurés par l'emploi d'éléments vestimentaires et techniques propres à ce peuple, et la métamorphose manifeste et novatrice qu'y subissent les principales scènes-types élaborées par l'art vasculaire grec. Cette réappropriation novatrice y est réalisée par l'intervention de puissances divines étrusques, par la transformation d'éléments à caractère principalement symbolique en objets physiques réellement présents dans les scènes (la roue caractérisant Myrtilos comme conducteur de char devient l'arme de défense qu'il brandit dans la scène du meurtre), et par l'invention de variantes nouvelles : la mise à mort d'Oinomaos puis de Myrtilos par Pélops et Hippodamie, laquelle joue dans le meurtre un rôle actif inédit, et le détail du coup d'épée donné aux chevaux par un Oinomaos vaincu mais toujours dangereux. Les reliefs et sarcophages romains montrent une restriction du sujet à l'épisode de la course, une romanisation de son contexte matériel, et l'invention de nouveaux codes du récit visuel par la représentation juxtaposée de plusieurs scènes formant une succession chronologique, voire par la juxtaposition directe de plusieurs étapes au sein d'une même scène formant une progression continue de gauche à droite. La dimension d'exploit sportif d'une part, de symbole nuptial d'autre part de la course de Pélops se voit renforcée, et un rapprochement avec les textes se révèle fécond puisque cette double dimension est également présente dans la poésie lyrique latine, où Pélops et Hippodamie deviennent un modèle de séduction et d'amour. La dimension la plus sombre de l'épisode reste présente sur les sarcophages romains, par la figuration de l'accident et de la mort d'Oinomaos, ainsi que dans le théâtre tragique et la poésie épique latins, lesquels puisent avant tout chez les auteurs grecs antérieurs. C'est ce même rapport avec la poésie grecque, davantage qu'une volonté de référence directe à son culte réel, qui paraît conditionner les évocations poétiques latines du culte de Pélops et les références qui touchent au héros dans les évocations de jeux funèbres, toutes témoignant d'un syncrétisme complexe entre les religiosités grecque et romaine.

1.1.3. L'hétérogénéité des discours et l'autonomie de la tradition textuelle : le modelage des modalités d'évocation de Pélops et d'Hippodamie en fonction des nécessités génériques

Les textes, dans leur rapprochement avec le culte et les images, montrent l'évidence pour les auteurs d'une communauté de sujets, de personnages et d'événements témoignant d'un savoir partagé sur le passé lointain des Grecs, qui forme une « matière » littéralement mise en œuvre sur plusieurs supports, mais selon des modalités de production et de réception différentes. Or, au-delà de cette simple communauté de sujets, les différents types de discours produits au sujet de Pélops et dans une moindre mesure d'Hippodamie, qui est loin d'avoir dans les textes la même place que dans le culte et sur les œuvres figurées, montrent que cette grande variété dans les évocations de Pélops est en bonne partie

conditionnée par les distinctions entre les genres poétiques, dramatiques et plus généralement littéraires, et se trouve encore renforcée par l'évolution de ces genres au cours de la période étudiée.

Le genre poétique grec le plus proche du culte olympique de Pélops est sans conteste l'épigramme telle que la pratiquent Pindare puis Bacchylide. De même, les adresses à Pélops dans la poésie mélique grecque archaïque en général revêtent un caractère performatif dans le cadre du culte. Mais même la première *Olympique* ne peut être comprise sans malentendu par qui oublierait le contexte précis de sa production, notamment sa visée laudative envers son commanditaire : bien que sa performance ait revêtu un caractère rituel, l'ode de Pindare n'est pas un document du culte et ne peut pas être lue comme renseignant directement sur le culte. Le saisisant raccourci menant de la victoire de Pélops à la course à son culte présent à Olympie et à son caractère de figure tutélaire des concours sportifs fait partie d'une causalité propre à l'épigramme, où tout doit célébrer la victoire et la gloire du commanditaire du poème ; elle ne vaut pas étymologie.

Si les représentations dramatiques des tragédies attiques à partir du V^e siècle revêtent également une valeur rituelle en elles-mêmes, elles servent un culte tout différent, celui de Dionysos à Athènes, et elles évoquent héros et héroïne d'une manière bien différente des rites locaux olympiques et même de la poésie archaïque. Pour la première fois, Pélops et Hippodamie se trouvent mis en scène, joués par des citoyens athéniens (nous avons vu qu'Oinomaos pouvait être incarné par quelqu'un comme Eschine) : le passé lointain se trouve réeffectué dans le présent, mais aussi, de ce fait, réapproprié par la communauté d'une cité toute différente, en fonction d'intérêts et d'une idéologie différents. À partir de Sophocle, le genre de la tragédie attique confère davantage de cohérence intergénérationnelle à la matière préexistante, en rattachant solidement Pélops à la lignée des Pélopidés, dont son crime contre Myrtilos explique les malheurs à venir. Les Pélopidés se trouvent réciproquement de plus en plus caractérisés comme tels chez Sophocle et Euripide, et le nom de Pélops et l'épisode de la course sont mobilisés pour produire de nouveaux signes de l'unité de la maisonnée héroïque : le palais où a vécu l'ancêtre, sa lance qui y est conservée chez Euripide. La nécessité d'une unité tragique forge une causalité pélopidé et impose la présence en filigrane de l'ancêtre dans les pièces où il n'apparaît pas directement. Le cadre générique conditionne donc en bonne partie le traitement thématique du sujet. Il y a un Pélops tragique, rattaché à l'ensemble plus vaste de la lignée des Pélopidés ; c'est un Pélops à deux visages, à la fois victorieux d'Oinomaos et coupable de la mort de Myrtilos, à la fois Barbare venu de l'étranger et héros fondateur d'une puissante lignée de souverains grecs, sans qu'aucun de ces deux aspects ne prenne jamais le pas sur l'autre. Associé à celui des Pélopidés, le nom de Pélops devient connu dès l'époque classique comme un sujet typique voire banal pour les poètes et notamment les poètes tragiques, au point qu'il peut servir de repoussoir aux poètes pratiquant d'autres genres et désireux de marquer leurs distances par rapport à de tels sujets, que l'existence attestée de comédies mettant en scène Pélops n'empêche pas de passer pour caractéristiques des grands genres sérieux. Cet emploi de la référence à Pélops et aux Pélopidés comme sujet caractéristique des grands

genres persiste jusqu'à la période romaine, de même que la composition de tragédies sur Pélops et les Pélopidés.

En dehors de ce remodelage propre au genre tragique, de multiples références à Pélops sont mobilisées dans des contextes fortement rhétoriques, tant dans les discours d'Isocrate que dans ceux que reconstruit Hérodote ou que pastiche Platon, ou encore dans la tragédie elle-même. Il ne s'agit plus alors de mettre en scène le passé lointain mais de le mobiliser en tant qu'argument persuasif au service d'une cause actuelle : dans ce contexte, la référence à Pélops dans l'Athènes classique est largement motivée par l'enjeu de sa caractérisation comme grec ou comme barbare, qui vient alimenter les prétentions territoriales, le rejet et l'opprobre. L'unité et la grandeur de la lignée des Pélopidés, acceptables pour l'écriture de tragédies, sont paradoxalement moins de mise à l'époque classique dès lors que la politique s'en mêle.

Dans le même temps, la tradition historique née à l'époque archaïque et florissante à l'époque classique développe sa propre approche de Pélops et d'Hippodamie : la venue de Pélops dans le Péloponnèse en provenance de l'Asie mineure y joue un rôle important pour retracer les mouvements de populations à l'origine du peuplement de la Grèce. Thucydide est le premier auteur connu à en offrir un exemple, et ce recours à Pélops pour expliquer les apports asiatiques à la Grèce centrale se poursuit jusqu'à Strabon. Là encore, les nécessités du genre conditionnent le traitement thématique : le Pélops des historiens est une figure de souverain et de fondateur ; il est mobilisé dans le cadre de causalités politiques et économiques – comme vecteur d'importation en Grèce des richesses asiatiques, dès Thucydide et jusqu'à Strabon là encore. Les tensions propres au genre historique ne sont pas celles propres à la référence rhétorique : si pour les historiens l'origine de Pélops est un fait qu'on ne peut remettre en cause, c'est bien plutôt le détail de l'épisode de la course qui pose rapidement un problème de vraisemblance, comme le montrent les réécritures radicales opérées, chacun à sa façon, par Palaiphatos puis Nicolas de Damas. Ce problème s'estompe en même temps que les évocations historiques de Pélops chez les auteurs latins, qui se préoccupent davantage des époques plus récentes et chez qui l'épisode de la course disparaît complètement. L'histoire romaine est en revanche le lieu de la mise en valeur des traditions expliquant par la Grèce les origines des peuples italiotes : Pélops et ses compagnons, ou bien les Pélopidés, deviennent les fondateurs de la Pise d'Italie. Pour les historiens grecs, Pélops est un Asiatique ; pour les historiens romains, ce serait plutôt un Grec.

À partir de l'époque hellénistique, le déplacement vers Alexandrie du centre de l'activité intellectuelle et les bouleversements politiques apportés par les conquêtes d'Alexandre puis la mise en place des royaumes hellénistiques, joints à l'ascension progressive de Rome, mettent en place un contexte politique et idéologique différent, plus favorable aux rapprochements entre les Grecs et les peuples asiatiques, qui ne peut pas ne pas avoir influencé le regard porté sur l'union de Pélops et d'Hippodamie. Mais le changement le plus visible s'opère dans les conditions mêmes de la production des œuvres : la prédominance de la culture écrite sur l'oralité, l'accession des auteurs des V^e-IV^e siècles au statut de classiques et le foisonnement d'éditions critiques et de commentaires renforcent la

part d'intertextualité délibérée et d'érudition dans les œuvres poétiques postérieures : toute référence à Pélops et toute mise en scène de Pélops devient potentiellement littéraire au sens où elle se sait l'héritière d'une tradition écrite riche en modèles à imiter et à remodeler. Les différents genres littéraires évoquant Pélops et Hippodamie, en poésie et en prose, se réfèrent plus souvent et de manière plus précise à leurs évocations plus anciennes et les constituent définitivement en figures littéraires, au point qu'il devient difficile de mesurer la part de religiosité réelle dans leurs évocations, bien que leurs cultes olympiques soient toujours florissants.

Les éditions critiques et les commentaires des auteurs classiques favorisent l'émergence de milieux intellectuels et artistiques où l'écriture savante et la création poétique s'alimentent mutuellement. Dans l'ombre des œuvres nouvelles, les commentaires, pour autant que les scholies qui en dérivent indirectement permettent de s'en rendre compte, assurent eux aussi la préservation, le classement, la diffusion, mais aussi le renouvellement d'un savoir qui se trouve modifié et augmenté en même temps que synthétisé. Bien que d'une façon toute différente et très en retrait par rapport aux figures d'auteurs et de poètes, les auteurs de commentaires et de scholies revendiquent eux aussi une autorité susceptible d'infléchir la tradition. Leurs écrits élaborent des formes nouvelles de transmission du savoir sur le passé lointain, qui se trouve passé au crible de la critique historique, mais tout aussi souvent narrativisé et relaté sur le mode de l'*historia* qui hésite entre fait historique lointain et fiction. La porosité entre commentaire et (ré)écriture par le fait que commentaires et œuvres nouvelles sont parfois écrits par les mêmes personnes.

Ce caractère fortement littéraire et intertextuel s'affirme dans la poésie alexandrine (Apollonios de Rhodes et Lycophron, savants et poètes) et les œuvres qu'elle influence : les épopées grecques et latines de la fin de l'Antiquité, la poésie lyrique et didactique latine. Les mises en scène directes de Pélops et d'Hippodamie y restent rares : tous deux sont avant tout mentionnés en tant que références dans des comparaisons, des énumérations, et par la suite des *exempla* chez les auteurs de langue latine. Le genre de l'épopée présente ainsi une belle unité dans les modalités d'évocation de la course de chars, qui devient après J.-C., chez Quintus de Smyrne, Stace et Nonnos, une référence prise en charge par les personnages, ou plus rarement directement par le poète, dans les scènes de courses de chars de jeux funèbres.

Les influences entre genres sont également manifestes à la fin de l'Antiquité : l'épopée en particulier emprunte volontiers, tant à la poésie lyrique qu'à la tragédie, des types de traitements des épisodes qui donnent lieu à des évocations très contrastées au sein d'une même œuvre, et dont les *Dionysiaques* offrent un exemple colossal qui tend vers une sorte de somme des possibilités de traitements des références aux mêmes figures dans des contextes amoureux, sportifs, belliqueux ou nuptiaux. La prose se nourrit également de ses multiples modèles poétiques mais aussi des arts picturaux, comme en témoignent les *Tableaux* des deux Philostrate, où un creuset de références culturelles donne naissance à des œuvres picturales fictives qui sont avant tout des objets littéraires fusionnant des héritages multiples.

La poésie lyrique latine, de son côté, pratique systématiquement la mise en série des *exempla* mythologiques, ce qui lui permet de mettre en avant tel ou tel élément d'un épisode et telle ou telle caractérisation d'un héros.

Dans le même temps, l'emploi de la référence à Pélops et aux Pélopidés, ou plus rarement à Hippodamie, dans un contexte de réflexion philosophique et morale, donne lieu à un nombre croissant de références à Pélops développant un fonctionnement propre en tant qu'images ponctuelles refermées sur elles-mêmes, entièrement conditionnées par une fonction réflexive et persuasive dans leur contexte immédiat. Lorsqu'elle ne donne pas lieu à des pastiches rhétoriques virtuoses comme le *Discours troyen*, la mobilisation de Pélops chez Dion de Pruse change la course de chars ou l'épaule du héros en images de la pensée dont les variantes singulières n'ont de sens que dans leur contexte de production précis. À partir du II^e siècle au moins, chez les orateurs païens comme chez les premiers auteurs chrétiens, l'épaule des Pélopidés devient une image à but réflexif illustrant l'opposition entre le signe physique superficiel et la qualité réelle abstraite. La même tendance s'observe chez Cicéron, qui met sa culture littéraire au service de la réflexion à laquelle il invite son lecteur. Dans ce contexte générique précis, l'attitude des auteurs envers le merveilleux laisse peu de doute sur leur incrédulité à l'égard des éléments merveilleux de la course de chars : la référence à Pélops devient avant tout une référence à des images présentes dans des œuvres évoquant Pélops et conçues comme des fictions.

Les textes mythographiques tels que les représentent un Pseudo-Apollodore ou un Hygin participent d'un mouvement de constitution des références au passé lointain en un tout autonome, qui recompose une « matière » sous une forme et avec un statut différents : renonçant à toute prétention de validité historique, du moins dans le détail, les synthèses qu'ils fournissent récupèrent sous forme de récits en prose le contenu généalogique et événementiel présent dans des œuvres antérieures aux statuts divers, en l'absolutisant en tant que continuum chronologique d'ensemble à ambition sinon exhaustive, du moins synthétique, et en écrasant au passage les différences de statuts entre les œuvres où ce contenu est puisé. Ces textes remplissent une fonction informative, donnant accès en peu de mots à une vaste masse de références culturelles communes considérées comme indispensables. Ils participent aussi, quoique d'une tout autre façon que les figures de style des philosophes, à un changement de statut de la référence aux héros en général, en consacrant sa nature en premier lieu *lettrée* (sinon proprement littéraire).

Enfin, les quelques auteurs chrétiens dont j'ai donné un aperçu mobilisent Pélops au service d'un discours polémique de condamnation virulente des cultes héroïques et du paganisme en général, qui s'alimente volontiers par la récupération hyperbolisée du banquet cannibale de Tantale et de la relation entre Pélops et Poséidon, toutes références là encore volontiers placées au sein d'énumérations d'exemples particulièrement foisonnantes.

De cet examen d'ensemble des évocations de Pélops et d'Hippodamie dans les textes grecs et latins, il ressort qu'en dépit de l'existence sous-jacente indéniable d'une matière commune formée par la caractérisation généalogique, géographique et politique dont il était question plus haut (ni

l'ascendance ou la descendance de Pélops et d'Hippodamie, ni les lieux dont ils proviennent et où ils se rendent, ni leur statut d'ancêtres royaux ne sont jamais bouleversés), les manières dont ils sont évoqués sont fortement conditionnées par le contexte générique de leurs évocations, contexte qui conditionne également en partie les épisodes, éléments et thèmes abordés, mis en avant ou passés sous silence. Aux aperçus très lacunaires des traditions orales archaïques, en bonne partie inaccessibles, qui connaissent déjà Pélops, l'épanouissement des genres écrits, en poésie puis en prose, et la constitution progressive d'un corpus de classiques servant de modèles aux auteurs postérieurs font succéder la naissance d'une tradition écrite consciente de son héritage et de ses propres procédés. L'adaptation d'une évocation donnée des héros au contexte générique précis de cette évocation, toujours produite dans le cadre d'une mise en scène dramatique, d'une performance poétique ou d'une composition en prose destinées à un public donné afin d'atteindre un but précis, tend à faire passer pour indépassable cette adéquation étroite entre toute mention des noms propres et le contexte dans lequel ils sont utilisés.

Ainsi les réalités du culte, les traditions iconographiques grecque, étrusque et romaine et la tradition textuelle gréco-latine, elle-même divisée en genres mû chacun par ses impératifs propres, semblent former autant de « branches » du mythe tendant chacune vers l'autonomie, ce qui paraît rendre désespérée toute tentative pour dépasser le contexte singulier que confèrent à chaque mention de Pélops, d'Hippodamie et des autres sa forme et son contexte de production et de réception.

Pour autant, ce n'est pas le cas, puisque des ensembles thématiques traversant les cloisonnements médiatiques et génériques se laissent malgré tout dégager. Une présentation synthétique de ces ensembles, toutes sources confondues, permettra d'envisager sur des bases plus claires, dans un second temps, une analyse approfondie de chacun d'eux.

1.2. Les branches thématiques du mythe : ensembles concentriques autour de Pélops

Il serait réducteur d'affirmer que les mentions des noms propres ou les représentations picturales de Pélops ou d'Hippodamie sont entièrement conditionnées par leur contexte de production et de réception singulier. Si l'on considère ensemble tous les ordres de réalité envisagés – pratique culturelle, œuvre figurée ou texte – sur l'ensemble de la période étudiée, il me paraît possible de dégager des ensembles thématiques qui existent à côté de ces distinctions et renseignant tout autant sur la façon dont Grecs et Romains envisageaient ces héros. Cela vaut en premier lieu pour les ensembles où viennent s'inscrire les héros autres que Pélops inclus dans le corpus de départ : si Pélops est le héros susceptible d'être évoqué dans la plus grande variété de contextes, ce n'est pas le cas d'Hippodamie et moins encore d'Oinomaos et de Myrtilos ou des autres héros cités au cours des chapitres précédents. Il est possible de distinguer, parmi l'ensemble général des évocations de Pélops tous supports confondus, plusieurs sous-ensembles montrant quels héros sont mentionnés où. La même chose vaut en second

lieu pour les sujets abordés lorsque ces héros sont mentionnés : là encore, malgré les frontières génériques et la variété des supports, il est possible de dégager des thèmes distincts correspondant à ce que j'appelle depuis le début de cette étude des « épisodes » ou bien aux principales caractérisations psychologiques et axiologiques des héros.

Tout cela permet de cerner plus précisément, selon ce nouveau critère, les modalités d'évocation de Pélops, d'Hippodamie et des autres héros qui s'avèrent être leurs « satellites ». J'emploierai alors ici des expressions du type « le mythe de... », qui sont à comprendre pour le moment d'après ce seul critère thématique.

1.2.1. L'ensemble général « mythe de Pélops »

En considérant d'abord le seul Pélops, il est possible de dégager ses principales caractérisations thématiques, récurrentes dans tous les genres des textes et sur les œuvres figurées.

L'origine étrangère, asiatique, de Pélops est sa première caractéristique récurrente. Dans la tragédie comme dans les propos persuasifs également présents dans d'autres genres en poésie et en prose, cette origine est brandie à titre d'argument, souvent connotée de manière négative. Dans les propos des historiens, elle est un fait mentionné en même temps que lui et qui connaît plusieurs variantes (Lydie, Phrygie ou Paphlagonie) dont il ressort que Pélops est toujours originaire d'Asie Mineure. Sur les œuvres figurées, l'origine étrangère de Pélops est exprimée par l'intermédiaire de son habillement, par le port d'un habit tacheté et parfois d'un bonnet phrygien.

La deuxième caractéristique récurrente de Pélops, qui coexiste parfois paradoxalement avec la première, est sa mention comme héros rattaché au Péloponnèse conçu comme le cœur même de la Grèce centrale et tendant à être évoqué comme le lieu typique de la grécité. Sur les vases, Pélops porte parfois un habit grec qui fait tout oublier de ses origines, mais c'est surtout dans les textes qu'il est fait mention de lui comme d'un « repère de grécité », notamment sur le plan généalogique, comme c'est le cas dans les *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes où les liens de parenté avec Pélops font du séjour des Argonautes chez les Mariandynes une sorte d'escale dans une colonie grecque au beau milieu de l'Asie.

Une troisième caractéristique thématique de Pélops est son statut de roi. Bien que le plus souvent lié à son rôle politique (qui pour les Grecs est historique) dans le Péloponnèse, ce statut est aussi mobilisé, bien que plus rarement, à propos du rôle qui lui est attribué en Lydie, où il règne parfois avant de s'installer dans le Péloponnèse. Les époques archaïque et classique mentionnent régulièrement Pélops comme installé à la tête d'un empire puissant et lié à la fonction royale.

Une quatrième caractéristique, étroitement liée à la précédente, est le statut d'ancêtre fondateur d'une lignée héroïque qui revient extrêmement souvent à propos de Pélops, qui fait de lui un conquérant du pouvoir à travers l'épisode de la course et l'éponymie du Péloponnèse, et qui le lie à sa descendance regroupée le plus souvent sous le nom de Pélopidés. C'est ici que les emplois effectifs des noms

collectifs dessinent des usages récurrents qui diffèrent d'une exploitation synthétique systématique telle que la laisserait attendre un arbre généalogique reconstitué. Si le premier mortel de la lignée est Tantale, père de Pélopes (la tradition est pratiquement unanime sur ce point), il est très rare que soit employé le terme de « Tantalides », de sorte que la référence à Pélopes prime sur la référence à Tantale. Même Sénèque, dans sa tragédie *Thyeste*, qui est pourtant l'exemple le plus poussé de l'exploitation systématique des différentes générations de la lignée, préfère conserver le nom de Pélopidès, imposé entre temps par l'usage grec.

Une explication logique de cet usage peut être tirée du fort ancrage géographique des deux héros : tandis que Tantale ne quitte jamais l'Asie mineure, Pélopes est le premier à s'installer en Grèce et à y accéder au pouvoir royal, et il fait donc figure d'ancêtre fondateur, même s'il n'est pas le premier dans la généalogie. Si Pélopes est le fondateur d'une lignée héroïque, il ne peut guère être considéré comme le fondateur d'une dynastie au sens restreint du terme : sa descendance se caractérise au contraire par sa dispersion dans le Péloponnèse, et c'est ce trait qui est évoqué le plus souvent pour expliquer la puissance des Pélopidès en tant que facteur politique dans les écrits grecs à ambition historique. Le détail de cette abondante descendance sort du cadre de la présente étude, mais il apparaît assez clairement que l'ensemble baptisé « les Pélopidès » se distingue de l'ensemble plus restreint des Atrides par le fait que ce dernier ensemble a tendance au contraire à se concentrer sur les disputes pour le pouvoir à Mycènes.

Ce dernier point constitue le point de rattachement des évocations de Pélopes à l'ensemble plus vaste des Pélopidès, qui se prête à son tour à des caractérisations thématiques spécifiques : j'y reviendrai brièvement plus loin avec la question de leur marque ivoirine héréditaire qui apparaît à l'époque romaine. Mais il faut auparavant cerner les ensembles plus restreints que forme Pélopes avec quelques autres héros.

1.2.2. Pélopes et Tantale : deux mythes plutôt qu'un

Comme nous l'avons vu à de nombreuses reprises, l'apparent continuum qu'offrent les généalogies lorsqu'on les représente sous la forme d'arbres ou de schémas est extrêmement trompeur, car il ne dit rien sur la fréquence avec laquelle tel ou tel lien de parenté est évoqué ; or certains sont bien plus souvent évoqués que d'autres, tandis que leur rappel systématique et ordonné se confie en général au genre de la théogonie ou à la rigueur à certains récits de mythographes ayant adopté un critère généalogique (et encore : beaucoup ne ressentent pas le besoin de dresser des listes complètes et systématiques des descendance héroïques). De même, en ce qui concerne les événements, ce que les mises en prose synthétiques de l'époque romaine peuvent faire passer pour un continuum narratif allant de soi n'est en réalité qu'une matière événementielle évoquée le plus souvent par ensembles distincts, qui dessinent des ensembles thématiques mettant en valeur tel ou tel héros, tel ou tel massif d'événements constituant un épisode ou formant plus rarement un cycle dont la cohérence persiste

même lorsqu'il n'est pas exploité en entier. Les choix récurrents des auteurs et des artistes dessinent ces ensembles tandis que d'autres regroupements, qui nous apparaissent possibles *a posteriori*, restent peu ou pas exploités. Malgré leur caractère tout relatif en raison de la perte d'une partie des œuvres, il me paraît indispensable de tenir compte de ces liens privilégiés et de ces pratiques privilégiées de la référence.

Le cas des rapports entre Tantale et Pélops en est un bon exemple. Dans une démarche uniquement synthétique, celle d'un dictionnaire de mythologie par exemple, l'unité du nom propre suffit à rassembler autour de Pélops l'ensemble de ses aventures, tant sa mort aux mains de Tantale puis sa résurrection que sa victoire à la course de Pisa. Mais l'examen précis du corpus des évocations de Pélops montre une inégalité nette entre les traitements de ces différents événements dans les sources. Dans les textes grecs, en dehors de l'exception de poids que constitue la première *Olympique*, il n'y a que certains mythographes pour faire le lien entre la dévoration de Pélops et ses aventures ultérieures. Dans la plupart des cas, deux cas de figure distincts se présentent. Soit l'œuvre est centrée sur Tantale, son crime et son châtement, et dans ce cas il arrive que le nom du fils tué ne soit même pas précisé ; s'il l'est, les événements ne dépassent pas le moment de la résurrection de Pélops par les dieux. À l'inverse, si c'est Pélops qui est placé au premier plan, il sera moins ou pas du tout question du sort de Tantale par la suite (il arrive même, avec Nicolas de Damas, que le crime de Tantale soit entièrement oublié au profit d'une version dans laquelle père et fils s'entendent à merveille), tandis que l'ensemble tend vers l'arrivée de Pélops en Grèce et sa descendance après sa victoire à la course. Les mythographes eux-mêmes ont tendance, dans les mises en récits qu'ils opèrent en prose, à relater en deux étapes successives les événements liés à chacun des deux héros : la distinction entre générations et la perception de ces traditions comme relatant avant tout des destins individuels marquants l'emportent sur l'exploitation possible de la relation entre père et fils ou sur la construction d'ensembles inédits comme le fait le seul Pindare dans son *Olympique*. Dans la tradition figurée, qu'elle soit grecque, étrusque ou romaine, l'épisode du banquet cannibale est purement et simplement absent, de même que toute allusion visuelle à l'ivoire de Pélops : la tradition figurée ne connaît que l'épisode de la course et n'opère pas de référence aux événements antérieurs. Ainsi les noms de Tantale et de Pélops demeurent-ils rattachés à des ensembles qui se recoupent en partie, mais tendent fortement à demeurer distincts.

1.2.3. Pélops et Poséidon : un thème récurrent au sein du mythe de Pélops

La relation entre Pélops et Poséidon est un autre thème propre à la tradition textuelle (les rares vases qui ont pu être identifiés en ce sens dans la tradition figurée grecque restent d'interprétation incertaine, et les œuvres figurées étrusques et romaines ne paraissent pas l'avoir représentée ; quant au culte, il n'offre aucun indice clair d'un lien rituel direct entre Pélops et Poséidon). Il est fortement marqué par l'évocation majeure qu'en donne Pindare dans la première *Olympique*, et qui constitue peut-être une

innovation ; la question est difficile à trancher, mais le fait est que de nombreux poètes des époques postérieures évoquent cette relation dans des termes tels qu'ils pourraient ne l'avoir trouvée que chez Pindare. Va également dans ce sens le fait que cette relation est évoquée généralement dans un cadre plus vaste, soit celui de l'épisode de la résurrection, soit celui de la course de chars : il n'existe dans les œuvres conservées aucun poème, aucune évocation rhétorique susceptible de lui faire acquérir une certaine autonomie, en tant que morceau de bravoure poétique par exemple.

L'érotisation du corps masculin offert à un regard lui-même masculin constitue un aspect notable de ce thème : il trouve une caractérisation visuelle *dans les textes* avec le corps de Pélops et son épaule d'ivoire, que ce soit chez Pindare, Philostrate l'Ancien qui le reprend, ou, chez les latins, Martial. Les évocations psychologiques de l'amour et du désir de Poséidon restent rares si rapportées à l'ensemble des évocations de Pélops, mais sont systématiques dans les évocations littéraires de sa relation avec le dieu par Pindare et Philostrate. C'est un thème peu mais bien attesté.

Je parlerai à propos de Pélops et de Poséidon d'un thème récurrent – fréquent mais non pas systématique – présent dans les ensembles plus affirmés que forment l'épisode du banquet et celui de la course, plutôt que d'un ensemble « mythe » à part entière. En dépit de son absence d'autonomie complète sur l'ensemble de la période étudiée, il mérite toutefois d'être mentionné pour lui-même, car, comme nous le verrons plus loin, il fait l'objet de rapprochements avec d'autres relations entre dieux et mortels qui montrent que l'élément de la relation était malgré tout isolé comme un thème bien identifié au sein de ces ensembles.

1.2.4. Le mythe de Pélops et d'Hippodamie

Nettement plus affirmée est l'autonomie des représentations et des évocations de Pélops et d'Hippodamie en tant que couple.

Plusieurs œuvres figurées grecques les représentent tous les deux dans un quadriges, seuls, soit pendant la course, soit à un moment indéterminé et peut-être intemporel. Dans les scènes à caractère plus explicitement narratif, leur relation est montrée de plusieurs manières, par la présence d'Éros ou de divinités érotiques, par leur proximité dans le char et le geste de Pélops enlaçant sa future épouse, ou encore par la représentation similaire du couple en char dans une scène différente (le deuil de Niobé), ce qui élève le couple en char au rang de type visuel immédiatement reconnaissable. Les œuvres figurées grecques sont le lieu par excellence de cette caractérisation comme couple, car Hippodamie et Pélops y sont représentés tous les deux presque sur un pied d'égalité, tandis que les textes narrants la course laissent moins de place à Hippodamie. Les œuvres étrusques reproduisent une typification similaire du couple en char, mais y ajoutent une représentation différente et singulière : celle du couple uni dans le crime, agissant de concert pour tuer Myrtilos, en un geste qui plus est sacrilège puisque la victime est souvent montrée réfugiée sur un autel. Hippodamie y prend dans la mort de Myrtilos une part qui n'est pas connue des œuvres grecques, figurées ou écrites. Les reliefs

romains représentant la course reprennent eux aussi la variante grecque où Hippodamie se trouve dans le char ; les sarcophages, en revanche, placent Hippodamie en retrait en tant que simple spectatrice et donnent la première place à Pélops, réservant la formation du couple à la scène finale des noces.

Hippodamie demeure plus en retrait dans les textes : elle est parfois l'instigatrice de la ruse de Myrtilos, mais ne joue pas de rôle dans la course elle-même. Mais la perte de nombreuses œuvres dramatiques ne doit pas faire oublier que le désir du couple a bel et bien fait l'objet d'évocations poétiques, comme le montre le précieux fragment de l'*Oinomaos* de Sophocle, qui met en scène les sentiments d'Hippodamie, et, dans une moindre mesure, la possible allusion au désir de Pélops dans la première *Olympique* de Pindare où le jeune héros prend l'initiative de convoiter l'épouse périlleuse.

Les évocations poétiques ne connaissent pas de réel équivalent à la typification visuelle du couple sur le char : elles lui préfèrent des approches plus englobantes touchant spécifiquement à la course, ou bien des approches par figures centrées sur Pélops (la course devient l'aventure du héros) ou bien sur Hippodamie (qui devient une figure à part entière à l'époque romaine, comme nous allons le voir). Cependant la dimension amoureuse de l'épisode de la course va largement dans le sens de cette représentation du couple, et connaît un succès notable à l'époque romaine avec la poésie érotique romaine, et, chez les auteurs grecs, les deux Philostrate et Nonnos de Panopolis (peut-être déjà la poésie alexandrine y avait-elle contribué, mais il n'en reste aucune trace en dehors du manteau de Jason des *Argonautiques*).

Connus avant tout comme couple amoureux et uni dans les sources conservées, Pélops et Hippodamie l'étaient aussi comme couple désuni. La tragédie grecque et romaine avait représenté le rôle d'Hippodamie dans la mort de Chrysippos, qui est aussi connu des *Parallèles mineurs*, et Pausanias mentionne l'exil d'Hippodamie ; mais les sources sur ce thème sont plus lacunaires, et c'est tout un pan de la relation entre les vainqueurs de la course qui a été perdu. Les fragments conservés, les textes des mythographes et les *Parallèles mineurs* laissent tout de même deviner ce qui ressemblait probablement à un dénouement criminel proche de l'union entre Jason et Médée, où l'épouse durement conquise devient criminelle. Mais c'est avant tout un couple d'amoureux et d'époux que la tradition conservée donne à voir. Quoi qu'il en soit des œuvres perdues, les indices montrent que les évocations du couple formé par Pélops et Hippodamie dépassaient nettement le seul contexte de la course de chars.

L'union entre Pélops et Hippodamie est l'enjeu de l'épisode de la course et son aboutissement ; elle est très tôt revêtue d'une portée symbolique ayant trait à l'amour ou au mariage, qui se prête à une élévation à l'universel ou plus directement à identifications et comparaisons avec le locuteur d'un texte ou ses personnages.

Or cet aspect bénéficie, au moins au II^e siècle lorsque Pausanias décrit les cultes olympiques de Pélops et d'Hippodamie, de la sanction du culte, comme en témoignent les liens entre Hippodamie et Héra que représentent le rite des *Heraia* et l'offrande dite du jouet d'Hippodamie dans son temple. En témoigne aussi, dans une moindre mesure, la possible statue d'Hippodamie sur le bord de

l'hippodrome, qui tend à conférer aux courses de chars une dimension de réitération de la course nuptiale de Pélops.

C'est donc, à mon sens, un ensemble assez massivement affirmé pour qu'il soit possible de parler sans abus d'un « mythe de Pélops et d'Hippodamie ». Cet ensemble reste inclus dans l'ensemble plus général du mythe de Pélops, qui, dans les textes conservés, reste davantage mis en avant que son épouse. Mais il y possède une autonomie certaine, en tant que thème littéraire fortement ouvert sur les rites de l'accession à l'âge adulte et du mariage et venant nourrir l'imaginaire lié à ce thème.

1.2.5. Le mythe de la course et ses quatre figures : Pélops, Hippodamie, Oinomaos, Myrtilos

Il ressort très clairement, dans les différentes mentions de ces quatre noms propres, que les noms d'Hippodamie, d'Oinomaos et de Myrtilos apparaissent peu seuls, mais très souvent lorsque Pélops est également cité. La même chose s'observe dans les représentations figurées de toutes origines, mais l'association entre les quatre types figurés, tous bien caractérisés, y est pratiquement systématique (Pélops n'apparaît pas seul, ou jamais de façon sûre ; les représentations d'Oinomaos ou d'Hippodamie seuls sont rares et souvent d'interprétation incertaine). Toutes ces évocations et représentations se rapportent à l'événement commun qu'est la course de chars, de ses origines (l'institution de l'épreuve par Oinomaos, parfois expliquée par une prophétie) à son dénouement et à ses suites immédiates (la mort d'Oinomaos, le mariage de Pélops et d'Hippodamie et l'accession de Pélops à la royauté, auxquelles se rattachent parfois l'éponymie du Péloponnèse et surtout la mort de Myrtilos) : cela confirme, s'il était encore possible d'en douter, l'existence d'un « épisode de la course de chars » dont les quatre noms en question sont les figures invariablement récurrentes, formant le noyau indispensable auquel viennent s'ajouter des figures variables. Cet épisode forme l'essentiel de la tradition iconographique sur les quatre héros en question, et se détache parmi les textes comme un ensemble narratif et une matière à références qui occupe une place très importante parmi les évocations de Pélops et celles d'Hippodamie, et qui constitue pratiquement le seul contexte des évocations d'Oinomaos et de Myrtilos⁵.

Si les cultes de Pélops et d'Hippodamie à Olympie n'entrent pas en relation directe avec l'épisode de la course, la description pausanienne de la vie cultuelle en Pisatide montre en revanche l'existence de nombreux objets sacrés et d'un culte rendu sur le tombeau des prétendants à la course. Même en abordant le texte pausalien avec la prudence qui s'impose, il reste peu probable que cet ancrage de l'épisode de la course dans la vie cultuelle locale soit entièrement l'invention de Pausanias.

⁵ À quelques rares et intéressantes exceptions qui seront traitées plus loin.

1.2.5.1. *La figure d'Oinomaos*

La divergence notée plus haut entre les traditions figurées et les textes se vérifie à propos d'Oinomaos comme des autres figures principales de la course : la barbe, le casque et la cuirasse, qui le caractérisent visuellement, sont à peine évoqués dans les textes. Tout au plus est-ce le cas de la lance qu'il emploie pour tuer les prétendants, et qui se retrouve sur les deux supports. Les agissements d'Oinomaos sont en revanche les mêmes : images et textes donnent à voir les sinistres têtes coupées des prétendants vaincus. Les Furies présentes dans les scènes où il apparaît peuvent se rapporter à la vengeance de ses crimes passés contre les prétendants vaincus.

Mais ce sont les textes qui développent, sur ce sujet, une caractérisation psychologique assez récurrente pour donner naissance à une figure littéraire, présente en poésie et dans la prose : Oinomaos est un être implacable, qui peut être approfondi par l'évocation de l'oracle qui explique son stratagème, mais aussi renforcé dans le monstrueux par l'évocation d'un amour incestueux pour sa fille ; à la période romaine, il devient de plus en plus clairement caractérisé comme cruel. Quoiqu'il en ait été de l'Oinomaos d'Euripide, peut-être différent et plus humain, il faut convenir que rien ne nous en reste : l'Oinomaos dont témoignent les textes connus est une figure de souverain criminel, dont les poètes latins et les auteurs grecs influencés par eux ne font qu'accentuer l'aura macabre.

Figure littéraire mineure, mais figure tout de même, Oinomaos se distingue également par une descendance propre et par les éléments locaux que rapporte Pausanias à son sujet, qui forment autant d'indices de l'existence de traditions locales propres au souverain de Pisa : si le corpus d'ensemble tel qu'il a été conservé fait d'Oinomaos avant tout une simple figure au sein de l'ensemble plus général qu'est le mythe de la course de chars, les éléments recensés par Pausanias inclinent à penser qu'il a pu, à un moment donné, être suffisamment mis en avant en dehors de son rôle dans la course pour que l'on puisse parler d'un « mythe d'Oinomaos » qu'on ne peut qu'entr'apercevoir dans les sources conservées. Je présenterai plus loin ces différentes pistes en approfondissant ce premier balayage thématique.

1.2.5.2. *Myrtilos dans la nuit*

Le contraste entre textes et images est complet en ce qui concerne Myrtilos. Il connaît sa meilleure mise en valeur sur les vases grecs, où sa roue de char le caractérise comme le conducteur et l'auteur du sabotage ; sa mort y est très peu représentée. Les œuvres étrusques s'intéressent au contraire à sa mort, et font de lui la victime du crime sacrilège commis en commun par Pélops et Hippodamie. Mais dans les œuvres figurées romaines, il disparaît complètement. Dans les textes, il apparaît souvent, mais pas systématiquement, dans les évocations de la course, mais aucun texte ne lui confère une épaisseur particulière. Son existence dans la poésie grecque se résume longtemps à son statut de victime du meurtre de Pélops chez les poètes tragiques ; la perte des tragédies consacrées spécifiquement à la

course a fait disparaître toute hypothétique mise en scène directe de Myrtilos. Il est caractérisé de manière variable : finalement peu souvent qualifié de traître ou de corrompu, il apparaît tout aussi régulièrement comme l'auxiliaire de la ruse des futurs époux, mais reste dans l'ombre du couple et d'Oinomaos. Ce n'est que dans l'épopée de Nonnos de Panopolis qu'il est caractérisé comme un homme de *mêtis*, éminence grise triomphante de la course. L'unique texte qui lui donne la première place dans une évocation de la course est le passage de Pausanias qui se rattache à son tombeau de Phénéos, lequel n'est pas évoqué ailleurs.

Myrtilos n'accède donc pas au statut de figure littéraire autonome qu'Oinomaos atteint sans peine : seules de rares créations singulières lui confèrent une existence poétique et une psychologie en dehors des invariants narratifs de la course. En revanche, la poésie astronomique et les quelques œuvres d'autres genres qui y puisent leur inspiration lui donnent une place notable pour son catastérisme, qui fait de lui l'un des noms rattachés à la constellation du Cocher. Dans ce seul contexte, d'abord étroitement lié à un genre poétique où il trouve son expression principale chez Germanicus, puis repris dans l'épopée et chez les mythographes, Myrtilos accède à une place de premier plan, singulière parmi les protagonistes de la course. Il y trouve son unique caractérisation : il est le cocher par excellence. Pour autant, il reste une figure satellite d'Oinomaos, d'Hippodamie et de Pélops, toujours liée à l'épisode de la course de chars. En termes d'ensembles thématiques cernés dans les sources *a posteriori*, il ne serait pas pertinent de parler d'un « mythe de Myrtilos » : Myrtilos dépend bien plutôt de l'ensemble « mythe de la course de chars » et, de ce fait, du mythe de Pélops et d'Hippodamie.

1.2.6. Hippodamie et l'aventure du mariage

Si Oinomaos et Myrtilos ne trouvent d'existence que par l'épisode de la course, nous avons vu que ce n'est pas le cas d'Hippodamie, qui joue un rôle à la fois avant et après son mariage. Sur les œuvres figurées, elle est avant tout une figure d'épouse, par l'enjeu qu'elle représente sur le char, l'Éros qui peut exprimer ses sentiments, et le voile qu'elle porte et qu'elle fait le geste de soulever, geste dont nous avons vu qu'il la caractérise visuellement même dans une scène comme le deuil de Niobé qui n'a pas de rapport avec le mariage. Seules les œuvres étrusques fournissent des représentations d'une Hippodamie criminelle.

Les textes grecs conservés la mettent en scène (ou la mentionnent) eux aussi avant tout comme une épouse, un peu en retrait par rapport à Pélops et à Oinomaos. Elle reste cependant placée sous le signe d'une ambiguïté fondamentale, tantôt enjeu passif de l'épreuve, tantôt amoureuse et prête à ce titre à venir en aide à Pélops contre son propre père en persuadant Myrtilos d'intervenir ; aucun de ces aspects ne l'emporte sur l'autre, de sorte qu'Hippodamie dans les textes grecs ne paraît pas avoir eu de caractérisation psychologique unifiée ni même dominante. La perte des tragédies consacrées à la course impose cependant la prudence sur ce sujet. L'autre Hippodamie connue de la tragédie est la meurtrière de Chrysis, qui s'oppose à présent à Pélops. On entrevoit ici tout ce que pourrait avoir

été la figure tragique d'Hippodamie, proche d'une Médée par le retournement tragique de son union et son passage du statut d'épouse conquise à celui de criminelle exilée ; mais il est difficile de déterminer dans quelle mesure ce potentiel a été exploité et dans quelle mesure il se rapprochait ou se distinguait de ce qui est connu des mises en œuvres de mythes aux thématiques proches. De même, Hippodamie apparaît, dans les textes conservés, comme une épouse plutôt que comme une reine ; mais le meurtre de Chrysis devait donner lieu à des luttes de pouvoir et lui conférait sans doute une ambition politique dont il ne reste aucune trace en dehors des brefs *Parallèles mineurs*.

En tant qu'héroïne honorée à Olympie, Hippodamie est là encore associée au mariage et plus précisément à la préparation des jeunes femmes à leur mariage. Le culte tel que Pausanias le décrit associe Hippodamie à Héra, association semble-t-il propre à Olympie car non documentée par ailleurs dans les évocations d'Hippodamie.

La même conclusion s'impose dans le cas d'Hippodamie et dans le cas de son père : si les sources perdues dont l'existence est connue et les sources fragmentaires inclinent à penser qu'Hippodamie a bénéficié d'une importance culturelle et d'un développement propre en tant que figure littéraire, et qu'en ce sens il pourrait être pertinent de parler d'un « mythe d'Hippodamie » mettant en valeur cette héroïne, les sources conservées ne permettent que d'entrapercevoir cette importance, et n'ont essentiellement transmis que ce qui concernait le mythe de la course.

1.2.7. Mythe de Pélops et mythe des Pélopidés

Le mythe de Pélops, qui englobe les sous-ensembles thématiques plus restreints qui viennent d'être dégagés, s'inscrit lui-même dans un ensemble avec lequel il entretient des rapports étroits : les évocations des Pélopidés. Peut-on parler d'un « mythe des Pélopidés » ? Il me semble que oui, dans la mesure où cet ensemble, quoique éclipsé dans la postérité récente par celui plus restreint des Atrides, occupe une place importante dans le paysage des lignées héroïques grecques que mentionnent les historiens et que mettent en scène les poètes. Au sein de cet ensemble, qui n'est pensé explicitement que dans les textes, Pélops, nous l'avons vu, remplit la fonction paradoxale d'un fondateur de lignée alors même qu'il n'en représente pas la première génération (incarnée par Tantale) mais la seconde. Du passage sous silence de Tantale par l'*Illiade* lorsqu'il s'agit de retracer l'histoire du sceptre d'Agamemnon, qui est celle du pouvoir légitime de la lignée, jusqu'à l'emploi persistant du nom de Pélopidés par Sénèque dans un *Thyeste* dont l'unité ne se comprend pourtant qu'en recourant plutôt à l'ensemble des Tantalides, l'entité collective des Pélopidés est mobilisée pour désigner la descendance souveraine de Pélops dans le Péloponnèse. Bien que formant un thème présent dans plusieurs genres, elle apparaît fortement liée à deux en particulier : la tragédie, où la grandeur et les malheurs des Pélopidés deviennent dès l'époque classique un sujet conventionnel (ou du moins présenté comme tel), et l'histoire, où les généalogies héroïques, avec leur ancrage géographique, sont employées pour penser les étapes successives du peuplement de la Grèce.

Ce balayage synthétique permet d'affirmer que les circonstances ponctuelles d'énonciation et de représentation de Pélops, telles que les précise l'analyse des images et des textes dans leur contexte pragmatique, ne sont pas indépassables, et qu'il est possible de dégager des ensembles thématiques qui s'affranchissent en partie des divergences entre les supports et entre les genres de discours, voire qui persistent pendant tout ou une bonne partie de la période étudiée. Ces ensembles et sous-ensembles thématiques forment, selon leurs degrés divers de prépondérance, d'autonomie et de présence dans le culte, les images et les différents genres de discours, ce que je nomme selon les cas des thèmes, des figures ou des mythes. Mais avant de fournir, pour ces différents ensembles qui restent en partie artificiels, des éléments d'approfondissement qui tenteront d'en renforcer la pertinence historique, il est nécessaire de revenir également quelque temps sur la façon dont les sources antiques mettent en relation Pélops, Hippodamie et les autres héros de ce que j'appelle le « mythe de Pélops » avec d'autres figures, épisodes ou ensembles qu'elles perçoivent comme distincts, et la façon dont elles les insèrent dans des ensembles plus vastes.

1.3. Ces structures pragmatiques : ensembles, comparaisons et mises en série des références

C'est une chose pour un mythologue de mettre en relation des héros et des épisodes mythologiques que personne avant lui n'avait songé à rapprocher entre eux ; c'en est une autre de travailler sur des comparaisons et des rapprochements dont il sait qu'ils ont déjà été faits par les producteurs et les récepteurs des documents et des pratiques qu'il étudie, voire sur des associations dont il se rend compte qu'elles étaient parfaitement courantes. C'est pourquoi il importe de tenter de dégager les principaux rapprochements effectués par les pratiques culturelles, les images et les textes eux-mêmes entre les différentes composantes du mythe de Pélops et d'autres éléments du passé lointain des Grecs.

Chacun de ces rapprochements est certes effectué dans un contexte précis, dont j'ai tenté de cerner les enjeux génériques et historiques pendant l'étude des images et des textes. De plus, les mises en série de références mythologiques sont rapidement devenues un procédé topique dans la rhétorique grecque puis romaine : cela peut donner l'impression que tous les rapprochements étaient virtuellement possibles, et que ceux effectivement présents dans les textes sont si artificiels qu'ils ne peuvent renseigner que sur les techniques rhétoriques, mais n'ont pas de valeur en eux-mêmes. Il me semble que, sans accorder une valeur excessive à l'étude de ces associations, le fait que certaines soient plus fréquentes que d'autres, voire aient perduré sur de longues périodes, apporte un éclairage notable à l'étude des évocations antiques de Pélops et d'Hippodamie, et permet de cerner un peu mieux leur place dans le réseau de références au passé lointain des Grecs tel que les sources écrites ou figurées nous le donnent à voir. Une telle précaution permet aussi de comparer les rapprochements coutumiers dans l'Antiquité avec ceux effectués par les études savantes modernes, et d'observer dans quelle mesure les comparaisons pratiquées par les anciens et les modernes se recoupent ou divergent.

Il convient de préciser enfin qu'il ne s'agit nullement de se fonder sur la récurrence des rapprochements entre tel et tel héros ou épisode pour conclure à l'existence d'une proximité structurelle *en soi* entre ces éléments, mais plutôt de s'intéresser à la façon dont les pratiques mêmes qui ont été étudiées plus haut produisent consciemment des structures par le biais des rapprochements qu'elles effectuent, structures compréhensibles d'abord en fonction du contexte dans lequel elles sont élaborées, éminemment mobiles, recomposables et changeantes au fil de la période étudiée, mais qui peuvent dessiner de grandes tendances ou au contraire mettre en évidence des ruptures intéressantes.

Certaines des associations entre Pélops ou Hippodamie et d'autres dieux, héros ou ensembles narratifs sont propres à certains supports : comme dans le cas des évocations de Pélops et d'Hippodamie eux-mêmes, les rapprochements opérés avec d'autres ensembles ne sont pas les mêmes selon les supports. Ainsi les pratiques culturelles attestées à Olympie montrent une association explicite et étroite entre Pélops et Zeus qui s'avère pratiquement absente des images et des textes. La même chose vaut pour la proximité manifeste entre Hippodamie et Héra, qui n'est jamais explicitée ailleurs. Le système culturel polythéiste a son fonctionnement propre et produit des ensembles de divinités et de héros qui sont loin de recouper nécessairement ceux pratiqués par les auteurs et les artistes, que ce soit en Grèce ou à Rome. Encore convient-il de rappeler la prudence qui s'impose face à la foisonnante complexité des cultes d'Olympie, où je n'ai fait qu'ébaucher quelques relations parmi les plus manifestes. Les rapports entre le culte de Pélops et celui de Déméter, par exemple, constituent une piste notable mais problématique par manque de sources ; ils seraient l'exemple unique d'une proximité culturelle entre le héros et un des acteurs des différents épisodes où il apparaît en dehors du culte.

Les œuvres picturales étudiées ici ébauchent en quelques occasions des rapprochements entre les scènes liées à Pélops et Hippodamie et des figures ou épisodes voisins au sens concret du terme, rapprochements où la recherche des correspondances et des symétries visuelles ou plastiques compte autant que le sens potentiel prêté à chaque scène et à l'ensemble qu'elles forment. Ainsi le coffre de Kypsélos tel que le décrit Pausanias met-il en scène, outre la course de Pélops, plusieurs autres scènes montrant des chars : le départ d'Amphiaraos, les jeux en l'honneur de Pélias, et une course dont le vainqueur est Iolaos. La bande supérieure montrait plusieurs autres attelages, peut-être en une représentation des invités au mariage de Thétis et Pélée. Les chevaux ailés de ces derniers attelages répondent à ceux, ailés aussi, du char de Pélops, et d'autres créatures ailées, les Harpyes et les Boréades qui les poursuivent, renforcent encore ce thème visuel. Le thème de la poursuite est également présent : la poursuite de Persée par les Gorgones et la poursuite des Harpyes par les Boréades répond à celle de Pélops et d'Hippodamie par Oinomaos.

Les sculptures du temple de Zeus Olympien, quant à elles, autorisent, moyennant une certaine confiance interprétative, des rapprochements entre la défaite annoncée d'Oinomaos et de ses chevaux

à la course au profit d'un juste mariage (sur le fronton est), le massacre des créatures chevalines hybrides que sont les Centaures au profit d'un autre mariage (sur le fronton ouest), et les affrontements d'Héraclès contre monstres et ennemis sur les portiques surplombant l'entrée de chaque côté. L'ensemble des épisodes pourrait montrer l'affirmation de la *dikè* divine par des affrontements civilisateurs.

Le cas des vases grecs, des urnes étrusques et des sarcophages romains est plus délicat : aucun des vases conservés ne représente Pélops et Hippodamie au sein d'une série de scènes mêlant plusieurs épisodes (à la façon du vase François, par exemple). Une étude des rapprochements possibles entre les scènes de la course et d'autres épisodes impliquerait de replacer l'ensemble des types visuels et des types de scènes dégagés ici dans l'ensemble plus vaste des procédés généraux des peintres de vases, ce qui dépasse largement le cadre de cette étude ; et il resterait à résoudre le problème de savoir dans quelle mesure ces similitudes de types visuels et de compositions de scènes étaient perçues par les spectateurs (il semble en revanche probable qu'elles étaient mieux perçues par les artistes eux-mêmes). Les œuvres picturales ne mettent explicitement en place des rapprochements entre épisodes que lorsqu'elles en représentent plus d'un, mais, même dans ce cas, de tels rapprochements ne sont pas systématiques⁶.

Ce sont les textes qui recourent le plus abondamment aux rapprochements entre héros et épisodes et aux séries de références : il est possible d'y dégager assez aisément des associations fréquentes qui apparaissent comme des thèmes récurrents au sein du mythe de Pélops.

Pélops est régulièrement évoqué dans des séries de références mentionnant son nom en même temps que ceux d'autres héros venus de l'étranger. Les auteurs attiques de l'époque classique s'y adonnent le plus volontiers. L'énumération opérée par l'orateur du *Ménexène* le rapproche de Cadmos, Égyptos et Danaos⁷. Isocrate rapproche régulièrement Pélops, caractérisé comme Tantalide, de Danaos, de Cadmos et des Cariens⁸. Comme nous l'avons vu, ces énumérations mettent en avant le caractère barbare de Pélops évoqué de manière négative, dans le contexte de l'hostilité des Grecs envers les Barbares et en particulier l'Asie mineure après les guerres médiques. Mais loin d'être purement conjoncturels, ces rapprochements sont puisés dans une tradition qu'emploient également les historiens dès l'époque classique : Hécatée de Milet, que cite Strabon à l'époque romaine, retrace l'histoire du peuplement ancien de la Grèce en rappelant les noms de plusieurs héros venus s'installer en Grèce et ayant amené des populations avec eux depuis l'étranger : il fait de Pélops l'initiateur du peuplement venu de Phrygie, et mentionne aussitôt après Danaos venu d'Égypte ; pour le peuplement de l'Attique, il nomme un peu plus loin Eumolpos conduisant des Thraces, Térée sans préciser d'où il venait, et Cadmos et ses Phéniciens peuplant la Cadmée⁹. Ainsi, non seulement ces données coexistent dans les traditions, mais elles sont consciemment rassemblées et employées par les auteurs anciens, au

⁶ Ainsi les deux faces d'un même vase ne semblent pas toujours proposer un programme figuré cohérent.

⁷ Platon, *Ménexène*, 245d.

⁸ Isocrate, *Éloge d'Hélène*, 67-68 ; *Panathénaïque*, 79-80.

⁹ Strabon, *Géographie*, VII, 7, 1.

moins à partir de l'époque classique et jusqu'à l'époque romaine. Dion de Pruse retourne positivement cette référence dans son *Discours troyen* en citant l'union d'Hippodamie avec Pélops parmi les arguments de Pâris convoitant la main d'Hélène, après celle de la fille du tyran Clisthène de Sicyone avec un étranger et avant deux autres références, l'une au mariage de Thésée et d'une Amazone, l'autre à la venue d'Io en Égypte qu'il explique par un mariage mixte¹⁰.

Les références à Pélops qui mettent l'accent sur sa puissance politique l'incluent régulièrement dans des ensembles de souverains passés. Chez Tyrtée, Pélops et Tantale sont caractérisés par leur pouvoir de souverains¹¹. Chez Théocrite, Pélops voisine avec Crésus, ce dernier étant caractérisé par sa fortune tandis que Pélops l'est par le pays sur lequel il règne¹². Les *Fables* attribuées à Hygin comptent Pélops parmi les rois achéens¹³.

Pélops est tout aussi régulièrement mentionné dans les histoires des fondateurs et refondateurs des concours olympiques, qui, même lorsqu'elles ne prennent pas directement la forme d'une énumération, proposent chacune une série de noms propres attachés aux étapes qu'elles retracent¹⁴.

La lignée de Pélops, les Pélopidés, a sa place parmi les principales lignées héroïques grecques. Chez Thucydide, ils côtoient les Héraclides et les Perséides¹⁵. À l'époque romaine sont attestés des signes distinctifs physiques qui caractérisent les représentants de ces grandes lignées, et dont parlent Julien, Himérios et Grégoire de Nazianze, là encore en mentionnant plusieurs lignées¹⁶.

La relation de Pélops avec Poséidon se trouve rapprochée, dès sa première mention connue chez Pindare, d'une autre relation entre une divinité et un mortel, celle qui unit Ganymède et Zeus¹⁷. Par la suite, elle se trouve régulièrement rapprochée d'autres relations du même type. Le *Charidème* offre un exemple d'emploi rhétorique de cette série de références dans une argumentation sur la beauté¹⁸, tandis que Nonnos de Panopolis met en scène Dionysos épris d'Ampélos et craignant la concurrence du Zéphyr, de Zeus et de Poséidon¹⁹, puis jaloux du bonheur de Poséidon avec Pélops²⁰. Ce sont les auteurs chrétiens qui systématisent la mise en série des références à ce sujet, en mettant en avant le caractère pédérastique de la relation²¹.

Oinomaos, de son côté, ne fait l'objet de comparaisons avec d'autres héros que chez les auteurs de l'époque romaine, principalement de langue latine. Philostrate l'Ancien le compare très brièvement à

¹⁰ Dion de Pruse, *Discours 11. Ilion n'a pas été prise*, 46-47.

¹¹ Tyrtée, fr. 12, 1-12.

¹² Théocrite, *Idylles*, 8, 53-56.

¹³ Hygin, *Fables*, 124.

¹⁴ Voir à ce sujet le chapitre 1.

¹⁵ Thucydide, *Histoire de la guerre du Péloponnèse*, I, 2.

¹⁶ L'empereur Julien, *Les actions de l'empereur ou De la royauté*, 25 (Héraclides, Pélopidés, Spartes) ; Himérios, *Lalia eis to genethlion etairou tinos*, 3-4 (Pélopidés, Perséides, Cécropides) ; Grégoire de Nazianze, Lettre 38 (Spartiates, Pélopidés).

¹⁷ Pindare, *Olympiques*, 1.

¹⁸ Pseudo-Lucien, *Charidème*, 7 et 9.

¹⁹ Nonnos de Panopolis, *Dionysiaques*, X, 250-263.

²⁰ Nonnos de Panopolis, *Dionysiaques*, XI, 271-279.

²¹ Clément d'Alexandrie, *Protreptique*, 2, 33, 4-6 (Hylas, Hyacinthos, Pélops, Chrysispos, Ganymède).

Diomède le Thrace pour expliquer son expression sanguinaire et cruelle au moment de son accident²². Chez Ovide, dans le *Contre Ibis*, il figure dans un ensemble lâche de tyrans cruels, certains de l'époque historique : Diomède le Thrace, le tyran Phalaris d'Agrigente ou encore Glaucus²³. Mais il s'agit non d'une énumération, mais de types de références qui ne se dégagent qu'à l'analyse. Stace, dans la *Thébaïde*, rapproche à plusieurs reprises Oinomaos et Diomède le Thrace²⁴. Nonnos de Panopolis effectue deux rapprochements explicites et approfondis en dressant deux figures d'hommes cruels : Lycurgue, un autre fils d'Arès, au chant XX, qui ressemble à Oinomaos par ses pratiques cruelles²⁵, et, au chant XLVIII, Sithon, père de Pallène et tout aussi récalcitrant qu'Oinomaos à l'idée de la marier²⁶. Ces rapprochements n'empruntent pas le biais d'énumérations, mais de procédés poétiques différents, la déclinaison d'un thème général chez Ovide, l'élaboration de comparaisons complexes chez Stace et Nonnos. Les *Fables* d'Hygin rapprochent les deux noms dans une liste des fils de Mars²⁷.

Hippodamie fait plus tôt l'objet de rapprochements avec d'autres figures féminines. Elle figurait, avec la descendance qu'elle a de Pélops, dans le *Catalogue des femmes* archaïque, dont la poésie est fondée sur de tels rapprochements. L'apparition de la course de chars sur le manteau de Jason dans les *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes est une allusion potentielle à une intrigue amoureuse entre Jason et Hypsipyle, voire à sa future union avec Médée. Dans les *Argonautiques* latines de Valerius Flaccus, Vénus fait d'Hippodamie un exemple pour Médée. Les poètes lyriques latins emploient volontiers des séries de références incluant Hippodamie parmi des figures d'épouses. Properce la rapproche de Marpessa, de Phoebé et d'Hilaira, trois femmes enlevées par leurs futurs maris à cause de leur beauté et de leur pudeur²⁸. Ovide, dans les *Héroïdes*, montre Pâris écrivant à Hélène et rêvant de pouvoir la gagner au cours d'une épreuve, comme Hippomène le fit pour Atalante, Pélops pour Hippodamie, Héraclès pour Déjanire : au critère de l'épreuve comme point commun des exemples se joint celui du mariage mixte²⁹. Chez les auteurs grecs en prose de l'époque romaine, le *Charidème* fait d'Hippodamie un exemple de beauté remarquable, ce qui revient à la rapprocher implicitement de l'autre exemple principal cité au cours de l'argumentation, celui d'Hélène³⁰. Les *Parallèles mineurs*, l'un des rares textes conservés à montrer l'Hippodamie criminelle meurtrière de Chrysippos, mettent Hippodamie en parallèle avec une femme romaine peu connue, Nuceria, et l'incluent aussi dans l'ensemble plus vaste des figures de femmes criminelles qui apparaissent dans les parallèles³¹.

²² Philostrate l'Ancien, *La Galerie de tableaux*, 17, 2.

²³ Oinomaos est cité aux vers 365-370, Diomède aux v. 401-402, Phalaris aux v.439-440, Glaucus au v. 555.

²⁴ Stace, *Thébaïde*, I, 475-476 ; VI, 347-350 ; 474-490.

²⁵ Nonnos de Panopolis, *Dionysiaques*, XX, 149-166.

²⁶ Nonnos de Panopolis, *Dionysiaques*, XLVIII, 205-225.

²⁷ Hygin, *Fables*, 159.

²⁸ Properce, *Élégies*, I, 2, 15-24.

²⁹ Ovide, *Héroïdes*, 16, 263-272.

³⁰ Pseudo-Lucien, *Charidème*, 19.

³¹ *Collection d'histoires parallèles*, 33.

Ainsi les noms propres des héros apparaissent-ils régulièrement dans des comparaisons ou des séries de références qui mettent en avant, selon le point commun choisi, telle ou telle de leurs caractéristiques ou influent sur leur caractérisation psychologique et axiologique, quand bien même il n'y aurait pas directement de narration. De cette récapitulation rapide, il ressort de manière prévisible que les réseaux de références qui se dessinent ne traversent pas sans changement la période étudiée : un clivage net se dessine entre les époques anciennes et l'époque romaine, et les auteurs latins contribuent à mettre en valeur des figures et des aspects de l'épisode de la course dont les textes conservés ne montrent pas d'exploitation poétique aux époques antérieures. Pélops est avant tout un souverain étranger pour les auteurs grecs, qui se réfèrent à lui comme à un élément d'une tradition commune sur le passé de la Grèce et le mentionnent aussi bien dans des propos poétiques que rhétoriques. Ils s'intéressent manifestement moins aux points de comparaisons possibles pour Oinomaos ou Hippodamie, du moins pas avant l'époque romaine.

C'est à l'époque romaine que la pratique des séries de références apparaît le plus clairement dans les textes ; les auteurs latins témoignent un intérêt nouveau aux protagonistes principaux de la course, et les références qu'ils pratiquent relèvent majoritairement de la poésie savante. Certains de ces réseaux de références confirment la pertinence des ensembles thématiques dessinés précédemment sur la base de l'ensemble des mentions des héros. Les auteurs grecs comme latins emploient les séries d'exemples pour mettre en valeur Hippodamie en tant qu'épouse conquise par une épreuve ou un enlèvement et connotée positivement. Oinomaos, en revanche, se voit rapproché de plusieurs figures de souverains cruels ou tyranniques, dont le principal est Diomède le Thrace, autre fils d'Arès-Mars, également cruel et également propriétaire de chevaux surnaturels.

Les auteurs anciens apparaissent donc pleinement au fait des proximités thématiques entre des héros et des événements issus des traditions sur le passé lointain. Comme nous l'a montré l'étude des formes et des genres dans le cadre desquels ces rapprochements sont effectués, il a existé très tôt, et tout au long de la période étudiée ici, une grande diversité de modalités de classement et d'organisation de tout ce qui se rapportait à ce passé lointain. La « matière pélopienne » n'a certes jamais été un pur ensemble de noms propres, de généalogies et d'événements existant indépendamment de toute forme : toujours soumise à organisation et à classement, elle a coexisté en permanence avec l'ensemble des traditions dans un travail de mise en forme, de mise en œuvres et de mise en pratiques. Les comparaisons, les séries de références formant des groupements variables ont été partie intégrante de ce processus permanent, commun aux mondes grec et latin, et qui a subi lui-même de nombreuses transformations au cours de l'Antiquité. Mais, même s'il convient de garder à l'esprit que les rapprochements relevés plus haut sont loin de constituer ne serait-ce qu'un échantillon représentatif de l'ensemble des mises en relation de ce genre qui ont été faites au cours d'une période si longue et dans des contextes si variés, les ensembles qu'ils dessinent ne me paraissent pas entièrement dépourvus de pertinence : toutes les comparaisons n'étaient pas possibles au même degré et certaines dessinent des

tendances durables, ou bien soulignent les principales transformations subies par les ensembles thématiques dégagés plus haut au fil de la période étudiée.

2. Éléments d'analyse anthropologique

Jusqu'à maintenant, je n'ai employé la notion de mythe que pour dégager des ensembles thématiques grossiers et ne dépassant pas un niveau encore très descriptif dans leur traitement des sources. Il s'agit à présent d'examiner ces mêmes ensembles thématiques à un niveau moins évident, et d'éprouver leur possible pertinence à l'aide des ressources de l'anthropologie historique, ce qui pourra conduire, soit à les doter d'un second niveau de pertinence, soit à cerner des ensembles différents, propres à l'analyse du mythologue. Dans les deux cas, il s'agit de situer les différents composants de l'ensemble « mythe de Pélops » dans le champ des sociétés et des représentations collectives grecques, et, le cas échéant, gréco-romaines.

2.1. Le démembrement, le festin cannibale, la résurrection

Le démembrement de Pélops, sa présentation aux dieux comme mets au cours d'un repas anthropophage, puis sa reconstitution et sa résurrection merveilleuse, ont suscité des analyses anthropologiques qui ont mis l'épisode en relation avec d'autres épisodes mettant en jeu le même thème, et avec des pratiques culturelles et sociales archaïques.

Monique Halm-Tisserant a rapproché le banquet cannibale de Tantale de celui offert aux dieux par le roi arcadien Lycaon, en étudiant tant les similarités que les différences de structure entre les deux épisodes³². La situation des deux banquets en un lieu (une montagne) et un temps (une époque révolue de proximité avec les dieux, avant l'institution des modalités pérennes du culte) éloignés et idéalisés, le repas en commun avec les dieux, le recours à la mise à l'épreuve ou à une tentative de tromperie comme motivation psychologique de Lycaon et de Tantale, le fait de tuer son propre enfant mâle pour le servir aux dieux, le démembrement de la victime et dans une certaine mesure la résurrection de la victime par les dieux sont des éléments communs aux deux épisodes. Tous ne sont pas représentés au même degré dans l'un et dans l'autre : seule une partie des sources fait de la victime de Lycaon son fils cadet Nyctimos ou son petit-fils Arcas³³.

³² Halm-Tisserant (1993), chapitre 5, p. 135-151. Sur les épisodes de technophagie, voir aussi désormais Dubel et Montandon, dir. (2012). Sur la question plus générale du sacrifice humain en Grèce ancienne, voir Bonnechere (1994).

³³ Halm-Tisserant (1993), p. 137 et textes 118 à 121 p. 258-259. Font de la victime Nyctimos : Lycophon, *Alexandra*, v. 481 et scholie ; Clément d'Alexandrie, *Protreptique*, II, 36, 5. Font de la victime Arcas : Hygin, *Astronomique*, II, 4, 1 ; Pseudo-Ératosthène, *Catastérismes*, Astroth. Zôdion I, 8 R. D. (*Mythographi graeci* vol. III, fascicule 1).

Les deux épisodes divergent en revanche par la complicité des autres enfants de Lycaon au crime, le mélange des chairs de la victime de Lycaon à des chairs animales, la proximité entre les modalités de cuisson de la victime et les pratiques cultuelles locales auxquelles les mêmes sources font allusion sur le mode étiologique, et la transformation en loup de Lycaon, tous éléments absents du banquet de Tantale, tandis que ce dernier se singularise par l'existence d'un second crime prêté à Tantale (le vol du nectar et de l'ambrosie ou la révélation aux mortels d'un savoir réservé aux immortels³⁴), par la nature du châtement de Tantale qui diffère en tout de celui réservé à Lycaon, par le fait que l'une des divinités consomme effectivement les chairs humaines offertes, et par l'épaule mangée puis remplacée par de l'ivoire.

Dans son étude comparée de ces deux banquets cannibales, Monique Halm-Tisserant met en avant le fait qu'ils ne constituent pas des actes cultuels (cela d'autant moins qu'ils sont situés avant l'institution d'une relation de culte entre mortels et immortels) et elle les rapproche du thème du premier sacrifice alimentaire, présent également dans la séquence du partage de Mécônè et caractérisant les tensions et les tentatives de tromperies entre les dieux d'un côté, les titans et les premiers humains de l'autre³⁵. La part de perversion des coutumes de l'hospitalité commune aux banquets de Lycaon et de Tantale a, quant à elle, été perçue dès l'Antiquité³⁶. Sans reprendre ici l'étude structurale de ce dossier plus vaste, il est possible de s'appuyer sur ces conclusions et d'apporter nuances et précisions pour ce qui concerne le cas de Pélopes.

Les rapprochements opérés par Halm-Tisserant montrent d'abord le caractère récurrent de l'élément du démembrement de la victime dans les épisodes de banquets cannibales et de repas technophages. Cet élément, présent tant dans les textes que dans l'iconographie, est indissociable de la dimension de préparatif culinaire que revêtent les infanticides dans ces épisodes. Cela écarte *a priori*, au moins dans une étude du traitement précis de l'épisode par les sources, tout rapprochement avec des épisodes de meurtres aboutissant à la dispersion des corps sur un grand espace, comme le meurtre d'Apsyrtes par Médée³⁷.

Il apparaît ensuite que l'existence d'une variante « sombre » du banquet cannibale de Tantale, celui où les dieux consomment effectivement et intégralement Pélopes, ne peut être exclue. Si, dans d'autres cas comme celui de Lycaon, il convient de se méfier de sources partisans ayant tout intérêt à forcer le

³⁴ Le vol du nectar et de l'ambrosie chez Pindare, *Olympique* I, v. 59-63 ; la divulgation d'un secret des dieux chez Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique*, IV, 74, 2 ; des paroles insolentes chez Euripide, *Oreste*, v. 8-14.

³⁵ Hésiode, *Théogonie*, v. 535-560 ; Halm-Tisserant (1993), chapitre cité, en particulier p. 134, 146-147.

³⁶ Nous avons vu que, chez Nonnos de Panopolis, Lycaon et Tantale sont explicitement rassemblés en même temps que Makellô dans une énumération ayant pour critère thématique l'infanticide en vue d'un repas d'hospitalité cannibale : *Dionysiaques*, XVIII, v. 18-41.

³⁷ Mais un auteur peut produire ou suggérer une réécriture intégrant cet élément nouveau à l'épisode : c'est pratiquement ce que fait Ovide dans le passage des *Métamorphoses* où tout se passe comme si les dieux avaient dû non pas seulement reconstituer le corps de Pélopes, mais auparavant retrouver et rassembler ses membres dispersés.

trait sur des pratiques cannibales païennes³⁸, nous avons vu que plusieurs sources du début de l'époque classique dessinent en creux l'existence d'une telle variante de la dévoration de Pélops : Pindare, dont le *aphistamai* refuse la dévoration de Pélops comme une rumeur malveillante et impie, et Euripide, dont l'*Iphigénie en Tauride* porte un jugement tout aussi rigoureux à l'encontre de ces mêmes dires³⁹. Sans former trop d'espairs sur la possibilité d'une reconstitution du développement diachronique des différentes variantes, un tel déploiement d'énergie à son encontre m'incline à penser qu'une telle version du banquet a bel et bien existé au début de l'époque classique ou dès la fin de l'époque archaïque⁴⁰.

Il faut aussitôt ajouter l'importance, dans l'évolution diachronique de l'épisode, de telles réactions indignées valant réécritures, qui ne suffisent pas à faire changer l'ensemble de la tradition, mais vont dans le sens d'une minimisation de la composante cannibale. Le fait que Pindare, par sa parole poétique, donne également à voir à l'auditoire la variante qu'il refuse et celle qu'il avance, n'ôte rien au sérieux de ce refus en termes d'affirmation d'une conception des dieux comme modèles de moralité.

Le rassemblement *a posteriori* des sources montre l'apparition de la variante intermédiaire dans laquelle une seule divinité consomme une partie du corps, en une exception qui vaut confirmation de la règle selon laquelle les dieux ne sont *normalement* pas cannibales. Il est manifeste qu'il existe un lien entre le culte olympique de Déméter et le rôle qu'elle joue dans cet épisode, mais il est impossible de reconstituer une chronologie ou même un rapport de causalité entre la pratique du culte (dont il faudrait pouvoir dater l'institution à Olympie) et la diffusion de la variante qui fait intervenir la déesse (variante attestée au moins à partir de l'époque hellénistique, puisque mentionnée par Lycophron). Une Déméter « sauvage » est attestée dans le culte par l'épiclèse *Adèphagia* qui lui était associée en Sicile⁴¹ et Lycophron insiste sur cet aspect de la déesse dans l'*Alexandra*. Au contraire, le choix de Pindare de s'écarter d'une variante cannibale pourrait s'expliquer en partie, si la variante faisant intervenir Déméter était connue de lui en Sicile, par le fait que son commanditaire Hiéron était impliqué dans ce culte⁴². Quelque part à partir de l'époque de Lycophron est attestée, dans une scholie à l'*Alexandra*, une justification psychologique du geste de Déméter : elle aurait mangé l'omoplate de Pélops par inattention, car elle était préoccupée par le rapt de sa fille⁴³. L'argument est fonctionnellement similaire à une réfutation pure et simple : il insiste sur le fait que le cannibalisme ne

³⁸ Voir le traitement par les auteurs chrétiens du comportement de Jupiter lors du banquet de Lycaon : Halm-Tisserant (1993), p. 139.

³⁹ Pindare, *Olympique* I, v. 54 ; Euripide, *Iphigénie en Tauride*, v. 388-391.

⁴⁰ Je diffère sur ce point de l'avis de Gantz (2004), p.945, qui estime qu'une telle variante ne peut avoir existé, puisqu'il faut pouvoir ressusciter Pélops ensuite : un tel raisonnement, fondé sur une pure logique, est régulièrement défié par les textes. En témoigne le fait que la consommation complète de la victime de Lycaon n'empêche nullement les dieux de la ressusciter ensuite. Quant à l'élément de l'épaule manquante, on ne peut exclure qu'il ait existé sous d'autres formes, par exemple celle d'une dispersion du corps qu'il s'agirait de reconstituer, dans une variante proche de ce que montre Ovide dans le passage des *Métamorphoses*.

⁴¹ Halm-Tisserant (1993), p. 144 et note 62 p. 156.

⁴² Griffith (1989).

⁴³ Scholies à Lycophron, *Alexandra*, v. 152-153.

peut pas avoir été volontaire, et, de ce point de vue, il rapproche le banquet cannibale des dieux des épisodes de banquets tecnophages infligés par un criminel à une victime ignorante.

Le morceau mangé, quant à lui, n'est pas dénué de connotations rituelles qui, elles aussi, limitent la gravité de l'acte : il ne s'agit pas d'un viscère, partie la plus vitale dans les valeurs associées aux parties du corps des victimes de sacrifices, mais d'un simple morceau de chair, par ailleurs conçu, dans le cas de l'épaule, comme un morceau de choix⁴⁴. Dans l'ensemble des variantes (épaule, bras, coude), la partie mangée n'est ni vitale ni irremplaçable.

Il est remarquable que, tandis que les poètes classiques eux-mêmes (Pindare, Euripide) s'emploient à nier cet élément et que les historiens des époques hellénistique et romaine (Diodore de Sicile, Nicolas de Damas, Strabon) omettent ou réécrivent l'épisode dans un sens qui tend à sauver la morale de Tantale et à escamoter le banquet avec les dieux, l'élément du banquet cannibale ait été préservé par les sources savantes ou à vocation de diffusion de la *paideia* que sont les scholies, la *Bibliothèque* du Pseudo-Apollodore et les *Fables* d'Hygin, textes qui offrent des synthèses en prose fondées sur des sources poétiques conçues comme classiques et qui en transmettent le contenu narratif sans, semble-t-il, reprendre à leur compte l'effort de réécriture complète des poètes et des historiens. Tout se passe comme si l'autorité de la tradition antérieure était telle qu'il n'était plus question de la changer, ou bien comme si les enjeux n'étaient plus les mêmes. L'élément du banquet cannibale est également préservé et mis en avant, plus tard, par l'effort des auteurs chrétiens pour donner une image repoussante des dieux païens.

L'absence de toute représentation bien attestée du banquet cannibale de Tantale dans l'iconographie grecque est plus délicate à expliquer. L'argument tentant et facile qui consisterait à invoquer une gêne des peintres de vases envers un épisode conçu comme scabreux ne suffit pas à expliquer cette absence, car les peintres ne se sont pas abstenus de représenter de nombreuses scènes violentes, y compris des scènes ayant trait à d'autres épisodes similaires. Si le moment de tels repas cannibales lui-même n'est jamais représenté, les peintres y font allusion en employant d'autres types de scènes, comme l'infanticide qui le précède ou la poursuite entre la victime vengeresse et le coupable qui suit le banquet et le geste habituel de répulsion consistant à renverser la table⁴⁵. Il me semble que les choix opérés par la tradition iconographique et les modes d'ateliers sont en partie responsables de ce manque d'intérêt, les peintres ayant continué à exploiter d'autres sujets proches plutôt que d'en explorer de nouveaux, ce qui peut aussi expliquer l'étonnante sous-représentation d'autres épisodes fondateurs *a priori* moins choquants, comme le vol du feu par Prométhée⁴⁶.

⁴⁴ Halm-Tisserant (1993), p. 138-139.

⁴⁵ Halm-Tisserant (1993), p. 114-117, et p. 190-193 pour l'identification d'une scène figurée sur un miroir étrusque comme représentant la résurrection de Pélops.

⁴⁶ Je partage sur ce point l'analyse de Halm-Tisserant (1993), p. 189-190. Elle ajoute que le peu d'intérêt porté aux larcins de Prométhée et de Tantale, auxquels est préférée la représentation de leurs châtiments, s'expliquerait par le fait que l'imagerie serait « porteuse de la leçon morale et divine », point sur lequel je reste plus prudent.

La comparaison opérée par Halm-Tisserant montre aussi que le caractère singulier de la résurrection de Pélops ne réside pas dans la résurrection elle-même, qui survient aussi dans le cas des victimes de Lycaon, mais dans ses modalités, qui impliquent le recours à un chaudron et (dans les versions où Pélops a été en partie mangé) l'ajout d'une pièce d'ivoire pour remplacer le morceau manquant. Halm-Tisserant a centré son étude sur la figure de l'enfant dans le chaudron représentée sur plusieurs œuvres figurées grecques et étrusques, et dont l'identification pose problème, en raison du voisinage étroit, en termes de typification figurée, des scènes de cuisson, de réjuvenation et de résurrection, ce qui explique que différentes identifications aient été proposées⁴⁷. Les textes, peu nombreux, quoique au premier abord plus clairs, ne réservent pas moins de difficultés lorsqu'il s'agit de saisir les modalités exactes de la résurrection du héros : dès Pindare et même après Pindare, beaucoup font aller de pair la résurrection de Pélops et le désir qu'il éveille chez Poséidon, au point que les deux séquences tendent à n'en former qu'une. Disons du moins que, lorsque le désir de Poséidon est évoqué, il est toujours mis en relation avec la résurrection du héros de la façon connue à la date la plus ancienne par la première *Olympique*. Tout en gardant ce lien en tête, mettons très provisoirement de côté tout ce qui touche à la relation érotique pour nous concentrer sur ce qui peut être dit des modalités de la résurrection elle-même.

Elle apparaît, au niveau le plus explicite, comme l'affirmation de la supériorité de la puissance des dieux sur celle du mortel criminel : venant compenser le crime commis (l'infanticide) et le crime tenté (faire consommer les chairs d'un mortel aux divinités), assurant le retour à la succession normale des générations interrompue par l'infanticide, elle se distingue par son caractère surnaturel et exceptionnel. Et surtout, elle se présente comme un mélange d'éléments par ailleurs présents isolément dans d'autres cas : à une cuisson qui aboutit à la naissance (ici la renaissance) d'un être jeune, vient s'ajouter l'idée d'une fabrication, d'un façonnage (pour l'épaulé d'ivoire).

L'idée de la cuisson dans un chaudron rapproche la résurrection de Pélops des rajeunissements (ou des faux rajeunissements et des vrais meurtres) de héros par des magiciennes, comme celui d'Aeson par Médée. Selon Halm-Tisserant, « il semble que l'image de la magicienne de type médéen et de son instrumental se soit imposée, dès lors qu'il s'est agi de réjuvenescence ou de résurrection⁴⁸ ». Cependant, il me semble important d'insister en premier lieu sur la différence qui sépare l'opération accomplie par Médée, mortelle mais magicienne, et celle toujours accomplie dans le cas de Pélops par une ou plusieurs divinités féminines. Le fait est que textes et images ne précisent jamais davantage les modalités de l'opération, comme c'est plus souvent le cas pour les opérations magiques d'une Médée ou d'une Circé. La résurrection de Pélops n'est pas non plus une tentative échouée ou à demi échouée comme c'est le cas du feu d'immortalité imposé au jeune Achille par Thétis : c'est un accomplissement qui n'est jamais problématisé. En revanche, si Clôtho ou Rhéa ne sont pas Médée, elles s'en rapprochent par la double proximité du genre et du domaine technique mobilisé comme

⁴⁷ Halm-Tisserant (1993), p. 7-22.

⁴⁸ Halm-Tisserant (1993), p. 143.

modèle pour l'opération surnaturelle, celui de la cuisine, représenté par le chaudron (*lébès*)⁴⁹. L'ambivalence du chaudron, qui sert à cuire (donc à tuer) autant qu'à faire renaître, est très présente dans l'épisode du faux rajeunissement de Pélias. Pindare, dans son tissage d'images, tend à rapprocher les deux séquences, mais ne parle d'un chaudron qu'au moment de la résurrection⁵⁰.

L'adjonction au corps reconstitué d'une pièce d'ivoire relève, de son côté, d'une représentation de la création de la vie qui convoque un modèle artisanal, celui du modelage et de l'assemblage, entre poterie et sculpture. Comme le remarque Halm-Tisserant en comparant les banquets de Lycaon et de Tantale, les divinités chargées de ressusciter les victimes du premier, Nyctimos et Arcas, et celle du second, restent des divinités masculines, Zeus ou Hermès, renvoyant sans doute au caractère masculin de cet autre domaine technique qu'est l'artisanat antique. Le traitement de la résurrection d'Arcas par les *Catastérismes* d'Ératosthène, où Zeus refaçonne l'enfant puis le rend⁵¹, montre un cas de recours au seul modèle de la poterie. La singularité du cas de Pélops réside dans l'emploi conjugué et récurrent de ces deux modèles *à la fois* pour représenter la résurrection. Encore convient-il d'ajouter que l'insistance est généralement portée sur l'un ou sur l'autre. Pindare représente le chaudron, mais reste ambigu dans son évocation de l'épaule, comme nous allons le voir. La scholie à Pindare met au contraire en valeur le rôle d'Hermès⁵². Il s'agit donc autant voire davantage d'une hésitation entre deux modèles que de leur combinaison systématisée.

La résurrection de Pélops le mène directement à l'état de jeune homme, propre à une relation pédérastique avec Poséidon. Plusieurs interprètes⁵³ ont voulu reconnaître dans cet élément la trace de rites initiatiques d'accession à l'âge adulte. Cela me paraît excessif en l'état des sources connues. S'il est probable que les évocations de la résurrection et de la relation avec le dieu relèvent du même ordre de valeurs que cet ensemble de pratiques sociales, rien ne prouve que l'un entretiendrait un lien de causalité direct avec l'autre. J'y reviendrai quand j'en viendrai au détail du traitement de la relation entre Pélops et Poséidon. Mais il importe, avant cela, de cerner plus précisément les valeurs et les connotations attachées aux représentations de l'ivoire de Pélops, d'une part, et du signe distinctif des Pélopidés, d'autre part, qui ne sont pas non plus sans lien avec la relation privilégiée du héros et de sa descendance avec le monde divin.

2.2. L'ivoire de Pélops ou l'éclat du beau jeune homme

La pièce d'ivoire rapportée au corps de Pélops pour remplacer le morceau manquant est un autre sujet d'interrogation pour les mythologues modernes. Il convient avant tout de poser à nouveaux frais

⁴⁹ Halm-Tisserant (1993), p. 143, et note 59 p. 155-156.

⁵⁰ Pindare, *Olympique* I, v.26-27 (Pélops est ressuscité dans le chaudron de Clôthô) et v.48-51 (les membres de Pélops sont jetés dans l'eau bouillante). Un terme désignant un récipient (*lébès*) n'apparaît que dans le premier passage, l'autre mettant l'accent sur les préparatifs de la cuisine cannibale.

⁵¹ I, 8 R.D. : τὸν δὲ Ἀρκάδα πάλιν ἀναπλάσας ἔθηκεν ἄρτιον (P.) ; συμπλάσας (D.) : « ayant refaçonné Arcas il le rendit entier ».

⁵² Scholies à Pindare, *Olympiques*, I, v. 40c.

⁵³ Halm-Tisserant (1993), p. 144-145 ; Sergent (1996).

la question de la simple identification de cet objet. Les études récentes parlent presque unanimement de « l'épaule d'ivoire » de Pélops. Une remise à plat des sources nous a montré que cette expression est réductrice et conduit à ignorer plusieurs variantes non négligeables. Le premier texte à évoquer le sujet, la première *Olympique* de Pindare, parle en effet de l'épaule (ἐλέφαντι φαίδιμμον ὄμων, « une épaule luisant de l'éclat de l'ivoire », v. 25-26). Mais à l'époque hellénistique, nous avons vu que Lycophron, dans l'*Alexandra*, parle du « cartilage du coude » ou « du bras » (τὸν ὠλενίτην χόνδρον, v. 152-155). Pausanias rapporte à la fois la présence des os de Pélops conservés en Pisatide et d'une omoplate conservée à Élis et gardée selon son récit par les descendants de Damarménos⁵⁴. Dans la *Thébaïde* de Stace, c'est une main d'ivoire (*eburnea manus*)⁵⁵. Dans les *Fables* attribuées à Hygin, c'est le *bracchium* de Pélops qui est mangé par Cérès, mais la pièce d'ivoire se trouve bien à l'épaule parce que le bras ne s'y ajuste pas bien au moment de la reconstitution du corps⁵⁶. Si une partie de ces variantes peut être rapportée à une volonté de *variatio* de la part de poètes soucieux de réinventer cet élément dans le cadre d'une poésie obscure (Lycophron) ou pittoresque (Stace), il convient de garder en tête que cet élément du mythe est bien moins figé qu'on ne pourrait le croire, et la présence de la variante du bras dans les *Fables*, qui n'ont pas par ailleurs la volonté explicite de se démarquer de la tradition antérieure (tout au contraire), me paraît également remarquable. Retenons-en qu'il n'est pas improbable qu'il ait existé une variante dans laquelle ce n'était pas l'épaule mais le bras de Pélops qui était dévoré, et que la variante de l'épaule s'est imposée peu à peu par référence au culte de l'objet à Olympie ou par référence à Pindare, puis dans la postérité récente (les écrits savants sur Pélops et Olympie).

La pièce rapportée faite de la matière précieuse qu'est l'ivoire fait penser aux techniques de fabrication des statues grecques chrysléphantines, dont l'armature en bois supportait des éléments assemblés en ivoire et en or⁵⁷ ; cela pouvait être le cas des mains et des pieds, autant voire plus que des épaules. Il ne me semble pas, cependant, qu'un tel rapprochement permette d'apporter un éclairage *direct* sur les évocations les plus anciennes de cet élément. Non seulement les auteurs anciens ne mettent jamais explicitement l'ivoire de Pélops en relation avec l'ivoire des statues, mais un tel rapprochement tend à faire supposer que cet élément du récit pourrait être expliqué par une technique de sculpture qui aurait été transposée, d'une façon ou d'une autre, dans l'épisode de la résurrection, ce qui reste impossible à prouver et ne suffit pas à comprendre l'inscription de cet élément dans la pensée grecque puis romaine.

En revanche, ce rapprochement est bel et bien effectué de manière *indirecte* par les auteurs anciens et apporte un éclairage utile sur la façon dont l'épaule de Pélops est évoquée dans la poésie grecque, non

⁵⁴ Pausanias, *Description de la Grèce*, V, 13, 4-7 (omoplate de Pélops à Élis) ; VI, 22, 1 (ossements de Pélops en Pisatide). J'ai analysé au chapitre 1 les enjeux politico-religieux de cette coexistence de deux objets sacrés liés à Pélops conservés dans deux sites distincts en Élide.

⁵⁵ Stace, *Thébaïde*, VI, v. 95-96 : « malit adire Pelops Eleaque pulset eburna / templa manu ».

⁵⁶ Hygin, *Fables*, 83 : « bracchium eius Ceres consumpsit », et plus loin : « cui cum cetera membra ut fuerant coissent, umero non perpetuo eburneum eius loco Ceres aptavit. »

⁵⁷ Sur les techniques de fabrication des statues et sur les objets qui les paraient, voir Holtzmann (2010), p. 42-47.

pas en fonction d'un rôle hypothétique de cet élément dans l'élaboration de l'épisode, mais en fonction de l'imaginaire et des connotations qui entrent en jeu dans l'évocation de l'ivoire rapporté au corps humain. Car la pièce d'ivoire rapproche bien plutôt Pélopos des êtres dont le corps bénéficie d'ornements, en l'occurrence d'origine divine et merveilleuse. Or la poésie grecque archaïque connaît nombre d'exemples de pareils êtres, le plus fameux demeurant Pandore, dont Hésiode relate, dans *Les Travaux et les Jours*, la conception par les dieux qui la dotent d'appâts et de bijoux de la même façon que l'on orne une statue⁵⁸. Dans l'*Odyssée*, au chant XVIII, Athéna verse la beauté sur Pénélope d'une manière qui est comparée à celle d'un artisan qui façonne une statue d'ivoire⁵⁹. Or l'ivoire de Pélopos a lui aussi le pouvoir de susciter le désir : chez Pindare, Poséidon tombe amoureux (ἐράσσατο) à cause de l'épaule φαίδιμος, brillante, terme présent dans les épopées homériques pour qualifier notamment leurs épaules⁶⁰. Comme l'a montré Deborah Tarn Steiner, la mise en scène de la puissance érotique de l'épaule d'ivoire de Pélopos est à lier directement avec la réflexion de Pindare sur les notions de *muthos* et de *thauma* dans la même épinicie : le charme de Pélopos resplendissant revêt les mêmes connotations ambiguës que les charmes des récits savamment ornés pour provoquer étonnement et admiration et retenir l'attention, mais qui peuvent éloigner de la vérité. Ces récits sont qualifiés de *daidala*, tout comme les objets adroitement ornés faits de matériaux chatoyants ou changeants⁶¹. Les attraites des arts visuels et ceux des arts de la parole, qu'elle soit rumeur jalouse ou poésie habile, sont ainsi rapprochés par un poète qui, par ailleurs, tout en mettant en scène la révélation de son honnêteté envers son public, emploie son art à montrer autant ce qu'il dit être bel et bien arrivé (l'enlèvement de Pélopos) que ce qu'il révèle ensuite n'être qu'un mensonge dont il veut se déprendre (la dévoration de l'enfant

⁵⁸ Hésiode, *Les Travaux et les Jours*, v. 42-105.

⁵⁹ *Odyssée*, XVIII, v. 187-196 :

ἐνθ' αὐτ' ἄλλ' ἐνόησε θεὰ γλαυκῶπις Ἀθήνη·
 κούρη Ἰκαρίοιο κατὰ γλυκὺν ὕπνον ἔχευεν,
 εὔδε δ' ἀνακλινθεῖσα, λύθεν δέ οἱ ἄψευα πάντα
 αὐτοῦ ἐνὶ κλιντῆρι· τέως δ' ἄρα διὰ θεάων
 ἄμβροτα δῶρα δίδου, ἵνα θηησαίαιτ' Ἀχαιοί.
 κάλλει μὲν οἱ πρῶτα προσώπατα καλά κάθηρεν
 ἄμβροσίῳ, οἶφ' περ ἐϋστέφανος Κυθήρεια
 χρίεται, εὔτ' ἂν ἦ Χαρίτων χορὸν ἱμερόεντα·
 καί μιν μακροτέρην καὶ πάσσονα θῆκεν ἰδέσθαι,
 λευκοτέρην δ' ἄρα μιν θῆκε πριστοῦ ἐλέφαντος.

« Mais, suivant son dessein, la déesse aux yeux pers versait un doux sommeil à la fille d'Icare. Cependant qu'en son siège, Pénélope dormait, les membres détendus, la tête renversée, cette toute divine l'ornait de tous ses dons immortels, pour charmer les yeux des Achéens ; elle lava d'abord son beau visage avec cette essence divine, dont se sert Kythérée à la belle couronne avant d'entrer au chœur des aimables Charites, lui donnant la blancheur de l'ivoire scié. »

⁶⁰ Sur le lien entre les images, notamment les statues, et le désir, voir Steiner (2001), chapitre 4 « For Love of a Statue », p. 185-250, en particulier p. 196-197 sur l'épaule de Pélopos dans la première *Olympique*.

⁶¹ Steiner (2001), p. 282-286. Sur la catégorie d'objets appelée *daidala* et les significations qui leur sont associées, voir Frontisi-Ducroux (2000), p. 29-82, en particulier p. 64-82.

par les dieux) ; il reste par là fidèle à une tradition poétique où les Muses n'hésitent pas à se déclarer habiles à dire autant des mensonges que la vérité⁶².

Le passage de l'ode de Pindare où la vue de l'ivoire de Pélops suscite le désir de Poséidon n'est pas sans rappeler les scènes d'unions érotiques de la poésie archaïque, dans lesquelles un personnage effectue divers préparatifs avant de recevoir ou de rendre une visite au personnage qu'il s'agit de séduire. Si les étapes de préparatifs sont d'ordre et de nature variables, l'éveil du désir chez le personnage séduit est systématiquement décrit de la même façon : il est généralement provoqué par la vue de la future partenaire, parfois par ses paroles ou par le geste consistant à prendre la main de l'autre ; et le désir physique immédiat, celui qui précède le passage à l'acte, est exprimé par les mots ἴμερος et ἔρωρς, où il faut comprendre avant tout une attirance physique. Les principaux exemples d'unions érotiques dans la poésie archaïque sont la *Dios apatè* au chant XIV de l'*Illiade*, l'union entre Ulysse et Circé au chant X de l'*Odyssée* et l'union entre Aphrodite et Anchise dans l'hymne homérique à Aphrodite⁶³. Si ces scènes comportent des similarités dans leurs étapes générales, au point qu'il a été possible de tenter d'en établir un schéma de scène typique⁶⁴, elles se distinguent chacune par des singularités de structure et de signification dont il importe de tenir compte, mais qui montrent le déploiement d'un même champ de représentations dans lequel s'inscrit Pindare et que se réapproprient ses successeurs.

Dans la *Dios apatè*, Héra attire Zeus grâce à ses préparatifs préalables : des onctions d'ambroisie et d'huile parfumée, une coiffure soignée, une robe ornée par Athéna de δαίδαλα πολλά (v. 179), des bijoux, et surtout le ruban qu'Aphrodite lui prête ; ce ruban bigarré (κεστὸν ποικίλον, v. 214-215) représente et provoque la tendresse et le désir charnel, qui peuvent tromper les cœurs les plus sages⁶⁵. Cet accessoire est étroitement associé aux attributions d'Aphrodite, car il lui sert à « dompter »

⁶² Hésiode, *Théogonie*, v. 27-28 : ἴδμεν ψεύδεα πολλά λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα / ἴδμεν δ', εὖτ' ἐθέλωμεν, ἀλεθέα γηρύσασθαι : « Nous savons conter des mensonges tout pareils aux vérités ; mais nous savons aussi, lorsque nous le voulons, proclamer des vérités. »

⁶³ La *Dios apatè* : *Illiade*, XIV, v. 153-360 ; la confrontation entre Ulysse et Circé : *Odyssée*, X, v. 316-347 (annoncée par Hermès dans ses conseils à Ulysse aux v. 289-301) ; l'union entre Aphrodite et Anchise : *Hymne homérique à Aphrodite*, v. 53-293. Un autre genre de rapprochement entre l'union charnelle et la ruse se trouve dans la fameuse évocation des amours d'Aphrodite et d'Arès capturés par Héphaïstos, dans l'*Odyssée*, VIII, v. 266-367 : Héphaïstos conçoit un δόλος contre Arès, v. 276-282, et le moment de l'éveil du désir, provoqué chez Aphrodite par les paroles et le geste d'Arès (v. 288-295), est aussitôt suivi par le déclenchement du piège. Là encore, l'union charnelle se révèle à haut risque et étroitement liée à l'emploi de la ruse ; mais la scène se singularise par le fait que la ruse n'a pas lieu entre les deux partenaires (Arès et Aphrodite ne cherchent pas à se tromper l'un l'autre, mais à tromper Héphaïstos), mais par un tiers contre l'un des partenaires.

⁶⁴ Une tentative récente en ce sens est celle d'Andrew Faulkner dans sa conférence « Les rencontres érotiques dans les poèmes d'Homère : des scènes typiques ? » donnée à l'ENS Ulm le 30 avril 2009 dans le cadre de l'atelier Homère (Faulkner y aborde également la scène de l'*Hymne homérique à Aphrodite*). Plusieurs travaux ont été consacrés à la structure des scènes de rencontres érotiques, principalement à partir du travail fondateur d'Arend sur le concept de scènes typiques chez Homère, par Neil Forsyth (1979) et Cora A. Sowa (1984). Forsyth propose une étude plus large englobant également les scènes d'apparition d'une femme suscitant un désir masculin, y compris lorsqu'elle ne débouche pas sur une rencontre érotique (par exemple les apparitions d'Hélène, de Pénélope et de Nausicaa dans l'*Odyssée*).

⁶⁵ Les préparatifs d'Héra : *Illiade*, XIV, v. 159-225.

mortels et immortels (δάμνα, dit Héra au v. 199)⁶⁶. Ce sont ces préparatifs, et le pouvoir du ruban, qui éveillent l'ἔρωσ de Zeus dès qu'il l'aperçoit arrivant sur le mont Ida (v. 295-296). La scène comporte deux types de tromperies. L'une, bien connue, est le recours conjugué d'Héra à Aphrodite et au Sommeil, qui lui permettent de susciter le désir de Zeus puis de l'endormir afin d'avoir le champ libre pour aller œuvrer contre les Troyens : ces ruses ont pour intermédiaire deux divinités maîtrisant les puissances dont Héra a besoin. Mais la scène comporte un second type de tromperie, tout aussi généralisé dans la scène : le mensonge auquel Héra recourt constamment pour dissimuler les motifs réels de ses visites, tant auprès d'Aphrodite (v. 200-210) qu'auprès de Zeus (v. 301-311). Le récit, en partie repris d'une scène à l'autre, est introduit par une formule identique (v. 197 = 300) explicitant l'intention d'Héra δολοφρονέουσα, qui médite une ruse⁶⁷. La tromperie emploie donc le double intermédiaire des paroles et des puissances divines.

Ce risque de tromperie présent dans toute union charnelle est inhérent aux scènes de séduction dans les épopées homériques et constitue un thème récurrent dans la poésie archaïque grecque en général. Dans l'*Odyssée*, il est présent de la façon la plus explicite au chant X lors de l'escale d'Ulysse chez Circé, mais se trouve conjuré par l'intervention d'Hermès et l'habileté d'Ulysse, qui sait suivre point par point les conseils du dieu. La situation est différente : c'est un mortel qui s'aventure à une confrontation risquée avec une déesse, et il faut l'aide d'un autre immortel pour lui permettre de s'en tirer sans dommage. La séduction apparaît dans ce passage comme le dernier recours de Circé après que ses sortilèges ont échoué. Les modalités exactes de la protection reçue par Ulysse restent équivoques, de même que le fonctionnement exact de la magie de Circé : bien que déjà protégé par le μῶλον contre la mixture et le coup de baguette de la magicienne, Ulysse doit, sur le conseil d'Hermès, lui demander de garantir ses intentions inoffensives en prêtant le grand serment des dieux, afin de pouvoir s'unir à elle sans danger de devenir κακὸν καὶ ἀνήγορα, « misérable et sans vigueur » (v. 301 = 341). La magicienne incarne l'hôte perfide, et ses avances à Ulysse sont présentées comme de la même nature dangereuse que ses dons pour la métamorphose. Mais le contrepoint par rapport à la séduction courante est complet : à aucun moment Ulysse n'éprouve de ἔμερος pour Circé⁶⁸, et il quitte Aiaïé avec un équipage au complet⁶⁹ et doté de conseils précieux pour la suite de son voyage.

⁶⁶ Ce même verbe est régulièrement employé dans la *Théogonie* à propos des unions charnelles, mais à propos de dieux et non de déesses.

⁶⁷ De même, Zeus, à son réveil au début du chant XV : il reproche à Héra κακότεχνος σός δόλος, « ta ruse méchante » (v. 15).

⁶⁸ Aussitôt après le serment de Circé, Ulysse monte sur son lit au v.347, mais il n'est pas question de désir. Il n'en est pas davantage question dans la suite : lorsqu'au v. 480, après un séjour heureux sur l'île avec ses compagnons, Ulysse monte à nouveau sur le lit de Circé, c'est pour la supplier de l'écouter et réclamer de partir. Au v. 546, lorsque Circé termine ses conseils, l'aube paraît aussitôt. Au chant XII, lors de la seconde escale d'Ulysse chez Circé, celle-ci le prend à part pour l'écouter, v. 33-35, et l'aube paraît de nouveau sitôt la conversation terminée au v. 142. Le récit est certes pris en charge par Ulysse, mais il n'est pas davantage question de désir dans les évocations de Calypso, dont Athéna décrit les belles paroles impuissantes (I, v. 56-59), et la discussion entre Calypso et Ulysse (V, v. 151-227) aboutit à une union où entre de la φιλότης mais non du ἔμερος.

⁶⁹ A l'exception d'Elpénor, mais Circé n'est pas en cause.

Ce lien entre ruse et union charnelle se retrouve dans l'*Hymne homérique à Aphrodite*, mais la tromperie y est dépourvue de conséquences funestes. La situation est à nouveau différente des précédentes, et c'est de loin la plus proche de celle que met en scène la première *Olympique*, puisqu'il s'agit du désir d'une divinité pour un mortel. La proximité entre la capacité à éveiller le désir chez l'autre et l'exercice d'un pouvoir est exprimée dès les premiers vers pour exalter la puissance divine d'Aphrodite⁷⁰. Mais le cadre général de l'hymne exprime un écart avec cette loi générale : c'est Zeus qui, pour éviter que la déesse ne se moque des divinités qu'elle fait s'unir avec des mortels, suscite chez Aphrodite le désir d'Anchise : au v. 53, le γλυκὸν ἴμερον est l'œuvre de Zeus, et Aphrodite, à la vue d'Anchise, éprouve tout à la fois ἔρωσ et ἴμερος (v. 57). À l'intérieur de ce cadre, qui tient déjà de la ruse, Aphrodite exerce ses charmes d'une manière proche de celle employée par Héra : elle se baigne, se pare (v. 53-67), et prend l'apparence d'une jeune vierge vêtue d'un manteau brillant, de colliers d'or ciselé (καλοί, χρύσειοι, παμποίκιοι, v. 89), et sa gorge luisant comme la lune est une merveille à voir (ὡς σελήνη... ἐλάμπετο, θαῦμα ἰδέσθαι, v. 89-90), toutes parures qui provoquent l'ἔρος d'Anchise et lui font adresser la parole à l'inconnue (v. 91 et suivants) : la beauté apprêtée comme capacité délibérée à provoquer le désir de l'autre est à nouveau caractérisée par l'alliance entre la beauté naturelle, qui possède son propre éclat lumineux et clair, et le recours à des matières précieuses auxquelles le travail artisanal ajoute des ornements recherchés. C'est alors au tour de la déesse de susciter le désir d'Anchise par ses paroles (γλυκὸν ἴμερον, v. 143, mais aussi son ἔρος au vers suivant).

La tromperie d'Aphrodite consiste à dissimuler sa nature de déesse le temps de s'unir avec le mortel : elle le fait là encore de trois façons, par son apparence, par ses paroles qui la font passer pour une simple mortelle (107-140), et enfin par le sommeil qu'elle suscite chez le mortel après l'amour, et qui lui permet de ne pas être vue pendant qu'elle change d'apparence. Détrompé, Anchise reproche à la déesse son mensonge, à mots couverts : οὐ νημερτὲς ἔειπες, « tu ne m'as pas parlé avec franchise » (v. 186). Le dénouement est heureux, mais l'union entre la déesse et le mortel fait figure d'exception : Anchise exprime sa crainte de finir ἀμενηνόν (« impuissant », v. 188) ; Aphrodite nomme Énée (Αἰνεΐας) le futur fils d'Anchise à cause de l'αἰνός ἄχος, « l'affreuse angoisse » qu'elle a éprouvée en s'abaissant à s'unir à un mortel ; elle redoute pour Anchise le sort funeste subi par Tithon.

L'ode de Pindare s'inscrit dans la continuité directe de ces thèmes propres à la poésie archaïque, tout en les appliquant à un contexte différent et en les adaptant à la réflexion propre du poète. Sa mise en scène de la puissance de la parole poétique, avec toutes les ambiguïtés des merveilles et des rumeurs qu'elle peut véhiculer autant que dénoncer, voisine avec la reprise du thème de la séduction, qu'il applique à une situation, à des personnages et à des objets nouveaux. La ruse ne fait pas partie intégrante de la rencontre entre Pélops et Poséidon : au contraire, tout se passe étonnamment bien.

⁷⁰ *Hymne homérique à Aphrodite*, v. 2-3 : ἦ τε θεοῖσιν ἐπὶ γλυκὸν ἴμερον ὄρσε / καὶ τ' ἐδαμάσσατο φύλα καταθνητῶν ἀνθρώπων, « [Aphrodite] qui éveilla le doux désir au cœur des Dieux et plia sous la loi les races des hommes mortels » (ainsi que les oiseaux et les bêtes).

Poséidon ne manifeste aucune crainte à l'idée de s'attacher à un mortel, ce n'est pas pour lui une déchéance. Mieux, un après de la relation est non seulement pensable mais présenté sous un jour favorable, celui de la magnanimité du dieu qui encourage l'aspiration héroïque du mortel parti à la conquête d'une épouse.

S'il y a reprise de thèmes poétiques archaïques, elle ne se situe donc pas dans la structure ou les connotations de l'intrigue immédiate de la relation érotique. L'idée de tromperie est bien présente, mais à un autre niveau, sur le plan métopoétique, dans l'avertissement lancé contre le pouvoir trouble de la parole. L'épaule de Pélops incarne la fusion complète entre le bijou, qui rehausse la beauté du corps par sa matière précieuse et son travail artisanal, et l'éclat naturel du corps lui-même dans la pleine vigueur de la jeunesse, qui constitue son acmé, le point auquel le corps mortel et le corps divin sont les plus proches⁷¹. Reste un détail notable : la formule même employée par Pindare laisse ouverte la possibilité que l'ivoire ne soit qu'une métaphore pour l'éclat de la peau naturelle de Pélops. Les termes qu'il emploie, ἐλέφαντι φαίδιμον ὄμιον (v. 27), offrent la même ambiguïté sémantique que l'expression française « luisant de l'éclat de l'ivoire », qui peut se référer à un objet effectivement fait d'ivoire ou n'évoquer le matériau qu'en tant que comparant rapproché de l'objet sur le critère de leur éclat commun.

Cette connotation érotique de l'épaule n'est nullement l'apanage de Pindare : elle est reprise au cours des siècles suivants par les autres auteurs qui évoquent l'épaule, et l'intérêt durable suscité par ce thème doit être approfondi. Philostrate l'Ancien compose en prose un tableau fictif nettement inspiré par Pindare, puisqu'il reprend la scène du don du char de la première *Olympique*⁷² et fait une allusion très similaire à l'instant du coup de foudre de Poséidon, là encore ébloui par l'éclat lumineux de l'épaule du jeune homme⁷³. Sa description renforce encore cet érotisme : il s'attarde à l'envi sur ce qui est montré ou dissimulé du corps du jeune homme (jeu qui suscite le désir et constitue la définition même de l'érotisme, au moins au sens moderne), et il apporte à l'appui de ce détail de son tableau une remarque d'ordre ethnographique sur les coutumes des Lydiens et des Barbares, qui se couvrent entièrement le corps. La conclusion de son tableau rhétorique, qui montre, par hyperbole, Pélops éclairé dans la nuit par son épaule comme par une étoile⁷⁴, paraît aller dans le sens d'une mise en avant du merveilleux... mais à aucun moment (pas plus dans ce tableau que dans les autres) il n'est précisé si l'épaule est faite d'ivoire ou s'il s'agit de l'épaule naturelle du jeune homme. L'ambiguïté, s'il faut en chercher une, est savamment entretenue. Comme Pindare, Philostrate, de la tradition poétique en

⁷¹ Sur les rapports qui se nouent entre les conceptions du corps des mortels et du corps des dieux, voir Vernant (1989), p. 7-22, et les articles de Jean-Pierre Vernant et Françoise Frontisi-Ducroux dans Malamoud et Vernant (2003), p. 20-58 et 259-313.

⁷² Philostrate, *La Galerie de tableaux*, 30.

⁷³ Philostrate, *La Galerie de tableaux*, 30, 3 : ὁ Ποσειδῶν τοῦ μειρακίου ἐρᾷ καὶ ἀναφέρει αὐτὸ ἐς τὸν λέβητα καὶ τὴν Κλωθῶ, ὅτε Πέλοψ ἄστράναι ἐδόκει τῷ ὄμιω, « Poseidon aime le jeune homme depuis le jour où Pélops, sortant du bassin de Clotho, éblouit le dieu par l'éclat de son épaule. »

⁷⁴ Philostrate, *La Galerie de tableaux*, 30, 4 : λαμπρύνεται τῷ ὄμιω τὸ μειράκιον, ὅσον ἢ νύξ τῷ ἑσπέρω : « le jeune homme est éclairé par son épaule qui rayonne comme l'étoile du soir au milieu des ténèbres ».

matière d'évocation de la beauté dont il hérite et qu'il réinvente en prose, retient l'éclat lumineux de l'épaule dénudée, qui rapproche la beauté naturelle du corps de la richesse des matériaux précieux.

Chez Martial, le recours à une comparaison avec l'ivoire de Pélops s'inscrit dans le même ensemble de connotations, pour peu qu'on le mette en rapport avec la conception de la beauté (et de la laideur) que développe plus généralement le poète des épigrammes : dans l'équilibre à tenir entre la trop grande abondance des poils, qui nuit à la beauté, et l'excès de soins apporté au corps qui rend efféminé, l'évocation de l'ivoire pélopien montre qu'il y a, pour Martial tel qu'il se met en scène dans ses poèmes, une place légitime pour un désir porté vers la peau claire et glabre d'un jeune homme au sein d'une relation entre maître et esclave. Chez Martial, il n'y a pas de merveilleux, ni même d'ambiguïté : la mention de l'ivoire relève explicitement de la métaphore.

Ces différentes évocations de l'épaule de Pélops dessinent un objet littéraire à la nature fondamentalement équivoque : s'il est bien question de l'épaule du héros et s'il est bien question d'ivoire, l'épaule d'ivoire de Pélops ne se résume nullement à une épaule *en ivoire*⁷⁵. Malgré cela, l'évocation pindarique de l'ivoire de Pélops, indissociable du cadre de la relation érotique avec Poséidon, s'inscrit dans la lignée directe des thèmes de la poésie archaïque et notamment de ce qu'on peut appeler *a posteriori* un « merveilleux érotique » dont participent tant Pandore que le ruban d'Aphrodite dans l'*Illiade* et ses parures de l'hymne homérique. La beauté naturelle du corps, évoquée dans le contexte d'une situation de séduction (voire d'une entreprise de séduction), apparaît caractérisée par un éclat lumineux, un rayonnement qui la rapproche de la beauté artificielle et recherchée des parures chatoyantes et des bijoux faits de matières précieuses adroitement travaillées⁷⁶. L'ambiguïté intrinsèque à l'évocation poétique de l'épaule d'ivoire de Pélops ne fait qu'exprimer de manière plus extrême, allant jusqu'à la fusion, celle qui résulte de la proximité familière entre l'éclat naturel du corps et celui, artificiel, des objets fabriqués qui le parent. Le Pseudo-Apollodore, qui mentionne la résurrection de Pélops et paraît à première vue puiser chez Pindare, ne dit en réalité rien sur un quelconque ivoire, concret ou métaphorique, mais il est en revanche le seul à affirmer que

⁷⁵ La lecture des scholies montre que, quelles que soient les ambiguïtés sur lesquelles ont pu jouer les auteurs dans leurs œuvres, elles n'ont pas retenu l'attention des commentateurs. Comme nous l'avons vu au chapitre 3, ces derniers ne les relèvent pas et ne tentent pas non plus d'expliquer les connotations associées à l'objet ou de donner une lecture allégorique de l'épisode. Ils tendent au contraire à ramener les odes de Pindare à des expressions ornées de ce qu'ils semblent concevoir comme une matière commune, qu'ils présentent volontiers sous une forme narrative. À les lire, il ne fait aucun doute que Pindare parle d'une épaule en ivoire. Des mouvements contradictoires sont ainsi à l'œuvre en termes d'unité ou de disparité de l'objet mythe. L'approche adoptée par les scholiastes, qui tend à produire une synthèse narrative fondée sur un ensemble de noms, d'éléments et d'événements communs, affirme transmettre une tradition qu'elle synthétise mais aussi modifie et, en affirmant son autorité, la produit autant qu'elle la transmet ; mais ce mouvement de synthèse et d'unification érase les nuances de sens. Dans le même temps, au contraire, les auteurs multiplient les nuances de sens et jouent très volontiers sur les ambiguïtés.

⁷⁶ C'est là un champ lexical technique, qui n'est ni le seul possible ni le seul mobilisé dans la poésie archaïque pour évoquer la beauté du corps : on songe par exemple au fameux passage où Ulysse compare la beauté de Nausicaa à celle d'un rejet de palmier de Délos (*Odyssée*, VI, v. 149-169).

Pélops, après sa résurrection, est ὠραιότερος, plus beau qu'avant⁷⁷ : le surcroît de beauté et la pièce d'ivoire ont la même fonction (provoquer le désir de Poséidon) et apparaissent interchangeables.

Moyen d'expression hyperbolique de l'éclat de la beauté masculine, l'ivoire de Pélops appartient à l'univers des parures du corps, en termes de connotations plus qu'en termes d'identité matérielle (elle n'est pas un objet surnaturel doté de puissance érotique que l'on pourrait ranger sur la même étagère que le ruban d'Aphrodite). Il apparaît clairement, en revanche, que l'épaule d'ivoire de Pélops n'est jamais ni désignée ni conçue comme une *prothèse*, terme que les Modernes ont employé volontiers à son sujet : elle n'est jamais associée à la médecine, et tend au contraire à se confondre avec le corps du jeune homme⁷⁸. Une telle conception de l'épaule de Pélops explique peut-être mieux l'absence de toute représentation figurée connue montrant l'épaule d'ivoire de Pélops (ce qui suppose de la dessiner comme un élément distinct du reste de son corps) : tout se passe comme si, en termes de sens et de connotations, l'épaule d'ivoire de Pélops avait été conçue (au moins par les Grecs) comme un signe de vitalité du corps intègre, voire d'un surcroît de vitalité, plutôt que comme le signe durable d'une blessure et d'un manque. En cela, elle n'est nullement le signe d'un handicap compensé, mais bien plutôt l'empreinte du monde divin sur le corps du héros qu'est le jeune homme.

L'ivoire de Pélops apparaît plus précisément comme un moyen d'expression privilégié de la beauté d'un jeune homme dans le cadre d'une relation de désir avec le personnage masculin qu'est Poséidon. De fait, l'épaule n'est jamais évoquée dans les contextes où Pélops se trouve en compagnie d'Hippodamie. Néanmoins, la démarche de Pindare, qui emploie pour une relation pédérastique entre des personnages masculins des procédés hérités de la poésie archaïque, où les évocations de la beauté dans le cadre de la séduction se font essentiellement à propos de personnages féminins, ne doit pas être réduite à une opposition de genre binaire entre masculin et féminin, pas plus qu'à une distinction de sexe. La beauté masculine, évoquée dans des contextes variés et avec des caractérisations axiologiques diverses, a également sa place dans la poésie archaïque dès les épopées homériques. La distinction entre le traitement de la beauté masculine et celui de la beauté féminine s'opère moins dans l'évocation de la beauté elle-même que dans les prises en charge sociales de cette beauté, par exemple les réactions des autres à la vue du personnage⁷⁹. Mais surtout, dans le cas des évocations de l'ivoire

⁷⁷ Pseudo-Apollodore, *Bibliothèque*, II, 3-10. Cet adjectif comporte aussi un renseignement sur l'âge de Pélops à sa résurrection : il est employé à propos de la beauté des jeunes gens « à la fleur de l'âge ». Il signifie donc aussi que Pélops, à sa résurrection, atteint directement « le bel âge ».

⁷⁸ Je n'ai rencontré que dans des ouvrages récents, à partir du XIX^e siècle surtout, des références à l'épaule d'ivoire de Pélops comme à « la première prothèse » dans des ouvrages de médecine. Une telle mobilisation étimologique de l'épaule d'ivoire est absente des sources antiques, et doit être rangée avec tout ce qui relève de la postérité du mythe de Pélops après l'Antiquité.

L'auteur antique qui se rapproche le plus d'une conception de l'épaule d'ivoire comme prothèse est Ovide, dont le passage des *Métamorphoses* est le seul texte à donner à lire une évocation poétique de l'ajustement de l'épaule au corps à rassembler de Pélops, et qui est aussi le seul à associer l'épaule à un Pélops victime de Tantale, tandis que tous les autres la placent bien plutôt sous le signe de la puissance vitale du corps désirable. Ce passage relève d'un intérêt typiquement romain pour le démembrement de Pélops, et ne semble pas avoir suffi à infléchir en profondeur les modalités d'évocation de cet élément du mythe dans les textes postérieurs connus.

⁷⁹ On songe, dans l'*Iliade*, à l'échange entre Pâris et Hector au chant III, v. 39-57, en particulier v. 43-45 (Hector opposant la belle apparence de Pâris à sa lâcheté effective, ce qui suppose qu'une belle apparence chez un

de Pélopes, pas moins de six autres critères doivent être pris en compte : Pélopes est un homme de condition libre et noble ; il est décrit comme un jeune homme (par distinction avec un homme mûr) ; il est toujours décrit comme un Lydien, c'est-à-dire un Barbare d'Asie (par distinction avec un Grec) ; il est évoqué dans des genres qui mettent en avant sa nature de héros (par distinction avec les hommes du présent) ; il est le personnage désiré (et non désirant), celui qui concentre sur lui le regard ; enfin, c'est un mortel évoqué dans le contexte d'une relation avec une divinité, et plus précisément avec un dieu. La seule mobilisation d'une distinction de genre ne suffit donc pas à saisir l'ensemble des facteurs qui conditionnent une élaboration esthétique sur la beauté de Pélopes : le recours à une combinaison entre différents critères est indispensable⁸⁰.

Ces différents aspects sont plus ou moins mis en avant selon les textes, mais sont toujours présents de manière au moins implicite. Pindare insiste sur presque tous ; Philostrate associe plus manifestement la beauté de Pélopes et sa nature de Barbare lydien évoquée de manière pittoresque et sous un jour positif ; Pindare et Philostrate passent sous silence, comme un postulat évident, la condition libre et noble du héros, qui ne revêt d'importance que dans le cas de sa mobilisation dans l'épigramme de Martial. Ces aspects sont par ailleurs indissociables du cadre de la relation entre Pélopes et Poséidon, qui sera étudiée plus bas. Mais il convient d'examiner auparavant l'autre modalité principale d'évocation de l'épaule d'ivoire : le signe distinctif héréditaire des Pélopidés.

2.3. L'ivoire des Pélopidés

Les textes étudiés précédemment montrent qu'à partir du II^e siècle au moins, tant un auteur de la seconde sophistique que les orateurs païens et chrétiens ou encore les scholies connaissent bien

guerrier laisse attendre normalement la vaillance), dont on peut rapprocher le propos de Glaucos à Hector au chant XVII, v. 142-143 ; ou l'exhortation d'Héra traitant les Argiens de lâches sous leur belle apparence en V, v. 787 ; ou le Scamandre appelant son frère le Simois à la rescousse contre Achille dont ni les armes ni la beauté ne lui serviront contre la furie des dieux-fleuves, en XXI, v. 316, tous passages où c'est le terme εἶδος qui est employé, avec un sens qui paraît connoter une noble prestance annonciatrice de valeur autant que la beauté proprement dite. Voir également les réactions des Achéens qui commentent, touchent et malmènent le cadavre d'Hector au chant XXII, v. 369-375. Dans l'*Odyssée*, Athéna verse la beauté sur Ulysse à plusieurs reprises : VI, v. 227-246 (bain d'Ulysse après sa première supplication à Nausicaa, puis réaction de la princesse) ; XVI, v. 172 et suivants (retrouailles d'Ulysse et de Télémaque) ; XXIII, v. 152-163 (bain d'Ulysse après le combat contre les prétendants et second face à face avec Pénélope, en privé, après une première discussion infructueuse en présence de Télémaque). Au chant X, Ulysse prend un bain aux v. 348-374, après son union avec Circé : il ne s'agit pas de séduction mais d'un début de retour à une hospitalité normale (retour qu'Ulysse retarde en refusant de manger avant d'avoir vu ses compagnons reprendre forme humaine).

⁸⁰ Voir à ce sujet la mise au point méthodologique de Sandra Boehringer, « Le genre et la sexualité. État des lieux et perspectives dans le champ des études anciennes », *Lalies* n°32, p. 158-161, et, pour une application à un cas précis dans le domaine des études mythologiques, les conclusions de Charles Delattre à son article « Chasser, tuer, violer ? La construction du genre mythographique », même volume, p. 205-223. En ce sens, la recherche sur les sociétés anciennes voisine avec la notion d'intersectionnalité employée par les sociologues pour les sociétés actuelles. L'intersectionnalité est une notion apparue récemment dans les sciences sociales américaines pour désigner, à l'origine, l'examen des effets conjugués de plusieurs types de discriminations et de phénomènes de domination au sein des sociétés, par exemple une étude conjointe du sexisme et du racisme, ou du racisme et de l'homophobie, la compréhension des situations particulières ne pouvant se résumer à une simple addition des effets des différents phénomènes tels qu'observés lorsqu'ils sont étudiés séparément. Voir Bereni, Chauvin, Jaunait, Revillard (2008), p. 192-220.

l'existence d'un signe distinctif revendiqué par les Pélopidés comme preuve de leur parenté avec Pélops : une marque ivoirine sur l'épaule. Avec une étonnante unanimité, les sources ne se réfèrent à cette revendication d'un signe physique de parenté que pour mieux s'en démarquer et l'employer comme faire-valoir de qualités abstraites, à des fins rhétoriques ou plus spécifiquement réflexives, non sans tourner parfois en ridicule l'idée même d'un tel signe physique⁸¹. Il est temps de s'interroger sur ce que dessinent, en creux, ces allusions négatives. Il est possible que la formule gnomique à partir de laquelle elles brodent (« on reconnaît les Pélopidés à leur épaule ») relève dans une certaine mesure du proverbe ou en tout cas d'une expression propre au domaine rhétorique, dans laquelle il ne faudrait comprendre le terme de Pélopidés que comme désignant les Pélopidés du passé lointain, s'arrêtant à Oreste, et détaché du contexte politique réel de l'époque où est faite la référence. Mais une telle conclusion ne serait possible que si aucun indice n'incitait à lire aussi ces passages comme faisant allusion à des pratiques politiques et sociales réelles, ayant encore lieu à l'époque où ils sont rédigés et prononcés en public. Or de tels éléments existent.

Il faut rappeler tout d'abord que les noms de Pélops et plus rarement de Pélopidés ont été portés par des personnes réelles, et cela tout au long de l'Antiquité⁸². Au IV^e siècle avant J.-C., le nom du Thébain Pélopidés, Πελοπίδας, n'est autre que la forme dorienne de Πελοπίδης, « le Pélopidés ». Plusieurs Pélops sont attestés au III^e siècle av. J.-C. dans les inscriptions, dont un général macédonien de Ptolémée et son fils, également nommé Pélops, qui devient gouverneur de Chypre⁸³. Au I^{er} siècle ap. J.-C., Cicéron correspond avec un nommé Pélops de Byzance⁸⁴. Au tournant du II^e siècle, un nommé Tiberius Claudius portant le *cognomen* Pelops est attesté dans plusieurs dédicaces trouvées à Olympie et qui montrent que la référence au héros était au moins active dans la région où il était honoré⁸⁵. Dans le courant du même siècle, l'un des maîtres du médecin Galien se nomme Pélops. Au VI^e siècle, un philosophe byzantin porte ce nom⁸⁶. Une étude approfondie des corpus épigraphiques fournirait certainement d'autres exemples.

Si une compréhension précise des aspirations et des enjeux politiques impliqués par ces emplois du nom de Pélops, ou de noms revendiquant une parenté avec Pélops, réclamerait des études au cas par cas, il est possible, sans trop de témérité, de conclure que le nom de Pélops, d'une part n'était nullement exclu dans les choix de noms ou de surnoms malgré les épisodes sombres dans lesquels le héros se trouve impliqué, d'autre part semble même avoir été recherché et revendiqué au sein de milieux aristocratiques voués à des activités politiques et militaires⁸⁷. Cela signifie que les revendications de parenté avec Pélops constituaient toujours une pratique bien vivante à l'époque où

⁸¹ On se souvient de la charge féroce que lance l'orateur Dion de Pruse contre l'épaule d'ivoire et les signes du même genre dans *Diogène ou Sur la vertu*, 28. Voir le chapitre 4.

⁸² Voir à ce sujet l'annexe 1 « Les homonymes », p. 578 et suivantes.

⁸³ Mitford (1960), p. 110-111. Voir Gangloff dans Dubel et Montandon, dir. (2012), p. 97-98, pour d'autres exemples à l'époque hellénistique.

⁸⁴ Plutarque, *Vie de Cicéron*, 24, 9.

⁸⁵ Lafond (205), p. 332-333.

⁸⁶ Patria Constantinopoleos, *Parastaseis suntomoi chronikai*, 64.

⁸⁷ Gangloff dans Dubel et Montandon, dir. (2012), p. 97-98.

sont produites les références rhétoriques à l'épaule des Pélopidés, et que de telles références contiennent donc potentiellement, en plus de leur contenu proprement réflexif, une critique de cette pratique politique, condamnée comme éloignée de la recherche des valeurs véritables que sont les qualités morales, non observables dans l'apparence physique d'un individu.

Les revendications attachées au nom de Pélops et l'idée qu'un signe physique lié à son épaule permettait de reconnaître ses descendants déploient et explicitent l'autre champ de connotations principal associé à l'épaule du héros : celui qui, en dehors de toute connotation érotique, fait de l'épaule ivoirine une marque de légitimité politique, liée au statut de souverain qui est celui de Pélops, et qui authentifie ce statut d'une façon similaire à celle dont le sceptre d'Agamemnon garantit la légitimité de son pouvoir dans l'*Iliade*⁸⁸. La marque ivoirine, comme le sceptre – du moins dans la présentation quelque peu expurgée que l'aède donne de son histoire – se transmet de génération en génération et de souverain en souverain, tout en assurant la permanence du lien tangible qui lie le souverain et les dieux. Mais tandis que le sceptre a quelque chose d'un talisman, en tant qu'objet concret chargé de valeur et qu'il s'agit de posséder et de conserver, la marque ivoirine ne permet aucune usurpation : elle est la marque héréditaire infaillible de l'appartenance à une lignée. C'est ce caractère de preuve immédiate et infaillible, correspondant à un discours de prétention au pouvoir, que les orateurs et les philosophes des derniers siècles de l'Antiquité remettent le plus durement en cause lorsqu'ils s'y confrontent.

Si la distinction entre un traitement érotique et un traitement politique de l'ivoire de Pélops et des Pélopidés apparaît bien tranchée dans leurs évocations littéraires, cantonnées à des genres bien distincts, elle reste malgré tout poreuse. Car la relation érotique entre Pélops et Poséidon peut apparaître, en elle-même, comme un autre procédé permettant d'affirmer un lien privilégié avec les dieux et, partant, cette même légitimité du pouvoir. C'est encore Pindare qui en fournit le meilleur exemple : le Pélops qu'il fait chanter à son chœur est un modèle pour le commanditaire de l'ode, le tyran Hiéron, et sa proximité prolongée avec Poséidon, dans le cadre d'une relation pédérastique puis d'une prière couronnée de succès, aboutit à multiplier les modes de relation privilégiés avec le monde divin qui apportent à Pélops la victoire, la gloire et le pouvoir : descendant de Zeus par Tantale, aimé de Poséidon, puis présenté en héros aussi pieux que vaillant, il cumule l'ensemble des modes de relation avec le divin que sont l'ascendance généalogique, l'union amoureuse et la relation de piété, à quoi s'ajoute encore, après sa mort, l'ascension au statut de héros vénéré à son tour par un culte. Les limites rappelées par Pindare dans la conclusion de son ode ne changent rien à la validité de Pélops comme projection idéalisée d'une figure du souverain : le commanditaire de l'épigramme avait tout intérêt à se reconnaître dans une figure du pouvoir aussi irréprochablement légitime, purifiée qui plus est de tout élément immoral ou impie.

⁸⁸ Plus généralement sur ces objets précieux et leurs connotations, voir l'article classique de Louis Gernet « La notion mythique de la valeur en Grèce », dans Gernet (1995), p. 121-179.

2.4. La relation entre Pélops et Poséidon

Il est temps de revenir plus particulièrement sur la relation érotique entre Pélops et Poséidon qu'entraîne ce désir éveillé par l'épaule ivoirine du héros. Récapitulons les critères qu'il convient de prendre en compte. Cette relation a lieu dans un passé lointain. Elle unit un mortel avec une divinité. Elle unit deux êtres conçus comme du même sexe, critère qu'il convient de préciser. L'âge entre également en compte, si malaisé qu'il soit de délimiter clairement des classes d'âge à partir des sources et si problématique que soit la question de l'âge – même apparent – d'un dieu. Un critère social entre aussi en compte : Pélops est un fils de roi d'une dynastie d'Asie mineure. La relation commence par un rapt qui emmène le héros depuis son Asie mineure natale jusque sur l'Olympe. Elle dure un temps limité et se conclut par un retour du héros dans le monde des mortels. Elle précède la recherche par Pélops d'une union avec Hippodamie. L'ensemble de l'épisode est lié à celui de la course, dans toute une partie des sources, par l'aide que prodigue Poséidon à Pélops sous la forme de l'attelage merveilleux qu'il lui offre, et qui est conçu comme une rétribution pour la relation terminée ou comme un présent de l'ancien amoureux.

Cette relation s'inscrit tout d'abord, nous l'avons vu, dans le contexte plus général du passé héroïque, caractérisé par la possibilité d'unions entre mortels et immortels. Dans le cas de Pélops, héros toujours situé bien avant la guerre de Troie, cette ancienneté d'autant plus grande voisine avec la conception d'un moment où la relation culturelle entre dieux et humains n'est pas encore instituée et où une commensalité entre eux est envisageable, d'où le banquet du mont Sipylos. À aucun moment les sources évoquant la relation ne la mettent en rapport avec le temps présent, ce qui la distingue par exemple du cas du rapt de Chrysis par Laïos, parfois employé comme une étymologie des relations entre personnes du même sexe.

Il s'agit ensuite d'une relation entre un mortel et une divinité. L'analyse des scènes de séduction dans la poésie archaïque a montré à quel point une telle situation est conçue comme à haut risque dans cette poésie. Dans ce contexte, la relation entre Pélops et Poséidon occupe à bien des égards une place intermédiaire parmi d'autres cas plus extrêmes. L'épisode le plus proche, auquel les sources anciennes comparent le plus volontiers Pélops et Poséidon, est le rapt de Ganymède par Zeus, attesté pour la première fois dans l'*Iliade* puis dans l'*Hymne homérique à Aphrodite*, et qui aboutit à son accession à l'immortalité et à la jeunesse éternelle en tant qu'échanson des dieux sur l'Olympe. C'est le seul cas connu d'une accession réussie à l'immortalité de la part d'un mortel (je mets à part le cas singulier d'Héraclès) : le cas de Pélops semble l'unique juste milieu réussi entre le cas de Ganymède, qui accède à l'immortalité mais ne devient jamais pleinement adulte, et celui de Tithon, évoqué dans le

même hymne, qui obtient grâce à Éôs l'immortalité, mais non la jeunesse éternelle, et se trouve condamné au vieillissement perpétuel⁸⁹.

La relation entre Pélops et Poséidon est également une relation entre deux êtres du même sexe. Pour préciser ce point, il faut faire entrer en jeu non pas le seul critère du sexe, mais aussi celui du genre en tant que construction sociale liée aux âges de la vie. La relation prend place à un moment bien précis de la vie de Pélops et a été très souvent rapprochée des réalités historiques des relations pédérastiques, notamment dans un cadre initiatique⁹⁰. Pour savoir dans quelle mesure il est possible d'effectuer un tel rapprochement, un retour à la source n'est pas inutile. Dans la première *Olympique*, l'âge de Pélops au moment où il est enlevé par Poséidon n'est pas précisé ; il est assez jeune pour qu'il soit concevable de le chercher afin de le ramener à sa mère⁹¹. La relation se termine *avant* que Pélops n'ait de la barbe, et ce renvoi n'est pas expliqué par un critère d'âge, mais seulement par la faute commise par Tantale⁹². Ce n'est qu'*ensuite* que Pélops parvient à la fleur de l'âge, qu'un duvet lui assombrit les joues : ce dernier critère d'âge, physiologique, est invoqué pour introduire sa prétention au mariage avec Hippodamie⁹³. Chez Philostrate l'Ancien, Pélops, au moment de son entrevue avec Poséidon, a le même âge que chez Pindare, celui du premier duvet⁹⁴. Martial, dans son épigramme, compare avec Pélops un esclave dont la chevelure vient d'être entièrement rasée : cela tend à montrer qu'à ses yeux, le héros est encore associé de manière privilégiée à la peau glabre.

La pousse progressive du poil est un critère important dans les évocations poétiques des amours masculines, et toute une partie de ces évocations fait de la pousse de la barbe (conçue comme la pilosité la plus tard venue et marquant l'accession définitive à l'âge adulte et à la virilité) la limite temporelle imposée à ces relations. Mais ces évocations poétiques ne fournissent qu'une représentation sélective de la réalité des différentes modalités des relations masculines en Grèce ancienne, dont la relation pédérastique entre un homme mûr et un jeune homme n'est qu'une parmi plusieurs possibles (quelle que soit la façon dont elles étaient perçues) ; et elles n'ont pas non plus valeur de norme sociale, ce qui impose une certaine prudence au moment de tenter d'en tirer des informations sur les réalités historiques de telles relations masculines⁹⁵. Or, sans sortir même des conventions poétiques sur ce thème, les évocations poétiques de Pélops et de Poséidon ne problématisent même pas explicitement cette limite d'âge : c'est avant tout la nécessité de renvoyer le mortel parmi les siens qui conditionne la fin de la relation, et non pas le fait qu'il deviendrait

⁸⁹ Danièle Auger, « Ganymède dans la poésie grecque : une histoire sans paroles », dans Gély (dir., 2008), p. 39 et p. 51-54.

⁹⁰ Sergent (1996).

⁹¹ Pindare, *Olympique* I, v. 46.

⁹² *Olympique* I, v. 65.

⁹³ *Olympique* I, v. 67-71.

⁹⁴ Philostrate l'Ancien, *La Galerie de tableaux*, 30.

⁹⁵ Je recours à ce sujet à la communication d'Antoine Pietrobelli, « Sur le fil du poil : la saison des paidika », donnée au séminaire Efigies à Paris le 5 novembre 2011, mais voir aussi Pierre Brulé, « Promenade en pays pileux hellénique : de la physiologie à la physiognomonie », dans Brulé (2007), p. 159-176. Sur les âges des amants dans les relations pédérastiques, voir Cantarella (2002), p. 3-16 (données sur la Grèce préclassique) et 36-42 (pour l'époque classique).

inconvenant pour Poséidon d'entretenir une relation avec lui lorsqu'il aurait passé un certain âge. Cette limite est probablement présupposée, mais non problématisée en termes d'une frustration de l'amant ou d'une tristesse amoureuse, comme c'est le cas ailleurs dans la poésie érotique grecque. La pousse de la barbe est en revanche clairement associée à la recherche d'une épouse ; encore le changement est-il marqué, dans le cas de Pélops, autant voire davantage par une épreuve belliqueuse et une confrontation à la mort que par une pure entreprise matrimoniale, ce qui brouille un peu plus les frontières entre les différents domaines où l'on peut supposer que doit s'exercer la nouvelle virilité de Pélops.

Il n'en est pas moins clair que Pélops reste associé de manière privilégiée, dans l'ensemble des sources, à la « fleur de l'âge » qui précède la pousse de la barbe. Les sources iconographiques le représentent invariablement à la fois comme doté d'une carrure d'homme adulte et comme imberbe, par distinction avec un Oinomaos barbu. C'est aussi le cas dans tous ceux des textes qui mentionnent les détails liés à l'âge. Mais l'absence de tout texte conservé décrivant explicitement un Pélops mûr ou vieilli est peut-être trompeuse : il n'est pas improbable que les tragédies ayant pour sujet Chrysippos aient pu mettre en scène un Pélops vieillard... mais les rares fragments connus de ces pièces ne permettent pas de trancher la question. En l'état actuel des sources connues, absolument rien n'est dit sur la vieillesse et la mort de Pélops.

Les modalités du rapt de Pélops par Poséidon, lorsqu'elles sont précisées, diffèrent de celles du rapt de Ganymède ou de Tithon telles que les précisent les textes et les images et qui montrent la victime poursuivie par la divinité désirante, ou plus tard, dans le cas de Ganymède, emportée par l'aigle de Zeus. L'enlèvement de Pélops est un enlèvement en char, ce qui le rapproche, pour les enlèvements par une divinité, de l'enlèvement de Perséphone par Hadès⁹⁶, et, pour les raptés entre mortels, de l'enlèvement de Chrysippos par Laïos ; il se rapproche aussi, sur ce point, de la course de Pélops elle-même, qui prend à première vue la forme d'un simulacre d'enlèvement supervisé par le beau-père. Dans la première *Olympique*, Poséidon enlève Pélops sur son char d'or⁹⁷. Les œuvres figurées ne fournissent pas de scène identifiée à coup sûr représentant le rapt, et pas davantage la relation en général.

Le lieu de l'enlèvement et l'origine de la victime, le séjour sur l'Olympe, le service rendu aux dieux et la rétribution obtenue par la suite sont les éléments qui rapprochent le plus l'enlèvement de Pélops de celui de Ganymède, dont il diverge principalement par le retour de Pélops parmi les mortels et par le fait que Pélops obtient lui-même une rétribution pour la relation passée, tous éléments à propos desquels les sources sont unanimes.

Ce dernier ensemble d'éléments met en jeu, plus encore que les précédents, les problèmes propres à la première source textuelle connue évoquant la relation entre Pélops et Poséidon : la première

⁹⁶ Mais celui-ci est aussi concevable comme une disparition sous terre, proche de l'engloutissement sous terre d'Amphiarao avec son attelage au cours de l'expédition des Sept contre Thèbes.

⁹⁷ Pindare, *Olympique* I, v. 40-42.

Olympique de Pindare. L'épinicie se réfère explicitement au rapt de Ganymède, que celui de Pélops précède et qu'il rend possible lorsque Pélops doit quitter sa charge auprès des immortels. Les similarités sont telles que la question se pose de savoir dans quelle mesure le rapt de Ganymède n'aurait pas précédé dans la tradition le rapt de Pélops, et dans quelle mesure Pindare ne l'a pas inventé sur ce modèle.

Pindare lui-même affirme innover, mais ce n'est pas une preuve en soi, car cette affirmation d'originalité, qui met en avant les qualités du poète auprès de son commanditaire, fait partie des conventions du genre de l'épinicie⁹⁸. Mais l'enlèvement de Ganymède est attesté à coup sûr à une date plus ancienne que celui de Pélops, puisque Ganymède est évoqué dès l'*Illiade* pour cet enlèvement⁹⁹. Si le char de Pélops était effectivement représenté sur le coffre de Kypsélos au VI^e siècle av. J.-C., la scène ne fournissait apparemment aucun indice sur la provenance du char merveilleux. Et il est certain que, quoi qu'il en soit du sujet en lui-même, le détail du poème multiplie les similarités avec le rapt de Ganymède, voire des allusions à l'*Hymne homérique à Aphrodite*¹⁰⁰. Les ressemblances sont nombreuses : dans les deux cas un jeune homme est enlevé, la famille ignorante de son sort s'inquiète et pleure sa disparition, mais il se trouve en réalité sur l'Olympe, promis à l'immortalité, et sert les dieux en tant qu'échanson. Pindare emploie l'expression « dans la demeure céleste de Zeus¹⁰¹ », qui se trouve également dans l'hymne, où elle est mieux compréhensible puisque le ravisseur est Zeus, ce qui n'est pas le cas dans l'*Olympique* ; mais il peut s'agir d'une périphrase commune désignant l'Olympe. Les divergences restent notables : chez Pindare, la composante érotique prime nettement sur la charge d'échanson à assurer chez les dieux ; aucune fausse rumeur n'est inventée au sujet de Ganymède, dont la disparition ne suscite qu'affliction ; et la rétribution est offerte à titre de compensation à la famille du disparu, non à Ganymède lui-même. Cette comparaison suggère que Pindare s'est probablement inspiré, au moins en partie, des traitements poétiques antérieurs de l'enlèvement de Ganymède au moment de composer son ode. Mais cela ne dit rien sur le rôle précis attribué à Poséidon avant la composition de l'*Olympique* : si le rapt de Ganymède est bien attesté plus anciennement que celui de Pélops et si Pindare s'est très probablement inspiré de cet épisode pour composer son épinicie, la question de savoir s'il a ou non entièrement inventé la relation avec Poséidon ne peut être définitivement tranchée en l'état actuel des sources¹⁰².

Il y a malgré tout, dans le fait que Pélops soit ainsi enlevé sur l'Olympe puis renvoyé parmi les mortels sans dommage, quelque chose de singulier qui me paraît s'accorder mal avec les épisodes d'enlèvement archaïques de mortels par des divinités, où un tel enlèvement temporaire n'a aucun

⁹⁸ McLaughlin (2004), p. 26.

⁹⁹ *Illiade*, XX, v. 230-235.

¹⁰⁰ Hymne composé à la fin du VII^e siècle ou au début du VI^e siècle av. J.-C., selon la notice de Jean Humbert dans la C.U.F., p. 146-147. Son antériorité à l'ode de Pindare est indubitable, mais cela ne dit rien sur la façon dont le poète a pu ou non en avoir connaissance. Ganymède est évoqué aux vers 200-217.

¹⁰¹ Pindare, *Olympique* I, v. 41 : ὕπατον εὐρυτι-μου ποτι δῶμα Διός. *Hymne homérique à Aphrodite*, v. 203-204 : ἴν' ἀθανάτοισι μετεῖη / καί τε Διὸς κατὰ δῶμα θεοῖς ἐπιονοχοεῦοι : « afin que, vivant parmi les Immortels, il fût l'échanson des dieux dans la demeure de Zeus ».

¹⁰² Sur ce point, voir également Howie (1984), p. 280-281.

parallèle. Tout concorde trop bien avec la construction de l'ode et son effort ingénieux pour concaténer le festin de Tantale, un séjour sur l'Olympe et la course pour Hippodamie. Mais il ne s'agit là que d'une impression, non d'une preuve.

L'épisode de la relation entre Pélops et Poséidon a pu être utilisé pour étudier les réalités historiques des relations entre personnes du même sexe en Grèce ancienne. S'il y a plusieurs façons fructueuses de le faire, il convient de distinguer les différents angles d'approche possibles. L'étude la plus sûre et la plus féconde est à mon sens, comme les chapitres précédents l'ont montré, l'étude des sources replacées dans leur contexte pragmatique précis. Une étude d'un tel épisode ramené à une simple structure narrative détachée de tout contexte ne peut pas renseigner sur cet aspect des choses. En revanche, la première *Olympique* de Pindare montre qu'au début du V^e siècle av. J.-C., un poète pouvait faire chanter par un chœur, en l'honneur d'un tyran sicilien, une vision en partie originale de la tradition concernant l'un des principaux héros honorés à Olympie et qui impliquait ce héros dans une relation pédérastique avec un dieu, sans que personne n'y trouve à redire, et même avec un succès visible dans la postérité antique à court, moyen et long terme. La reprise de cette variante par Philostrate l'Ancien, son évocation avec peu de changements chez les mythographes attestent un intérêt durable pour ce thème. L'érotisation du corps masculin persiste chez Philostrate, sous des modalités légèrement différentes. Ces textes montrent avant tout ce qui est de l'ordre du possible et du légitime en poésie auprès d'un public donné ; mais ils ne renseignent pas directement sur les pratiques réelles dans une région donnée, à une époque donnée. L'épigramme de Martial, de son côté, renseigne plus directement sur la société romaine, d'autant que l'étude de l'abondante production du poète permet de préciser les rapports d'allusion ou de déformation entre la parole de l'*ego* poétique et les réalités de la société qu'il fréquente.

Est-il possible d'aller plus loin ? Dans le cas de Pindare, il est certain que, même si la relation entre un héros du lointain passé et un dieu, présentée grâce à la reprise de thèmes issus de la poésie archaïque, ne peut donner une image directe des pratiques sociales de son temps, le poète remodèle en partie son sujet en fonction de ces réalités et de son public. L'âge de Pélops est un critère significatif ; l'apparence de Poséidon n'est pas précisée, mais il est représenté la plupart du temps sous l'aspect d'un homme mûr, barbu et poilu : l'écart d'âge, qui n'a en soi pas de sens entre un mortel et un dieu, est exprimé comme l'écart d'âge qui sépare un tout jeune homme dans la fleur de l'âge et un homme mûr. La place de la relation dans la chronologie fictionnelle de la vie du héros est également notable : cette relation précède la recherche du mariage avec une femme, lui-même accessible seulement aux hommes pleinement adultes. Cette conception de rapports amoureux successifs d'un jeune homme, avec un homme plus âgé puis avec une femme (l'âge d'Hippodamie n'est pas précisé, mais elle apparaît sur les vases comme une jeune épouse), correspond aux usages sociaux réels pratiqués dans toute une partie de la Grèce au début de l'époque classique. Elle ne correspond toutefois qu'en partie au concept de pédérastie, dans la mesure où il n'est nulle part question pour Poséidon d'apprendre

quoï que ce soit à Pélops (contrairement au cas de Laïos et de Chrysippos) mais uniquement d'un service accompagné d'une relation amoureuse donnant lieu à rétribution¹⁰³.

Est-il possible d'aller encore plus loin, et de se fonder sur la première *Olympique* et les autres sources sur Pélops pour tenter d'imaginer le rôle du héros dans les sociétés archaïques ainsi que des pratiques en cours dans ces sociétés ? Bernard Sergent explore cette piste et voit même dans « le mythe de Pélops » (dont les variantes archaïques se devinent selon lui dans la première *Olympique*) une preuve de l'existence d'une institution préhistorique grecque liant initiation des jeunes gens et homosexualité¹⁰⁴. Si un tel dossier comporte de nombreux autres indices allant dans le sens de l'existence de telles institutions à une époque précédant les premières sources solides, il me semble impossible de conférer aux évocations anciennes de Pélops un tel poids de preuve décisive dans une enquête remontant si loin dans le temps. D'une part, les recherches récentes ont montré, nous l'avons vu, que le culte éléen du héros est plus récent que ce qui avait été supposé auparavant, ce qui interdit de faire remonter le culte de Pélops à l'époque mycénienne¹⁰⁵. D'autre part, la relation amoureuse entre Pélops et Poséidon n'est pas attestée avant Pindare, et toute tentative pour reconstituer des versions antérieures me paraît produire des hypothèses fragiles. Je me contente pour ma part du plus solide, à savoir l'emploi que fait le premier texte connu, celui de Pindare, de cet épisode, au début du V^e siècle av. J.-C. Pour travailler sur des époques plus anciennes, mieux vaut se fonder sur des épisodes connus à des dates plus hautes, par exemple l'enlèvement de Ganymède, et conserver davantage de prudence dans l'examen des différentes hypothèses possibles sur la pédérastie initiatique dans la Grèce archaïque¹⁰⁶.

2.5. L'épisode de la course

La course de Pélops à Pisa est l'un des ensembles les plus cohérents dans les sources. Centré sur la Pisatide et l'Élide, il est, comme nous l'avons vu, fortement ancré dans des traditions locales, et met en jeu des valeurs et des systèmes de représentations étudiés par ailleurs pour d'autres mythes, mais articulés ici de manière différente. Il n'en comporte pas moins ses obscurités, liées principalement aux protagonistes locaux qu'il met en scène.

¹⁰³ Sur l'aspect éducatif et plus généralement spirituel de la relation pédérastique, voir Cantarella (2002), p. 54-77.

¹⁰⁴ Sergent (1996), *L'Homosexualité dans la mythologie grecque*, p. 77-86.

¹⁰⁵ Sergent (1996), p. 85-86, pour les arguments de Sergent, fondés sur l'état des recherches archéologiques à Olympie à ce moment. Sur les problèmes de datation du culte de Pélops, voir le chapitre 1. Sergent affirme également que la course de Pélops est un mythe de fondation des jeux olympiques, ce qui n'est pas le cas, comme nous l'avons également vu au chapitre 1.

¹⁰⁶ Voir à ce sujet les précautions de Halperin (2000), p.83-93, et le raisonnement plus prudent et plus convaincant de Cantarella (2002), chapitre 1, en particulier p. 3-8. Avant Sergent, voir Vernant (1962), p. 13-14 pour un rapprochement entre la relation Pélops-Poséidon et la pratique du rapt amoureux codifiée par les lois crétoises sur la pédérastie.

2.5.1. Les figures pisates : Hippodamie, Oinomaos, Myrtilos, Leukippos, les prétendants

La course de Pisa met en scène quatre personnages dont trois, Oinomaos, Hippodamie et Myrtilos, en sont pratiquement indissociables dans les sources connues, tandis que Pélops est seul à être abondamment évoqué sans eux. Ces trois protagonistes, de même que les prétendants vaincus, posent chacun d'épineux problèmes d'interprétation. La première question, celle d'un éventuel sens ou d'une valeur de leurs noms propres, s'avère la plus frustrante. La seule figure dont le nom soit manifestement lié à un rôle dans l'épisode est Hippodamie, dont le nom, Ἴπποδάμεια, se compose du nom ἵππος, « cheval », et de la racine du verbe δάμνημι « dompter », ce qui signifie « celle qui dompte les chevaux », sens d'autant plus intéressant qu'Hippodamie ne dompte pas les chevaux elle-même pendant la course mais grâce à un intermédiaire (Pélops et/ou Myrtilos)¹⁰⁷. Mais le nom d'Hippodamie est à replacer plus généralement au sein de sa famille et de celle de Pélops : fille d'Oinomaos, Hippodamie a parfois un frère, Leukippos (Λεύκιππος), « au cheval blanc » ; et Pélops a de son côté, mais généralement d'une autre union qu'avec Hippodamie, le fils illégitime Chrysippos (Χρύσιππος), « au cheval d'or¹⁰⁸ ». Il est question de chevaux dans cette famille, la chose est certaine ; mais il est difficile d'aller plus loin, car, comme nous allons le voir, ces noms n'éclairent généralement pas la lettre des événements qui leur sont liés.

Le nom d'Oinomaos est le plus déroutant de tous. Si Οἰνόμαος se décompose aisément en οἶνος et *μάω, « celui qui désire ardemment le vin, qui est impatient de vin », absolument rien dans les sources conservées à son sujet n'explique l'origine de ce nom ou ne lui confère un sens en rapport direct avec ses actions. Certes, Oinomaos est rapidement caractérisé par sa cruauté et sa violence, ce qui concorde assez bien avec son impatience étymologique. Et sa débâcle au moment de l'accident donne à voir, sur les œuvres figurées surtout, le déchaînement incontrôlé et mortifère des puissances que le cocher doit normalement maîtriser : la puissance des chevaux, la tension des liens de l'attelage, la vitesse du char. Oinomaos est mis en rapport par Pausanias avec le Taraxippos d'Olympie, qui jette un trouble violent chez les chevaux qui passent à proximité. Mais il s'agit ici autant voire davantage des chevaux eux-mêmes que d'Oinomaos. Je laisse ce dernier problème de côté pour le moment.

La composante « vin » est de loin plus déroutante au premier abord. Il n'est pas du tout question de vin dans les sources connues concernant Pélops, ni dans ce qui concerne Oinomaos ou Hippodamie. Trois rapprochements peuvent malgré tout apporter quelques lueurs sur ce problème. Un premier indice est l'indication donnée par Pausanias selon laquelle des vignes ont été plantées sur le territoire de l'ancienne Pisa¹⁰⁹. Il y a donc eu au moins une culture de la vigne en Pisatide même, mais

¹⁰⁷ Sur ce type de composé, voir Benvéniste (1974), p. 151 et suivantes. Ce sens me paraît préférable au sens passif supposé par Létoublon (1996), p. 162 (« celle qui est domptée au moyen de chevaux »), si tentante que soit cette interprétation pour tenter de trouver dans le nom d'Hippodamie un « programme » la destinant à être l'enjeu de la course.

¹⁰⁸ Sur ce type de composé nominal dit *bahuvrīhi*, voir Benvéniste (1974), p. 155-160.

¹⁰⁹ Pausanias, *Description de la Grèce*, VI, 22, 1.

Pausanias écrit au II^e siècle ap. J.-C. : depuis combien de temps était-ce le cas ? Rien ne permet de le préciser. Un deuxième indice se trouve dans l'*Histoire variée* d'Élien : cet auteur mentionne (juste après une évocation de l'enlèvement de Chrysis par Laïos) l'existence, à Heraia d'Arcadie, d'un plant de vigne dont le vin rend les hommes fous et les femmes fertiles.¹¹⁰ Cela confirme l'existence d'une tradition liant la consommation de vin et la folie masculine en Arcadie, à peu de distance de l'Élide ; mais rien ne permet d'évaluer l'ancienneté de cette tradition et l'ampleur de sa diffusion. Une troisième piste peut être ouverte par le lien établi entre la nature hybride des Centaures et une attirance effrénée pour le vin, que sa seule odeur suffit à éveiller. Cette attirance sert de déclencheur à leur combat contre Héraclès lorsque celui-ci rend visite au Centaure Pholos près du mont Pholoé en Élide¹¹¹, et il est également l'une des causes avancées pour leur combat contre les Lapithes à l'occasion du mariage entre Pirithoos et son épouse, également nommée Hippodamie¹¹². L'indice est d'autant plus intéressant que, dans le cas du Centaure Pholos, le mont Pholoé est localisé non loin de la Pisatide. Tous ces indices tournent court pris séparément, mais ils ont le mérite de rendre moins déroutante l'association entre le vin et le domaine du cheval dont il déchaîne les instincts animaux dans le cas des Centaures. Si les Centaures sont avant tout caractérisés par leur hybridité et par la tension entre la sagesse civilisée d'un Pholoé ou d'un Chiron et la sauvagerie animale de leur troupe lorsqu'elle ne se contrôle plus, d'autres êtres chevalins hybrides, Silène ou satyres, sont rattachés de leur côté au cortège de Dionysos, où la libération de la bestialité et la mise en avant des fonctions organiques primaires, la faim et le désir sexuel, sont associées à la consommation du vin dans le contexte du cortège dionysiaque¹¹³. Ces éléments ne permettent néanmoins aucune conclusion solide sur la figure d'Oinomaos : le fait est qu'aucune source antique ne met le roi de Pisa en rapport direct avec le vin, à l'exception d'un fragment comique de Nicocharès¹¹⁴. Il est possible d'émettre l'hypothèse qu'Oinomaos constituait une figure de héros local qui peut avoir eu un lien avec le vin et

¹¹⁰ Élien, *Histoire variée*, XIII, 6 : 'Εν Ἡραΐᾳ τῆς Ἀρκαδίας ἀκούω πεφυκέναι ἀμπέλους, ἐξ ὧν γίνεται οἶνος, ὃς τοῦ λογισμοῦ παράγει καὶ ἔκφρονας τοὺς ἄνδρας ποιεῖ, τὰς δὲ γυναῖκας τεκνοποιοὺς τίθησιν : « À Heraia d'Arcadie j'entends qu'il existe des vignes dont est tiré un vin qui fait perdre la raison aux hommes et les rend fous, tandis qu'il rend les femmes fertiles. » (Je traduis.) L'entrée se poursuit ensuite pour évoquer les propriétés, différentes, d'un vin de Thasos et d'un autre produit près de Cerynia. Heraia d'Arcadie se situe au nord-est du confluent entre l'Alphée et le Ladôn, à l'est d'Olympie et de la Pisatide.

¹¹¹ Bien que plusieurs œuvres figurées représentent l'épisode, également présent par allusions chez Sophocle (*Les Trachiniennes*, v. 1095-96), Euripide (*La Folie d'Héraclès*, v. 364-374) puis Théocrite (*Idylles*, VII, v. 149-150), le premier récit explicitant le détail des événements se trouve chez Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique*, IV, 12, 3-8). Voir aussi Gantz (2004), p. 688-692.

¹¹² Pour une présentation des sources anciennes, voir Gantz (2004), p. 496-499.

¹¹³ Voir à ce sujet Jeanmaire (1951), p. 278-281 et, sur les représentations des satyres dans le cortège de Dionysos, Lissarrague (1987). Voir aussi, à l'inverse, la mise en scène d'une limitation et d'une quasi domestication imposées à la figure de Dionysos et à son cortège de satyres dans les représentations de son mariage avec Ariane : Vatin (2004), chapitre « Orthodoxie sexuelle et amour conjugal », p. 43-53. Par ailleurs, le lien entre la nature à demi chevaline des Centaures et leurs instincts sexuels débridés peut être établi en dehors de toute apparition de l'élément « vin », comme c'est le cas dans la rencontre entre Héraclès, Déjanire et Nessos ; pour le cheval présenté comme un danger sexuel potentiel, sans vin ni hybridité, voir l'histoire du temple du Cheval et de la jeune fille, que nous avons croisée par allusion dans le discours 32 de Dion de Pruse *Discours, Au peuple d'Alexandrie*, 77 et suivants.

¹¹⁴ PCG vol. VII, fr. 1, p. 40. Voir le chapitre 3.

la vigne, mais, si cela a été le cas, rien n'en a été conservé et l'épisode de la course tel qu'il nous a été transmis ne met pas du tout en avant cet élément¹¹⁵.

Si l'anthroponyme Οἰνόμαος n'apporte donc que peu d'éléments, le lien entre Oinomaos et le monde du cheval est bien attesté en dehors même de la course. Une des *Étiologies grecques* anciennement attribuées à Plutarque indique, en rapportant vraisemblablement une tradition locale, qu'Oinomaos était le roi qui aimait le plus les chevaux, et qu'il aurait proféré des imprécations contre les pratiques d'hybridation consistant à faire saillir des juments par des ânes, tradition servant d'étiologie à l'interdiction de faire pratiquer de telles saillies à l'intérieur des frontières¹¹⁶.

Outre Hippodamie, Oinomaos a un autre fils, Leukippos. Il existe un épisode associé à Leukippos en propre, sans lien avec Pélops, et sans lien non plus avec les chevaux, mais clairement ancré dans la région de Pisa et de l'Alphée : il s'agit de l'amour de Leukippos pour la nymphe Daphné, qui aboutit à la mort du jeune homme aux mains des nymphes, à cause d'une ruse jalouse d'Apollon qui convoite également Daphné. L'épisode est relaté par Parthénios de Nicée dans son *Peri erotikôn pathèmatôn* et par Pausanias¹¹⁷. Il s'agit visiblement d'un dossier différent, qui met en jeu le thème du travestissement et appelle des parallèles sans rapport direct avec Pélops ou Hippodamie¹¹⁸.

Le nom de Myrtilos, moins déroutant, reste en partie problématique. Considéré en tant que nom grec, Μυρτίλος peut se référer au myrte, plante aromatique couramment employée, à date très ancienne, dans la confection de parfums dans le Proche-Orient antique et en Grèce¹¹⁹. Cette plante, confondue avec la myrrhe, est couramment porteuse de connotations érotiques¹²⁰. Ces connotations s'accordent bien avec le rôle d'amoureux prêté à Myrtilos dans toute une partie des textes concernant la course et ses suites immédiates. Mais un tel rapprochement étymologique reste du ressort du mythologue, non des textes anciens : aucun texte connu n'établit explicitement ce lien, et, de manière générale, Myrtilos n'y est pas décrit comme particulièrement adonné aux plaisirs des sens, ni comme particulièrement beau ou attirant. Les connotations potentielles contenues dans son nom ne s'accordent donc pas entièrement avec les valeurs qui lui sont associées dans les sources connues, où son association avec

¹¹⁵ Nonnos de Panopolis, en revanche, met en scène un satyre nommé très à propos Oinomaos, qui meurt au combat parmi les troupes de Dionysos : *Dionysiaques*, XXVIII, v. 102, et XLIII, v. 61. Mais rien ne permet de le mettre en rapport avec l'Oinomaos d'Élide : il s'agit d'un simple homonyme.

¹¹⁶ Plutarque, *Étiologies grecques*, 52 (= 303 B) : Τίς ἡ αἰτία, δι' ἣν Ἡλεῖοι τὰς ὀνικάς ἵππους ἐκτὸς ὄρων ἀπάγοντες βιβάζουσιν; Ἡ ὅτι πάντων τῶν βασιλέων φιλιππότατος ὢν ὁ Οἰνόμαος καὶ μάλιστα τὸ ζῆλον ἀγαπήσας τοῦτ' ἐπηράσατο πολλὰ καὶ δεινὰ κατὰ τῶν ἵππους ὀχευόντων ἐν Ἡλίδι, καὶ φοβούμενοι τὴν κατάραν ἐκείνην ἀφοσιοῦνται; « Quelle est la raison pour laquelle, à Élis, on emmène les juments promises à des ânes hors des frontières pour la saillie ? Est-ce, entre autres raisons, parce que, de tous les rois, Oinomaos est celui qui aimait le plus les chevaux, que sa très grande affection pour cet animal l'incita à prononcer nombre de terribles imprécations contre ceux qui, en Élide, faisaient couvrir leurs juments, et que craignant cette malédiction ils s'efforcent de s'en tenir à l'abri ? »

¹¹⁷ Parthénios de Nicée, *Peri erotikôn pathèmatôn*, 15 ; Pausanias, *Description de la Grèce*, VIII, 20.

¹¹⁸ Le Leukippos éléen n'est sans doute pas sans rapport avec le Leukippos lié au rite de l'*ekdusia* dans la Phaistos hellénistique, analysé par David D. Leitaos (1995), qui mobilise également le thème du travestissement. Mais c'est là une autre enquête.

¹¹⁹ Elisabeth Dodinet, « Les sources de parfum du Bronze levantin. Bois, résines, fruits et racines », dans Bodiou, Frère, Mehl (dir., 2008), p. 21-31.

¹²⁰ Sur ces connotations, voir Detienne (2007), en particulier p. 95-96.

les métiers du cheval est davantage mise en avant. Du moins ce problème se pose-t-il dans le cas des textes, car sa représentation systématique sous les traits d'un beau jeune homme sur les œuvres figurées, et sa ressemblance troublante avec Pélops sur les scènes d'entrevues, montrent que, dans la tradition iconographique au moins, Myrtilos est manifestement associé lui aussi à la beauté de la fleur de l'âge.

Outre ces figures principales, les listes des noms des prétendants vaincus à la course avant la venue de Pélops, transmises par les scholies à Pindare et par Pausanias¹²¹, peuvent également renseigner sur les connotations associées à la course. Leur maniement réclame davantage de précautions, puisque la date de leur constitution est inconnue et qu'elles ne sont pas attestées avant l'époque alexandrine ; leur caractère local est tout aussi peu assuré. Pour autant, une partie de leurs noms dessine le même champ de connotations associées au domaine du cheval : dans les listes des scholies à Pindare, Hippothoos, Hippomédon, Hippostratos, ou encore, dans la première de ces listes, Automédon, un homonyme du cocher d'Achille dans l'*Iliade*. Chez Pausanias, Marmax et Alkathoos fils de Porthaon font l'objet de développements liés à ce même domaine et sur lesquels je reviendrai plus loin. D'autres noms, comme Eurylochos ou Eurymachos dans les scholies, évoquent seulement des qualités générales ; Eurylochos est l'homonyme d'un compagnon et parent d'Ulysse dans l'*Odyssee*. Plusieurs héros présents dans ces listes sont des héros éponymes de cités. Lasios est l'éponyme de Lasion, une cité ayant donné lieu à des luttes entre Arcadiens et Éléens¹²². Le Trikoronos des scholies, que l'on peut assimiler au Trikolonos de Pausanias, est l'éponyme de Tricolonoï¹²³. Dans la liste de Pausanias, Acrias est l'éponyme d'Acria, une cité de Laconie¹²⁴ ; Érythras est l'éponyme d'Érythrai, en Béotie¹²⁵. Il est certain que la présence de ces héros éponymes dans ces listes renseigne sur les circulations et les échanges entre les traditions locales de la région, et il n'est pas impossible que ces noms (tout comme les listes qui les réunissent) remontent à une époque nettement antérieure à Pausanias et aux auteurs des scholies qui en sont les premières attestations. Mais il n'est pas possible de s'avancer beaucoup plus : comme nous l'avons vu, aucun culte rendu aux prétendants vaincus n'est attesté à l'époque historique, pas plus que les protagonistes de la course n'ont de lien bien attesté avec un quelconque culte du cheval, même si cette piste n'est pas à exclure¹²⁶.

¹²¹ Scholies à Pindare, *Olympique* I, v. 122 ; Pausanias, *Description de la Grèce*, VI, 21, 10. Voir la fin du chapitre 3 pour le détail de ces textes et l'annexe « Comparaison structurelle des variantes » pour un tableau comparatif des listes de noms.

¹²² Voir le commentaire d'Anne Jacquemin dans la CUF, p. 273.

¹²³ Voir le commentaire d'Anne Jacquemin dans la CUF, p. 274. Tricolonoï est mentionnée par Pausanias en VIII, 35, 5-9.

¹²⁴ Voir le commentaire d'Anne Jacquemin dans la CUF, p. 273. Cette cité est mentionnée par Pausanias en III, 22, 4-5.

¹²⁵ Voir le commentaire d'Anne Jacquemin dans la CUF, p. 274. Érythrai se trouvait au sud de la Béotie, sur le flanc nord du mont Cithéron.

¹²⁶ Contrairement à C. Daude, S. David, M. Fartzoff, C. Muckensturm-Pouille, éd. (à paraître, 2012), p. 262, je ne crois pas que la récurrence de certains noms dans plusieurs listes de prétendants vaincus suffise en soi à prouver l'existence historique de cultes héroïques individuels rendus à tous ou certains de ces héros et un lien entre l'institution de ces cultes et des événements réels de l'histoire locale. Sur les cultes du cheval, voir le même ouvrage, p. 261, n. 926.

Ces indices étymologiques et topographiques restent très limités et doivent être abordés avec prudence : ils ne peuvent constituer des preuves en eux-mêmes, comme le montrent notamment le caractère très indirect du lien entre l'étymologie des noms d'Oinomaos ou de Myrtilos et leur rôle effectif dans la course. Tout au plus ébauchent-ils un champ de connotations qui demande à être confirmé par une analyse à plus grande échelle de l'épisode.

2.5.2. L'organisation de la course

Les précédentes études des modalités de la course d'Oinomaos ont donné lieu à des contresens, dus à l'emploi quelque peu hâtif de schémas d'explication généraux que l'étude du détail des sources a permis d'infirmer ou de nuancer fortement.

Ainsi la course organisée par Oinomaos et remportée par Pélops n'est-elle pas une étymologie des courses de chars des concours olympiques¹²⁷. Si les auteurs grecs et latins convoquent régulièrement les références à la course dans un contexte de course de chars sportive, pratique qui se développe de manière privilégiée dans l'épopée, nous avons vu que l'épreuve conçue par Oinomaos n'est jamais mise directement en relation avec l'une des épreuves des concours sportifs, ni même avec leur institution première. L'iconographie romaine est le domaine où la course se trouve le plus rapprochée d'une course de chars sportive réelle, telle qu'elle pouvait se pratiquer dans le monde romain, mais elle ne se voit pas conférer de valeur étymologique.

Cette course n'est pas non plus un rapt, du moins pas dans les textes et dans l'iconographie grecques, qui ne le représentent jamais selon les codes figuratifs ou narratifs employés par ailleurs pour ce thème : seuls les poètes romains rapprochent parfois Hippodamie d'épouses ravies par leurs prétendants et confèrent ainsi à l'épisode une connotation d'enlèvement nuptial inconnue des documents grecs¹²⁸. Une mise en relation *directe* de l'épreuve d'Oinomaos avec un rite de mariage par enlèvement me paraîtrait relever du contresens, dans la mesure où les rites documentés pour la Grèce ancienne ne correspondent que très imparfaitement avec les modalités précises de la course¹²⁹. Plutôt que de faire l'hypothèse – difficile à étayer et invérifiable – de l'existence d'une version antérieure qui

¹²⁷ Voir à ce sujet le chapitre 1.

¹²⁸ Properce, *Élégies*, I, v. 19-20 ; Ovide, *Héroïdes*, 8, v. 70.

¹²⁹ Sur les rites de passage liés aux fiançailles et au mariage, voir Van Gennep (1909), p. 165-207, en particulier p. 175-185 sur les rites de mariage par enlèvement. Sur les cérémonies du mariage grec (principalement athénien) considérées comme un rite de passage, voir Ferrari (2003). L'idée selon laquelle la course de Pélops était à l'origine un mariage par enlèvement a été émise par Kakridis (1928) et (1930). Plus récemment, Moreau (2006), p. 119-128, propose une interprétation entièrement initiatique (la mort de Pélops durant le banquet de Tantale serait un rite d'initiation, l'épisode de la course un mariage par rapt ou par achat) qui me paraît s'appuyer sur des preuves bien faibles : il n'en donne aucune pour l'initiation, et le passage de Thucydide mentionnant Pélops (examiné ici au chapitre 3) ne me paraît pas une preuve suffisante pour supposer un rite de mariage par *hedna* dans le cas de Pélops et d'Hippodamie. Pour une autre réfutation du mariage par rapt, sur des bases différentes, voir Hansen (2000), p. 34-35. Tout comme à Hansen, la reconstruction proposée par Kakridis de variantes successives de l'épisode qui auraient suivi un développement linéaire m'apparaît impossible : les sources connues ne permettent pas d'opérer de façon solide une telle reconstruction.

aurait consisté en un rapt, mieux vaut considérer que le mariage et la famille sont en jeu dans l'épisode de la course, mais de manière indirecte, sur le plan des représentations.

De fait, les sources évoquant l'épisode s'accordent sur ses modalités : un affrontement entre un beau-père récalcitrant qui impose au futur gendre une épreuve pénible, et une succession de prétendants dont seul le dernier, victorieux, rompt la situation de blocage et permet à la jeune fille de devenir enfin une épouse ; mais le mariage n'a lieu qu'au prix de la mort du beau-père. L'enjeu, explicite, est une problématisation de la possibilité même du mariage, et secondairement du choix d'un époux. Certains des éléments plus variables, comme la prophétie qui avertit Oinomaos qu'il succombera quand sa fille se mariera ou la variante dans laquelle Oinomaos est mû par un amour incestueux envers sa fille, renforcent cette problématisation dans la situation de départ, l'une en absolutisant comme une donnée objective l'impossible cohabitation entre le beau-père et le gendre, l'autre en employant le caractère d'Oinomaos pour représenter la tentation d'un mariage trop proche, à laquelle s'oppose l'invariant qu'est le statut d'étranger du prétendant victorieux, extérieur non seulement à la famille mais à la région (et même venu de très loin).

La caractérisation axiologique des modalités d'organisation de la course par Oinomaos est équivoque. Elle tend à devenir de plus en plus négative dans les textes connus de l'époque classique à l'époque romaine. Par son enjeu de vie et de mort imposé aux prétendants, par le caractère de duperie qu'elle revêt dans de nombreuses évocations (elle est gagnée d'avance pour Oinomaos grâce à ses chevaux merveilleux ou aux talents de cocher de Myrtilos), par les nombreuses morts violentes qu'elle entraîne, l'épreuve pourrait relever de la ruse, mais elle n'est généralement pas qualifiée comme telle : la seule qualification explicite porte non pas sur le procédé lui-même, mais sur le caractère cruel d'Oinomaos¹³⁰. La différence est frappante avec la ruse du prétendant, attribuée à Pélops ou à Myrtilos et souvent explicitée comme telle, comme nous allons le voir. Ainsi cette conception de la course comme ruse caractérisée négativement ne l'emporte jamais complètement : l'idée reste toujours que la mise en jeu de la future épouse par l'intermédiaire d'une épreuve ouverte à tous est en elle-même, ou pourrait être, une pratique normale, donnant lieu à une compétition à la loyale. Mais ce principe se trouve subverti d'une façon ou d'une autre : par l'accumulation des échecs des prétendants vaincus, presque toujours présentés comme un personnage collectif dont la défaite est un donné sur lequel n'est fourni aucun détail, et dont les morts menacent de reporter perpétuellement le mariage ; par la cruauté du beau-père que renforce, lorsqu'elle est présente, sa pratique consistant à exposer les têtes des vaincus comme des trophées.

Le procédé employé par Oinomaos pour tuer les prétendants, c'est-à-dire un homme armé et cuirassé monté sur un char, formant un binôme avec son cocher, et combattant depuis son char un adversaire

¹³⁰ Hansen (2000), p. 35, s'étend sur l'étrangeté des règles de la course et suggère qu'elles peuvent avoir servi à caractériser efficacement Oinomaos. Cette suggestion, que Hansen ne tente pas d'étayer et qui se situe en marge de son propos principal, se trouve étayée de fait par l'étude du détail des sources évoquant Oinomaos, mais doit être nuancée en tenant compte de l'évolution diachronique et des différences entre les cultures grecque et gréco-romaine que la présente étude a mises en évidence.

lui-même en char, relève d'un champ de représentations sur l'emploi du char dérivé de réalités historiques qui précèdent l'époque archaïque et la fixation des épopées homériques : l'*Iliade* elle-même ne connaît que des souvenirs déformés de la charrerie militaire, dont on a montré qu'ils remontent probablement à l'époque mycénienne¹³¹. Le souvenir est incontestable, mais à l'époque des premières sources connues sur la course, c'est-à-dire l'époque classique, il s'est déjà trouvé intégré dans un contexte différent, celui d'un mélange entre épreuve sportive et affrontement guerrier, et doté des valeurs nouvelles que nous venons de voir. Quant aux chars, ce sont des quadriges dans la plupart des sources, autre changement par rapport au char mycénien qui est généralement un bige¹³² ; mais nous avons vu que cette actualisation des détails de la course tenant aux réalités techniques du monde hippique n'a rien de singulier (elle se produit également au moment de la réappropriation de la course par les Romains, et dans une certaine mesure sur ses représentations étrusques), et elle n'entraîne pas de modification sensible dans les modalités de l'épreuve.

2.5.3. Façons de remporter la course : variantes de structures, variations dans les connotations

2.5.3.1. Une étude structurale...

Pélops remporte toujours l'épreuve à laquelle les prétendants précédents ont échoué ; les différentes façons dont il y parvient ont en commun de faire intervenir au moins un autre personnage qui lui vient en aide. Quatre personnages différents peuvent intervenir, sans s'exclure les uns les autres : le dieu Poséidon, qui offre à Pélops un attelage ; Myrtilos, qui sabote le char d'Oinomaos ; Hippodamie, qui prend parfois l'initiative de requérir l'aide de Myrtilos ou aide Pélops à le convaincre (c'est le cas sur les vases italiotes) ; et enfin, dans une version moins répandue que les autres, Killas, le cocher de Pélops, qui meurt avant la course mais apporte une forme non précisée d'aide posthume à Pélops en remerciement des multiples honneurs funèbres que ce dernier lui a réservés¹³³. Ces variantes sont tout sauf étanches les unes aux autres. La mention d'un attelage offert par Poséidon, fût-il pourvu de chevaux ailés, n'exclut pas toujours le recours à Myrtilos (l'*Oreste* d'Euripide les fait coexister). Ce recours peut être mis en œuvre par Pélops seul, ou par Hippodamie, ou bien mettre en jeu Hippodamie. Même dans les versions où Hippodamie n'intervient pas activement, Pélops peut disposer de son

¹³¹ Marcel Detienne, « Remarques sur le char en Grèce ancienne », dans Vernant (dir., 1999), p. 421-428. Les témoignages poétiques commencent dès l'*Iliade*, dans les scènes de batailles, mais aussi dans un passage extrêmement intéressant du chant V, v. 721-732, qui voit Héra monter puis atteler le char où elle prend place aux côtés d'Athéna, selon une répartition des rôles claire : Héra n'est pas armée et tient les rênes, tandis qu'Athéna, qui s'est cuirassée et armée dans l'intervalle, a *de facto* le rôle du combattant.

¹³² Paul Courbin, « La guerre en Grèce à haute époque d'après les documents archéologiques », dans Vernant (dir., 1999), p. 96.

¹³³ Font intervenir le cocher de Pélops : une scholie à Homère, *Iliade*, I, v. 38, qui l'appelle Killos et relate son rôle dans la course ; une scholie à l'*Oreste* d'Euripide, v. 990, qui le mentionne également sous le nom de Killos mais ne lui confère aucun rôle par ailleurs ; et Pausanias, qui, dans sa *Description de la Grèce*, identifie le cocher de Pélops, dont il connaît deux noms, Killas ou Sphairos, en 10, 7.

soutien implicite contre Oinomaos (en témoignent les scènes de vases qui montrent les futurs époux côte à côte sur le char et symbolisent leurs sentiments). Quant à Killas, il assure seul la victoire de Pélops dans l'unique version détaillée connue où il intervient, mais il est identifié par Pausanias sur le fronton du temple de Zeus d'Olympie où le Périégète identifie aussi Myrtilos, ce qui signifie que les deux personnages n'étaient pas sentis comme entièrement exclusifs l'un de l'autre (bien que cela ne dise pas si Killas avait le même rôle extraordinaire dans les sources de Pausanias que dans la scholie à Homère).

De telles nuances ne facilitent pas une étude structurale des différentes évocations de l'épisode, mais permettent de ne pas radicaliser artificiellement des oppositions entre des variantes qui forment davantage un continuum qu'une série de catégories bien tranchées¹³⁴.

Une étude de la structure d'ensemble des principales variantes n'est cependant ni impossible ni infructueuse, comme l'a montré William Hansen, qui, dans un article récent, distingue trois versions en fonction des interventions de Poséidon, de Killas et de Myrtilos, et met en évidence leurs articulations structurelles dans une démarche générale comparatiste¹³⁵. L'étude de Hansen n'accorde que peu de place aux représentations figurées et ne prend pas du tout en compte le rôle d'Hippodamie, mais met en évidence la problématique de l'aide et du partage qui sous-tend l'ensemble des variantes.

De fait, un parallèle structural fonctionne particulièrement bien dans le cas de Myrtilos et de Killas. Myrtilos, cocher d'Oinomaos, vient en aide à Pélops en échange d'une rétribution qui peut consister en une nuit avec Hippodamie (chez Pausanias) ou en la moitié du royaume (chez Hygin), et lui assure la victoire, mais, lorsqu'il tente d'accéder à sa rétribution d'une façon ou d'une autre, en rappelant sa promesse à Pélops (chez Pausanias) ou en tentant d'embrasser Hippodamie (chez Phérécyde et dans la scholie à *Oreste*, v. 990) ou de la violer (chez le Pseudo-Apollodore), Pélops le tue en le jetant à la mer (Phérécyde, Pseudo-Apollodore, Pausanias, scholie à *Oreste*). Killas, cocher de Pélops lui-même, commence par mourir, puis réclame des honneurs qui lui sont effectivement dus en tant que défunt (les honneurs funèbres), mais Pélops, cette fois, non seulement accède à sa requête, mais le fait avec une largesse hors du commun, ce qui lui vaut de recevoir l'aide de son cocher même après la mort et de remporter ainsi la course. Les séquences événementielles des deux variantes semblent exactement inverses. La rareté des sources concernant cette dernière version empêche malheureusement de connaître les modalités précises de ce rapport et le contexte historique dans lequel il peut s'être établi, d'autant que la version qui fait intervenir Killas est pratiquement la seule source à ne pas cantonner le cadre spatial de la course à l'Élide, mais à l'élargir en faisant mourir Killas à Lesbos, pendant le trajet de Pélops vers Pisa¹³⁶.

¹³⁴ Pour une vue d'ensemble des variantes, on se reportera à l'annexe « Comparaison structurale des variantes ».

¹³⁵ Hansen (2000). La thèse de Hansen consiste à rapprocher les différentes variantes de la course de Pélops d'un conte-type recueilli par Aarne et Thompson sous la référence AT 508, « L'épouse remportée dans un tournoi ».

¹³⁶ Outre la scholie à *Illiade* qui relate cette version, Lesbos est mentionnée dans la scholie à l'*Oreste* d'Euripide, v. 990, qui place la course elle-même à Lesbos... mais indique ensuite que Pélops victorieux devient roi de Pisa, royaume d'Oinomaos.

Hansen interprète également l'intervention de Poséidon en termes d'aide et de rétribution, mais il me paraît forcer quelque peu les choses. La relation entre Pélops et Poséidon forme en effet à bien des égards un épisode distinct de celui de la course, bien que les deux soient liés : leur relation a lieu avant que Pélops ne prétende à la main d'Hippodamie, et c'est Pélops qui demande et obtient du dieu une aide à titre de reconnaissance et de souvenir de la relation terminée. Cet épisode entre ainsi difficilement dans le schéma-type mobilisé par Hansen dans son article¹³⁷, et il pose également un problème plus général lorsqu'on tente de le rapprocher des deux autres figures d'adjuvants. Sont en cause, encore une fois, les problèmes multiples et complexes posés par la première *Olympique*, dus à l'absence de source textuelle mettant en scène Poséidon avant Pindare, et l'impossibilité de déterminer précisément la part d'innovation du poète dans la reprise, le remodelage et probablement la combinaison entre plusieurs versions (et œuvres) préexistantes. Car le don de chevaux de la part de Poséidon apparaît chez Pindare à la fois comme une rétribution après la relation érotique et comme une aide réclamée et obtenue d'un dieu par la prière d'un héros dont il a le soutien ; et s'il est possible que ces deux composantes aient existé séparément dans des versions antérieures à Pindare, ces versions nous échappent.

Une étude des structures des principaux éléments de variantes mobilisés pour la course de Pélops s'avère donc en partie féconde : la démarche comparatiste de Hansen montre qu'il est possible d'articuler au moins deux des trois principales variantes structurelles afin de tenter de les replacer dans un contexte plus large et d'établir des liens avec d'autres ensembles de textes postérieurs à l'Antiquité. Il s'agit là d'une piste intéressante, dont une faiblesse reste l'écart temporel qui sépare le corpus des œuvres antiques évoquant la course et le corpus essentiellement médiéval et moderne sur lequel se fonde Hansen. Toutefois, la variante mettant en jeu une relation érotique entre Poséidon et Pélops se prête moins bien à une telle entreprise. De toutes, elle apparaît comme la plus ancrée dans le contexte historique singulier de la Grèce du tournant des époques archaïque et classique : s'il est possible, comme nous l'avons vu, de mieux la comprendre en replaçant ses éléments précis parmi les thèmes poétiques archaïques dont s'inspire sa première évocation connue et en la mettant en rapport indirect avec les institutions grecques archaïques et classiques sur la pédérastie, il s'avère plus délicat de l'articuler avec les autres variantes connues et de l'inclure dans un système structural susceptible d'être lui-même replacé dans un contexte plus vaste.

¹³⁷ Il n'est jamais question pour d'un partage entre Pélops et Poséidon du prix remporté par Pélops à la course ; quant aux relations sexuelles acceptées par Pélops, elles sont sans rapport avec la perspective de la course. De plus, contrairement à ce qu'affirme Hansen régulièrement dans son article, rien ne précise en général si le char qu'offre Poséidon à Pélops est ou non son propre char. Certes, les deux chars sont en or et dotés de chevaux merveilleux, du moins chez Pindare, mais Hansen se fonde ici sur une interprétation d'un détail qui reste absent de la plupart des sources. L'unique source dont j'ai eu connaissance indiquant qu'un dieu donne à Pélops son propre char est la *Thébaïde* de Stace, VI, v. 283-284. La plupart du temps, Pélops n'est pas le Skelmis des *Dionysiaques*, qui conduit le char de son père Poséidon dans la course du chant XXXVII, v. 163-165. J'aborde en détail la question de l'attelage de Pélops plus loin dans ce chapitre.

2.5.3.2. ... complétée par une approche pragmatique

Une telle démarche structurale ne doit pas faire omettre l'indispensable prise en compte des qualifications axiologiques des rebondissements et de l'issue de la course. Or, comme nous l'a montré l'étude pragmatique des œuvres, ces qualifications sont variables et leurs variations ne recourent pas les grands ensembles de variantes qu'une pure considération de la structure événementielle de la course amène à constituer. Si l'intervention de Poséidon est toujours qualifiée positivement, l'intervention de Myrtilos ne l'est pas toujours négativement ; tout comme Myrtilos, Pélops et Hippodamie font l'objet de présentations très diverses selon les œuvres, en particulier les textes. La variété de ces qualifications axiologiques répond à des contraintes génériques et à des démarches idéologiques que l'examen de la seule structure des événements ne permet pas d'expliquer : sur ce point, une approche pragmatique des œuvres est indispensable, et fait ressortir en particulier la réappropriation littéraire de ces actants qui apparaissent comme des personnages à part entière, en lien avec une évolution idéologique liée aux changements politiques amenés par l'expansion romaine au cours des derniers siècles de la période étudiée.

Tout comme les vases italiotes des époques hellénistique et romaine paraissent dessiner grossièrement deux tendances dans les représentations de la course, dont l'une en fait une victoire de l'amour tandis que l'autre en souligne les aspects les plus sombres et les conséquences mortifères, de même émergent et se renforcent à l'époque romaine deux tendances dans les textes littéraires, l'une dont le premier représentant est Philostrate l'Ancien et qui montre la course comme la défaite annoncée et juste d'un beau-père cruel vaincu par un couple d'amoureux qu'assiste l'ingéniosité du cocher complice, l'autre prolongeant et même renforçant les évocations les plus sombres de la course données par la tragédie attique classique et aboutissant, dans la tragédie romaine et en partie dans l'épopée grecque comme romaine, à une qualification axiologique négative tant de Myrtilos que de Pélops, tandis que la course devient l'un des maillons d'une longue chaîne de trahisons, de meurtres et de morts sanglantes. Ces deux tendances ne sont pas entièrement exclusives l'une de l'autre et peuvent coexister au sein de la même œuvre, comme le montrent les visages contrastés que revêtent Pélops et Myrtilos dans les *Dionysiaques*. Tantôt Pélops est l'amoureux victorieux par excellence, tout excusé par la passion mutuelle qui le lie à Hippodamie, tandis que Myrtilos apparaît comme le serviteur de l'amour face à un Oinomaos inhumain et cruel ; tantôt Pélops devient un traître, voire un lâche, qui ne vaut pas mieux que son concurrent et dont Myrtilos est la victime elle-même plus ou moins coupable.

Chacune de ces deux tendances tend à rattacher l'épisode de la course à des ensembles symboliques et à des discours idéologiques différents, comportant chacun des ramifications variées. Conçue comme une victoire de l'amour, la course devient l'un des nombreux instruments d'une représentation à la fois idéalisée et indirectement normative d'un amour présenté comme indissociable du mariage. Un tel discours, incarné au premier degré par Philostrate l'Ancien ou par le passage des *Silves* de Stace, peut

se trouver plus ou moins mis à distance dans l'élegie érotique romaine : autant l'Hippodamie vertueuse, pudique et kidnappée de l'élegie 2 de Propertius ne s'en écarte guère, autant les allusions à l'épisode chez Ovide dénouent tout lien entre l'institution du mariage et l'entreprise de séduction dont la course devient l'exemple. Cette exaltation de la puissance de l'amour peut également servir à faire primer l'universalité du sentiment sur les divisions entre les peuples, de sorte que Pélops devient le gendre venu d'ailleurs par excellence et son union avec Hippodamie un grand exemple de mariage mixte (dans le *Discours troyen* de Dion de Pruse ou dans les *Argonautiques* de Valerius Flaccus, par exemple). Dans cet ensemble, les sentiments d'Hippodamie, même lorsqu'elle reste confinée à un rôle passif, revêtent une importance notable.

À l'inverse, conçue dans la lignée de ses évocations tragiques les plus sévères, la course alimente une représentation du pouvoir politique comme corrompu et mortifère, nourrie par une esthétique nouvelle où perce une certaine fascination pour le macabre : l'exemple le plus clair en est la tragédie de Sénèque, mais la *Thébaïde* de Stace réfléchit à une échelle plus large sur le même thème. Hippodamie tend à disparaître derrière Pélops et Oinomaos, tous deux renvoyés à leur violence commune, qui ne diffère que dans ses expédients.

S'il n'est pas sans intérêt de tenter de dépasser la lettre des évocations de Pélops et d'Hippodamie afin de réfléchir à partir de structures profondes qu'il s'agit de cerner, il est donc indispensable de réfléchir, dans le même temps, au détail de ces évocations à partir de leurs formulations les plus explicites, et de conjuguer les deux méthodes, chacune pouvant livrer un éclairage utile selon les épisodes considérés. Malgré l'état lacunaire des sources, l'approche structurale n'est pas sans intérêt dans le cas de la course, où elle a l'avantage de mettre en valeur comme elle le mérite la variante peu connue faisant intervenir le cocher de Pélops ; mais elle se heurte aux problèmes ardues posés par la connexion entre la relation pédérastique et la course elle-même.

2.5.4. Chevaux et attelages surnaturels : l'intervention de Poséidon

Dans toute une partie des représentations ou évocations de la course, Pélops vainc Oinomaos grâce à un attelage surnaturel ; Oinomaos lui-même est doté de chevaux exceptionnellement rapides. Les évocations de ces chevaux et de l'attelage de Pélops prennent place dans des thèmes et des formulations poétiques, qui peuvent eux-mêmes être mis en rapport avec un imaginaire grec puis gréco-romain du vol et des courses de chevaux.

Les premiers textes qui évoquent le char de Pélops comme un attelage surnaturel sont des textes poétiques. Pindare donne très peu de détails, mais indique que le char est fait d'or et que les chevaux sont ailés et infatigables¹³⁸. Le premier *stasimon* de l'*Électre* de Sophocle et le troisième *stasimon* de

¹³⁸ Pindare, *Olympique* I, v. 86-87 :
ἔδωκεν δίφρον τε χρύσειον περοῖ-
σίν τ' ἀκάμαντας ἵππους :

l'*Oreste* d'Euripide montrent Pélops doté d'un char d'or volant du haut duquel il précipite Myrtilos¹³⁹. Bien plus tard, Nonnos de Panopolis fait allusion au don par Poséidon à Pélops d'un char volant¹⁴⁰. Le premier texte en prose à décrire l'attelage, celui du Pseudo-Apollodore, comprend deux détails remarquables : le char est ailé et les essieux de ses roues ne se mouillent pas, même lorsqu'il court διὰ θαλάσσης, à travers la mer¹⁴¹. Ce détail n'est nullement l'apanage de l'*Epitomé* de la *Bibliothèque*. Philostrate l'Ancien donne une vision légèrement différente et plus précise des pouvoirs de l'attelage. Le sujet est abordé une première fois dans le tableau 17 :

τὸ δὲ ἄρμα ἴσα τῇ γῆ τὴν θάλατταν διαστειχει, καὶ οὐδὲ ῥανὶς ἀπ' αὐτῆς πηδᾶ εἰς τὸν ἄξονα, βεβαία δέ, τῇ γῆ ἐοικυῖα, ὑπόκειται τοῖς ἵπποις¹⁴².

Et le tableau 30 fournit une description très similaire :

καὶ εὐχομένῳ τῷ Πέλοπι ἦκει χρυσοῦν ἄρμα ἐκ θαλάττης, ἠπειρῶται δὲ οἱ ἵπποι καὶ οἶοι διαδραμεῖν τὸν Αἰγαῖον ἀνχηρῶ τῷ ἄξονι καὶ ἐλαφρᾷ τῇ ὀπλῇ¹⁴³.

Philostrate le Jeune en donne à son tour une description approchante :

ἴθυνε γὰρ ποτε καὶ διὰ θαλάσσης τουτὶ τὸ ἄρμα, Ποσειδῶνος, οἶμαι, δόντος ἄκρα τῇ τοῦ τροχοῦ ἀψῖδι, ὑπ' ἀδιάντῳ ἄξονι τὰ τῆς γαλήνης διαθέων νῶτα¹⁴⁴.

Et chez Nonnos de Panopolis, Dionysos rappelle que Poséidon a offert à Pélops un ἄβροχον ἄρμα, un char qui ne se mouille pas¹⁴⁵.

Les représentations figurées, de leur côté, montrent les chevaux de Pélops tantôt ailés (la représentation de ce genre la plus ancienne étant la scène du coffre de Kypsélos, mais on la trouve aussi sur quelques vases attiques), tantôt semblables à des chevaux ordinaires (cette variante, représentée par le fronton est du temple de Zeus Olympien, devient le cas majoritaire sur les vases attiques, puis l'unique représenté sur les vases italiotes et les œuvres étrusques et romaines). Certaines scènes de vases montrent le char circulant sur la mer¹⁴⁶ : l'attelage paraît avancer sur la surface de la mer comme sur un sol ferme, environné de poissons ou d'autres créatures marines.

« il lui donna un char d'or et des chevaux aux ailes infatigables. »

¹³⁹ Sophocle, *Électre*, v. 55-515 ; Euripide, *Oreste*, v.813-818.

¹⁴⁰ Nonnos de Panopolis, *Dionysiaques*, XI, v. 275.

¹⁴¹ Pseudo-Apollodore, *Bibliothèque*, *Epitomé*, II, 3 : Ποσειδῶνος ἐρώμενος γίνεται, ὃς αὐτῷ δίδωσιν ἄρμα ὑπόπερον· τοῦτο καὶ διὰ θαλάσσης τρέχον τοὺς ἄξονας οὐχ ὑγραίνεται. « ... il [Pélops] devint l'aimé de Poséidon, qui lui donna un char ailé ; ce char n'avait pas les axes [des roues] mouillés même lorsqu'il courait à travers la mer. »

¹⁴² Philostrate l'Ancien, *La Galerie de tableaux*, 17, 2 : « C'est un char qui court sur les flots aussi bien que sur la terre, sans rejaillissement d'une seule goutte d'eau sur l'essieu ; la mer s'étend comme un sol ferme sous les pieds des chevaux. »

¹⁴³ Philostrate l'Ancien, *La Galerie de tableaux*, 30, 1 : « Pélops a prié : et voilà qu'il voit sortir des flots un char en or, traîné par des chevaux de terre ferme, mais capables de traverser la mer Égée sans mouiller l'essieu et d'une course rapide. »

¹⁴⁴ Philostrate le Jeune, *Imagines*, 9, 1 : « For he once guided this chariot even across the sea, doubtless because it was the gift of Poseidon, speeding over the back of the calm sea on the very edge of the wheel and keeping the axle unwetted. »

¹⁴⁵ Nonnos de Panopolis, *Dionysiaques*, XI, v. 275.

¹⁴⁶ Principalement l'hydrie attique réalisée vers 440 et conservée à Ferrare, Musée national, n°3058 (*LIMC* Pelops 3*), qui est le seul exemple de ce type dans la céramique attique ; et le lécythe aryballisque campanien de

Cette comparaison de l'ensemble des sources montre que, dans l'écrasante majorité des cas, l'attelage de Pélops, lorsqu'il est présenté comme surnaturel, est caractérisé par deux éléments principaux, cumulables mais pas systématiquement coprésents : des ailes (sur les chevaux ou le char) et la capacité à circuler à la surface de la mer sans se mouiller. Ces éléments dépassent nettement le but qu'est supposé remplir le char, à savoir dépasser en vitesse le char d'Oinomaos : ils ne dénotent pas seulement la vitesse, mais une capacité surnaturelle à se déplacer dans des milieux normalement inaccessibles à un char, l'air et l'eau, plus précisément la mer. La capacité à voler n'apparaît qu'étroitement articulée avec le pouvoir de se déplacer sur la mer, dont elle paraît constituer l'une des explications : soit le char ne coule pas parce qu'il vole, mais il vole en restant juste au-dessus de la surface des flots ; soit il ne coule pas parce qu'il a le pouvoir de se déplacer sur la surface de la mer exactement comme sur terre, en ignorant tout simplement la différence d'élément : le char et les chevaux ne s'enfoncent pas, les roues ne sont pas mouillées, le relief des vagues ne pose pas problème. Jamais le char n'est montré en train de s'élever jusqu'à la voûte du ciel, à la manière du char d'Hélios ou d'Éôs ou bien d'un Phaéton ou d'un Icare : tout se passe comme si Pélops était condamné aux trajets horizontaux, en rase-mottes. Ce n'est qu'avec Dion de Pruse que le char de Pélops, qui devient dans le passage en question un simple outil du raisonnement imagé de l'orateur (au même titre que Pégase dont il est rapproché), s'élève au-dessus du monde pour en donner une vision surplombante¹⁴⁷.

Il se trouve que la capacité à avancer sur les flots sans se mouiller n'est pas le propre de l'attelage de Pélops, mais apparaît à une date antérieure dans la poésie archaïque grecque à plusieurs reprises. À commencer par l'*Iliade*, qui, au début du chant XIII, dote le char de Poséidon des mêmes propriétés :

Ἐνθ' ἔλθῶν ὑπ' ὄχεσφι τιτύσκειτο χαλκόποδ' ἵππω,
ὠκυπέτα, χρυσέησιν ἐθείρησιν κομόωντε,
χρυσὸν δ' αὐτὸς ἔδυνε περὶ χροῖ, γέντο δ' ἰμάσθλην
χρυσείην εὐτυκτον, ἐοῦ δ' ἐπεβήσετο δίφρου,
βῆ δ' ἐλάαν ἐπὶ κύματ'· ἄταλλε δὲ κήτε' ὑπ' αὐτοῦ
πάντοθεν ἐκ κευθμῶν, οὐδ' ἠγνοίησεν ἄνακτα·
γηθοσύνη δὲ θάλασσα δίιστατο· τοὶ δ' ἐπέτοντο
ρίμφα μάλ', οὐδ' ὑπένερθε διαίνετο χάλκεος ἄξων·
τὸν δ' ἐς Ἀχαιῶν νῆας εὐσκαρθμοὶ φέρον ἵπποι¹⁴⁸.

Capoue datant de la deuxième moitié du IV^e s. av. J.-C. et conservé à Berlin, Staatliche Museum, F 3072 (*LIMC* Pelops 51 = Myrtilos 25*), qui est la seule scène connue représentant le meurtre de Myrtilos.

¹⁴⁷ Dion de Pruse, *Discours* 64, 14.

¹⁴⁸ *Iliade*, XIII, v. 23-31 : « Aussitôt arrivé, il [Poséidon] attelle à son char deux coursiers aux pieds de bronze et au vol prompt, dont le front porte une crinière d'or. Lui-même se vêt d'or, prend en main un fouet d'or façonné, puis, montant sur son char, pousse vers les flots. Les monstres de la mer le fêtent de leurs bonds ; partout ils quittent leurs cachettes : nul ne méconnaît son seigneur. La mer en liesse lui ouvre le passage ; le char s'envole, à toute allure, sans que, même par-dessous, se mouille l'essieu de bronze. Ainsi ses coursiers bondissants portent le dieu vers les nefes achéennes. » Je ne cite pas l'ensemble de ce beau passage, qui commence au v. 10 et voit Poséidon se rendre dans son palais sous-marin afin d'y atteler son char.

Les chevaux ne sont pas caractérisés de la même façon et l'attelage est ici un bige, mais la propriété surnaturelle du char est bien la même, définie négativement. L'ensemble de la description porte la marque de Poséidon : les autres passages montrant des dieux à bord de chars ne mettent pas en scène cette propriété des véhicules¹⁴⁹.

L'*Iliade* mentionne ensuite un pouvoir différent, mais voisin, à propos d'autres créatures : les pouliches données à Trôs à titre de rétribution après le rapt de Ganymède. L'*Iliade* les caractérise par un pouvoir très similaire, mais qui s'exerce autant sur terre que sur la mer, et qu'Énée détaille lorsqu'il relate l'enlèvement de Ganymède en exposant les origines de sa famille à Achille, au chant XX :

αἶ δ' ὅτε μὲν σκιρτῶεν ἐπὶ ζεῖδωρον ἄρουραν,
ἄκρον ἐπ' ἀνθερίκων καρπὸν θεόν οὐδὲ κατέκλων·
ἀλλ' ὅτε δὴ σκιρτῶεν ἐπ' εὐρέα νῶτα θαλάσσης,
ἄκρον ἐπὶ ῥηγμῖνος ἄλδος πολιοῖο θέεσκον¹⁵⁰.

Ces vers consacrés aux juments de Trôs caractérisent leur pouvoir comme une légèreté extraordinaire : les juments sont capables de courir sur la pointe des épis sans les rompre, et elles courent sur la pointe des flots comme sur celle des épis. Cette conception impossible du poids et cette légèreté surnaturelle caractérisent également les divinités elles-mêmes, tantôt lourdes à faire grincer le char où elles montent, tantôt capables de bondir légèrement jusqu'à l'Olympe ou de l'Olympe jusqu'au sol¹⁵¹. Comme dans le cas du char de Pélops, le contact entre l'être surnaturel et son environnement est un impossible effleurement, décrit négativement, comme affranchi des interactions normales avec la matière : les sabots galopent sur les épis sans les briser, les roues roulent sur les vagues sans s'y mouiller.

L'*Hymne homérique à Aphrodite* offre des détails différents : les animaux offerts à Trôs sont des chevaux, les mêmes qui portent les Immortels, et il est simplement dit qu'ils sont « rapides comme la tempête¹⁵² ». La capacité surnaturelle à se déplacer dans des milieux normalement inaccessibles coexiste là aussi avec l'idée d'une rapidité elle-même surnaturelle, l'ensemble de ces traits rappelant l'origine divine des chevaux (ils ont Borée pour père) et les destinant à être normalement utilisés par les dieux, ce qui fait d'eux des présents exceptionnels.

L'existence d'une telle caractérisation de chevaux surnaturels dès l'*Iliade* tend à montrer que c'est d'abord à l'aide des thèmes et des formulations propres à la poésie archaïque qu'il faut tenter

¹⁴⁹ Comparer les préparatifs et le trajet en char d'Héra et d'Athéna au chant V, v. 721-732.

¹⁵⁰ *Iliade*, XX, v. 226-229 : « Quand elles voulaient s'ébattre sur la glèbe nourricière, elles couraient sans les rompre, sur la pointe des épis ; quand elles voulaient s'ébattre sur le large dos de la mer, elles couraient sur la pointe des brisants du flot blanchissant. » L'ensemble du passage consacré au rapt de Ganymède occupe les vers 215 à 241. Ces juments, dont deux sont conduites par Énée dans la bataille, sont aussi évoquées par Diomède dès le chant V, v. 265-272, où le héros les convoite pour leur qualité exceptionnelle, mais sans mentionner clairement leurs dons surnaturels.

¹⁵¹ Voir, dans Malamoud et Vernant (dir., 1986), les remarques de Jean-Pierre Vernant dans « Corps obscur, corps éclatant », p. 47-48, et celles de Françoise Frontisi-Ducroux dans « Les limites de l'anthropomorphisme : Hermès et Dionysos », p. 260-264.

¹⁵² *Hymne homérique à Aphrodite*, v.210-217. L'expression figure au vers 217 : γηθόσυνος δ' ἵπποισιν ἀελλοπόδεσσιν ὄχεϊτο, « et joyeusement il [Trôs] se faisait porter par ses chevaux rapides comme la tempête. »

d'expliquer le détail des propriétés de l'attelage de Pélops. Il ne s'agit pas de tenter une impossible reconstitution de la chronologie du développement de la légende, qui tenterait d'affirmer que le char de Pélops dérive des chevaux de Trôs ou l'inverse, mais de remarquer le lien entre ce thème et la forme précisément située dans le temps qu'est la poésie archaïque grecque. Mais il faut aussi garder à l'esprit l'influence que l'*Iliade* et l'hymne homérique ont pu exercer sur les auteurs venus par la suite et désireux de décrire les pouvoirs de l'attelage de Pélops en se situant dans la lignée de la poésie ancienne. Cette hypothèse concorde bien avec ce qui est connu par ailleurs des sources du Pseudo-Apollodore et avec l'esthétique qu'élaborent les deux Philostrate.

Quoi qu'il en soit de l'intertextualité précise qui unit ces différentes évocations, toutes témoignent de conceptions communes qui articulent le domaine des chevaux et des chars, celui de la navigation en mer et celui du vol dans les airs. Il est temps de préciser la nature des articulations entre ces différents domaines et la manière dont elles permettent de mieux comprendre ces éléments de la course de Pélops.

L'intervention même du dieu Poséidon, tout d'abord, s'explique par le rôle qu'il est amené à jouer dans le domaine des chevaux, de l'équitation et de la conduite des chars. Lié autant à la terre et aux puissances chtoniennes qu'à la mer, il est l'une des principales divinités, avec Athéna, à agir sur les chevaux et à intervenir lorsqu'il s'agit de les maîtriser¹⁵³. L'étude de Marcel Detienne et de Jean-Pierre Vernant a distingué les attributions respectives des deux divinités dans ces domaines : Poséidon, sous son épiclese *Hippios*, maîtrise ou déchaîne à volonté la part de fougue et de puissance instinctive des chevaux, tandis qu'Athéna *Hippia* est davantage liée à la maîtrise technique accordée à l'homme sur l'animal par l'emploi d'outils de domestication comme le mors et des compétences propres au cavalier et au cocher¹⁵⁴. Poséidon *Hippios* est l'explication avancée en dernier lieu par Pausanias à propos des pouvoirs de l'autel Taraxippos à Olympie, qui a la capacité de perturber violemment les chevaux et que l'on prie pour se prémunir de ses effets néfastes¹⁵⁵. C'est également à Poséidon que sont consacrés les chars à l'issue du rituel d'Onchestos, rapporté par l'hymne homérique à Apollon, qui consiste à atteler des chevaux à un char vide et à consacrer à Poséidon ceux des chars que les chevaux, effrayés par le vacarme, renversent¹⁵⁶. Dans l'ensemble de ces cas, on rapporte à Poséidon la part de l'équitation ou de la conduite du char qui échappe à la maîtrise, les forces qu'il s'agit moins de surmonter que de se concilier.

Cette distinction, même s'il convient de ne pas l'absolutiser, s'avère éclairante dans le cas de la course de Pélops et peut en éclairer certaines contradictions apparentes. Les évocations de Pélops semblent en effet, au premier abord, prises dans une tension entre deux directions contradictoires.

¹⁵³ *Hymne homérique à Poséidon*, v.4-5 : διχθά τοι, Ἐννοσίγαιε, θεοὶ τιμὴν ἐδάσαντο, / ἵππων τε δμητῆρ' ἔμεναι σωτῆρά τε νηῶν. « Ébranleur de la terre, les dieux t'ont conféré un double honneur : celui d'être le dompteur des chevaux et le réservateur des navires ».

¹⁵⁴ Detienne et Vernant (1974), « Le mors éveillé », p.178-202.

¹⁵⁵ Pausanias, *Périégèse*, VI, 20, 17.

¹⁵⁶ *Hymne homérique à Apollon*, v.230-239, et Detienne et Vernant (1974), « Le mors éveillé », p.193-195.

D'un côté, Pélops est bien caractérisé comme un conducteur de char, ce dont témoigne le fait qu'il conduit toujours lui-même dans l'ensemble des variantes de la course, y compris ses représentations figurées, par opposition avec Oinomaos qui laisse les rênes à Myrtilos. Pélops est le héros fouette-chevaux dès l'*Illiade* ; plus tard, Philostrate l'Ancien en fait une figure de cocher idéal, tout à la fois fier et doux avec ses bêtes, des chevaux immaculés contrastant avec les chevaux noirs du cruel Oinomaos¹⁵⁷. Mais d'un autre côté, Pélops lui-même tend souvent à s'effacer derrière Myrtilos dès lors que ce dernier intervient : c'est à Myrtilos qu'est rapporté un savoir technique propre au cocher, au conducteur ou même au fabricant de chars, savoir dont la maîtrise permet seule à Myrtilos de concevoir et de mettre en œuvre le sabotage du char de son maître. La victoire de Pélops, lorsqu'elle s'effectue sans intervention de Myrtilos, semble moins due à ses talents de cocher qu'à la qualité de son équipement, condition *sine qua non* pour surpasser en rapidité les chevaux d'Oinomaos. Pélops et Myrtilos sont cochers tous les deux, mais s'il y a un *dolos*, voire une *mêtis* du cocher, c'est davantage Myrtilos qu'ils viennent caractériser dans les sources connues.

De fait, les pouvoirs de l'attelage de Pélops expriment précisément une maîtrise toute divine de facteurs inaccessibles à la sphère des compétences humaines : la rapidité surnaturelle des chevaux, le fait que sous leurs sabots les vagues s'apaisent et forment comme un sol plat, un trait qui rejoint directement la maîtrise qu'a Poséidon sur les mers. Les sources insistant sur le matériau précieux du char au point de le faire ressembler voire de l'identifier au char du dieu lui-même vont également dans ce sens. Outre qu'il implique une mise en avant de certains facteurs de causalité dans le déroulement de la course, le don par Poséidon à Pélops d'un char extraordinaire vaut également, comme l'épaule d'ivoire et comme l'enlèvement, affirmation d'un lien privilégié avec le monde divin¹⁵⁸. Un partage se dessine ainsi entre une cause divine de la victoire, Pélops s'en remettant à la faveur de puissances qui ne dépendent pas de lui et qui relèvent du domaine de Poséidon, et une cause à première vue plus proprement humaine, l'intervention de l'expert rusé en chars qu'est Myrtilos. L'intervention de Poséidon plutôt que d'une autre divinité dans la course se trouve ainsi expliquée, de même que l'idée d'une proximité privilégiée entre Pélops et le dieu, et cela quelle que soit la part d'originalité de Pindare dans l'invention ou le réagencement de cette relation¹⁵⁹.

Il convient là encore de ne pas radicaliser ce premier partage, qu'il s'agira d'affiner, en particulier dans le cas de Myrtilos. Remarquable est notamment l'absence de Poséidon sur les scènes de vases représentant la course, alors même que sa présence et son attitude sur d'autres scènes paraissent

¹⁵⁷ *Illiade*, II, v. 104 ; Philostrate l'Ancien, *La Galerie de tableaux*, 17, 2.

¹⁵⁸ Il peut être rapproché du don par Athéna à Bellérophon du premier mors, fait en or, dans la treizième *Olympique* de Pindare, v. 77-78. Voir aussi Gernet (1948), p.154-155. L'autre aspect de ce don, sa part d'étiologie d'un savoir technique ou d'une première invention, est absente dans le cas de Pélops, qui n'est pas le premier à manipuler un char, ni à disputer une course.

¹⁵⁹ La part d'originalité de Pindare ne change pas grand-chose à l'affaire : même s'il a inventé de toutes pièces une relation pédérastique entre Pélops et Poséidon, question dont on a vu qu'elle ne peut être tranchée en l'état actuel des sources, le poète n'invente pas à partir de rien, mais en fonction des domaines d'attribution des divinités du polythéisme grec, qui lui préexistent largement.

conditionner le comportement des chevaux¹⁶⁰. Ce n'est donc pas l'assistance de Poséidon à Pélops que les peintres de vases ont choisi de mettre en avant, mais l'intervention des Furies qui paraissent agir sur l'autre attelage, celui d'Oinomaos et de Myrtilos.

Les liens entre Poséidon et les chevaux s'étendent, outre les chevaux réels, à des créatures imaginaires pensées sur le modèle du cheval. Dans la céramique grecque, des chevaux marins font partie de la faune marine représentée dans la proximité du dieu¹⁶¹. Sur l'hydrie attique de Ferrare, première représentation connue d'un char de Pélops capable d'aller sur l'eau, la créature marine qui passe derrière le char a une tête très chevaline (à l'exception de la plus grande longueur des oreilles). Et Poséidon est parfois représenté sur un cheval ailé¹⁶². De telles créatures marines pensées sur le modèle du cheval terrestre sont également présentes chez les auteurs grecs¹⁶³. Les pouvoirs de l'attelage de Pélops, amphibie et volant, qui sont exprimés par référence à la circulation normale d'un char et de chevaux sur la terre (qu'il s'agisse des formulations négatives des textes, sans doute héritées des procédés de la poésie archaïque, ou bien des scènes de vases montrant le char en train d'avancer sur les flots comme sur un sol ferme), prennent donc place eux-mêmes dans un imaginaire plus vaste qui conçoit des créatures marines et aériennes sur le modèle des chevaux réels.

Si les chevaux et attelages surnaturels, allant sur la mer et dans les airs, sont conçus sur le modèle des chars et des chevaux réels, il existe également un rapport de projection imaginée entre la navigation maritime et le vol dans les airs. Françoise Frontisi-Ducroux a montré, pour le cas du vol de Dédale et d'Icare, que le vol artificiel dans les airs est exprimé dans les textes grecs et latins sur le modèle de la navigation maritime¹⁶⁴. Son analyse met en évidence deux modes de proximité très liés : d'une part, le vol maîtrisé d'humains progressant dans le ciel est conçu sur le modèle de l'art du pilote de navire ; d'autre part, avant même tout trajet, il y a dans les textes qu'elle étudie une proximité voire une identification entre le constructeur d'un navire et son pilote et entre l'art de la construction navale et celui du pilotage, proximité qui est elle-même employée au moins par Ovide, dans les *Métamorphoses*, pour exprimer l'aventure de Dédale, à la fois constructeur de ses ailes et aéroneute avisé. Je mets de côté ce second élément, sur lequel nous reviendrons sous peu. L'analogie entre pilotage de navire et vol aérien permet à Ovide d'imaginer la manière dont Dédale dirige sa course dans le ciel. Comme le pilote de navire, tant dans le monde grec que gréco-romain, Dédale se dirige

¹⁶⁰ Nadal (2005), p.113.

¹⁶¹ C'est le cas sur l'hydrie attique à figures rouges du Metropolitan Museum montrant Poséidon discutant avec un jeune homme : le dieu est monté sur un cheval dont l'arrière-train est une queue de poisson terminée par une pince de crabe. Pour d'autres exemples, voir Nadal (2005), fig. 10a, p. 127 (chevaux marins et monstres marins à tête chevaline figurés sur le côté A du col de la coupe des Staatliche Museen, n°1984).

¹⁶² Voir, dans Nadal (2005), pour les chevaux ailés, la fig.1 p.113 (coupe à médaillon du Cabinet des médailles à Paris, n°314) et la fig.10b p.128 (scène de gigantomachie figurée sur une coupe des Staatliche Museen de Berlin, n°1984) ; pour les montures non ailées, les fig.2a et 2b p.114-115 (péliké lucanienne du Musée de la Siritide, n°35304).

¹⁶³ Par exemple Philostrate l'Ancien, *La Galerie de tableaux*, I, 9 « Amymone », qui constitue une réécriture du passage de l'*Illiade*, XIII, v. 23-31 cité plus haut en note, et qui remplace les « chevaux de terre ferme » de Poséidon par des hybrides à corps d'hippocampe mais également dotés de sabots.

¹⁶⁴ Frontisi-Ducroux (2000), p. 151-157.

grâce aux constellations ; et son trajet adopte une ligne droite, horizontale, à une hauteur médiane entre la mer et la chaleur excessive du soleil. Ce dernier élément contient également des connotations non pas techniques, mais morales, liées à la préoccupation d'éviter tout excès, en particulier l'*hubris* qui perd Icare¹⁶⁵. Françoise Frontisi-Ducroux argumente, à mes yeux avec raison, qu'une lecture allégorique du vol de Dédale n'en épuise pas toutes les connotations, et que les modalités d'expression de ce vol aérien prennent pour modèles des savoirs techniques réels.

La même étude s'appuie sur des éléments de rapprochement entre les deux domaines techniques bien réels que sont la conduite des chars et le pilotage des navires. Outre le parallèle entre le cap bien maintenu de Dédale dans le ciel et le savoir du pilote de navire, Frontisi-Ducroux rattache le savoir-faire de Dédale à celui du cocher : tant le pilote que le cocher ont recours à la *mêtis* pour maintenir, l'un son embarcation, l'autre son char dans la bonne direction¹⁶⁶. Elle s'appuie en partie, pour cela, sur les études de Marcel Detienne et de Jean-Pierre Vernant consacrées au rôle de la notion de *mêtis* dans diverses sphères de compétences humaines, qui ont mis en évidence les savoir-faire et procédés communs aux cochers et aux pilotes de navires¹⁶⁷. D'autres éléments vont dans le même sens. L'*Odyssée* compare la navigation réussie du navire des Phéaciens à la course d'un quadriges sur une plaine : comme elle, le trajet du navire est rectiligne, sans secousse, sans risque et très rapide¹⁶⁸. Il ne s'agit pas ici d'un navire ordinaire mais d'une embarcation surnaturelle : ces traits la rapprochent davantage de la course aisée du char de Poséidon ou de Pélops que du navire ordinaire, dont le pilote doit tracer la course à grand peine à travers les vagues. À l'époque classique est attestée une mise en rapport métaphorique occasionnelle dans l'autre sens, et à propos d'accidents : lorsqu'un char n'est pas maîtrisé et qu'il finit par se renverser ou se briser, il est parfois comparé à un navire qui fait naufrage. L'*Électre* de Sophocle emploie le terme de *nauagia* (épaves de navires) pour désigner les chars brisés qui jonchent la plaine de Crisa où Oreste s'apprête à s'élancer et où il trouve à son tour la mort ; et un passage du *Sur l'amour* de Démosthène emploie le verbe *nauagein* à propos d'un accident de char¹⁶⁹.

C'est ainsi un ensemble complexe de relations entre différents domaines techniques, sphères de compétences et attributions divines qui se dessine au fil de ces rapprochements successifs. Le domaine

¹⁶⁵ Frontisi-Ducroux (2000), p. 156 et note 32.

¹⁶⁶ Voir à ce sujet le passage des conseils de Nestor à Antiloque qui concerne la ligne droite, dans l'*Illiade*, XXIII, v. 316-317. C'est sur les compétences nécessaires à ces deux domaines qu'Ovide prend modèle pour imaginer un art de la navigation aérienne.

¹⁶⁷ Detienne et Vernant (1974), « La corneille de mer », p. 203-243. Voir aussi, à nouveau dans les conseils de Nestor à Antiloque, son rapprochement entre la *mêtis* du bûcheron, celle du pilote et celle du cocher, *Illiade*, XXIII, v. 315-318.

¹⁶⁸ *Odyssée*, XIII, v. 81-87. Vers 86 : ἡ δὲ μαλ' ἀσφαλῆως θέεν ἔμπεδον, « et le vaisseau courait sans secousse et sans risque », plus rapide que l'épervier. Ces navires sont présentés au chant VIII, v. 558-563 : exceptionnellement rapides et préservés de tous les périls de la mer, ces navires se distinguent encore par le fait qu'ils n'ont pas besoin de pilotes, mais devinent les pensées (νοήματα καὶ φρένας ἀνδρῶν, v. 559) des hommes et connaissent la géographie du monde entier. Voir aussi Detienne et Vernant (1974), « La corneille de mer », p. 232-235.

¹⁶⁹ Sophocle, *Électre*, v.729-730 (l'expression est reprise par Égisthe aux v. 1442-44) ; Démosthène, *Sur l'amour*, 29.

commun de l'art équestre et de la charronnerie d'un côté, de la construction navale et de la navigation maritime de l'autre, mettent en œuvre des savoirs techniques en partie communs. Les chevaux et les chars servent de modèles dans la représentation et l'évocation de créatures marines ou volantes et d'attelages surnaturels. Les compétences du constructeur de chars et du cocher, d'une part, du constructeur de navires et du pilote, d'autre part, mobilisent en partie les mêmes procédés, la même compétence intellectuelle qu'est la *mêtis*. Ces domaines de compétences techniques sont mobilisés par les poètes pour exprimer la navigation dans le ciel. Et le char de Pélops, dans ses pouvoirs surnaturels, ne se dirige pas de manière anarchique mais adopte une trajectoire horizontale et comme en rase-mottes, qui semble reproduire sur la mer, avec un écart d'autant plus merveilleux qu'il est réduit, avec le trajet habituel sur terre. Pélops est une figure de cocher, mais ce trait s'efface derrière les caractéristiques propres à son attelage surnaturel¹⁷⁰.

À cela vient s'ajouter une équivalence, en termes de fonction narrative, entre les trajets dans les airs et les trajets sur la mer, et entre trajets surnaturels (qui ont lieu à la fois dans les airs et au-dessus de la mer) et les trajets vraisemblables que sont les navigations maritimes. Françoise Frontisi-Ducroux observe que les auteurs qui souhaitent supprimer l'épisode de l'invention des ailes remplacent la fuite dans les airs par une fuite maritime¹⁷¹. Le même genre de substitution s'observe chez quelques auteurs dans le cas du char de Pélops. On se souvient que Palaiphatos, incrédule devant la mention de chevaux ailés dans la course de Pélops, les remplace par un navire arborant une simple évocation de ces créatures inscrite sur la cabine¹⁷². Pausanias, bien qu'il passe le plus souvent sous silence les détails de la course, est avec Palaiphatos le seul auteur tenant un propos à prétention historique à aborder cet élément : au livre VIII, il montre Pélops circulant en bateau¹⁷³. La géographie grecque n'est pas pour rien dans le recours fréquent aux navires pour effectuer des trajets, mais le caractère récurrent de telles substitutions, ajouté aux éléments précédents, va dans le sens d'une proximité privilégiée entre ces divers modes de transport merveilleux et la navigation maritime. La rationalisation de la course de Pélops pose cependant moins de problèmes : dans un nombre non négligeable de cas, les auteurs se contentent de parler de chars et de chevaux dépourvus de pouvoirs particuliers, la mention de la rapidité exceptionnelle des chevaux des concurrents pouvant être aisément comprise dans les bornes de la réalité ordinaire.

Replacer les évocations du char et des chevaux de Pélops dans le cadre plus général des évocations poétiques et des représentations de chevaux et d'attelages surnaturels a permis d'expliquer la présence

¹⁷⁰ Comme nous l'avons vu au chapitre 3, le fragment 474 de Sophocle, l'un des plus riches d'enseignement sur sa tragédie consacrée à la course de chars (Oinomaos ou Hippodamie), montre Hippodamie amoureuse parlant du regard de Pélops, dont elle dit que l'éclat fulgurant « me consume moi aussi, / en prenant la mesure de mon œil, comme l'artisan / qui va selon la règle tient droit le cordeau » (ἐξοπτᾷ δ' ἐμέ, / ἴσον μετρῶν ὀφθαλμόν, ὥστε τέκτονος / παρὰ στάθμην ἰόντος ὀρθοῦται κανών, v.3-5). Si la perte du reste de la pièce rend malaisée toute interprétation certaine, il n'est pas impossible que le choix de cette métaphore pour caractériser le regard de Pélops soit à mettre en rapport avec son rôle dans la course de chars.

¹⁷¹ Frontisi-Ducroux (2000), p. 152-153.

¹⁷² Palaiphatos, *Histoires incroyables*, 29.

¹⁷³ Pausanias, *Description de la Grèce*, VIII, 14, 12.

de Poséidon et d'entrevoir la complexité des liens qui unissent les différents domaines techniques en jeu dans la course de Pélops. Il reste à comparer à cet attelage les chevaux du concurrent de Pélops, Oinomaos, et le rôle, certes plus indirect, d'Arès, qui offre ces chevaux à son fils. Les sources, tant les textes que les images, développent beaucoup moins le caractère surnaturel de ces chevaux, surtout aux époques les plus anciennes. Chez Pindare, seul le grand nombre des prétendants vaincus (treize) montre indirectement l'efficacité d'Oinomaos. Chez le Pseudo-Apollodore, Oinomaos tient à la fois ses chevaux et ses armes d'Arès¹⁷⁴. Le char d'Oinomaos n'a généralement rien de particulier, à l'exception du récit d'une scholie à l'*Oreste* d'Euripide qui est l'unique texte à lui attribuer un char ailé et très rapide¹⁷⁵, et du récit du Pseudo-Lucien dans le *Charidème* qui indique que le char est construit avec art, *technè*, pour être particulièrement léger (le nom du constructeur n'est pas précisé), et qu'Oinomaos emploie les chevaux les plus rapides d'Arcadie¹⁷⁶.

Philostrate l'Ancien paraît également faire des chevaux d'Oinomaos des animaux arcadiens, et oppose tant leur couleur que leur caractère à ceux des chevaux de Pélops : tandis que ces derniers sont blancs et doux, ceux d'Oinomaos sont noirs et écument de rage¹⁷⁷. Philostrate mêle une connotation morale (la couleur sombre est rapprochée des desseins cruels d'Oinomaos) à des considérations zoologiques (le caractère fougueux serait propre aux chevaux arcadiens). L'*Alexandra* de Lycophron va dans le même sens en inventant deux noms pour les chevaux d'Oinomaos, Psylla et Harpinna, dont on a vu qu'ils font probablement allusion à deux animaux, la puce et le faucon, tous deux associés à des connotations négatives¹⁷⁸. La *Thébaïde* de Stace rapproche les chevaux d'Oinomaos des cavales de Diomède, mais, lorsque les deux groupes de chevaux apparaissent dans la course du chant VI, les chevaux d'Oinomaos, conduits par Hippodamus, n'ont aucun trait exceptionnel : ce sont les chevaux cannibales de Diomède, conduits par Chromis, qui se distinguent par leur monstrueux appétit¹⁷⁹. Il existe ainsi une tendance, chez les auteurs de l'époque romaine, à faire aller de pair la cruauté d'Oinomaos et des animaux à l'image de cette cruauté ; mais elle ne devient jamais systématique et ne produit pas de caractéristique récurrente. Les *Fables* d'Hygin font des animaux d'Oinomaos des chevaux plus rapides que l'Aquilon (*equos aquilone uelociores*) sans préciser leur origine¹⁸⁰, dans une plus grande continuité avec la poésie grecque archaïque.

Le statut surnaturel de l'attelage d'Oinomaos est donc plus effacé et ses chevaux n'ont pas de caractéristique récurrente bien définie : ils ne rejoignent jamais vraiment le bestiaire monstrueux dont relèvent plus franchement les chevaux cannibales d'un Diomède¹⁸¹. Même lorsque l'attelage surnaturel

¹⁷⁴ Pseudo-Apollodore, *Bibliothèque, Epitomé*, II, 5.

¹⁷⁵ Scholies à Euripide, *Oreste*, v.982, ligne 31-32. La scholie parle ensuite d'une course de quadriges.

¹⁷⁶ Pseudo-Lucien, *Charidème*, 19.

¹⁷⁷ Philostrate l'Ancien, *La Galerie de tableaux*, 17, 2.

¹⁷⁸ Lycophron, *Alexandra*, v. 166-167. Voir l'explication de ces noms au chapitre 3.

¹⁷⁹ Le premier rapprochement a lieu en I, v. 274-276 ; la course a lieu en VI, v. 474-490.

¹⁸⁰ Hygin, *Fables*, 84.

¹⁸¹ La voracité cannibale des chevaux de Diomède est en revanche une caractéristique récurrente dès la coupe attique à figures noires d'Oltos, conservée à Leningrad, qui en est la première représentation figurée connue, et le fragment de Pindare (retrouvé sur un papyrus d'Oxyrhynchos) qui en est la première description poétique.

de Pélopes ne suffit pas à lui seul à lui assurer la victoire, il semble donc bien qu'une distinction s'opère entre les deux attelages, celui de Pélopes étant clairement supérieur à celui d'Oinomaos. Mais, comme nous l'avons vu, Oinomaos se trouve progressivement associé à Diomède le Thrace, autre fils d'Arès dont il partage la cruauté. Il se rattache ainsi à l'ensemble de la progéniture d'Arès, qui se caractérise par sa violence : tant Diomède le Thrace que Lycaon, autre fils d'Arès, se rendent coupables de crimes sanglants et de sacrilèges. En outre, chez Pausanias, l'action d'Oinomaos est explicitement mise en rapport avec la sphère d'influence d'Arès par l'intermédiaire du sacrifice qu'il offre à Zeus *Areios* avant la course¹⁸². Les chevaux et l'attelage d'Oinomaos ne sont donc qu'un élément d'un ensemble qui caractérise Oinomaos tout entier en fonction de son ascendance divine ; et c'est généralement le comportement d'Oinomaos lui-même, l'épreuve qu'il impose, les actes violents auxquels il se livre, qui expriment cette caractérisation, plutôt qu'un élément de son équipement en particulier. Contrairement à ceux de Diomède, les chevaux d'Oinomaos restent en retrait par rapport à leur maître dans l'épisode de la course. À peine tendent-ils à être rattachés par les auteurs de l'époque romaine à l'ensemble des chevaux monstrueux auquel appartiennent les cauales de Diomède.

L'examen des chevaux et des attelages des deux concurrents de la course a mis en évidence l'importance des compétences techniques rattachées au domaine des chevaux et des chars et les tensions contradictoires entre lesquelles se trouve pris Pélopes, à la fois présenté comme cocher et comme devant sa victoire à l'intervention divine qui maîtrise pour lui les puissances mises en œuvre par la course de chars et dépassant toute compétence humaine. Examiner le sabotage du char d'Oinomaos et son accident va permettre à présent de compléter cette remise en perspective et de préciser les connotations associées à Oinomaos et à Myrtilos.

2.5.5. L'accident d'Oinomaos : puissances destructrices autour du char

Lorsque Poséidon n'intervient pas, ou lorsque le char surnaturel n'est pas la cause unique de sa victoire, Pélopes doit à Myrtilos le procédé qui fait le fait gagner, ou plus précisément qui fait perdre Oinomaos. Myrtilos, que la tradition présente unanimement comme un fils d'Hermès, est le plus souvent le cocher d'Oinomaos. Seule une scholie aux *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes le présente en même temps comme un fabricant de chars¹⁸³. Chez les auteurs romains, il devient un aurige. Mais de fait, partout où il est présent, Myrtilos ne possède pas seulement les compétences d'un

Pour une présentation de ces sources, voir Kurtz (1975). Gantz (2004), p. 698-701, rapproche de cet épisode la scène d'un lécythe à figures noires (Syracuse 14569) peint vers 490 av. J.-C. qui représente Héraclès aux prises avec quatre chevaux ailés : s'il s'agit bien des chevaux de Diomède (mais on voit mal de quel autre épisode la scène pourrait être rapprochée), c'est une variante rare mais intéressante, qui remplace le sinistre appétit des chevaux par une caractéristique proche de la rapidité prêtée aux chevaux d'Oinomaos ou à ceux de Pélopes. Peut-être s'agit-il pour Héraclès, dans cette variante, de rattraper les chevaux à la course comme la biche aux pieds d'airain, ou de les empêcher de s'enfuir en prenant leur envol.

¹⁸² Pausanias, *Description de la Grèce*, V, 14, 6.

¹⁸³ Scholies à Apollonios de Rhodes, *Argonautiques*, v. 752 : ἀρματοπηγὸν δὲ καὶ ἡνίοχον Οἰνομάου, « le fabricant de chars et le cocher d'Oinomaos ».

cocher, mais bien aussi celles d'un fabricant de chars : le sabotage du char de son maître montre sa maîtrise technique dans ce domaine, exercée dans un sens bien particulier puisqu'il ne s'agit pas de construire mais de défaire dans le cadre d'une ruse (le char doit avoir l'air intact pour qu'Oinomaos ne se doute de rien au moment d'y monter pour la course).

Bien souvent aucun terme ne vient résumer le procédé de Myrtilos dans les textes, ce qui peut s'expliquer par sa qualification axiologique très variable selon les présentations données de la course. Une scholie à l'*Oreste* d'Euripide le qualifie de *dolos*¹⁸⁴. Ce n'est que bien tard, avec Nonnos de Panopolis, au chant XXXVII des *Dionysiaques*, que Myrtilos se voit mis en valeur pour ce tour et qualifié d'*aiolomètis* par un Érechthée triomphant, qui court et est vainqueur sous le patronage d'Athéna, tandis que Skelmis, conduisant pourtant le char de Poséidon lui-même, se trouve vaincu par la *mètis* de cocher que déploie l'Athénien¹⁸⁵. Voilà Myrtilos brandi par Érechthée au nom de la *mètis* et mis en rapport de ce fait avec Athéna, pour sa *mètis* habile et enviable et pour la maîtrise qu'elle apporte au cocher, par distinction avec Poséidon. Cela va dans le sens de la brève analyse que Detienne et Vernant avaient consacrée à ce passage¹⁸⁶. Mais la présentation de Myrtilos par Nonnos fournit un exemple presque trop beau pour être honnête : si l'analyse fonctionne bien dans le cas de l'épopée du V^e siècle ap. J.-C., il n'est pas dit qu'elle suffise à épuiser la richesse de la figure de Myrtilos, ni celle d'Oinomaos. Il faut reconnaître qu'une telle caractérisation de Myrtilos n'est pas omniprésente dans les sources, très loin de là, et que, la plupart du temps, les choses restent plus complexes.

Gardons tout d'abord en tête que l'action de Myrtilos, si elle constitue une ruse, n'est pas une initiative personnelle mais répond à la demande d'un autre, soit Pélops soit Hippodamie, dont la démarche constitue en elle-même quelque chose comme une ruse, avec la même ambiguïté axiologique. Pour Diodore de Sicile, chez qui c'est Pélops qui entreprend cette démarche, la chose relève de la corruption (il emploie le verbe *phtheirô*) et de la ruse (*sunergon*)¹⁸⁷. Myrtilos devient le complice de Pélops et d'Hippodamie contre son propre maître, mais il meurt invariablement peu après la course, sans jamais parvenir à recevoir le fruit de son effort. Myrtilos est à la fois le complice et la victime d'une ruse ; son domaine de maîtrise se limite à un savoir technique (le sabotage et la conduite du char), mais il ne voit pas au-delà, et, en définitive, se fait duper. Il n'est l'auteur de sa ruse que dans le cadre de sa compétence, non dans son entièreté : il n'agit jamais directement pour lui-même, mais au service d'un ou d'une autre. Le Pseudo-Apollodore explique cette série de retournements par une série de malédictions proférées par chaque nouvelle victime : Myrtilos meurt parce qu'Oinomaos l'a maudit au moment de mourir. Mais Myrtilos est, au moins en puissance, un personnage de traître, avec ce que ce rôle comporte de servilité et de caractère répréhensible. La réécriture de l'épisode opérée par

¹⁸⁴ Scholie à Homère, *Iliade*, II, v.104.

¹⁸⁵ Nonnos de Panopolis, *Dionysiaques*, XXXVII, v. 334-345.

¹⁸⁶ Detienne et Vernant (1974), p. 199-200. Cette analyse ne s'intéressait pas à la comparaison de la course d'Érechthée avec la course de Pélops.

¹⁸⁷ Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique*, IV, 73, 5.

Nicolas de Damas est éloquent : Myrtilos devient le traître de guerre typique, qui poignarde son maître en pleine bataille, puis se fait tuer à son tour par Pélops vainqueur¹⁸⁸. Mais nous avons vu que cette trahison peut être connotée très positivement, comme un service rendu aux amoureux contre un homme cruel : dans ce cas, Myrtilos devient un intermédiaire bienveillant au service de l'amour¹⁸⁹. De quelque façon qu'il soit présenté, Myrtilos est un intermédiaire et un serviteur qui est utilisé par Pélops et Hippodamie : il y a une hiérarchie fonctionnelle et sociale entre les trois personnages. Cependant Myrtilos n'est pas dépourvu de personnalité, bien au contraire : il agit toujours dans l'espoir d'obtenir quelque chose, et dans la plupart des cas il est mû par ses sentiments pour Hippodamie¹⁹⁰. La complicité dans la ruse se double donc, dès l'abord, d'une rivalité amoureuse inavouée dont le meurtre de Myrtilos est l'aboutissement. Je mets de côté pour le moment ces deux éléments que sont la hiérarchie entre les personnages et la rivalité amoureuse : examinons pour commencer les formes que prend l'action de Myrtilos.

Sur la nature de l'action de Myrtilos, les variantes entre les sources sont généralement de détail. Une scholie à Homère est la seule source à cantonner le rôle de Myrtilos à celui d'un simple cocher : sur la demande d'Hippodamie, qui est à l'initiative de la ruse dans cette variante, Myrtilos retient volontairement les chevaux d'Oinomaos afin de laisser gagner Pélops¹⁹¹. Partout ailleurs, Myrtilos sabote le char à l'insu de son maître avant le départ, puis le conduit pendant la course. Lorsque son sort est précisé dans la suite, sa mort a toujours lieu après la fin de la course, ce qui signifie qu'il trouve le moyen d'échapper à l'accident qu'il provoque (même lorsque le texte ne précise pas comment).

Dans les textes, le sabotage du char est expliqué avec précision. Il s'agit toujours de faire en sorte que le char d'Oinomaos puisse prendre le départ normalement, mais se disloque pendant la course. Myrtilos y parvient de deux façons principales, toujours en agissant sur les essieux des roues du char : soit il omet d'y insérer les clavettes qui maintiennent en place les roues sur leurs essieux, soit il remplace les véritables clavettes par de fausses pièces en cire qui finissent par se désagréger¹⁹². Les *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes montrent une troisième variante : l'axe (*axôn*) d'une des roues

¹⁸⁸ Nicolas de Damas, *FGrHist*, volume 2.1-A, 90, fr. 10, p. 338.

¹⁸⁹ Chez Philostrate l'Ancien, *La Galerie de tableaux*, 17 ; Nonnos de Panopolis, *Dionysiaques*, XXXIII, 292-297.

¹⁹⁰ C'est le cas chez Phérécyde, Nicolas de Damas, Pausanias, dans la scholie au v. 990 de l'*Oreste* d'Euripide, chez le Pseudo-Apollodore et Hygin.

¹⁹¹ Scholie à Homère, *Iliade*, II, v.104.

¹⁹² Textes où Myrtilos n'insère pas les clavettes : Phérécyde cité par la scholie aux *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes, I, v. 752 (οὐκ ἐνέθηκεν ἐν τῷ ἄξονι τὸν ἐμβολόν) ; le Pseudo-Apollodore (ταῖς χοινικίσι τῶν τροχῶν τοὺς ἥλους οὐκ ἐμβαλὼν) ; la scholie à *Oreste* v. 990 (ὁ δὲ ταῖς χοινικίσι τῶν τροχῶν τοὺς ἥλους μὴ ἐμβαλὼν, même expression que le Ps. Apol.) ; Hygin (*fide data Myrtilus currum iunxit et clauos in rotas non coniecit*). Textes où Myrtilos emploie des pièces en cire : la scholie aux *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes, I, v. 752 (rapportant une autre version : σκευάσαντα τὸν ἐμβολόν ἐκ κηροῦ) ; scholie à Euripide, *Oreste*, v. 998 (ποιήσαντα ἀπὸ κηροῦ τοὺς τροχούς, ἦτοι τοὺς σφῆνας τῶν τροχῶν) ; Nonnos de Panopolis, XX, v. 160-165 (τροχοειδέι κύκλω / Μυρτίλος αἰολόμητις ἐπὶ κλοπὸν ἤγνυσε νίκην / μιμηλῶ τελέσας ἀπατήλιον ἄξονα κηρῶ et voir l'ensemble du passage) et XXXIII, 292-297 (ἀντίτυπον ποίησε τύπον τροχοειδέι κηρῶ, 296). Sur le vocabulaire (notamment homérique) des parties du char, voir la synthèse toujours utile de *DAGR* (1877), t. I, vol. 2, article « Currus », en particulier p. 1635-1638.

se brise au niveau du moyeu (*plèmnè*, employé au pluriel, pour désigner précisément les trous pratiqués dans le moyeu afin d’y insérer les rayons des roues), ce qui implique un sabotage légèrement différent¹⁹³. Le résultat est toujours le même : les roues se détachent du char, qui se disloque et précipite le conducteur à terre.

Les scènes de vases grecs et les sarcophages étrusques font des roues de char détachées l’élément visuel qui permet de reconnaître Myrtilos. Une seule scène, celle de l’amphore apulienne de Naples, représente l’accident proprement dit avec le char en train de se briser, comme dans le passage des *Argonautiques*¹⁹⁴. Outre leur emploi au service d’un type figuré, les roues de char font apparaître sur les images, plus que dans les textes, le statut d’artisan de Myrtilos, qui parfois manipule les roues, les tient, les porte ou les mène devant lui ; mais il figure bien aux côtés d’Oinomaos en tant que cocher dans les scènes montrant la course elle-même.

Myrtilos maîtrise donc bien à la fois les connaissances propres à l’assemblage d’un char et celles qui tiennent à sa conduite. Jamais il n’est décrit ou montré en train d’assembler le char avant la course, comme Héra assemble son char au chant V de *l’Iliade* avant de le conduire¹⁹⁵, mais cette manœuvre apparaît implicitement indispensable à la possibilité même du sabotage. La singularité de Myrtilos tient à l’emploi qu’il fait de ses connaissances dans la course de Pélops : loin de chercher à être un bon constructeur de chars ou un bon cocher, il fait tout l’inverse, cherchant à provoquer au mieux la défaite, au pire l’accident mortel. Le résultat des œuvres de Myrtilos est tout ce que la maîtrise du cocher et l’assistance des puissances divines devraient lui permettre d’éviter : le char disloqué, le cocher traîné dans la poussière, les chevaux affolés partant de côtés et d’autres, tels qu’ils sont représentés sur le cratère à volutes du peintre des Enfers, où une divinité identifiée comme Lyssa, la Folie, brandit une torche près de l’attelage accidenté¹⁹⁶.

L’action d’Oinomaos elle-même n’est pas dépourvue d’étrangetés dans certaines sources. Certes, il poursuit les prétendants pour les tuer. Mais Pausanias rapporte que dans le cas du premier prétendant, Marmax, Oinomaos égorgea aussi ses deux juments, Parthénia et Éripha, la première motivant une étymologie du nom d’un cours d’eau de Pisatide, et toutes deux ayant leur tombeau dans la région¹⁹⁷. Les œuvres figurées montrent des éléments proches. Les sarcophages étrusques arborent un détail voisin, quoique distinct et plus abondamment attesté : sur plusieurs d’entre eux, Oinomaos, déjà à terre, en train de tenter de poignarder les chevaux du char de Pélops et d’Hippodamie. Un peu antérieur, un cratère à volutes apulien du peintre des Enfers montre Oinomaos accidenté en train de s’en prendre à l’un de ses propres chevaux, l’épée levée, tandis qu’il est lui-même agressé par une Furie qui se précipite sur lui torche en main ; peut-être convient-il de placer cette scène à part, car il reste très

¹⁹³ Apollonios de Rhodes, *Argonautiques*, I, 756-757 : ἄξονος ἐν πλήμνησι παρακλιδὸν ἀγνυμένοιο / πίπτειν.

¹⁹⁴ Amphore apulienne. Vers 330 av. J.-C. Naples, Musée national, SA 697. *LIMC* Pelops 28 = Myrtilos 15* = Oinomaos 20 = Hippodameia I 21.

¹⁹⁵ *Iliade*, V, v. 721-732.

¹⁹⁶ Berlin, Staatliche Museum, 1984.45. *LIMC* Oinomaos 23 = Lyssa 27*.

¹⁹⁷ Pausanias, *Description de la Grèce*, VI, 21, 7. Sur l’étymologie du nom de Marmax, voir C. Daude, S. David, M. Fartzoff, C. Muckensturm-Pouille, éd. (à paraître, 2012), p. 261, n. 926.

possible qu'elle représente un Oinomaos pris de folie, mais il peut aussi s'agir d'un geste délibéré explicable par la colère ou par un désespoir préludant à un suicide, la Furie venant dans tous les cas signifier la mort prochaine du père d'Hippodamie. Quoi qu'il en soit, dans l'ensemble de ces cas, tout se passe comme si Oinomaos, qui est supposé tenter de remporter la course et de rester en vie, devenait lui-même, dans certaines variantes, une puissance de destruction tournée contre les chevaux. Mais cette action négative est principalement associée à ses derniers instants, son accident et sa mort¹⁹⁸.

Or Myrtilos et Oinomaos, de leur vivant et après leur mort, sont associés dans les traditions que relate Pausanias à propos de l'autel *Taraxippos* d'Olympie au livre VI de sa *Description de la Grèce*. L'autel Taraxippos, situé à une des extrémités de l'hippodrome d'Olympie, a un effet perturbant sur les chevaux qui passent à proximité ; Pausanias décrit ses effets, non sans une part de mise en scène, puis en rapporte pas moins de sept explications différentes.

15. παρεχομένου δὲ τοῦ ἵπποδρόμου παρήκουσαν ἐς πλεον τὴν ἐτέραν τῶν πλευρῶν, ἔστιν ἐπὶ τῆς μείζονος πλευρᾶς, οὔσης χώματος, κατὰ τὴν διέξοδον τὴν διὰ τοῦ χώματος τὸ τῶν ἵππων δεῖμα ὁ Ταράξιππος. σχῆμα μὲν βωμοῦ περιφεροῦς ἐστί, παραθέοντας δὲ κατὰ τοῦτο τοὺς ἵππους φόβος τε αὐτίκα ἰσχυρὸς ἀπ' οὐδεμιᾶς προφάσεως φανερᾶς καὶ ἀπὸ τοῦ φόβου λαμβάνει παραγή, τά τε δὴ ἄρματα καταγνύουσιν ὡς ἐπίπαν καὶ οἱ ἠνίοχοι τιτρώσκονται· καὶ τοῦδε ἠνίοχοι ἔνεκα θυσίας θύουσι καὶ γενέσθαι σφίσιν ἴλεων εὔχονται τὸν Ταράξιππον.

16. Ἕλληνες δὲ οὐ κατὰ τὰ αὐτὰ νομίζουσιν ἐς τὸν Ταράξιππον, ἀλλ' οἱ μὲν εἶναι τάφον ἀνδρὸς αὐτόχθονος καὶ ἀγαθοῦ τὰ ἐς ἱππικὴν – καὶ ὄνομα Ὡλένιον αὐτῷ τίθενται, ἀπὸ τούτου δὲ καὶ τὴν Ὡλενίαν ἐν τῇ Ἡλείᾳ πέτραν φασὶν ὀνομασθῆναι – , οἱ δὲ τὸν Φλιοῦντος Δαμέωνα μετασχόντα Ἡρακλεῖ τῆς ἐπὶ Αὐγέαν καὶ Ἡλείου στρατείας αὐτόν τε ἀποθανεῖν καὶ τὸν ἵππον ἐφ' ᾧ ἔπωχεῖτο ὑπὸ Κτεάτου λέγουσι τοῦ Ἄκτορος, καὶ τὸ μνῆμα κοινὸν Δαμέωνι καὶ τῷ ἵππῳ γενέσθαι.

17. λέγουσι δὲ καὶ ὡς Μυρτίλῳ κενὸν ἐνταῦθα ἠρίον ποιήσῃε Πέλοψ καὶ θύσειέ τε αὐτῷ τὸ ἐπὶ τῷ φόνῳ μῆνιμα ἰώμενος καὶ ἐπονομάσαι Ταράξιππον, ὅτι τῷ Οἰνομάῳ διὰ τοῦ Μυρτίλου τῆς τέχνης ἐταράχθησαν αἱ ἵπποι· τοῖς δὲ ἐστὶν εἰρημένον ὡς αὐτὸς Οἰνόμαος ὁ τοὺς ἱππεύοντάς ἐστιν ἐν τῷ δρόμῳ βλάπτων. ἤκουσα δὲ καὶ ἐς τὸν Πορθάονος Ἀλκάθου ἀγόντων τὴν αἰτίαν, ὡς ἐνταῦθα μέρη λάβοι γῆς ὁ Ἀλκάθους ἀποθανὼν ὑπὸ Οἰνομάου τῶν Ἴπποδαμείας γάμων

¹⁹⁸ Un élément similaire se trouve dans le récit que fait le Pseudo-Apollodore du rapt de Marpessa, fille d'Événos, par Idas, dans la *Bibliothèque*, I, 7, 8. Lorsque le fleuve Lycormas empêche Événos de poursuivre le char d'Idas, qui est un char ailé offert par Poséidon, le père égorge ses propres chevaux avant de se suicider en se jetant dans le fleuve. Je reviendrai plus loin dans ce chapitre sur les similarités entre le rapt de Marpessa et la course de Pélops. Il s'agit ici d'observer la similarité de cet élément, mais aussi ses différences par rapport aux actions prêtées à Oinomaos : si Oinomaos s'en prend aux chevaux des autres (ceux de Pélops sur les scènes étrusques, ceux de Marmax chez Pausanias), Événos, lui, s'en prend à ses propres chevaux lorsqu'il échoue, ce qui ressemble à une réaction de dépit et de colère. Un passage du chant XXIII de l'*Iliade*, v. 409-413, peut sans doute être versé au même dossier : Antiloque presse ses chevaux pendant sa course et leur recommande de redouter la colère de Nestor en cas d'échec, car celui-ci serait bien capable de les égorger s'il n'était pas satisfait de leur performance. Ce qui reste dans l'*Iliade* cantonné à la menace d'un excès jamais réalisé relève d'un thème bel et bien présent dans d'autres épisodes.

ένεκα· ἄτε δὲ ἀτυχήσαντα ἐν ἵπποδρόμῳ, βάσκανόν τε εἶναι τοῖς ἵππεύουσι καὶ οὐκ εὐμενῆ δαίμονα.

18. ἀνὴρ δὲ Αἰγύπτιος Πέλοπα ἔφη παρὰ τοῦ Θηβαίου λαβόντα Ἀμφίονος κατορύξει τι ἐνταῦθα, ἔνθα καλοῦσι τὸν Ταράξιππον, καὶ ὑπὸ τοῦ κατορωρυγμένου ταραχθῆναι μὲν τῷ Οἰνομάῳ τότε, ταρασσεσθαι δὲ καὶ ὕστερον τοῖς πᾶσι τὰς ἵππους· ἠξίου δὲ οὗτος <ὁ> Αἰγύπτιος εἶναι μὲν Ἀμφίονα, εἶναι δὲ καὶ τὸν Θραῦκα Ὀρφέα μαγεῦσαι δεινόν, καὶ αὐτοῖς ἐπάδουσι θηρία τε ἀφικνεῖσθαι τῷ Ὀρφεῖ καὶ Ἀμφίονι ἐς τὰς τοῦ τείχους οἰκοδομίας τὰς πέτρας. ὁ δὲ πιθανώτατος ἐμοὶ δοκεῖν τῶν λόγων Ποσειδῶνος ἐπίκλησιν εἶναι τοῦ Ἰππίου φησίν.

19. ἔστι δὲ καὶ ἐν Ἰσθμῷ Ταράξιππος Γλαῦκος ὁ Σισύφου· γενέσθαι δὲ αὐτῷ τὴν τελευταίην λέγουσιν ὑπὸ τῶν ἵππων, ὅτε Ἄκαστος τὰ ἄθλα ἔθηκεν ἐπὶ τῷ πατρὶ. ἐν Νεμέῃ δὲ τῇ Ἀργείων ἥρωος μὲν ἦν οὐδεὶς ὅστις ἔβλαπτε τοὺς ἵππους· πέτρας δὲ ὑπὲρ τῶν ἵππων τὴν καμπὴν ἀνεστηκυίας χρόαν πυρρᾶς, ἢ ἀπ' αὐτῆς αὐγὴ κατὰ ταῦτά καὶ εἰ πῦρ ἐνεποίει φόβον τοῖς ἵπποις, ἀλλὰ γὰρ ὁ ἐν Ὀλυμπίᾳ Ταράξιππος πολὺ δὴ τι ὑπερηρκῶς ἐστὶν ἐς ἵππων φόβον¹⁹⁹.

Ce développement de Pausanias fait intervenir Oinomaos et Myrtilos au sein d'un ensemble plus vaste de traditions et de croyances qui ont toutes pour but d'expliquer l'action de Taraxippos, considérée comme divine ou comme surnaturelle. Tandis que Pausanias lui-même rapporte son action à une grande divinité olympienne, Poséidon *Hippios*, dont nous avons vu qu'il a surtout en partage les puissances instinctives des chevaux, les autres explications qu'il rassemble ici permettent d'éclairer les

¹⁹⁹ Pausanias, *Description de la Grèce*, VI, 20, 15-19 : « 15. L'hippodrome présente l'un des côtés plus grand que l'autre ; sur le plus long côté, qui est un talus de terre, au passage à travers le talus, il y a Taraxippos (*Trouble-chevaux*), la terreur des chevaux. Il a la forme d'un autel circulaire. En passant à côté, les chevaux sont immédiatement saisis, sans aucune raison apparente, d'une forte crainte, et cette crainte engendre le désordre ; les chars se brisent le plus souvent, et les cochers se blessent. C'est la raison pour laquelle les cochers font des sacrifices et supplient Taraxippos de leur être favorable.

16. Les Grecs n'ont pas la même conception à l'égard de Taraxippos : les uns disent que c'est le tombeau d'un homme du pays, expert en l'art hippique – et ils lui donnent le nom d'Olénios – et c'est d'après lui, dit-on, que le rocher d'Élide fut appelé Olénia ; selon d'autres, il s'agit de Daméon fils de Phlios, qui avait pris part à l'expédition d'Héraclès contre Augias et les Éléens et qui trouva la mort avec le cheval qu'il montait sous les coups de Ctéatos fils d'Actor, et c'est le monument commun de Daméon et du cheval.

17. On dit que Pélops fit en ce lieu un *hérôon* cénotaphe pour Myrtilos et qu'il sacrifia en son honneur, cherchant à calmer le ressentiment engendré par ce meurtre, qu'il le surnomma Taraxippos, parce que les cavales d'Oinomaos avaient été perturbées par la ruse de Myrtilos. D'autres ont dit que c'est Oinomaos en personne qui nuit aux cavaliers dans la course. J'en ai encore entendu qui attribuent la cause à Alkathoos, fils de Porthaon, en disant qu'Alkathoos a reçu là des lots de terre quand il mourut sous les coups d'Oinomaos à cause des noces d'Hippodamie. Et comme il avait échoué dans la course aux chevaux, c'est un mauvais génie pour les concurrents à cheval, et sans bienveillance.

18. Aux dires d'un Égyptien, Pélops reçut quelque chose d'Amphion le Thébain et l'enterra à l'endroit qu'ils appellent du nom de Taraxippos, et c'est par l'objet enterré que les juments d'Oinomaos furent perturbées jadis, que sont perturbées par la suite les juments de tous les coureurs. Cet Égyptien considérait qu'Amphion ainsi que le Thrace Orphée étaient de terribles magiciens et que leurs incantations faisaient venir des bêtes sauvages vers Orphée et les pierres vers Amphion pour construire le rempart. À mon sens, la tradition la plus digne de foi est que c'est une épithète de Poséidon *Hippios*.

19. Il y a aussi à l'Isthme un Taraxippos : Glaucos, fils de Sisyphe. Il y trouva, dit-on, la mort par le fait de ses chevaux, quand Acaste institua les épreuves en l'honneur de son père. À Némée, chez les Argiens, il n'y avait aucun héros pour nuire aux chevaux ; mais, au-dessus du virage des chevaux, une pierre couleur de feu était dressée et l'éclat qui en émanait remplissait de crainte les chevaux, comme du feu l'aurait fait. Quoi qu'il en soit, c'est le Taraxippos d'Olympie qui l'emporte de beaucoup sur tous les autres pour terrifier les chevaux. »

domaines d'influence associés, au moins dans la région à cette époque²⁰⁰, à Myrtilos et à Oinomaos, en lien avec la part de divin ou de surnaturel qui intervient dans le domaine hippique.

Plusieurs ensembles et traits récurrents se dégagent de ces explications. Cinq d'entre elles expliquent l'action de l'autel par la présence d'un tombeau, ce qui implique une action surnaturelle par-delà la mort. Les morts dont il est question ont tous un lien avec le monde des chevaux, mais ce lien varie. Il peut s'agir de personnes dotées d'un savoir-faire hors du commun en matière de chevaux : c'est le cas d'Olénios²⁰¹ et de Myrtilos. Un autre, Daméon, est un homme mort de mort violente en même temps que son cheval. Les autres, Oinomaos et Alkathoos, sont des concurrents morts pendant la course de chars. Dans le cas d'Alkathoos, l'action surnaturelle du prétendant vaincu est précisée par l'emploi du terme *daimôn*, qualifié de *baskanos... kai ouk euménès*. À cet ensemble vient répondre, dans le cas du Taraxippos de l'Isthme, l'action de Glaucos fils de Sisyphe, mort avec ses chevaux lors d'une compétition.

Le domaine hippique donne ainsi lieu, de manière générale et non pas seulement dans le cas de sabotages, à une mise en relation entre la mort violente des concurrents et les puissances qui gouvernent les instincts et les peurs des chevaux. Aux étranges actes prêtés à Oinomaos dans ses derniers instants vient s'ajouter l'action qu'on lui prête par-delà la tombe et qui vise à entraîner à leur tour cochers et cavaliers dans une mort violente partagée avec leurs montures. Mais ces croyances montrent aussi l'ambivalence attachée à la maîtrise de l'art hippique et de la construction de chars : tant Myrtilos qu'Olénios, pourtant les personnes par excellence susceptibles de garantir le bon déroulement des chevauchées et des courses, se voient prêter une action néfaste dont il convient de se prémunir de la même façon que de l'action de défunts mécontents tombés avec chevaux et chars. À l'inverse, Killas, dans le texte où il intervient, est capable, de son côté, d'assurer la victoire à Pélops même une fois mort et enterré, là encore en vertu d'une action surnaturelle qui cette fois reconduit, sans la retourner en mal, son action de cocher compétent. L'ensemble de ces variantes dessine une conception des compétences techniques comme des outils à double usage, susceptibles autant de précipiter la perte de leurs bénéficiaires que de leur assurer sécurité et victoire.

La sixième explication, qui ne suppose pas la présence d'un tombeau, est la plus originale, et elle constitue en soi une variante rare de l'expédient employé par Pélops pour remporter la course : elle

²⁰⁰ Comme nous l'avons vu, Taraxippos est évoqué bien avant Pausanias par Lycophron, *Alexandra*, v.39-43, qui en fait le tombeau du géant Ischénos, sans rapport avec la course de Pélops, et par la suite par Dion de Pruse, Discours 32, *Au peuple d'Alexandrie*, 75-77, qui indique seulement que l'effet du Taraxippos cesse lorsque les Éléens édifient un autel à l'endroit où se font sentir ses effets perturbants.

²⁰¹ La scholie 37a à l'*Olympique* I de Pindare se réfère à l'historien Autesion, selon qui Pélops était originaire de la cité d'Olénos, en Achaïe. Dans leur commentaire à leur édition de ces scholies, C. Daude, S. David, M. Fartzoff, C. Muckensturm-Pouille, S. David, éd. (à paraître, 2012), p. 212-213, rapprochent cette scholie du présent passage de Pausanias et voient dans ces deux éléments les traces de prétentions de la cité d'Olénos envers Pélops, allant jusqu'à émettre l'hypothèse de l'existence d'un culte local de Pélops. Si cette dernière piste me paraît trop fragile en l'absence d'autres éléments pour l'étayer, celle de prétentions locales visant à récupérer Pélops n'est pas invraisemblable, mais ce rapprochement demanderait à être étayé par d'autres éléments, car la cité d'Olénos mentionnée par Autesion a pour héros éponyme un Olénos (connu par ailleurs), non un Olénios. Sur ce héros et ses homonymes, voir Leonhard Schmitz, « Olenus », dans Schmidt, dir. 1870, vol. III p. 21.

explique l'action de Taraxippos par la présence d'un objet magique donné à Pélops par quelqu'un d'autre et qui lui aurait permis de gagner la course en effrayant les juments d'Oinomaos. Une fois encore, Pélops recourt à un intermédiaire, mais la puissance divine ou la compétence technique laisse place à la pratique magique, et l'équivalent fonctionnel du cocher et du constructeur de chars devient une figure de magicien (Amphion ou Orphée). Le trouble éveillé chez les chevaux par la présence d'un objet se retrouve dans l'action de la pierre suspendue au-dessus du virage de l'hippodrome de Némée, mais l'objet, cette fois visible et non plus enterré comme un mort, effraie par son éclat semblable à celui d'une flamme. Si l'effet est cette fois plus aisé à contenir dans les limites d'une explication naturelle, il met en relation l'éclat (*augè*) de la pierre et la peur (*phobos*) des animaux, association voisine de celle, fréquente, opérée par l'adjectif *gorgos* entre l'impétuosité d'un cheval et l'éclat des regards qu'il lance, regards eux-mêmes effrayants comme ceux de la Gorgone²⁰².

L'action posthume surnaturelle prêtée à Myrtilos et à Oinomaos, elle-même étroitement liée au caractère dangereux et mortifère du cheval et des pratiques qui le mettent en jeu (équitation, courses de chars), relèvent donc d'une association plus large entre le cheval et des puissances surnaturelles démoniaques. Le *daimôn baskanos* du prétendant mort Alkathoos en est un exemple. Un dossier voisin, sans lien direct avec celui de Pélops et d'Hippodamie mais témoignant de la même conception de l'action d'un objet sur les chevaux, est le dossier de *l'hippomane* tel que le livre Pausanias à la fin du livre V : l'hippomane est présenté comme une statue de cheval laide, mais capable d'exciter sexuellement les chevaux qui passent à proximité²⁰³. Par ailleurs, les effets de l'hippomane, quoique dûs au rut et non à la peur, sont très proches de ceux du Taraxippos d'Olympie : les chevaux brisent leurs liens et échappent à leurs conducteurs. Dans les deux cas, un objet recélant un pouvoir déchaîne des instincts animaux qui annulent les effets du dressage et brisent littéralement le joug imposé au cheval par les hommes pour le contrôler. Mais cette association entre chevaux et puissances surnaturelles dangereuses constitue aussi une autre explication à la présence des Furies sur les scènes de vases précédant l'accident de char. S'il est très possible qu'elles fassent allusion à un meurtre ou à une vengeance à venir, dans une logique narrative propre à l'épisode de la course de Pélops, elles sont aussi liées aux chevaux par des parentés généalogiques fréquentes dans la poésie archaïque, qui persistent dans les épopées de l'époque romaine, et leur donnent pour descendants des chevaux fameux, rôle rempli, dans les variantes, par la Gorgone ou les Harpyes²⁰⁴. Le caractère de démons vengeurs des Erinyes et leur aspect chthonien sont partagés par les puissances qui interviennent dans cet aspect sombre du monde du cheval, réseau de représentations complexes dans lequel se situent la

²⁰² Detienne et Vernant (1974), « Le mors éveillé », p. 182-183.

²⁰³ Pausanias, *Description de la Grèce*, V, 27, 3-4. Les effets de l'hippomane sont présentés sans ambiguïté par Pausanias comme arrivant par « l'effet de l'art d'un magicien » (ἀνδρὸς μάγου σοφία, 3). Les chevaux brisent leurs liens, échappent à leurs conducteurs et bondissent sur le cheval (ἀπορρηγνύοντες <τὰ> δεσμά... ἐκφεύγοντες τοὺς ἄγοντας καὶ ἐπιπηδῶσιν αὐτῷ, 4) ; Pausanias, encore une fois soucieux de ménager ses effets, ne signale qu'ensuite que les chevaux sont plus en folie (ἐμμανέστερον) que s'ils avaient affaire à un animal vivant, et n'indique clairement que l'hippomane n'est qu'une statue qu'à la toute fin de son développement, lorsqu'il donne à imaginer les chevaux tentant de saillir le cheval de bronze (χαλκοῦ).

²⁰⁴ Jeanmaire (1951), p. 281-286.

course de Pélops et les figures principalement d'Oinomaos et de Myrtilos, plus accessoirement des prétendants vaincus ou de Pélops lui-même.

Le rôle joué par Myrtilos et l'ensemble de représentations dans lequel son action et celle d'Oinomaos viennent d'être resituées ne sont pas à penser dans un rapport d'opposition avec le rôle joué par Poséidon, ni même comme un ensemble nettement distinct. Ils paraissent au contraire développer les mêmes aspects du monde hippique et mettre en jeu des conceptions communes touchant aux puissances surnaturelles à l'œuvre dans ce domaine, dont l'action est essentiellement négative et qu'il s'agit de se concilier pour les rendre inoffensives. Poséidon lui-même, nous l'avons vu, se distingue par sa capacité à déchaîner ou à apaiser des forces naturelles susceptibles de nuire aux cavaliers, aux cochers de chars et aux pilotes de navires. Et il se trouve doté par ailleurs d'une progéniture surnaturelle engendrée par le biais d'unions avec des puissances néfastes du même type que celles qui interviennent pendant la course : il engendre ainsi le cheval Areion en s'unissant à Erinye, ou bien avec Déméter²⁰⁵. L'action de Poséidon et celle de Myrtilos et d'Oinomaos pendant ou après la course relèvent donc du même champ de représentations.

Dans le cas de Myrtilos, tant les textes que les images représentant la course de Pélops ou montrant le cocher d'Oinomaos à divers moments de l'épisode mettent en jeu une vision équivoque du domaine artisanal et des compétences techniques propres au monde du cheval et des chars. Myrtilos, pur intermédiaire, ne fait usage de ces savoirs que dans un but destructeur et mortifère. De ce fait, il se rattache moins, dans l'ordre des représentations, aux figures de cochers habiles comme l'Antiloque de *l'Illiade* ou l'Érechthée des *Dionysiaques*, qu'à un ensemble beaucoup plus sombre et moins connu de croyances liées au monde du cheval et des courses, où interviennent, cette fois dans des rôles majoritairement néfastes, des puissances surnaturelles qui n'émanent pas des grandes divinités du panthéon, mais des morts, des mages, ou de la face sombre des artisans du monde équestre, et qui ne se limitent pas aux tours habituels de la *mêtis* du cocher ou du pilote. Myrtilos, à certains égards, serait presque l'inverse d'Antiloque : tandis que celui-ci n'est fou qu'en apparence mais cherche à éviter de briser son char afin de parvenir sain et sauf et victorieux au terme de la course, Myrtilos mobilise quant à lui les puissances de l'accident pour l'accident, même s'il a l'intelligence et l'à-propos nécessaire pour se sauver lui-même en sautant du char au dernier moment.

Nous allons voir que cette ambiguïté de la figure de l'artisan qu'est Myrtilos ne vaut pas seulement pour la nature de ses procédés et de ses buts, mais aussi pour ce qui concerne ses rapports avec le pouvoir, comme le montrent les relations changeantes de Myrtilos avec Oinomaos et Pélops.

²⁰⁵ Gantz (2004), p. 116-117. Déméter s'inscrit en partie dans ce même champ de représentations, comme en témoignent les éléments rassemblés par Jeanmaire (1951) dans le passage cité en note précédente. Une Déméter à tête de cheval est attestée, et il devient tentant de mettre en relation la voracité prêtée à la déesse avec les conceptions du cheval comme créature d'appétits débridés qui se retrouvent dans des épisodes comme celui des cavales de Diomède. Faut-il alors faire le lien entre le rôle prêté à Déméter dans le banquet cannibale de Tantale et cet ensemble de représentations lié au cheval ? Il me semble que non : les éléments liant les deux épisodes dans le cas de Pélops sont trop peu nombreux. Cette proximité entre une Déméter vorace et la voracité chevaline s'observerait peut-être dans d'autres cas.

2.6. Le complice nécessaire et le rival impossible : la mort de Myrtilos

Il est temps à présent de revenir aux deux aspects de Myrtilos qui avaient été laissés de côté tout à l'heure : son rôle de serviteur d'Oinomaos, puis du couple futur formé par Pélops et Hippodamie ; et son comportement de rival envers Pélops, qui précipite sa mort après la course. Ces deux aspects peuvent éclairer deux problèmes en jeu dans les évocations de Myrtilos : le rôle réservé au cocher et au fabricant de chars, en tant que figure détentrice d'un savoir technique, dans les rapports entre les protagonistes de la course ; et la constitution problématique du couple marié, que la rivalité ébauchée entre Myrtilos et Pélops vient remettre éphémèrement en question.

Une brève analyse fonctionnelle de l'épisode de la course permet de faire ressortir les tensions qu'il exprime. Il s'y lit en effet une dissociation récurrente entre le souverain et l'artisan qu'est son serviteur cumulant les fonctions de cocher et de charron. Oinomaos ne conduit jamais lui-même : il apparaît dans l'épisode en tant que souverain et en tant que guerrier, tout entier consacré à l'affrontement physique avec le prétendant qu'il tente de frapper avec sa lance depuis son char. Même dans les sources où cette mise à mort n'est pas présente, ou bien quand elle n'a pas lieu pendant la course, le personnage de Myrtilos demeure. De son côté, Pélops, comme nous l'avons vu, ne peut jamais remporter la course seul : il a toujours besoin d'un auxiliaire, divin, surnaturel ou humain, et son auxiliaire humain principal, même lorsqu'il s'acquiert la faveur d'Hippodamie, reste Myrtilos, seul capable d'accomplir la ruse. Oinomaos court à la mort dès lors qu'il a perdu la maîtrise de ce savoir technique. Mais l'entente ne dure pas avec Pélops, et le cocher, quelle qu'en soit la raison, doit finalement disparaître au profit du seul couple formé par Pélops et Hippodamie. Le schéma actantiel de l'épisode semble donc exprimer l'échec de l'équilibre entre une fonction royale ou guerrière et une fonction artisanale qui s'affranchit avec succès du pouvoir en prêtant une aide décisive à son renversement, mais échoue dans la suite de sa tentative, lorsqu'il s'agit de s'affirmer auprès du nouveau pouvoir.

Il faut prendre l'instrument que constitue une telle analyse avec toutes les nuances qui s'imposent. Nous avons vu qu'un tel partage de fonctions ne correspond nullement à la réalité des représentations mises en jeu par la figure d'Oinomaos, qui est conçu lui aussi comme doté d'une efficacité dans le domaine hippique : la dissociation entre Oinomaos et Myrtilos est donc loin d'être aussi tranchée qu'une telle lecture peut le laisser penser, et tous deux tendent à être associés en tant que puissances efficaces sur le comportement des chevaux. De même, Pélops reste une figure de conducteur de char, et l'épisode de la course le voit acquérir dans ce domaine une maîtrise qui, en termes de représentations, n'est au contraire pas sans lien avec son destin de souverain, ce qu'exprime sa relation privilégiée avec Poséidon. Il importe donc de ne pas réduire l'épisode de la course à une explication fonctionnelle, sous peine d'en ignorer les nuances complexes qu'indique seule la prise en compte du détail de ses représentations textuelles et figurées. De même, il serait vain de penser trouver dans un

tel partage l'expression *directe* de tensions historiques entre des catégories sociales en Grèce centrale (cela impliquerait de pouvoir rattacher la formation de l'épisode de la course à une époque précise, tâche que le caractère lacunaire des sources archaïques rend impossible).

Ces précautions prises, il n'en reste pas moins que l'épisode de la course et les relations changeantes entre ses quatre figures centrales livrent une certaine conception de la figure de l'artisan dans ses rapports avec le pouvoir royal, qui ne renseigne sur la réalité que de manière indirecte, sur le plan des représentations. Cette ambiguïté de la figure de l'artisan avait été remarquée par Françoise Frontisi-Ducroux à propos de la figure mieux connue et davantage mise en avant par les sources qu'est Dédale, caractérisé avant tout par son génie de charpentier et d'architecte, mais capable aussi de saboter ses propres installations hydrauliques pour ébouillanter le roi de Sicile, son hôte ingrat²⁰⁶. Le destin de Myrtilos exprime un parcours inverse, celui d'un serviteur qui échoue à s'affranchir complètement de l'autorité. La rétribution de Myrtilos par Pélops est conçue comme impossible : le problème n'est pas résolu et c'est le meurtre qui l'esquive. Pausanias est probablement l'auteur qui exprime le plus nettement ce paradoxe : Myrtilos rappelle sa promesse à Pélops, qui ne peut la tenir et le tue²⁰⁷. Encore convient-il de garder en tête les variantes dans lesquelles le message est inversé : il suffit de supprimer la mort de Myrtilos pour que ce dernier devienne l'auxiliaire parfait et Pélops un souverain irréprochable, comme c'est le cas chez Diodore de Sicile et plus tard chez Nonnos de Panopolis, tous textes dans lesquelles la coopération devient harmonieuse. Mais de l'époque archaïque à l'époque hellénistique au moins, c'est en général la variante sombre qui prédomine, et même dans les variantes les plus optimistes, jamais le partage n'a effectivement lieu.

C'est que l'enjeu du partage est généralement Hippodamie. Lorsque ce n'est pas Hippodamie que réclame Myrtilos, au moins pour une nuit, c'est, chez Hygin, la moitié du royaume qui lui est promise. Mais Hippodamie elle-même donne accès au pouvoir, dans la mesure où c'est en l'épousant que Pélops peut donner naissance à des enfants légitimes pouvant prétendre au trône²⁰⁸. Il est alors tentant de rechercher dans l'impossibilité de ce partage entre Pélops et Myrtilos le rappel des bornes nécessaires imposées à l'ambition d'un serviteur, qui ne peut prétendre traiter sur un pied d'égalité avec les souverains. Une telle hypothèse fonctionne bien chez Hygin, où Pélops tue Myrtilos parce qu'il pense qu'on pourrait lui reprocher d'avoir tenu sa promesse envers lui, ce qui sous-entend que Myrtilos ne peut pas être pris vraiment au sérieux (peut-être autant en raison de sa trahison qu'à cause de son statut de serviteur en lui-même). Mais généraliser cette explication ferait courir le risque de la surinterprétation, car elle ne rend pas compte du détail de l'ensemble des sources.

En effet, moins que d'un partage du pouvoir, c'est plus immédiatement d'un conflit sexuel qu'il s'agit, lui-même sous-tendu par une rivalité amoureuse, et c'est cet aspect qui est mis en avant dans la plupart des sources. Il y a plus : les causes de la mort de Myrtilos sont directement liées aux modalités

²⁰⁶ Frontisi-Ducroux (2000), p. 180-190.

²⁰⁷ Pausanias, *Description de la Grèce*, VIII, 14, 11.

²⁰⁸ Pour une approche de l'union entre Pélops et Hippodamie et des unions des Pélopidés en général sous le rapport du problème de la transmission de la royauté, voir Finkelberg (1991).

de la ruse qui permet la défaite d'Oinomaos, ruse où Hippodamie est autant voire davantage impliquée que Pélops. Dans la scholie aux *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes (I, v.752), Hippodamie, amoureuse de Pélops, persuade Myrtilos de lui venir en aide ; la scholie se réfère à Phérécyde pour expliquer le détail de la ruse, mais n'évoque pas ce qui se produit après la course. Chez Phérécyde, cité cette fois par une scholie au v. 505 de l'*Électre* de Sophocle, Myrtilos est tué par Pélops lorsqu'il tente d'embrasser Hippodamie. Chez le Pseudo-Apollodore, Myrtilos est amoureux d'Hippodamie et celle-ci est amoureuse de Pélops : elle demande au cocher de lui venir en aide et il n'agit que pour lui faire plaisir, mais tente ensuite de la violer. Même situation de départ dans la scholie au v. 990 d'*Oreste*, qui rapporte deux dénouements : soit Myrtilos tente d'embrasser Hippodamie pendant un trajet en char avec Pélops (variante rapportée par la plupart des gens, selon le scholiaste), soit Hippodamie le calomnie en prétendant qu'il a tenté de la violer. Chez Pausanias, où le cocher est davantage mis en valeur, Myrtilos est amoureux d'Hippodamie mais a affaire à Pélops, qui lui a promis de le laisser passer une nuit avec elle, mais le tue lorsqu'il vient lui rappeler son engagement. Même dans les variantes où Myrtilos ne recourt pas aux avances adultérines, l'un des futurs époux est coupable. Sur les sarcophages étrusques, c'est même dans le meurtre de Myrtilos que Pélops et Hippodamie sont présentés comme unis en une complicité violente.

C'est donc bien la constitution du couple Pélops-Hippodamie en tant que couple amoureux qui est rendue problématique par l'intervention de Myrtilos, lequel n'est pas un pur auxiliaire technique, mais aussi un rival amoureux en puissance. Comme nous l'avons vu, l'une des étymologies possibles de son nom met en rapport Myrtilos avec le myrte, une plante qui relève des attributions d'Aphrodite et est associée aux parfums et aux désirs. Ce nom met peut-être en avant l'abandon de Myrtilos à son désir : c'est en cédant à une pulsion sexuelle du moment qu'il porte la main sur Hippodamie et provoque sa propre perte. Mais la mort de Myrtilos survient aussi lorsqu'il y a bel et bien engagement pris de part et d'autre et lorsque sa demande ne revêt pas cette forme brutale. Toute la différence entre les parallèles médiévaux proposés par Hansen et les sources grecques réside dans le fait que, dans le conte-type AT 508, le partage impossible de la fiancée imposé par le bienfaiteur fantôme prend le sens d'une mise à l'épreuve de la bonne foi du prétendant, épreuve passée avec succès, tandis que la mort de Myrtilos résulte dans toute une partie des cas de l'incapacité d'un des membres du futur couple (celui qui a traité avec Myrtilos pour la ruse) à tenir son serment²⁰⁹. La mort de Myrtilos ne peut donc être ramenée à un désir irrépressible de la part du cocher et qui le caractériserait : ce n'est pas le cas, ni dans le détail des sources, ni même dans le canevas événementiel des variantes.

Pour autant, ce dilemme reste étroitement lié au thème de l'épreuve à visée nuptiale qui est également en jeu dans le conte-type, mais il se trouve posé dans des termes différents. Dans l'épreuve conçue par Oinomaos, Hippodamie doit épouser le prétendant qui aura su vaincre Hippodamie à la course : en contribuant à la victoire de Pélops, Myrtilos, grâce à ses compétences techniques, devient

²⁰⁹ Hansen (2000), en particulier p. 32-33 sur la différence entre les variantes de la mort de Myrtilos et celles regroupées dans le conte-type.

pour moitié l'auteur de la victoire. Qu'elle lui ait été promise de mauvaise foi ou qu'il en fasse la réclamation physique et brutale, l'épouse a bien été gagnée grâce à lui, mais il est condamné à demeurer un simple instrument, sans tirer les fruits de ses services. Contrairement à un Dédale, qui gagne un renom légitime pour son génie artisanal, Myrtilos est condamné à rester dans l'ombre. Cet échec me paraît pouvoir s'expliquer en partie par le statut on ne peut plus trouble du savoir-faire qui lui est propre, celui d'un saboteur et d'un auxiliaire de destruction. Myrtilos apparaît comme une puissance du trouble, et il n'est pas impossible que sa capacité à détruire un char et sa propension à mettre en danger l'exclusivité d'un couple soient liées, dans la mesure où il se voit prêter à la fois une puissance (tour à tour technique ou tendant vers le surnaturel) à déchaîner trouble et peur chez les chevaux, et en même temps une incapacité à contenir son propre désir. Mais il est difficile de pousser plus loin dans cette direction, car la dimension du désir irrépressible n'est pas prédominante par rapport à celle de la rivalité amoureuse et du problème éthique de la promesse à tenir.

Car cet échec de Myrtilos à faire rétribuer pour son service est aussi lié au problème éthique posé par les trahisons successives qui s'enchaînent à de brefs intervalles avant, pendant et après la course. Au problème de la légitimité du changement de camp de Myrtilos (est-il un traître ou a-t-il bien fait de trahir l'homme cruel qu'est Oinomaos ?) succède celui de la légitimité du partage (Myrtilos peut-il revendiquer une part de la victoire dans l'épreuve d'Oinomaos, donc revendiquer une part d'Hippodamie ?).

À cette dernière question, les différentes variantes répondent non *de facto*, mais ne tranchent pas la question du serment trahi. C'est ici que la ruse de Myrtilos rejoint la *mêtis* d'Antiloque : de même qu'Antiloque est le vainqueur effectif, puisque c'est sa manœuvre habile qui lui a permis d'arriver premier, mais ne remporte pas le prix car le tour qu'il a joué n'est pas considéré comme légitime par ses pairs, le sabotage de Myrtilos met incontestablement en œuvre un savoir-faire qui est mis en avant par les images (il reste l'homme aux roues de char) et les textes (les modalités de sa ruse sont attentivement détaillées et pertinentes par rapport aux réalités techniques du char en Grèce ancienne), mais ses prétentions sur Hippodamie sont condamnées à échouer. La question du serment trahi de Pélops, en revanche, reste pendante, ce qui ouvre toutes les possibilités dramatiques que l'on sait sur l'avenir des Pélopidés. Après la succession de morts violentes liées au déroulement de la course de char, celle de Myrtilos, qui n'y est liée qu'indirectement mais s'y rattache encore par le problème de la reconnaissance de sa part dans la victoire, devient à son tour la source d'une action néfaste, mais principalement dans le genre de la tragédie et non pas dans des traditions locales. Ainsi la structure actantielle de l'épisode opère une problématisation éthique qui se trouve parachevée de manières changeantes selon les genres poétiques et littéraires.

Les variantes de la mort de Myrtilos qui impliquent sa précipitation dans la mer et l'éponymie de la mer de Myrto ou son catastérisme sont des éléments récurrents observés pour nombre d'autres héros. Ils se rattachent à des ensembles différents, plus vastes, qui me paraissent d'importance plus secondaire par rapport aux thèmes, aux problématiques et aux ensembles de représentations principaux

qui ont été mis en évidence ici autour de la construction du couple de Pélops et d'Hippodamie. La chute de Myrtilos dans la mer depuis le char volant appelle cependant un parallèle particulier avec une autre figure d'artisan, non plus Dédale mais Icare. La chute dans la mer, l'éponymie qui s'ensuit, mais aussi, auparavant, le jeune âge des deux héros et le recours à la cire dans certaines variantes constituent autant de points de rapprochement possibles : mais ne s'agit-il pas là que de ressemblances ponctuelles, épiphénoménales, tenant avant tout à des rapprochements effectués par les auteurs eux-mêmes, conscients de tels voisinages ? Nonnos de Panopolis paraît en offrir un bon exemple lorsqu'il décrit la fonte de la pièce de cire du char d'Oinomaos sous l'action du soleil, d'une façon qui, en l'état des textes connus, fait surtout penser aux descriptions de la fonte de la cire des ailes d'Icare²¹⁰. Mais, en dehors de ce point commun où l'ingéniosité poétique de Nonnos n'est pas innocente, tout sépare l'action de Dédale et d'Icare de celle de Myrtilos, et la mort du serviteur d'Oinomaos a lieu dans des circonstances toutes différentes. La mort d'Icare, quant à elle, s'explique de façon plus satisfaisante une fois rapprochée de la mort de Talos, autre disciple mais aussi rival de Dédale²¹¹.

D'un rapprochement entre Myrtilos et Icare, deux éléments ressortent particulièrement : la maîtrise d'un savoir artisanal et la mort dans la fleur de l'âge. Myrtilos, comme Icare, est placé sous le signe de l'échec et d'une mort prématurée liée, bien que de façon indirecte dans le cas de Myrtilos, à la revendication ratée de sa maîtrise technique. Mais malgré ces proximités thématiques nettes, les ensembles de représentations mobilisés de fait par les sources restent différents : Myrtilos reste un saboteur et un rival amoureux, non un inventeur ou un disciple. Il ne me semble donc pas possible de creuser beaucoup plus cette piste.

2.7. La construction du mariage heureux et le rôle d'Hippodamie

L'élimination systématique de Myrtilos parachève l'affirmation du couple marié dans sa légitimité et son exclusivité, thème récurrent dans l'ensemble de l'épisode de la course considéré au sens large (meurtre de Myrtilos inclus). Les principales possibilités de refus ou de perversion du mariage de la jeune fille sont envisagées et éliminées dans les différentes variantes : le mariage perpétuellement repoussé par le beau-père ; l'union incestueuse avec le père ; l'ouverture adultère. En cela, l'épisode exprime un discours socialement normatif... sauf, encore une fois, lorsque ce discours est subverti par la transformation de la course de Pélops en aventure du séducteur, comme c'est parfois le cas dans l'élégie érotique romaine, en particulier chez Ovide.

Mais ces mêmes sources qui tiennent un discours normatif sur le mariage en donnent aussi une vision idéalisée, celle d'une union nuptiale placée sous le signe de l'amour, et même de sentiments

²¹⁰ Nonnos de Panopolis, *Dionysiaques*, XXXVII, v. 422-430. Nous avons vu au chapitre 4 la série de rapprochements virtuoses effectuée dans ce passage par le poète, qui évoque également le char de Phaéton.

²¹¹ Frontisi-Ducroux (2000), p. 121-134 (Talos) et 158-170 (Icare et comparaison entre Dédale, Icare et Talos-Perdix).

mutuels²¹². Dans cette construction d'un mariage heureux, Hippodamie joue un rôle important, qui a été généralement ignoré par les analyses modernes, peut-être parce qu'il n'est mis en avant par aucune grande œuvre antique, ou du moins par aucune de celles qui nous sont parvenues entières. Une étude précise des sources ne laisse cependant aucun doute.

L'insistance des sources sur l'union amoureuse entre les futurs époux est le premier élément qui met en avant Hippodamie. Si les divinités érotiques présentes sur les scènes de vase ne laissent pas deviner de mise en avant particulière entre les sentiments de Pélops, ceux d'Hippodamie, ou une expression indistincte des sentiments du couple comme déjà uni, les textes, en revanche, sont nombreux à préciser le moment du coup de foudre entre les futurs époux, et tout aussi nombreux à présenter la rencontre du point de vue d'Hippodamie : outre les textes vus plus haut et qui conduisent Hippodamie à recourir à Myrtilos, le fragment de l'*Oinomaos* de Sophocle en est un bel exemple²¹³. Ainsi, dans le cadre contraignant de l'épreuve prévue par son père, Hippodamie opère un choix parmi les prétendants qui se présentent, et recourt ensuite à la ruse pour faire gagner la course à celui qu'elle veut épouser. Encore une fois, malgré sa nature de piège, l'épreuve prévue par Oinomaos n'est jamais complètement remise en cause : elle a une part de légitimité, et, même lorsqu'Oinomaos est décrit comme cruel et inhumain, c'est bel et bien en remportant la course que Pélops gagne le droit d'épouser Hippodamie. Hippodamie est donc bien une épouse remportée dans une épreuve. Mais, dans une partie des textes, c'est elle qui est à l'origine de l'expédient par lequel Pélops peut remporter cette épreuve (c'est cette fois un élément absent du conte-type mobilisé par Hansen).

Si la mise en œuvre du sabotage proprement dit est toujours du ressort de Myrtilos, l'idée même de la ruse revient toujours à l'un des futurs époux et généralement à Hippodamie. Une jeune fille en âge de se marier truque une épreuve, conçue par son père ou par elle-même, et peut ainsi épouser le prétendant qu'elle a choisi. La chose n'a rien de singulier : elle se retrouve régulièrement dans des variantes d'épreuves du même genre, mais dont toutes n'ont pas un but explicitement nuptial. Un parallèle structural, grossier et non exhaustif, avec un choix des principaux autres épisodes d'épreuves débouchant sur un mariage entre deux personnages permet d'éclairer leurs points communs et leurs particularités respectives (**tableau 1**).

²¹² Cela amènera à nuancer les remarques de James Redfield, « Homo domesticus », dans Vernant (dir., 1993), p. 187-188, sur l'absence d'histoires d'amour parmi les mythes grecs : très justes dans le cas de l'exemple qu'il cite (la première *Olympique*), elles sont moins vraies à mon sens pour d'autres représentations de Pélops et d'Hippodamie.

²¹³ *TrGF*, vol. 4, Sophocle, fr. 474.

Tableau 1. Épreuves débouchant sur une union amoureuse					
Éléments structuraux / Épreuve	But nuptial explicite	Union consécutive à l'épreuve	Adversaire affronté	Initiative de l'aide apportée au héros	Adjuvant maîtrisant la compétence nécessaire
Course de Pélops pour Hippodamie	Oui	Pélops et Hippodamie	le père d'Hippodamie	Hippodamie (recours à Myrtilos) ou Pélops lui-même (recours à Poséidon ou à Myrtilos)	Myrtilos (savoir technique) ou Poséidon (don divin)
Course d'Hippoménès pour Atalante ²¹⁴	Oui	Hippoménès et Atalante	Atalante elle-même	Mal connu. Hippoménès lui-même et/ou Aphrodite (don divin)	
Thésée contre le Minotaure ²¹⁵	Non	Thésée et Ariane (éphémère)	(le père d'Ariane) Labyrinthe, Minotaure	Ariane	Dédale (savoir technique)
Jason et la Toison d'or ²¹⁶	Non	Jason et Médée	(le père de Médée) Taureaux, Spartes, dragon	Médée (magie)	

²¹⁴ *Catalogue des femmes*, fr. 72-76 Merkelbach-West = 47-50 West : Hippoménès met en œuvre la ruse, sans que l'on sache comment il a obtenu les pommes d'or qui distraient et retardent Atalante. Sur les problèmes posés par les sources sur l'existence de deux Atalantes distinctes, confondues par la suite, voir Gantz (2004), p. 596-598. Ovide, *Métamorphoses*, X, v.519-739, offre une réécriture qui élabore une causalité d'ensemble liant la course et la ruse, où Aphrodite intervient pour donner les pommes à Hippoménès, à la métamorphose finale du couple en lions due au courroux de la déesse qu'Hippoménès a oublié de remercier.

²¹⁵ Pour une étude complète des aventures crétoises de Thésée, voir Calame (1990b), p. 69-139, et plus particulièrement p. 78-105 sur l'aide apportée par Ariane à Thésée et ses conséquences directes. Sur le rôle de Dédale et sur les variantes faisant intervenir une couronne et leur articulation avec les autres, voir Frontisi-Ducroux (2000), p. 143-144. L'union entre Thésée et Ariane est un échec débouchant sur l'abandon et parfois la mort : la dimension nuptiale du mariage d'Ariane est développée dans l'épisode suivant qu'est son union avec Dionysos. J'y reviens dans le commentaire à ce tableau.

²¹⁶ Hésiode, *Théogonie*, v. 992-1002 ; Pindare, *Pythiques*, IV, v. 211-254 (variante singulière où l'aide apportée à Jason par Médée est-elle-même le produit d'une forme de ruse de Jason, à qui Aphrodite enseigne les paroles séductrices, et où ce sont les *technai* de Jason qui lui permettent de vaincre le serpent, d'une façon qui n'est pas précisée) ; Apollonios de Rhodes, *Argonautiques*, III-IV. Sur les variantes apportées au rôle de Médée selon les sources, voir Gantz (2004), p. 634-640 et la notice de Francis Vian aux *Argonautiques* d'Apollonios dans le volume I de la C.U.F., p. XVI-XXXIX.

Une première différence apparaît nettement entre les épreuves à but explicitement nuptial (proches de ce que les classifications de contes-types nomment « l'épouse remportée dans une épreuve ») et celles qui ne le sont pas, mais occasionnent *de facto* une relation amoureuse qui joue un rôle déterminant dans la résolution de l'épreuve et peut déboucher sur un mariage en bonne et due forme. À ce partage tend à correspondre le caractère direct ou indirect de la confrontation entre le héros, l'héroïne et le beau-père : ils sont directement confrontés les uns aux autres dans le premier cas de figure (de manière prévisible) mais non dans le second, où le beau-père ne fait qu'imposer indirectement des épreuves auxquelles il ne prend pas part lui-même (sa défaite n'entraîne donc pas sa mort).

Une seconde différence apparaît dans la dissociation ou la non dissociation entre la jeune fille qui prend l'initiative d'aider le héros à remporter l'épreuve et la personne qui possède et met effectivement en œuvre les compétences nécessaires à l'efficacité de cette aide. Tandis que dans le cas de la course de Pélops, il y a dissociation et conflit entre Hippodamie et Myrtilos, dans le cas de Thésée il y a dissociation mais pas de conflit entre Ariane et Dédale. Les deux figures féminines d'Atalante et de Médée ressortent de manière frappante par le fait qu'elle cumulent deux fonctions dans la structure actantielle : la première est à la fois la jeune fille à marier et l'adversaire à vaincre, la seconde cumule l'initiative amoureuse de la jeune fille et l'action directe d'adjuvante dotée de la compétence adéquate. Un tel cumul ne s'observe jamais dans le cas d'Hippodamie.

L'importance conférée au mariage qui découle, directement ou indirectement, de l'épreuve surmontée, varie selon les cas. Ainsi, malgré ses points communs avec la course de chars de Pélops, l'épreuve de Thésée est celle dans laquelle la dimension nuptiale est la plus effacée : l'union, éphémère, débouche sur l'abandon d'Ariane par Thésée (que l'abandon soit une trahison ou une contrainte imposée par les dieux, le résultat est le même : le mariage envisagé n'a pas lieu). La mise en valeur du mariage, avec son caractère idéalisé et normatif, se trouve décalée vers un épisode suivant, l'union d'Ariane et de Dionysos, où, comme dans le cas de Pélops et d'Hippodamie, le cadre normatif du mariage est présenté de manière idéalisée par la parfaite coïncidence entre les liens institutionnels et sentimentaux unissant les époux²¹⁷.

Ainsi, une comparaison détaillée devrait prendre en compte la dimension diachronique, dont le développement progressif du thème de l'union entre Ariane et Dionysos en compensation d'un élément déceptif de l'aventure crétoise de Thésée est un premier exemple. La chose est d'autant plus importante que les différents épisodes sont susceptibles de s'influencer les uns les autres au fil du temps, dans la mesure où auteurs et artistes sont, comme nous l'avons vu, pleinement conscients des similarités structurelles et thématiques entre des ensembles perçus comme distincts et en jouent volontiers²¹⁸. Le récit donné par Hygin de la course d'Atalante offre un exemple de possible influence

²¹⁷ Sur ce sujet, voir Vatin (2004), en particulier p. 31-53 sur l'élaboration de ce thème.

²¹⁸ Voir, dans ce chapitre, la section 1.3. Dans un registre plus explicitement rhétorique, nous avons vu la façon dont Nonnos de Panopolis offre un exemple de remodelage d'un épisode à la lumière de la course de Pélos,

de la course de Pélops sur celle d'Hippoménès : il est la seule source à indiquer qu'Atalante court armée, laisse un temps d'avance à ses adversaires et les poursuit ensuite pour les tuer. Si la prudence impose encore une fois de laisser ouverte plusieurs possibilités, il est frappant de constater la similarité entre cette variante et le rôle, depuis longtemps fixé et bien connu, attribué à Oinomaos dans la course de chars de Pélops²¹⁹.

Un autre exemple d'influence possible, plus compliqué et à la chronologie beaucoup plus délicate, est représenté par l'enlèvement de Marpessa et la rivalité qu'elle suscite entre Idas et Apollon. L'*Iliade* connaît le combat qui oppose l'archer Idas au dieu pour l'amour de Marpessa, mais ne connaît qu'un enlèvement de Marpessa par Apollon²²⁰. Le combat et ses suites sont connus de l'art figuré dès le coffre de Kypsélos, mais les scènes n'enseignent rien d'autre²²¹. Dans une scholie à ce passage de l'*Iliade* qui se réfère à Simonide, Idas est fils de Poséidon et a été élevé par Aphareus. Idas désire épouser Marpessa, fille d'Événos (l'ascendance de celui-ci n'est pas précisée) : il se rend à Ortygie, en Chalcidie, et l'enlève à l'aide d'un char offert par Poséidon. Événos les poursuit jusqu'au fleuve Lycormas, en Étolie, qu'il ne peut franchir : il s'y jette pour s'y noyer, et le fleuve prend son nom. Le combat d'Idas contre Apollon, qui ne diffère pas de ce que dit l'*Iliade*, est interrompu par Zeus qui laisse Marpessa choisir elle-même son époux : craignant qu'Apollon ne l'abandonne lorsqu'elle sera vieille, elle préfère Idas²²². Le Pseudo-Apollodore, qui livre un récit proche au livre I de sa *Bibliothèque*²²³, ajoute plusieurs précisions troublantes : Événos est un fils d'Arès ; lorsque le père voit sa route barrée par le fleuve, il égorge ses chevaux avant de s'y jeter. Pendant ce temps, Idas arrive à Messène où Apollon tente de lui enlever Marpessa. Zeus interrompt leur combat et l'arbitrage se déroule comme dans la scholie. Sont-ce là des inventions du Pseudo-Apollodore sur le modèle de la course de Pélops ?

Comme celle d'Hippodamie, l'aventure de Marpessa réalise une problématisation du mariage heureux, où Marpessa est davantage mise en valeur grâce au jugement de Zeus ; et la similarité de structure entre son rapt par Idas et la course de Pélops est manifeste, malgré des différences notables dont la principale est le recours au rapt et non à une course. Quel épisode a influencé l'autre, et est-il possible de déterminer cette influence ? Il apparaît en tout cas que plusieurs des détails donnés par le Pseudo-Apollodore ne sont pas des innovations de sa part. À en croire la scholie à l'*Iliade*, l'épisode est connu de Simonide, et tout porte à prêter foi à cette référence, car plusieurs fragments de Bacchylide montrent que ce dernier lui avait également consacré au moins deux poèmes, un

lorsque, à l'approche du dénouement et donc du mariage, il montre Dionysos, prompt à se présenter en nouveau Pélops, « hippodamisant » Pallène, qui tenait davantage d'Atalante en termes de pure structure actantielle, pour en faire une figure d'épouse innocente : Nonnos de Panopolis, *Dionysiaques*, XLVIII, v. 205-225. Voir la fin du chapitre 4 pour l'étude de ce passage.

²¹⁹ Hygin, *Fables*, 185.

²²⁰ *Iliade*, IX, v. 555-564.

²²¹ Pausanias, *Description de la Grèce*, V, 18, 2.

²²² Scholies BT à l'*Iliade*, IX, v. 559 = PMG fr. 563 (Simonide, fr. 55). Pour ne rien simplifier, Aphareus, père adoptif d'Idas, a pour frère un nommé Leukippos, homonyme du fils d'Oinomaos.

²²³ Pseudo-Apollodore, *Bibliothèque*, I, 7, 8.

dithyrambe et un éloge. Le rapt de Marpessa était donc connu au tournant de l'époque classique²²⁴. Mais dès cette époque, l'influence est concevable dans les deux sens, puisque Simonide, Bacchylide et Pindare évoluent dans le même milieu, au service des mêmes commanditaires, et peuvent s'être influencés les uns les autres dans la reprise des mêmes sujets ou dans leur traitement ; or les poèmes de Bacchylide consacrés à Marpessa paraissent dater de sa maturité et de son exil²²⁵. Quant à une parenté structurelle entre les deux épisodes, que le caractère lacunaire des sources ne permet pas d'explorer aux époques plus anciennes, elle n'est pas à exclure : le rapt et le mariage de Marpessa se rattachent au cycle de la chasse du sanglier de Calydon²²⁶.

Quoi qu'il en soit de ces influences subies par ou exercées sur d'autres épisodes similaires, la configuration particulière au cas d'Hippodamie et de Pélops ressort mieux à la lumière de ces comparaisons. La ruse y apparaît comme un compromis, ou du moins une tentative de compromis, entre le cadre normatif du mariage, imposé de l'extérieur par le père, et les volontés de la jeune fille. Dans le cas d'Hippodamie, les volontés de la jeune fille recoupent commodément le cadre de l'épreuve. Pélops est bien l'un des prétendants, il remporte bien la course : quand bien même Oinomaos meurt, le choix de l'époux de sa fille se déroule bel et bien selon les modalités qu'il avait dictées. Il y a trucage, mais il faut que les apparences soient sauvées. La légitimité du mariage apparaît ainsi comme une préoccupation majeure de l'épisode, contrairement au cas de l'union entre Jason et Médée ou entre Ariane et Thésée, où l'enjeu nuptial vient se greffer sur une épreuve qui n'a pas de caractère nuptial en elle-même, et où, par leur fuite, les deux jeunes gens se placent en position de rejet encore plus radical par rapport au beau-père et au cadre familial habituel.

Dans tout un groupe de variantes, Pélops n'a donc pas qu'un adjuvant, mais deux : Hippodamie et Myrtilos, le second au service de la première. Ne maîtrisant aucun savoir technique et aucune compétence guerrière, contrairement à Médée ou à Atalante, Hippodamie a recours à la parole. Même dans les versions où aucun engagement n'est pris, il est dit qu'elle persuade Myrtilos de lui venir en aide. Dans la scholie au v. 990 d'*Oreste*, elle se débarrasse de lui par un mensonge qui a pour objet sa virginité. À l'inverse, lorsque c'est Pélops qui a recours à Myrtilos, Hippodamie redevient un pur enjeu, au point d'alimenter la fausse promesse de partage sexuel. Et dans tous les cas, Hippodamie se trouve en position de voir sa démarche se retourner contre elle lorsque Myrtilos la réclame d'une façon ou d'une autre. Hippodamie se trouve donc elle aussi en conflit avec un dépositaire du savoir

²²⁴ Bacchylide, *Dithyrambes*, 6, et *Éloges*, fr. 2 dans la CUF = fragment 20A Snell-Maehler. Les restes du Dithyrambe 6 évoquent le rapt de Marpessa, mentionnent la fuite d'Idas pour échapper à la mort et citent Poséidon ; le dernier vers mentionne un « fils d'[Arès] au bouclier d'or » (v. 11), où « Arès » est restitué d'après les autres sources. Dans les fragments d'éloges, le fragment 2 (en réalité plus proche d'un dithyrambe lui aussi) mentionne plus explicitement Événos comme un « fils d'Arès à l'aigrette d'or... Événos ceint de bronze, au bras audacieux, souillé de meurtres » (Ἄρ]εος χρυσολόφου παῖ[-/δα] ... χαλκομίτραν / ... Εὐ]εανὸ[v] θρασύχειρα καὶ μαι[φόνου]v, v. 13-16). Le vers 6 précise que Marpessa hait son père, ce qui va dans le sens d'un rapt consenti, comme le reste des sources. Les restes de la strophe 8 pourraient être une allusion à un parricide de Marpessa.

²²⁵ Voir, dans la C.U.F., l'Introduction p. XV-XVI, la notice du Dithyrambe 6 p. 57-58, et la note introductive au fragment d'éloge, p. 232-233.

²²⁶ Voir, dans l'édition de Bacchylide dans la C.U.F., la notice au Dithyrambe 6 et à l'Épinicie 5.

technique, et c'est là un élément plus singulier de l'épisode par rapport aux autres dotés de structures proches : dans le cas d'Ariane et de Thésée, Ariane a de la même façon recours à l'artisan qu'est Dédale pour venir en aide à l'homme qu'elle a choisi dans une épreuve, mais cette assistance ne donne pas lieu à conflit.

La part d'Hippodamie dans l'épisode de la course demeure restreinte, mais décisive, puisque c'est elle qui est souvent à l'origine de la ruse de Myrtilos. Son action apparaît caractéristique des modes d'action prêtés aux jeunes filles dans un contexte amoureux préluant au mariage, mais aussi étroitement liée à une problématisation de la légitimité du mariage qui singularise l'épisode de la course de chars.

2.8. Chrysippos

2.8.1. Le rapt de Chrysippos par Laïos

Le rapt de Chrysippos par Laïos brasse des thèmes très voisins, mais distincts, de ceux qui ont été examinés dans le cas de l'enlèvement de Pélops par Poséidon. Les textes comme les images montrent deux visions opposées de la relation, l'une heureuse, l'autre sombre. Dans la variante sombre, Chrysippos finit par se suicider. Cette variante était mise en scène dans la tragédie *Chrysippos* d'Euripide, dont les détails restent incertains, et elle est relatée par plusieurs scholies aux *Phéniciennes*²²⁷. Dans les scholies, qui sont les seuls textes fournissant des récits complets de l'enlèvement, Laïos est souvent présenté sous un jour négatif et la relation se passe mal. Deux scholies considèrent l'amour même de Laïos pour Chrysippos comme une faute ayant fonction de causalité tragique au sein de la dynastie des Labdacides ; la scholie au vers 1760, qui rapporte la version d'un nommé Pisandre, va jusqu'à qualifier de contre-nature le désir de Laïos et en fait la cause de l'envoi de la sphinx à Thèbes²²⁸.

Mais il existe aussi une variante heureuse, ou du moins une variante où Chrysippos survit à sa relation avec Laïos. Dans les textes, elle n'apparaît clairement que dans les *Parallèles mineurs* qui la font précéder le meurtre de Chrysippos par Hippodamie : Laïos restitue Chrysippos et est pardonné par Pélops, et Chrysippos reste en vie... jusqu'au moment où il est tué par Hippodamie, qui tente de faire

²²⁷ Scholies aux *Phéniciennes*, v. 60 et 1760. La seconde scholie se réfère à Pisandre, mais l'ancienneté de la version qu'elle rapporte n'est pas garantie pour autant : sur ce problème, voir Gantz (2004), p. 863-865.

²²⁸ Scholies aux *Phéniciennes*, v. 60 (qui présente l'amour de Laïos comme une faute, et évoque une rivalité amoureuse entre Laïos et Œdipe) ; v. 1760 (où l'amour contre-nature de Laïos incite Héra à envoyer la sphinx à Thèbes). Dans la scholie au vers 1760, l'enlèvement de Chrysippos figure au tout début : ιστορεῖ Πείσανδρος ὅτι κατὰ χόλον τῆς Ἥρας ἐπέμφθη ἡ Σφιγξ τοῖς Θηβαίοις ἀπὸ τῶν ἐσχάτων μερῶν τῆς Αἰθιοπίας, ὅτι τὸν Λάιον ἀσεβήσαντα εἰς τὸν παράνομον ἔρωτα τοῦ Χρυσίππου, ὃν ἤρπασεν ἀπὸ τῆς Πίσης, οὐκ ἐτιμωρήσαντο. « Pisandre raconte qu'Héra, par courroux, envoya la Sphinx aux Thébains depuis les confins de l'Éthiopie, parce qu'ils n'avaient pas vengé l'impiété de Laïos qui s'était adonné à un désir contre-nature pour Chrysippos, qu'il avait enlevé à Pisa. » La suite du récit, toujours rapportée à Pisandre, relate le parricide puis l'inceste d'Œdipe, jusqu'à la découverte de la vérité et son aveuglement volontaire.

accuser Laïos du meurtre en utilisant son épée pour perpétrer le crime²²⁹. Dans la céramique, une vision heureuse de la relation est montrée sur un unique vase, l'amphore apulienne de Naples, qui représente le départ de Chrysippos et de Laïos comme un simple départ en char, sans aucun des éléments visuels qui font reconnaître une scène de rapt²³⁰. Enfin, d'autres sources sont plus équivoques. Le Pseudo-Apollodore s'abstient de préciser le destin de Chrysippos et ne mentionne aucune malédiction de la part de Pélopos contre Laïos²³¹. Quant aux vases montrant le rapt, ils ne permettent pas de connaître le dénouement de l'affaire. Enfin, deux textes, les *Parallèles mineurs* et la fable d'Hygin, font s'enchaîner l'épisode du rapt dans une version où Chrysippos y survit et celui du complot d'Hippodamie menant au meurtre de Chrysippos²³².

Les *Parallèles mineurs* en donnent une version particulièrement propice à un rapprochement avec les institutions historiques grecques. Ils situent le rapt dans le double cadre d'une relation d'hospitalité entre Pélopos et Laïos et d'une relation pédagogique entre Laïos et Chrysippos, le Thébain étant venu pour enseigner au jeune garçon la conduite d'un char ; et le récit insiste ensuite sur l'amour de Laïos, motif du pardon de Pélopos. L'ensemble de ces éléments rejoint de près ce qui est connu des conditions posées au bon déroulement d'une relation pédérastique en Grèce classique²³³. Dans le même sens va le fait que plusieurs textes font du rapt le premier exemple, à valeur étiologique, d'un amour pédérastique en Grèce²³⁴. Une telle version contraste fortement avec la vision sombre des scholies à Euripide et la caractérisation axiologique négative qu'elles attachent au désir de Laïos. Cet écart montre l'ambivalence du sens prêté au rapt. Il est possible de rapprocher la coexistence de ces deux variantes aux craintes attachées aux relations pédérastiques, qui exposent les *paides* à des violences de la part de leurs aînés et sont donc tenues sous étroite surveillance par des témoins et par les familles afin de veiller à leur bon déroulement ; mais sont aussi en jeu, probablement, les tensions internes au monde grec dans l'acceptation ou le rejet des relations pédérastiques²³⁵. Il faut cependant reconnaître que ce texte est le seul à se prêter véritablement à une telle interprétation. La *Fable* d'Hygin, quant à elle, situe l'enlèvement pendant les jeux de Némée, et Pélopos reprend Chrysippos en faisant la guerre à Laïos, ce qui rattache plutôt cette variante aux enlèvements amoureux comme déclencheurs de conflits dont Hélène est l'exemple le plus fameux.

Dans les scholies au moins, l'épisode remplit aussi une autre fonction, celle d'un lien jeté entre la matière pélopienne et le cycle thébain par la malédiction de Pélopos contre Laïos, ou par la rivalité entre Œdipe et Laïos dont Chrysippos devient l'enjeu. Il reste tentant de supposer qu'un tel procédé a été employé surtout par le genre de la tragédie, grecque puis romaine ; mais l'élément se prêtait aussi

²²⁹ *Collection d'histoires parallèles*, 33.

²³⁰ Amphore panathénaïque apulienne à figures rouges. Vers 340-330 av. J.-C. Naples, Musée national, 81.942. LIMC Chrysippos 1* = Aphrodite 17°/1494.

²³¹ Pseudo-Apollodore, *Bibliothèque*, III, 5, 5.

²³² *Collection d'histoire parallèles*, 33 ; Hygin, *Fables*, 85 (« Chrysippus »).

²³³ Cantarella (2002), p. 17-27.

²³⁴ Scholie aux *Phéniciennes*, v. 60 ; Élien, *Sur la personnalité des animaux*, VI, 15 (qui fait allusion à la pièce d'Euripide).

²³⁵ Voir Cantarella (2002), p. 27-36, sur la protection légale du bon déroulement des relations pédérastiques.

bien à toutes sortes d'emplois dans l'épopée ou les exercices rhétoriques. Faut-il pour autant supposer que cet épisode est une invention « récente », ne remontant pas au-delà de l'époque hellénistique ? J'en doute. Si la connexion entre l'ensemble « pélopie » et le cycle thébain dans la recherche d'une cohérence à grande échelle entre les matières liées à différentes lignées héroïques s'est sans doute faite dans un second temps, le rapt érotique à visée pédérastique peut en lui-même remonter à une époque bien plus ancienne.

2.8.2. Le meurtre de Chrysippos : la « médéisation » d'Hippodamie

Lorsqu'il ne se suicide pas après son enlèvement par Laïos, Chrysippos finit malgré tout par être tué, dans des circonstances différentes, victime d'un complot orchestré par Hippodamie et mis en œuvre soit par elle, soit par deux de ses fils, Atrée et Thyeste. Inconnu de la tradition iconographique, le meurtre est bien attesté dans les textes, et se conclut par l'exil des coupables²³⁶.

En termes de structure actantielle, l'épisode retient l'attention par le retournement complet qu'il montre dans la figure d'Hippodamie : d'adjuvante de Pélops à l'occasion d'une épreuve qu'il affronte et qui contribue à leur mariage, elle devient son adversaire pour des raisons liées à ce mariage – Chrysippos est un fils illégitime²³⁷ – et s'en prend à sa descendance. Une telle structure est voisine de celle qui préside à l'union de Médée avec Jason, puis à son volte-face meurtrier, mais avec plusieurs différences qu'il importe de prendre également en compte : dans le cas d'Hippodamie, le mobile de la querelle pour le pouvoir est plus accentué que dans le cas de Médée, qui agit avant tout en tant qu'épouse délaissée ; et contrairement à Médée, qui agit seule, Hippodamie, dans plusieurs sources, agit de concert avec ses enfants légitimes. Seuls les *Parallèles mineurs* font d'elle une figure de criminelle aussi déterminée que Médée. Le petit nombre et le caractère souvent allusif des sources sur l'épisode empêchent de pousser beaucoup plus loin l'analyse.

Tant dans l'épisode du rapt que dans celui du meurtre ou dans leur combinaison, Chrysippos ne survit pas et n'accède jamais à l'âge adulte. Or son nom, « cheval d'or », dénote une valeur particulière, et c'est lui que Pélops tend à préférer à ses enfants légitimes. Dès lors, il n'est pas absurde d'émettre l'hypothèse que le nom de Chrysippos et la valeur dont il est porteur connotent la souveraineté royale à laquelle il est initialement destiné. Quoi qu'il en soit de ce rapprochement, l'épisode de la mort de Chrysippos contribue à expliquer (cette fois de manière explicite, par l'exil d'Atrée et Thyeste) le fait que la dynastie ne se poursuit plus à Pisa même après Pélops, et la

²³⁶ Thucydide, *Histoire de la guerre du Péloponnèse*, I, 9 (allusion à l'implication d'Atrée dans la mort de Chrysippos, qui lui vaut l'exil) ; scholies à Euripide, *Oreste*, v. 4 ; fragments du *Chrysippus* d'Accius (voir le chapitre 5) ; *Description de la Grèce*, VI, 20, 7 (Pélops s'irrite contre Hippodamie et l'exile à cause de la mort de Chrysippos) ; *Collection d'histoires parallèles*, 33 ; Hygin, *Fables*, 85 (« Chrysippus ») : le complot prend place après l'enlèvement puis le retour de Chrysippos ; Hippodamie conçoit le complot, Atrée et Thyeste l'exécutent ; démasquée et accusée, Hippodamie se suicide).

²³⁷ Scholies à Euripide, *Oreste*, v. 4 (énumération de la descendance de Pélops) ; *Collection d'histoires parallèles*, 33 ; Hygin, *Fables*, 85 (« Chrysippus »).

dispersion caractéristique des Pélopidés dans le Péloponnèse²³⁸. Un autre aspect de Chrysippos, dans ces deux épisodes, fait de lui une sorte d'Adonis en mode mineur : son jeune âge qui n'aboutit jamais à l'âge adulte, le fait qu'il suscite un désir effréné dans un cas, une préférence excessive dans l'autre, et finit toujours par mourir soit de l'amour, soit de la jalousie qu'il a suscitée²³⁹. Mais cet aspect reste en retrait dans l'épisode et ne trouve aucune correspondance dans le culte : mieux vaut ne pas pousser trop loin ce parallèle.

2.9. Le héros éponyme du Péloponnèse

Pélops est l'un de ces héros qui ont laissé leur marque dans la toponymie de la Grèce : le nom du Péloponnèse, « l'île » ou plutôt la « presqu'île de Pélops²⁴⁰ », a perduré jusqu'à l'époque présente²⁴¹. L'expression en deux mots, *nēsos Pelopos* ou *Pelopos nēsos*, est bien attestée en poésie à partir du VI^e siècle, tandis que le mot *Peloponnesos*, dont l'emploi ne se répand qu'au V^e siècle avec l'œuvre de Thucydide, apparaît très majoritairement en prose²⁴². En dehors de ces deux désignations principales de la presqu'île entière, plusieurs expressions approchantes apparaissent dans les textes poétiques. Par ailleurs, plusieurs expressions un peu différentes, du type « la terre de Pélops » ou « le pays de Pélops », apparaissent également dans ces textes dès Pindare. Le sens de ces expressions est souvent plus restreint, désignant l'Élide ou même Olympie et ses environs immédiats, sans qu'il soit toujours facile d'en préciser le sens exact²⁴³. Les connotations associées à ces expressions sont largement conditionnées par leur contexte générique et varient notablement selon qu'elles revêtent ou non une forme poétique. Ainsi, dans la poésie mélique du tournant de l'époque classique, chez Pindare ou Bacchylide, la mention du nom de Pélops dans ces expressions réactive plus aisément le souvenir du héros lui-même, et tend à mettre davantage en valeur son aspect de héros du culte. Cela ne doit pas surprendre de la part de poèmes chantés dans un cadre lui-même culturel ou proche du culte. À l'inverse, employé couramment dans sa forme composée, le nom du Péloponnèse devient un

²³⁸ Finkelberg (1991) part de ce problème pour étudier la question des règles de succession royale telles que les traditions sur les Pélopidés en général les représentent. La royauté s'y transmet moins de père en fils que par alliance.

²³⁹ Detienne (2007), en particulier p. 91-107.

²⁴⁰ Le nom νῆσος peut signifier non pas seulement « île » mais également « péninsule ». Voir Chantraine (1999), article νῆσος.

²⁴¹ Ce lien d'éponymie établi entre le toponyme d'une si large région et un anthroponyme est un cas unique dans la géographie grecque.

²⁴² Comme on l'a vu au chapitre 3, l'expression en deux mots apparaît pour la première fois dans un fragment des *Chants cypriens*, datant, selon West, de la deuxième moitié du VI^e siècle (fr. 15 Bernabé = 16 West). Elle se trouve ensuite chez Tyrtée (fr. 2 v.15), Alcée (fr. 34 v.1), peut-être chez Alcman (le fr. 7, très mutilé, donne ἐν τῆι Πελο[ποννήσῳι, mais dans la mesure où la fin du mot est une restitution et où il est possible de restituer Πελο[πος νῆσῳι sans embarras métrique, il vaut peut-être mieux opter pour cette dernière solution, puisque le nom composé n'est jamais employé ailleurs dans la langue poétique de l'époque). L'expression apparaît plusieurs fois chez Bacchylide, jamais chez Pindare, qui lui préfère des périphrases variées. L'une des premières apparitions du mot Πελοπόννησος dans la langue poétique se trouve chez Euripide, dans un fragment des *Téménides* (fr. 730 TrGF) ; c'est l'unique emploi attesté du mot dans la langue tragique.

²⁴³ Pindare, *Olympiques*, 1, 23 ; 3, 23 ; 5, 9 ; 9, 9.

toponyme parmi d'autres qui, pour autant qu'un lecteur actuel puisse en juger, n'évoque pas particulièrement le héros, sauf lorsque le rappel explicite de l'éponymie ou une série d'éléments présents par ailleurs dans le texte viennent réactiver l'étymologie du nom.

L'association entre le nom de Pélopos et cette *nèsos* de Grèce n'apparaît pas liée à l'imaginaire grec des îles, puisqu'aucune tradition liée à cet imaginaire ne nous est parvenue²⁴⁴, mais plutôt au rôle historique attribué au héros et à sa descendance dans cette partie de la Grèce. L'éponymie du Péloponnèse suit de près l'union entre Pélopos et Hippodamie : le mariage et l'accession au pouvoir royal sont liés, mais ouvrent à leur tour la possibilité de l'éponymie. Néanmoins, cette dernière n'apparaît pas systématiquement dans ce contexte, et est mentionnée le plus volontiers par les historiens et les géographes, y compris dans des contextes où la course de chars pour Hippodamie n'est pas relatée, voire pas du tout mentionnée. L'éponymie est alors liée à une causalité purement géopolitique (dans le discours de Xerxès chez Hérodote, Pélopos a asservi les Grecs du Péloponnèse) voire économique (chez Thucydide, Pélopos est caractérisé par les richesses qu'il apporte d'Asie dans une Grèce centrale alors pauvre)²⁴⁵. Les autres causalités mobilisées, y compris chez les mythographes, restent proches et renvoient toutes aux accomplissements de Pélopos en tant que souverain : les qualités morales mises en œuvre au cours de son règne chez Diodore de Sicile, ses victoires militaires dans la région chez le Pseudo-Apollodore²⁴⁶. Ce changement de nom de la presqu'île de Grèce centrale vient régulièrement s'inscrire dans une série dont elle forme la dernière étape : dès Istros, la région est connue pour s'être appelée d'abord Apis, et Nicolas de Damas retrace trois étapes menant de l'Apis à la Pélasgie puis au Péloponnèse, au fil du peuplement du lieu²⁴⁷.

Le plus souvent, le changement de nom du Péloponnèse n'est pas le produit d'un changement ponctuel, mais vient sanctionner un processus progressif : l'accroissement de la puissance de Pélopos et de sa lignée. Si le procédé de l'éponymie tel qu'il figure dans ces passages apparaît lié principalement au genre historique et aux étologies employées par les historiens pour expliquer les toponymes, l'association entre le héros et la presqu'île se distingue de ces étologies (parfois très ponctuelles) par sa diffusion plus large et plus ancienne, qui remonte à la poésie archaïque. C'est cette association qui fonde la double caractérisation de Pélopos comme héros à la fois asiatique et grec, tandis que sa descendance, la lignée pélopidé, bascule définitivement du côté hellène.

²⁴⁴ Ou plus précisément presque aucune, puisqu'une exception a été indiquée plus haut : les « îles pélopiennes », ce groupe de neuf petites îles faisant partie du territoire de Trézène, évoquées par le seul Pausanias (*Description de la Grèce*, II, 34, 3) et dont l'une, à ce que l'on disait (*phasin*), n'était jamais mouillée par la pluie. Une autre île au large de Trézène, Sphairia, mentionnée en II, 33, 1, abritait le tombeau de Sphairos, cocher de Pélopos, mais ne possédait pas de propriétés particulières en elle-même ; Pausanias rapporte une tradition liée à un nom plus récent de l'île, Hiéra, sans rapport direct avec Pélopos.

²⁴⁵ Hérodote, *Enquête*, VII, 11 ; Thucydide, *Histoire de la guerre du Péloponnèse*, I, 2.

²⁴⁶ Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique*, IV, 73, 6 ; Pseudo-Apollodore, *Bibliothèque*, *Epitomé*, II, 9.

²⁴⁷ Istros, *Argolika*, cité par Athénée, *Deipnosophistes*, XIV, 650b, mentionne le nom d'Apis et en fournit une étologie botanique renvoyant au nom du poirier. Nicolas de Damas, *FGrHist*, volume 2, I-A, 90, fr. 23, p. 342, explique non seulement le nom du Péloponnèse mais aussi les deux noms précédents par des héros éponymes, les deux prédécesseurs de Pélopos dans ces étologies étant Apis, fils de Phoroneus, puis Pélasgos, un Pélasge autochtone. Le Pseudo-Apollodore parle de Pelasgiotis et non de Pélasgie et ne fournit aucune explication aux noms, mais les deux autres noms et l'ordre de leur succession sont les mêmes.

2.10. Ouvertures comparatistes

Le corpus étudié ici relève déjà en partie de la comparaison, puisqu'il est indispensable de faire la part entre les œuvres grecques et celles, de langue grecque ou latine, qui se trouvent profondément influencées par une culture devenue gréco-romaine, et puisque les œuvres étrusques témoignent (en ne la laissant malheureusement qu'entrevoir) d'une réappropriation différente de l'épisode grec de la course. Plusieurs aspects importants du mythe de Pélops et d'Hippodamie appellent cependant des comparaisons avec les cultures voisines, ne serait-ce que sur le mode de l'interrogation.

Les premières questions qui se posent tiennent au lien qu'il convient d'établir (et dans quelle mesure) entre les traditions grecques anciennes sur Pélops et les réalités des contacts entre les peuples et des mouvements de populations dans et autour de la Grèce. Aux yeux des Grecs, Pélops est l'une des principales figures de souverains venus de l'étranger pour s'installer en Grèce ; les historiens voyaient dans sa venue en Grèce un événement historique, allant de pair avec un mouvement de population depuis l'Asie mineure jusque dans le Péloponnèse. L'attitude des historiens contemporains a beaucoup évolué sur ce point : il n'est plus question de lire sans précaution dans les déplacements des héros grecs les traces directes de migrations réelles dans la Grèce préclassique²⁴⁸. Cela n'empêche nullement, dans une perspective différente, de s'interroger sur ce qui, dans le mythe de Pélops tel qu'il a été construit ici, peut porter la trace de contacts et d'influences de populations non grecques. En somme, Pélops est-il aussi étranger que les Grecs l'affirmaient, ou n'est-il qu'une représentation grecque de l'étranger ? La question nécessite plusieurs niveaux de réponse. Les sources grecques, textes et images, mettent explicitement en œuvre pour représenter Pélops une vision on ne peut plus grecque du Barbare, dont la mise en avant connaît son paroxysme à l'époque classique, et qui se poursuit par la suite, souvent plus en retrait, jusqu'à l'époque romaine où Pélops, lorsqu'il ne devient pas un auge romain sur les sarcophages, est convoqué à l'occasion comme figure positive de l'époux venu de l'étranger. À un niveau moins visible, est-il possible de trouver trace de contacts, d'influences ou d'emprunts venus de l'extérieur dans les différents éléments du mythe ? Plusieurs pistes vont dans ce sens, mais nécessiteraient d'être prolongées au-delà de ce que permet la présente étude : il ne s'agira donc ici que d'en faire une présentation synthétique, en rassemblant les principales hypothèses qui ont été formulées jusqu'à présent de manière éparse.

Pélops, comme Tantale et Niobé, est lié à un ensemble d'épisodes qui ont pour lieu la région du mont Siplyos en Lydie. Il est possible, à en croire les allusions de Pausanias, que ces héros aient reçu des cultes dans cette région, au moins à son époque ; mais quand bien même ce serait le cas, ces cultes peuvent être récents, apportés dans la région au moment de la colonisation grecque des côtes de l'Asie

²⁴⁸ Pour une lecture des sources sur Pélops comme une transposition directe de migrations réelles, voir par exemple Schliemann, *Mycènes*, p. 88 et 448, cité par Weber (1880), p. 58.

Mineure. Une confrontation avec les sources archéologiques apporterait peut-être de nouveaux éléments.

En dehors de ce dossier, les textes fournissent des indices limités. Le nom « Myrtilos » est l'un des éléments qui invite de la manière la plus visible à un rapprochement avec le Proche-Orient ancien. Il est très similaire au nom hittite « Mursilis », porté par plusieurs souverains entre le XVI^e et le XIII^e siècle av. J.-C.²⁴⁹. Quoiqu'il en soit d'un possible emprunt, il convient une fois encore de distinguer le plan de l'élaboration historique de l'épisode et le plan des représentations : au moment d'introduire l'histoire de Gygès et de donner le nom du tyran de Sardes qui joue un rôle dans cette histoire, Hérodote considère le nom « Myrsilos » comme grec et lui préfère celui de Candaule, ce qui montre que le nom, quelle que soit son étymologie, n'était pas nécessairement senti comme lydien à l'époque classique²⁵⁰.

Un autre parallèle nécessite de remonter plus loin : l'emploi du char en Grèce n'est pas une invention locale, mais un emprunt fait à des peuples voisins. Cet élément, joint au nom de Myrtilos et aux modalités de la course qui portent la trace de la guerre en chars mycénienne, vont dans le sens d'une grande ancienneté de l'épisode de la course et sont peut-être à relier aux contacts entre les populations grecques et les populations voisines qui leur ont apporté la maîtrise du char, voire à porter au crédit d'un possible emprunt à un autre peuple de l'épisode lui-même. Cette transmission d'un savoir technique sur le char constitue en tout cas un point de contact possible qui peut avoir influé sur le développement de l'épisode de la course, mais il serait téméraire de s'avancer au-delà d'une simple hypothèse sur ce point : les sources grecques font entièrement défaut sur d'éventuels états anciens de l'épisode.

Mais là où les documents grecs font défaut, les comparaisons avec des documents non grecs peuvent s'avérer stimulants. Martin Bernal, dans une étude d'ensemble sur les contacts entre les populations grecques et les peuples du Proche-Orient et de l'Afrique antiques, a avancé une comparaison entre l'épisode grec de la course de Pélops et deux textes hittites²⁵¹. L'un se rapporte au règne de Tudhaliyas II (qui règne dans la seconde moitié du XV^e siècle av. J.-C.) et relate les activités du Hittite Madduwatas et de l'Aḫḫiya Attarassiyas : Attarassiyas chasse Madduwatas de son pays mais Tudhaliyas met fin à la poursuite et accorde à Madduwatas, à titre de refuge, la région du mont Zippasla, nom qui n'apparaît que dans ce texte et qui apparaît bien similaire au Sipylos grec. Bernal rapproche ce texte de ceux des textes grecs concernant Pélops qui l'affirment originaire de Paphlagonie et relatent la façon dont, chassé par le Phrygien Ilos, il se retire, dit Bernal, « vers le mont Sipylos ». Selon Bernal, l'épisode grec de la fuite de Pélops peut comporter un souvenir déformé de cet événement dans lequel les rôles auraient été inversés, l'Achéen (Pélops) devenant le bénéficiaire du refuge et non plus le poursuivant.

²⁴⁹ Evans (1985), p. 230.

²⁵⁰ Hérodote, *Enquête*, I, 7, 2 et Evans (1985) sur ce passage.

²⁵¹ Bernal (1991), p. 452-456.

Bernal ne s'appuie que sur une petite partie de la tradition historique, dont nous avons vu qu'elle n'est pas la plus répandue, et qui fait de Pélops un Paphlagonien, mais les autres variantes (qui le font lydien ou phrygien) n'ôteraient pas grand-chose à son argumentation²⁵². En revanche, il semble mal lire Pausanias, qui affirme que Pélops a été *chassé* du mont Sipylos par Ilos, ce qui explique sa venue en Grèce, et non qu'il y a trouvé refuge. Il n'est donc pas possible d'établir un rapport structurel, ni de similarité ni d'inversion, entre la fuite de Madduwatas et celle de Pélops dans la région du Sipylos. Plus généralement, ce rapprochement reste d'une efficacité limitée : l'établissement d'un rapport aussi direct et précis entre les deux textes suppose un rapport purement structural qui demanderait à être étayé par d'autres éléments, d'autant que les péripéties de Madduwatas et d'Attarassiyas sont loin de se terminer là et ne forment donc pas un épisode aussi ramassé que la tradition sur Pélops. Mais un rapprochement avec ce texte hittite présente le double avantage de fournir une source hittite sur le mont Sipylos et de verser une pièce supplémentaire à la piste des relations gréco-hittites comme influence probable dans l'élaboration ancienne des traditions grecques sur Pélops.

Allant dans le même sens que cette première suggestion de Martin Bernal, Martin West suggère également un rapprochement entre des péripéties réelles de l'histoire politique et militaire hittite et les traditions concernant Pélops²⁵³, mais il se contente de remarquer une ressemblance très générale entre les querelles pour le pouvoir des Tantalides et celles qui surviennent pendant le règne de Mursili I^{er} puis sont consignées par écrit par Télébinu : il est difficile d'en tirer plus qu'une simple possibilité que les malheurs des Pélopidés s'inspirent lointainement d'événements politiques réels survenus en Anatolie à partir du XVI^e siècle av. J.-C., ce qui reste bien vague.

L'autre document hittite que Bernal rapproche du mythe de Pélops fait partie de la correspondance d'un roi hittite ayant régné autour de 1300 av. J.-C. Une lettre écrite par ce roi concerne indirectement Tawagalawas, roi d'Aḫḫiya, qui vivait à Millawanda (généralement identifiée à Milet). À une époque où Tawagalawas semblait considérer la possibilité de devenir vassal du roi hittite, ce dernier fait allusion dans une lettre à une période où il montait en char en compagnie du frère de Tawagalawas et d'un conducteur de char, ce qui implique l'idée de partager un char avec un ennemi et permet à Bernal d'en rapprocher l'épisode du meurtre de Myrtilos par Pélops. Là encore, l'indice est trop ténu pour permettre un rapprochement précis, mais il attire l'attention, dans l'épisode de la course de Pélops et dans sa suite directe, sur l'élément de la querelle en char et sur l'importance des retournements d'alliances au sein de l'équipage d'un même char. De nouvelles comparaisons permettront peut-être de rapprocher cet élément de matières traditionnelles ou de pratiques hittites.

Outre ces indices renvoyant aux contacts entre les populations grecques et hittites, Martin Bernal propose deux autres rapprochements. Dans le contexte d'une recherche plus vaste montrant notamment les expéditions militaires égyptiennes en Grèce, il propose, non sans précautions, une

²⁵² Il cite Pindare, Olympique I, v. 24 ; Apollonios de Rhodes, *Argonautiques*, II, v. 358 et 790, et Pausanias, *Description de la Grèce*, II, 22 4.

²⁵³ West (1997), p. 472-475.

étymologie égyptienne pour le nom de Pélops, où il propose de reconnaître le sens de « Prince couronné » et de voir non pas un nom propre, mais un titre ; et il paraît analyser l'épisode du banquet de Tantale et de la mort de Pélops comme un motif de conte qu'il rapproche du sacrifice biblique d'Isaac, dont les protagonistes portent également des noms signifiant des titres²⁵⁴. Il s'agit là de questions en elles-mêmes tout aussi vastes : je me contente de les verser au présent dossier, qu'elles peuvent contribuer à renouveler.

Ces comparaisons, si elles demeurent trop ténues dans l'état actuel des sources pour permettre ne serait-ce que de confirmer une influence hittite dans l'élaboration d'un ou plusieurs éléments ou épisodes précis des traditions grecques sur Pélops et Hippodamie, ont l'avantage de permettre de cerner grossièrement le cadre spatial et temporel où se sont produits différents contacts ayant probablement influé sur l'élaboration des traditions grecques, dont les sources qui nous sont parvenues ne laissent saisir que l'évolution plus récente en Grèce à partir de la fin de l'époque archaïque. De telles comparaisons restent à mes yeux plus prudentes et potentiellement plus fécondes que les tentatives de reconstruction d'institutions préhistoriques indo-européennes, telles que Bernard Sergent les avance sur la base de la pédérastie initiatique²⁵⁵ : dans le cas de Pélops et de Poséidon ou de Laïos et de Chrysis, il me paraît plus prudent de s'en tenir à des rapprochements avec des institutions grecques plus récentes mais mieux attestées, plutôt que de tenter dès l'abord d'en nourrir des reconstructions à des échelles plus vastes, portant sur des époques pour lesquelles les sources font entièrement défaut, et impliquant un trop grand nombre d'hypothèses fragiles.

L'étude des éléments de conte présents dans le mythe de Pélops et d'Hippodamie a déjà été abordée plus haut par l'intermédiaire des propositions de Hansen, qui ont le mérite de s'appuyer sur des rapprochements plus précis et de tenter de rendre compte des différences autant que des ressemblances. L'une des faiblesses de cette étude, on l'a vu, est de se fonder sur un corpus majoritairement très éloigné des sources grecques dans le temps et dans l'espace. Pour la prolonger, il serait nécessaire d'étudier aussi d'éventuelles évocations de Pélops et d'Hippodamie après l'Antiquité, afin d'examiner les transformations de l'épisode de la course et de pouvoir formuler des hypothèses de travail sur la circulation des différents massifs de variantes du conte-type.

Beaucoup des rapprochements comparatistes proposés jusqu'à présent pour Pélops et Hippodamie restent à peine ébauchés, parce qu'ils ont été formulés dans le cadre d'études plus vastes, qui visaient avant tout à prouver le bien-fondé de la démarche générale consistant à rechercher l'influence du Proche-Orient ancien et des pays d'Afrique du Nord sur le développement de la culture grecque, démarche qui a beaucoup contribué à ouvrir de nouveaux champs de recherche à l'étude de l'Antiquité.

²⁵⁴ Bernal (1991), p. 456.

²⁵⁵ Sergent (1996), *L'Homosexualité dans la mythologie grecque*, p. 77-86.

Ces éléments d'interprétation anthropologique ont permis de mettre en évidence des ensembles cohérents sur un plan moins explicite que les ensembles thématiques qui avaient été dégagés dans un premier temps. Replacer les épisodes successifs du mythe de Pélopes et d'Hippodamie au sein de plusieurs ensembles plus vastes a permis de cerner les ensembles de représentations dont il fait partie, mais aussi les problématiques singulières qu'il développe. Si aucun sens monolithique ne saurait être soutiré à l'ensemble des sources, et si les orientations génériques, idéologiques et culturelles des textes et des images ne peuvent jamais être entièrement oubliées, plusieurs champs de représentations ressortent très nettement à l'examen, mobilisés dès les époques anciennes et approfondis ou remotivés au cours de l'ensemble de la période, y compris dans les cultures voisines mais distinctes que sont les mondes étrusque puis gréco-romain. La légitimité de la souveraineté, les croyances liées aux arts équestres et la problématisation de la construction du bon mariage sont les principaux ensembles en jeu dans le mythe, où l'épisode de la course de chars occupe la plus grande place, tant par la place privilégiée qu'il occupe dans les œuvres et le culte que par sa richesse et sa complexité, dont la présente étude a tenté de cerner les principaux traits. Au sein de l'ensemble « mythe de Pélopes », le mythe de Pélopes et d'Hippodamie apparaît comme le massif le plus important, celui dont les sources connues laissent le mieux deviner l'importance dans le culte et les arts et celui dont une analyse anthropologique laisse le plus nettement cerner les enjeux symboliques pour les sociétés antiques.

Si ces aspects du mythe de Pélopes et d'Hippodamie se sont révélés féconds à l'analyse, de nombreuses pistes tournent court ou ne permettent que des conclusions très restreintes, faute d'éléments suffisamment probants ; d'autres impliqueraient, pour être approfondies jusqu'au bout, des rapprochements avec d'autres corpus tout aussi vastes qui dépassent le cadre de cette étude et entraîneraient un peu loin de Pélopes et d'Hippodamie eux-mêmes. Il m'a paru nécessaire de tenter malgré tout l'examen de tous les épisodes, quitte à soulever davantage de problèmes que le cadre de cette étude ne permettait d'en résoudre, afin de passer en revue et de mettre à l'épreuve, à la lumière d'un corpus plus vaste et d'une démarche plus synthétique, les principaux instruments interprétatifs mis en œuvre par les études antérieures consacrées à tel ou tel aspect de ce mythe. La place réservée aux entreprises comparatistes relève de la même préoccupation : en contribuant à combler l'absence d'étude synthétique du corpus portant sur Pélopes, la présente étude espère notamment faciliter des comparaisons mieux informées et plus précises entre le mythe grec puis gréco-romain de Pélopes et les autres cultures antiques.

Conclusion

Voilà construit ce concept qu'est « le mythe de Pélops et d'Hippodamie », tel que la démarche rétrospective d'un mythologue du début du XXI^e siècle permet de le constituer par l'intermédiaire de l'étude conjointe du culte grec, des œuvres figurées grecques, étrusques et romaines et des textes et pratiques discursives grecques et romaines.

Cette étude a fait apparaître dans un premier temps la grande variété des modalités des représentations de Pélops et d'Hippodamie, tant en fonction de leurs supports textuels ou figurés que des pratiques culturelles, des projets picturaux et des types de discours qui les conditionnent, ainsi que la complexité des réseaux de références et d'influences mutuelles qui se sont noués entre ces supports et au sein d'une intertextualité entre les œuvres grecques, puis entre les œuvres grecques et latines.

Si les cultes de Pélops et d'Hippodamie à Olympie, tout comme celui des reliques de Pélops, ne paraissent avoir eu d'importance que locale, restreinte à l'Élide, il est probable qu'ils ont bénéficié du renom panhellénique apporté au sanctuaire par les concours sportifs qui s'y tinrent entre le VIII^e siècle av. J.-C. et le IV^e siècle après J.-C. ; Pélops possède un statut notable dans les traditions portant sur les origines de ces concours, bien que son rôle y soit indirect et que sa course de chars contre Oinomaos n'ait jamais été revêtue d'une valeur étimologique. Tout autre est ensuite la perspective des Romains et peut-être déjà des Étrusques sur ces héros dont le culte ne paraît pas s'être diffusé hors de Grèce, bien que la documentation très lacunaire sur ce sujet interdise des conclusions définitives.

Sur les œuvres figurées, tant grecques qu'étrusques ou romaines, c'est la course de chars, répartie en un nombre fini de scènes-types, qui forme la presque totalité des représentations du couple, avec une dimension narrative qui tient de l'allusion symbolique dans les œuvres grecques et étrusques et se développe en un récit visuel continu sur les sarcophages romains ; d'une culture à l'autre, les mises en scène de la course montrent des variantes qui tiennent du détail mais s'avèrent les indices décisifs d'une série de réappropriations et de mises en adéquation avec des réalités sociales et des contextes politiques différents, que l'étude des textes a permis de préciser encore dans le cas de la romanisation de l'épisode de la course. L'autonomie de la tradition figurée est ressortie très nettement des multiples écarts entre textes et images dans le traitement des mêmes sujets.

Si les œuvres figurées grecques donnent à voir directement Pélops, Hippodamie, Oinomaos, Myrtilos et les autres figures de cet épisode du passé lointain sur le même plan que les scènes quotidiennes du présent, la poésie archaïque, épique et mélique, insiste en revanche sur l'éloignement dans le temps de Pélops, qui appartient aux premières générations des héros et ne semble pas avoir été directement mis en scène dans l'épopée. La première œuvre connue à lui être entièrement consacrée, et qui marque durablement la postérité de la figure de Pélops, est la première *Olympique* de Pindare, dont l'importance et la complexité sont apparues à plusieurs reprises au fil de la présente étude.

L'épanouissement des genres écrits en Grèce donne lieu au développement et à la coexistence durable de plusieurs visages de Pélops et d'Hippodamie, conditionnés par des exigences génériques parfois contradictoires et influencés par l'actualité politique des cités grecques. La tragédie attique, à partir de Sophocle surtout, donne lieu à des mises en scène directes des héros de la course, dont la perte ne permet que d'entrevoir l'influence certaine sur la tradition postérieure : la course de chars ou la mort de Chrysis y constituaient Pélops et Hippodamie en figures tragiques de premier plan, davantage que ce que laissent deviner leurs évocations indirectes dans les tragédies consacrées aux Pélopidés et principalement aux Atrides. Les tragédies, mais aussi le théâtre comique, font paraître sur scène celui que les Grecs conçoivent comme un roi de l'histoire ancienne, qui joue un rôle important dans le peuplement de la Grèce et en particulier du Péloponnèse, et qui est l'un des fondateurs des principales lignées héroïques grecques. Cette figure historique qu'est Pélops est à son tour mobilisée dans des argumentations rhétoriques, tant dans les controverses des personnages tragiques que dans les écrits historiques ou encore chez l'orateur attique qu'est Isocrate : marquée par les suites des guerres médiques, la figure de Pélops se voit revêtue d'un statut paradoxalement double, oscillant entre une figure du Barbare asiatique et un ancêtre fondateur d'une des lignées des héros par lesquels la Grèce aime à se forger une identité à opposer aux Barbares.

Dès l'époque hellénistique, l'accession des auteurs athéniens au statut de classiques, le travail savant effectué par les auteurs alexandrins sur les œuvres de leurs prédécesseurs et la généralisation d'une culture de l'écrit sont autant de facteurs qui achèvent de consacrer l'émergence d'une littérature de plus en plus visiblement consciente d'elle-même, où toute référence aux héros du passé devient potentiellement une référence volontaire et précise à des œuvres antérieures. En témoigne l'approche érudite d'Apollonios de Rhodes et de Lycophron envers l'épisode de la course de chars, tandis que la poésie lyrique paraît s'être définie davantage par distinction avec les grands genres sérieux auxquels Pélops se trouve désormais lié malgré ses quelques apparitions dans la comédie ancienne.

L'affirmation progressive de la puissance politique romaine va de pair avec le développement d'une littérature latine profondément influencée par la culture grecque, tandis que les auteurs grecs témoignent, bien qu'assez tardivement, de l'influence réciproque exercée sur eux par les infléchissements qu'impriment les auteurs latins aux représentations de Pélops et d'Hippodamie et notamment au personnage d'Oinomaos. Les historiens grecs demeurent attentifs à l'importance de Pélops, malgré les quelques problèmes de vraisemblance diversement esquivés ou affrontés que pose l'épisode de la course. Pausanias élabore une vision de la Grèce qui insiste sur la singularité de ses héros au détriment de facteurs historiques plus récents, notamment de Rome, et place l'Élide sous l'égide des protagonistes de la course, restituant (voire exhaussant encore) l'importance de Pélops dans le culte et les traditions locales. Les historiens latins, de leur côté, laissent de côté la plus grande partie du rôle historique de Pélops en Grèce proprement dite et lui préfèrent le rôle qu'il joue en Italie, où il devient, directement ou indirectement, le fondateur de la Pise d'Italie, c'est-à-dire l'un des multiples jalons de la parenté revendiquée par Rome avec les lignées héroïques grecques ; mais Pélops

ne semble pas avoir été employé comme une figure centrale au service d'un discours politique romain sur cette parenté légendaire.

C'est à nouveau l'épisode de la course qui connaît la postérité la plus durable et la plus massive, tant chez les prosateurs de la seconde sophistique, au nombre desquels figurent les Philostrate, que dans la poésie lyrique romaine : la composante nuptiale dans un cas, amoureuse dans l'autre, y sont fortement mises en avant, au service de valeurs différentes où l'union entre Hippodamie et le gendre venu de loin qu'est Pélops devient connotée positivement, dans le contexte d'un nouveau cosmopolitisme permis par la domination romaine, tandis qu'Hippodamie devient le type de la jeune fille à marier prête à aider l'homme qu'elle aime à réussir l'épreuve nuptiale. L'épopée, de Stace à Nonnos de Panopolis en passant par Quintus de Smyrne, témoigne de la plus grande continuité entre poètes grecs et latins, notamment dans le cas des scènes de courses qui constituent, dans les jeux funèbres, un *topos* du genre : la course de Pélops et la ruse de Myrtilos y deviennent une référence récurrente, qui informe et oriente le sens des péripéties des concurrents, et les représentations d'Oinomaos y prennent un tour de plus en plus sombre.

Les représentations littéraires de Pélops et d'Hippodamie, tant en poésie qu'en prose et sur la scène des pantomimes grecques ou des tragédies romaines, paraissent osciller entre les deux pôles que forment la thématique amoureuse, qui fait de la course de chars un triomphe du couple, et une vision sombre de l'épisode, qui dépeint tant Oinomaos ou Myrtilos que Pélops comme de grands criminels, l'ascendance et la descendance du héros étant mobilisées pour mieux l'inscrire dans la continuité des crimes de Tantale et de ceux, à venir, des Pélopidés. Cette dernière conception, dont Stace montre l'influence grecque dans l'épopée latine, s'affirme principalement dans la tragédie romaine avec le *Thyeste* de Sénèque.

Commune également à la Grèce et à Rome est la pratique durable des commentaires et des ouvrages mythographiques, lesquels ne retiennent de la tradition antérieure qu'une matière narrative dont ils produisent en prose des synthèses assurant la diffusion, mais aussi l'infléchissement et l'autonomisation progressive, de la « matière sur Pélops », dans le contexte de pratiques d'écriture multiples, poétiques et rhétoriques, à but scolaire ou littéraire, toutes intéressées par de pareils outils. Les scholies témoignent du creuset intellectuel que forment les commentaires dès l'époque alexandrine, dans un double mouvement de synthèse des connaissances existantes et de production discrète mais ferme de nouvelles formes, voire de nouvelles variantes. Dans sa *Bibliothèque*, le Pseudo-Apollodore produit la variante la plus riche en détails et en péripéties de la course de Pélops. Les *Fables* d'Hygin associent à cette ambition de synthèse une démarche de classement plus explicite encore par l'intermédiaire de la pratique de la liste, qui prolonge lointainement les formes de classement pratiqués par les genres oraux grecs traditionnels puis les classements savants des commentateurs et des scholiastes.

Dans le même temps se développent des usages purement savants de la référence à Pélops, qui, tant chez Cicéron que chez Dion de Pruse, font du héros et de ses aventures des instruments au service

d'une réflexion philosophique et morale, et en chargeant la composante merveilleuse, affranchie de tout lien avec une quelconque réalité passée, d'une valeur allégorique qui produit des images autonomes venant tout à la fois orner et articuler le raisonnement en cours.

Chez les premiers auteurs chrétiens, Pélopos perd sa singularité : il se trouve inscrit dans plusieurs séries de références – idoles du culte, actions immorales de divinités stigmatisées pour leurs amours pédérastiques et leurs repas cannibales – convoquées dans des contextes polémiques à titre d'exemples alimentant les condamnations du paganisme. La lecture des orateurs rappelle cependant que chrétiens et païens, malgré leurs divergences idéologiques et religieuses radicales, partagent souvent les mêmes références cultivées : la référence rhétorique à la marque ivoirine supposée identifier les Pélopidés témoigne d'une même attitude de mise à distance vis à vis de la pratique persistante des revendications de parentés héroïques dans les milieux aristocratiques des provinces romaines, où se vouloir descendant de Pélopos, voire se nommer ou se surnommer tel, n'a toujours rien d'infamant.

Une fois précisés les contextes singuliers de ces multiples évocations de Pélopos et d'Hippodamie, il est devenu possible, sur ces bases, de dépasser la lettre de ces représentations. Au sein de l'ensemble vaste et provisoire du « mythe de Pélopos », il a été possible de dégager des sous-ensembles thématiques plus précis et des liens privilégiés entre figures, entre parents ou entre épisodes. Ainsi Pélopos et Tantale sont-ils moins proches dans les sources que ce que leur lien de parenté pouvait laisser attendre ; de même, les convocations de la référence à l'ancêtre des Pélopidés qu'est Pélopos ne sont pas systématiques dans les représentations de sa descendance. À l'inverse, l'importance du couple formé par Pélopos et Hippodamie s'est trouvée confirmée par l'étude tant des représentations figurées que des textes ; malgré la place moins grande laissée à Hippodamie par les textes grecs connus avant la domination romaine, l'étude des œuvres fragmentaires ou perdues laisse deviner la place non négligeable de l'épouse de Pélopos dans des genres comme la tragédie, et elle reprend une place plus grande dans les textes conservés à partir de l'époque impériale. Les autres protagonistes de la course de chars que sont Oinomaos et Myrtilos, et dans une moindre mesure le cocher de Pélopos et les prétendants vaincus, sont apparus indissociables de cet épisode, de loin le plus autonome, le plus diffusé et le mieux documenté mettant en scène le couple fondateur de la lignée des Pélopidés.

À partir de ces sous-ensembles plus précis, une étude anthropologique de chaque épisode ou élément d'épisode informée par l'ensemble des sources a permis de mettre en évidence les principaux champs de représentation en jeu dans le mythe de Pélopos et en particulier dans le sous-ensemble « mythe de Pélopos et d'Hippodamie », en précisant encore la portée de ces expressions et en nuancant ou en confirmant les résultats d'études antérieures menées sur des aspects ponctuels de ces ensembles.

Il est apparu clairement qu'il n'y a pas de continuité directe entre le rôle de Pélopos dans le banquet de Tantale et le reste de ses évocations : c'est avant tout Tantale qui est mis en avant, dans un épisode où le cannibalisme se trouve partout évité ou atténué. La résurrection de Pélopos, en revanche, qui débouche sur la création de son épaule d'ivoire, apparaît comme l'un des procédés affirmant sa

légitimité royale par l'intermédiaire d'un lien privilégié avec le monde divin, sur le même plan que sa relation pédérastique avec Poséidon telle qu'elle est attestée à partir de Pindare. L'analyse précise des textes a permis de replacer l'évocation de l'ivoire de Pélops chez Pindare, puis chez les auteurs qui reprennent ce thème, dans le contexte plus vaste de la représentation de la beauté et de l'artifice, de la séduction et de la tromperie dans la poésie archaïque. Elle a également montré l'ambiguïté intrinsèque de cet objet poétique et littéraire qu'est l'épaule de Pélops, dont l'ivoire, pris littéralement dans le culte et dans les écrits savants ou mythographiques, tend à être récupéré dans la poésie et dans la prose poétique sous la forme d'une métaphore de la beauté du jeune homme dans la fleur de l'âge.

La relation avec Poséidon, telle qu'elle est présentée par Pindare, informe à un premier niveau sur la reprise par Pindare du thème de la poésie archaïque qu'est l'amour entre une divinité et un mortel, thème qu'il applique (peut-être le premier, mais rien ne permet de trancher la question) à une relation entre un dieu et un jeune homme. À un second niveau, elle renseigne sur la légitimité des amours masculines au début de l'époque classique, tant en Grèce centrale qu'auprès du commanditaire royal sicilien pour lequel le poète travaille. Pindare inscrit manifestement sa création poétique dans les pratiques pédérastiques bien attestées du début de l'époque classique ; il est plus téméraire, en revanche, de tenter d'employer l'ode, ou l'exemple de Pélops en général, pour tenter de cerner des usages plus anciens encore. Le rapt de Pélops par Poséidon, relevant des rapports entre dieux et mortels, est notamment plus délicat à rapporter à des raptus initiatiques que le rapt de Chrysis par Laïos, qui, lui, se voit doté d'une valeur étiologique, et est parfois relaté (certes à l'époque romaine seulement) en des termes qui permettent un parallèle aisé avec des institutions classiques.

L'épisode de la course de chars s'est révélé particulièrement riche en enjeux interprétatifs. Ancré dans les traditions locales éléennes, où il a connu, sinon ses origines premières, au moins un stade important de son développement dès l'époque archaïque, il montre à l'œuvre plusieurs champs de représentations liés au monde du cheval, mais aussi une problématisation de l'accession au mariage.

Les intermédiaires auxquels Pélops a obligatoirement recours pour remporter la course, qu'il s'agisse de Poséidon, de Myrtilos ou bien encore du cocher défunt de Pélops, sont tous liés aux puissances dangereuses qui menacent le conducteur de char sur le même plan qu'un cavalier ou qu'un pilote de navire. L'intervention de Poséidon, en plein accord avec ses attributions habituelles, écarte tout risque en mettant Pélops aux rênes d'un char surnaturel dont la caractérisation renvoie à un thème récurrent de la poésie épique, celui du déplacement surnaturel sur l'eau par un vol en rase-mottes conçu comme un contact impossible (le char roule sur l'eau comme sur la terre, mais sans se mouiller). Le recours à Myrtilos, au contraire, aboutit à un déchaînement maîtrisé de ces dangers de la course par le biais du sabotage du char. Myrtilos maîtrise un savoir-faire artisanal, à la fois celui du cocher et du fabricant de chars, mais il en fait un usage paradoxal et inquiétant, voisin du domaine de la *mêtis*, mais qui ne s'y cantonne pas et n'y est rattaché explicitement qu'assez tard par Nonnos de Panopolis. L'analyse a montré que les sources rattachent aussi Oinomaos lui-même à ces puissances destructrices acharnées contre les chars et les chevaux.

Mais la course, avec sa suite directe qui aboutit à la mort de Myrtilos, montre aussi une problématisation de l'accession au mariage. Si l'épreuve instituée par Oinomaos n'est jamais rejetée comme entièrement illégitime, le beau-père récalcitrant apparaît comme l'un des obstacles à écarter pour aboutir au destin normal de la jeune fille qu'est le mariage, l'autre obstacle étant le rival représenté par Myrtilos lui-même, employé comme expédient par la jeune fille dans toute une partie des variantes, mais finissant toujours par se retourner contre Pélops et Hippodamie à la faveur d'un dilemme éthique qui n'est jamais vraiment tranché.

L'accession d'Hippodamie au mariage et l'union entre Pélops et Hippodamie produisent un discours normatif et idéalisé sur le mariage, présenté comme une union légitime sanctionnée à la fois par une épreuve qu'impose le beau-père au futur gendre et par des sentiments mutuels entre les époux. Ce discours, quoique à l'occasion subverti par les poètes latins, forme l'un des éléments les plus durablement attestés par les sources tout au long de la période étudiée. Le complot d'Hippodamie contre Chrysispos, quant à lui, paraît relever également d'un thème récurrent dans les destins d'héroïnes qui s'unissent dans un premier temps à des héros qu'elles ont aidés puis doivent s'en dissocier violemment ; mais l'étude de ce thème n'a pas permis de tirer de conclusion d'ensemble, en raison du caractère très lacunaire des sources sur Chrysispos, qui rendent inaccessible toute un pan de la figure dramatique d'Hippodamie.

La pertinence d'un concept d'un « mythe de Pélops et d'Hippodamie » s'est ainsi trouvée confirmée : s'il peut être replacé dans les représentations générales des sociétés grecque puis gréco-romaine sur le monde du cheval et sur le mariage, il ne se perd pas dans ces ensembles, où il se singularise par la combinaison unique qu'il réalise entre ces différentes problématiques.

La pertinence du concept plus englobant d'un « mythe de Pélops », quant à elle, s'est trouvée également confirmée, mais sur des plans différents. Elle tient avant tout à l'unicité de la figure du héros garantie par son nom propre, qui, malgré les différences énormes entre les différents contextes de ses évocations, permet au spectateur, au lecteur ou à l'auditeur de les recevoir comme cohérentes entre elles. Elle tient principalement à la continuité de la lignée héroïque et royale à laquelle appartient Pélops, et à sa stature d'ancêtre des Pélopidés, dont nous avons vu qu'elle l'emporte de loin sur les références à Tantale lorsqu'il s'agit de nommer la lignée par distinction avec d'autres lignées héroïques. Le « mythe de Pélops » ne paraît pas, en revanche, doté d'une cohérence d'ensemble sur le plan des analyses anthropologiques, pas plus que la figure de Pélops ne paraît avoir été mise en avant au point de subsumer systématiquement sous son nom propre l'ensemble des épisodes où il apparaissait. Du moins est-ce ce qui ressort du caractère majoritairement très ponctuel des références aux différentes aventures de Pélops en dehors du cas (encore une fois singulier) de la première *Olympique* de Pindare. Mais il reste difficile d'évaluer le pouvoir de réactivation que le nom propre du héros pouvait conserver lorsque ces rappels n'étaient pas effectués explicitement ; ce pouvoir ne pouvait que varier en fonction des lecteurs, des spectateurs ou des auteurs qui avaient affaire à ce nom propre.

Le mythe de Pélops tel que l'a constitué le présent travail est le produit d'un regard rétrospectif d'un mythologue du début du XXI^e siècle. Ce regard et la démarche d'étude sont eux-mêmes conditionnés en partie par la postérité récente de la mythologie grecque ; de même, les études précédentes touchant à Pélops portent l'empreinte de l'infléchissement progressif d'une tradition sur le héros qui paraît être restée continue depuis l'Antiquité, au moins dans les milieux savants, et qui n'en produit pas moins de nouvelles variantes en dehors d'une exacte rigueur scientifique, comme le montre par exemple le désir de voir dans la course de chars une étiologie de la fondation des jeux olympiques. Pour être entièrement complète, la démarche rétrospective constituant un mythe de Pélops devrait prendre en compte l'ensemble de la postérité de Pélops et d'Hippodamie depuis l'Antiquité : cela aurait impliqué d'étudier à leur tour les documents byzantins, médiévaux, modernes et contemporains sur ces héros, afin de prendre en compte l'influence possible sur les chercheurs des développements les plus récents de la tradition. Cela aurait dépassé de loin le cadre de cette étude. Une telle démarche était heureusement d'autant moins indispensable que Pélops et Hippodamie, et plus encore l'épisode de la course de chars, sont devenus très peu connus à l'époque contemporaine, sans aucune comparaison avec la postérité que connaissent encore des héros comme Héraclès ou Thésée et des héroïnes comme Médée ou Antigone.

Cependant, il ne serait pas inutile, pour prolonger et compléter la présente étude, d'examiner les documents des époques postérieures afin de déterminer justement le moment de ce déclin ainsi que ses raisons. Peut-être peut-on d'ores et déjà avancer quelques pistes à la lumière des conclusions de ce travail. Un premier facteur a pu être la déperdition entraînée par le passage de Pélops et d'Hippodamie de la Grèce à Rome : les auteurs latins n'ont repris, du mythe, que des aspects nuptiaux et amoureux relativement génériques, qui n'avaient plus grand-chose de singulier par rapport à d'autres couples mythologiques par ailleurs mieux connus. L'ancrage du mythe en Asie mineure a été en bonne partie gommé, comme nous l'avons vu : pour les Romains, Pélops est la plupart du temps un Grec. Il en a été de même pour des traits singuliers de l'épisode de la course comme la ruse de Myrtilos, qui ne paraissent pas avoir connu de fortune littéraire en dehors du bref passage des *Aratea* de Germanicus ; Stace et Sénèque l'évoquent à peine. Un second facteur est la perte de nombreuses œuvres qui mettaient en scène Pélops et Hippodamie, notamment les tragédies de Sophocle et d'Euripide et celles d'Accius, qui ont fait disparaître autant d'œuvres classiques susceptibles d'engendrer leur propre postérité sur la scène théâtrale. Mais ce n'est là qu'une fausse explication, qu'il faudrait pouvoir expliquer à son tour en s'interrogeant sur les facteurs qui ont empêché la transmission de ces œuvres. Un troisième facteur entre peut-être en jeu avec le christianisme, dont les auteurs ne paraissent pas avoir tenté de se réapproprier la figure de Pélops, mais s'être contentés de l'employer comme repoussoir : cela pouvait nuire fortement, à terme, à la transmission de tout ce qui concernait Pélops, mais cela n'a nullement empêché le sauvetage d'autres mythes non moins détestables pour les polémistes chrétiens. Faut-il penser, alors, que Pélops et Hippodamie ont été éclipsés par d'autres figures plus marquantes ? Il est difficile de le déterminer.

Il semble en tout cas que la course de chars de Pélops ait conservé quelque temps, au moins dans le monde byzantin, une importance liée sans doute à celle qu'y gardent les compétitions hippiques à la fin de l'Antiquité. Le désintérêt envers Pélops et Hippodamie y a sans doute été un peu retardé.

Dans l'état actuel de la tradition manuscrite, c'est sans aucun doute la première *Olympique* de Pindare qui offre la représentation la plus ancienne et la plus saisissante du mythe de Pélops. C'est de loin l'œuvre qui, parmi les textes grecs, a suscité la postérité la plus ample et la plus durable. Si aucune autre œuvre aussi fameuse n'a été consacrée à Pélops en propre, la richesse des corpus rassemblés ici montre la façon dont la tradition a pu se poursuivre, même après la perte des grandes tragédies et d'éventuelles autres mises en œuvre poétiques consacrées au héros. Dans un autre ordre d'idée, l'intérêt renouvelé porté à Pausanias et à des textes non littéraires comme les scholies a fourni autant d'occasions nouvelles pour les antiquisants d'être confrontés à Pélops. Dans le domaine savonneux du mythe, objet difficile à constituer et à manier sans le transformer par l'acte même du discours, le présent travail vient à son tour s'ajouter à la tradition sur Pélops et Hippodamie. À défaut de se garantir de toute influence subie par ou potentiellement produite sur cette tradition, ce travail espère contribuer, dans la lignée des récents développements de la recherche, à un maniement mieux informé et plus rigoureux du concept de mythe dans l'étude des cultures antiques.

Annexes

Annexe 1 : les homonymes

Les listes d'homonymes rassemblées ici à titre de complément aux analyses du chapitre 6 (p. 461-465) ne prétendent pas à l'exhaustivité, mais se veulent assez complètes pour donner une idée représentative des emplois des noms grecs et latins de Pélops, d'Hippodamie, d'Oinomaos et de Myrtilos, en Grèce et à Rome.

1. Les Pélops homonymes

Pélops fils de Tantale possède de rares homonymes héroïques :

- Un Pélops d'Oponthe figure dans deux des listes des prétendants vaincus par Oinomaos que donne une scholie à la première *Olympique* de Pindare, v. 127 (première et troisième listes, cf. l'annexe « Comparaison structurelle des variantes »).

- Le nom de Pélops est également donné à l'un des fils donnés à Agamemnon par Cassandre et assassinés par Égisthe encore enfants : la tradition est rapportée par Pausanias (*Description de la Grèce*, II, 16, 6) à propos d'un tombeau attribué à ce Pélops et à son frère jumeau Télédamos.

- Le nom féminin « Pélopie » (Πελοπία, féminin de l'adjectif Πελόπιος dont le neutre forme le nom du sanctuaire du héros à Olympie) est donné par plusieurs textes à l'une des filles de Thyeste, qui lui donne un enfant, Égisthe, parfois en la violant. Cette variante est connue principalement par le Pseudo-Apollodore (épitomé de la *Bibliothèque*, II, 14), Hygin (*Fables*, 87-88) et les scholies à l'*Oreste* d'Euripide (v. 15).

Le port du nom « Pélops » par des personnes réelles est régulièrement attesté dans l'Antiquité :

- Au IV^e s. av. J.-C., le nom du général thébain Pélopidas, Πελοπίδας, est la forme dorienne de Πελοπίδης, « le Pélovide ».

- Au III^e siècle av. J.-C., un général macédonien de Ptolémée IV Philopatôr se nomme Pélops, fils d'Alexandros, et a un fils également nommé Pélops, qui est envoyé en ambassade auprès du roi Antiochos III en Asie peu après la mort de Philopatôr et accède par la suite à la charge de gouverneur de Chypre¹.

- Diodore de Sicile (*Bibliothèque historique*, XXVII, 1, 1) cite un Pélops fils de Lycurgue, tué encore enfant par le tyran lacédémonien Nabis qui redoute ses représailles s'il grandissait.

- Au I^{er} siècle, Plutarque, dans la *Vie de Cicéron* (XXIV, 9), mentionne un Pélops de Byzance auquel Cicéron envoie des lettres où il lui reproche sa négligence envers ses demandes répétées l'engageant à lui procurer des traités honorifiques byzantins.

¹ Mitford (1960), p. 110-111. Ces deux Pélops sont mentionnés par Polybe, *Histoires*, XV, 25, 13.

- Un Pélops auteur de traités de médecine qui a sans doute vécu au I^{er} siècle est mentionné par Plin l'Ancien dans son *Histoire naturelle* (XXXII, 16).

- Au II^e siècle, un autre Pélops médecin, mieux connu, est l'un des maîtres de Galien, qui l'évoque à plusieurs reprises dans ses traités.

- Au tournant des I^{er}-II^e siècles, un Tiberius Claudius Pelops est attesté dans plusieurs dédicaces trouvées à Olympie².

- Au VI^e siècle, un philosophe byzantin nommé Pélops est attesté dans les textes grecs³.

Cette liste n'est pas exhaustive : elle ne prend pas en compte l'ensemble des sources épigraphiques. Pour les Pélops attestés seulement dans les sources épigraphiques, on se reportera pour de bonnes bases aux références fournies par Gangloff (2012).

Le nom « Pélops » est toujours porté de nos jours, notamment par des Noirs-Américains : c'est un héritage des sobriquets donnés par les esclavagistes à leurs esclaves, et qu'ils empruntaient notamment à l'Antiquité classique⁴.

2. Les Hippodamies homonymes

Hippodamie possède plusieurs homonymes héroïques attestées plus anciennement, dès l'*Iliade* (qui ne mentionne pas l'épouse de Pélops).

- L'autre Hippodamie la plus fameuse est l'épouse de Pirithoos. Son nom et le lien entre son mariage et la lutte entre Centaures et Lapithes sont attestés pour la première fois chez Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique*, IV, 70, 3-4, mais ils sont probablement présents dès Pindare (fr. 166 SM). Voir les analyses de Gantz (2004), p. 493-501. La première représentation figurée connue de l'épisode se trouve sur le vase François, et la scène, connue de la céramique attique à figures rouges, est également représentée sur le fronton ouest du temple de Zeus à Olympie. C'est, sinon dans le nom d'Hippodamie, du moins dans les thèmes communs du mariage et des chevaux, qu'il faut chercher une partie de la cohérence du programme iconographique du temple : voir le chapitre 2, p. 78.

- Dans l'*Iliade*, XIII, v. 427-433, figure une Hippodamie qui est la fille aînée d'Anchise (le nom de sa mère n'est pas précisé, mais celle-ci est vraisemblablement l'épouse légitime du Troyen). Présentée comme la favorite de ses parents en raison de sa beauté, de son adresse et de son intelligence, cette Hippodamie a été prise pour épouse par le guerrier troyen Alkathoos fils d'Aisyètos (Ésyète), qui est tué au combat par Idoménée grâce à l'aide de Poséidon (v. 434-444).

² Lafond (205), p. 332-333.

³ Patria Constantinopoleos, *Parastaseis suntomoi chronikai*, 64.

⁴ Voir à ce sujet Hennig Cohen, « Slave Names in Colonial South Carolina », *American Speech*, vol. 27, n°2, mai 1952, p. 102-107, en particulier p. 107, et David De Camp, « African Day-Names in Jamaica », *Language*, vol. 43, n°1, mars 1967, p. 139-149, en particulier p. 142.

- Hippodamie est l'autre nom donné à Briséis par les scholies à l'*Iliade* qui commentent la première apparition de son nom au chant I, v. 184. C'est également son nom chez Dictys de Crète, *Éphéméride de la guerre de Troie*, II, 17.

- Hippodamie est l'un des noms donnés à l'épouse d'Amyntor, père de Phénix le précepteur d'Achille. Dans l'*Iliade*, Phénix relate son passé pendant l'ambassade des Achéens auprès d'Achille au chant IX, v. 448-484, où il rappelle un conflit qui l'opposa à son père à cause d'une rivalité entre sa mère, l'épouse légitime d'Amyntor, et une concubine qu'il lui préférait. Dans la scholie A au vers 448 de ce chant, l'épouse légitime est nommée Hippodamie. Ce nom n'apparaît qu'à cet endroit.

- Hippodamie est enfin une servante de Pénélope nommée une fois dans l'*Odyssée*, XVIII, v. 182.

En revanche, l'anthroponyme Ἴπποδάμεια ne semble pas avoir été porté par des femmes à l'époque historique. La forme masculine Ἴπποδάμας est portée par deux héros : un fils de Priam tué par Achille dans l'*Iliade* (chant XX, v. 400) et un fils du dieu-fleuve Achéloos attesté dans un fragment du *Catalogue des femmes* (10 Most, v. 48-57 = 10a MW) et dans la *Bibliothèque* du Pseudo-Apollodore, I, 7, 3. La forme masculine Ἴπποδάμος est portée à l'époque classique par le fameux architecte Hippodamos de Milet.

3. Les Oinomaos homonymes

Oinomaos n'a aucun homonyme héroïque. L'anthroponyme Οἰνόμαος est en revanche attesté pour des personnes réelles :

- Oinomaos de Gadara, philosophe cynique ayant vécu sous le règne de l'empereur Hadrien, qui est notamment le seul connu par l'entrée Οἰνόμαος de la *Souda* (Adler omicroniota 123).

- Une épigramme de l'*Anthologie grecque* (IX, 749) est attribuée à un Oinomaos, dont il reste incertain s'il doit être identifié ou non au philosophe de Gadara.

4. Les Myrtilos homonymes

Myrtilos ne possède aucun homonyme héroïque. En revanche, à l'époque historique, l'anthroponyme Μυρτίλος est porté par plusieurs personnes :

- Myrtilos le poète comique athénien, qui vit dans la seconde moitié du V^e siècle av. J.-C. et qui est connu de la *Souda* (entrée Μυρτίλος, Adler mu 1460).

- Un Myrtilos est mentionné par Thucydide, *Histoire de la guerre du Péloponnèse*, V, 19 et 24, parmi les noms des ambassadeurs athéniens prêtant serment lors de la paix de Nicias entre Sparte et Athènes en 421 av. J.-C.

- Un Myrtilos à l'existence moins certaine est mentionné par Plutarque dans la *Vie de Pyrrhos* en 5, 7-9 : c'est un échanson au service du roi, qu'il feint de trahir au profit de Gélon.

- à Rome, un L. Minutius Myrtilus est mentionné par Tite-Live, *Ab Urbe condita*, XXXVIII, 42, comme l'une des deux personnes remises aux Carthaginois par le préteur Claudius après avoir été accusées d'avoir frappé des ambassadeurs de Carthage.

- un autre Myrtilus, payé pour tenter d'assassiner D. Brutus et arrêté avant de passer à l'acte, est mentionné à deux reprises par Cicéron dans ses *Lettres à Atticus* : XV, 13a, 2, 7 et XVI, 11, 5, 1.

La forme voisine Μυρσίλος est également bien attestée:

- Myrsilos est un nom attesté par une partie de la tradition pour le roi de Lydie qu'Hérodote préfère nommer Candaule (*Enquête*, I, 7),

- Myrsilos est également le nom d'un tyran de Mytilène (Plutarque, *Banquet des sept sages*, 2 ; West (1997), p. 473).

- Enfin, un historien grec natif de Lesbos, à l'époque hellénistique, est également nommé Myrsilos ou Myrtilos (West (1997), p. 473).

Signalons enfin une Myrtilè, prêtresse de Dodone probablement fictive, à l'origine d'un rite de tripodéporie, et présente au moins dans l'*Appendix proverbialium* (3, 97), mentionnée par Bonnechere (1994), p. 141-144.

Annexe 2 : comparaison structurelle des variantes

La comparaison qui suit adopte, par commodité, un schéma structurel, afin de permettre de retrouver facilement les différentes variantes sur un élément donné présent dans les œuvres du corpus étudié. Il convient de préciser que le classement ayant produit ce schéma n'a *en lui-même* aucune pertinence et ne représente rien, sinon, à la limite, une nouvelle variante d'évocation de Pélopes qui cumulerait en un seul canevas narratif tous les éléments donnés par les principales évocations antiques. Le fait qu'un point donné n'apparaisse pas dans certaines sources antiques ne signifie pas qu'il n'est *pas précisé* et encore moins qu'il y *manque*, mais simplement qu'il n'y *existe pas* (ou plus précisément que son existence ou non n'y est pas décidée explicitement).

Nature du crime de Tantale. Le vol du nectar et de l'ambrosie (Pd. *Ol.* I). La divulgation d'un secret des dieux (Diod.). Le fait de ne pas avoir su tenir sa langue (Eur. *Or.*).

Mobile du crime de Tantale. Être hospitalier envers les dieux (Schol. Lyc. ; Schol. Pd. *Ol.* I).

Châtiment de Tantale. Faim et soif aux Enfers (*Od.*, *Ov. Mét.*). Rocher menaçant entre ciel et terre (Eur. *Or.* ; Schol. Eur. *Or.* 7). Rocher menaçant et autres peines (Pd. *Ol.* I). Faim, soif et rocher menaçant (Ps.-Apol. ; Hyg.).

Pélopes au banquet. Il est enlevé par Poséidon lors d'un banquet irréprochable de Tantale sur le Sipylos, mais une rumeur prétend qu'il a été découpé, bouilli et dévoré par les dieux (Pd. *Ol.* I). Il est tué et bouilli, puis ressuscité et enlevé par Poséidon (Ps.-Apol.). Il sert d'échanson aux dieux au banquet et est enlevé par Poséidon (Philostr. *Anc.*). Il est dévoré par les dieux (Eur. *Hél.*, incertain).

Partie de Pélopes remplacée par de l'ivoire. L'épaule, mangée par on ignore qui, peut-être les dieux collectivement (Pd. *Ol.* I dans la mesure où Pélopes est vu doté d'une ἐλέφαντι φαίδιμμον ὄμιον, une « épaule luisant de l'éclat de l'ivoire »). Le cartilage du coude ou du bras, mangé par Déméter (Lyc. *Alex.*, τὸν ὠλενίτην χόνδρον). Au moins une main, le mangeur n'est pas précisé (Stace *Theb.*, *eburnea manus*). Le bras, mangé par Cérès (Hyg., *bracchium*). L'épaule mangée par Déméter distraite par la disparition de sa fille (Schol. Lyc.). L'épaule mangée par Thémis ou Thétis (Schol. Pd. *Ol.* I). Rejet de l'épaule d'ivoire comme invraisemblable (Dion de Pruse, *Discours 8, Diogène*, 28).

Relation de Pélopes avec Poséidon entraînant le don d'un attelage. Pd. *Ol.* I., Ps.-Apol., Philostr. *Anc.*, Philostr. *Jeun.*, Ps.-Luc. *Char.* Pélopes passe son temps de *pais* auprès du dieu et reçoit un *misthos* (Schol. Hom. *Il.* I 38).

Ascendance d'Oinomaos. Fils d'Arès et d'Harpinè fille d'Asôpos (Diod., Schol. Apol. Rh. I 752)

Ascendance d'Hippodamie. Fille d'Oinomaos et d'Eurythoè fille de Danaos (Schol. Apol. Rh. I 752)

Oracle reçu par Oinomaos. Oinomaos se fera tuer quand sa fille se mariera (Diod.). Oinomaos se fera tuer par son gendre (Ps.-Apol., Schol. Apol. Rh. I 752)

Amour incestueux d'Oinomaos pour Hippodamie. Non réciproque (Ps.-Apol., autre version). Réciproque (Hygin, liste).

Nombre des prétendants tués. Treize (Pd. *Ol.* I, Philostr. *Anc.*, Ps.-Luc. *Char.*). Nombreux (Diod.) Nombreux, douze selon certains (Ps.-Apol.).

Listes des prétendants tués, reclassées par ordre alphabétique français				
Schol. Pd Ol. 1 v. 122 Liste 1 (treize noms)	Schol. Pd Ol. 1 v. 122 Liste 2 (quinze noms)	Schol. Pd Ol. 1 v. 122 Liste 3 (treize noms)	Schol. Pd Ol. 1 v. 122 Liste 4 (six noms)	Pausanias VI, 21, 10 (dix-huit noms)
Akarnan Alkathoos fils de Porthaon Aristomachos Automédon Chalkon, Eurylochos Eurymachos Hippochoos Krokalos Lasios Mermnès Pélops d'Oponte Trikoronos	Aiolopeus Akarnan Akrokomos Alkathoos Chalkon Euryalos Eurymachos Hippomédon Hippostratos Krokalos Lasios Lycourios Mermnès Peiras Skopelos	Aiolios Akarnan Alkathoos Aristomachos Chalkon Eurylochos Eurymachos Hippomédon Hippochoos Lasios Mermnon Pélops d'Oponte Trikoronos	Aiolos Aristomachos Kronios Kyrianon Pélagon Trikoronos	Aiolios Akrias Alkathoos fils de Porthaon Aristomachos Chalkodon Éoneus (fils de Magnès fils d'Aiolios) Érythas (fils de Leukon fils d'Athamas) Euryalos Eurymachos Kapétos Kronios Krotalos Lasios Lykourgos Marmax Pélagon Prias Trikolonos

Autres noms attestés pour les prétendants tués. Pélagon, Periphos (vase ital. **23**).

Ordre des prétendants tués. Non précisé, sauf dans Paus. VI, 21, 10 : Marmax ; (source : *Grandes Éhées* ?) Alkathoos fils de Porthaon, Euryalos, Eurymachos, Krotalos, Acrias ; (autre source) Kapétos, Lycourgos, Lasios, Chalkodon, Tricolonos ; Aristomachos, Prias, Pélagon, Aiolios, Kronios ; (autre source) Érythas fils de Leucon fils d'Athamas ; Éoneus fils de Magnès fils d'Aiolios.

Attelage et chevaux de Pélops. Char d'or aux chevaux ailés et infatigables (Pd. *Ol.* I). Char d'or volant (Soph. *El.*, Eur. *Or.*). Char offert par Poséidon (Nonnos). Chevaux ailés (coffre Kyps.). Chevaux non ailés (céramique att. et ital.). Char ailé (Ps.-Apol.). Le char peut avancer sur l'eau (un vase att. **9**, vases ital. **34**, **35** et sans doute **36**). Le char ne se mouille pas en courant sur l'eau (Ps.-Apol., Philostr. *Anc.*, Philostr. *Jeun.*). Chevaux arcadiens, robe blanche, caractère doux (Philostr. *Anc.*). Non pas chevaux ailés mais navire (Palaiph.). Navire (Paus.). Attelage à chevaux rapides et à

char construit avec une *technè* supérieure, collectivement offert par les dieux (Ps.-Luc. *Char.*). Chevaux apparemment ordinaires (Quint. Smyrn.).

Statut de Myrtilos. Fabricant de chars et cocher (ἄρματοπηγὸν δὲ καὶ ἡνίοχον, Schol. Apol. Rh. I 752).

Ascendance de Myrtilos. Fils d'Hermès et de Phaétousa qui est une Pléiade, ou de Klyménè, ou de Myrtô qui est une Amazone (Schol. Apol. Rh. I 752).

Chevaux d'Oinomaos. Offerts par Arès (Ps.-Apol.) Plus rapides que ceux des prétendants (Diod.) Les plus rapides d'Arcadie (Ps.-Luc. *Char.*) Arcadiens, robe noire (Philostr. Anc.) Plus rapides que l'Aquilon (Hyg.).

Autre équipement d'Oinomaos. Lance (Pd. *Ol.* I). Casque, cuirasse, lance (Apol. Rh., fronton Ol., Ps.-Apol., céramique att., ital., étrus. et rom.). Armes offertes par Arès (Ps.-Apol.) Char ailé et très rapide (Schol. Eur. *Or.* 982). Char rapide construit avec *tekhne* (Ps.-Luc. *Char.*)

Noms des chevaux d'Oinomaos. Psylla et Harpinna (Lyc. *Alex.* ; schol. Apol. Rh. I 752).

Nom du cocher de Pélops quand il est mentionné. Killos (Schol. Hom. *Il.* I 38, Schol. Eur. *Or.* 990). Killas selon gens de Trézène ou Sphairos selon un guide à Olympie (Paus. V, 10, 7). Killa (Strabon, XIII, 1, 63).

Victoire de Pélops grâce à son propre cocher. Schol. Hom. *Il.* I 38.

Non pas course mais autre événement. Rapt (Palaiph.) Bataille (Nicolas Damasc.).

Bornes de la course. De Pisa jusqu'au sanctuaire de Poséidon à Corinthe (Diod.). Du fleuve Cladéos jusqu'à l'Isthme (Schol. Apol. Rh. I 752)

Préparatifs d'Oinomaos avant la course. Sacrifice à Zeus Areios (Paus.). Sacrifice d'un bétail à Zeus (Diod.) Sacrifice d'un ovin (vases att.). Sacrifice à Arès (Philostr. Jeun.).

Oinomaos laisse un temps d'avance aux prétendants. Diod., Ps.-Apol., vases att.

Trophées macabres d'Oinomaos avec les prétendants vaincus. Oinomaos décapite les prétendants vaincus et cloue leurs têtes sur sa demeure (Soph. *Oin./Hipp.* (incertain), Ps.-Apol., Philostr. Jeun.) Idem, mais aussi les mains et les pieds (Philostr. Anc.).

Autres actes d'Oinomaos envers les prétendants vaincus. Il leur érige un tombeau collectif (Paus.). Il égorge les juments de Marmax, le premier prétendant, et les enterre avec lui à part (Paus.).

Action d'un prétendant vaincu. Alkathoos fils de Porthaon, enterré à Olympie, provoque les effets du Taraxippos à cause de sa défaite (Paus., l'une des versions du Taraxippos).

Naissance des sentiments entre les futurs époux. C'est Pélops qui tombe amoureux d'Hippodamie (Diod.). C'est Hippodamie qui tombe amoureuse de Pélops (Soph. *Oin./Hipp.* (incertain) ; Schol. Apol. Rh. I 752 ; Ps.-Apol.). Insistance sur le caractère mutuel des sentiments (Philostr. Anc., Philostr. Jeun. Attesté à coup sûr sur de nombreux vases grecs attiques et italiotes et sur les urnes étrusques.)

Lequel des époux prend l'initiative de la ruse. Pélops prend l'initiative de la ruse (Diod. ; Paus. dans une version du Taraxippos). Hippodamie prend l'initiative de la ruse (schol. Apol. Rh. I 752, Ps.-Apol.).

Modalités d'implication de Myrtilos. Pélops le corrompt (Diod.). Hippodamie le persuade (Schol. Apol. Rh. I 752, Ps.-Apol.). Implication certaine mais modalités incertaines (vases grecs italiotes, scènes de discussion entre Pélops, Hippodamie et Myrtilos).

Myrtilos est amoureux d'Hippodamie. Ps.-Apol. ; Paus. ; Schol. Eur. *Or.* 990 ; Nonnos XX.

Modalités du sabotage par Myrtilos. Myrtilos n'insère pas les clavettes : Schol. Apol. Rh. I 752 (citant Phérécyde), Ps.-Apol., Schol. Eur. *Or.* 990, Hygin. Ou bien Myrtilos emploie des pièces en cire : Schol. Apol. Rh. I 752 (rapportant une autre version) ; Schol. Eur. *Or.* 998 ; Nonnos de Panopolis, XX, v. 160-165 et XXXIII, 292-297. Myrtilos représenté avec une ou plusieurs roues de char séparées du char (vases att. et ital., urnes étr.). Éros coupe l'axe du char (Philostr. Jeun.)

Modalités de la ruse quand Pélops en est l'auteur. Pélops reçoit d'Amphion le Thébain un objet qu'il enterre sur le trajet de la course pour effrayer les juments d'Oinomaos (Paus., une version du Taraxippos).

Préparatifs de Pélops avant la course. Pélops consacre à Aphrodite une statue en bois de myrte en fleur, conservée à Temnos dans la région du mont Sipylos en Asie Mineure, et la prie pour obtenir Hippodamie en mariage (Paus.). Avant la course, Pélops sacrifie à Athéna Kydonia pour qu'elle lui prête son assistance (Paus.).

Interventions de divinités dans la course. Une ou deux Furies (vases att. et ital.). Lyssa (un vase att.). Divinités étrusques (sarc. étrus., identifications souvent incertaines).

Modalités de la mort d'Oinomaos. Il meurt en tombant du char (Schol. Apol. Rh. I 752 ; Ps.-Apol. ; Stace, *Theb.*) Il se suicide (Diod.). Pélops le tue (Eur. *Iph. Taur.*, Ps.-Apol., autre version « selon certains » ; Ps.-Luc. *Char.*). Myrtilos le tue (Nicolas Damasc.).

Derniers actes d'Oinomaos avant de mourir. Il maudit Myrtilos en lui souhaitant de mourir de la main de Pélops (Ps.-Apol.). Il tente de poignarder les chevaux de Pélops (sarc. étrus.).

Action d'Oinomaos après sa mort. Provoque les effets du Taraxippos d'Olympie (Paus., une des versions).

Actes de Pélops après la course. Il épouse Hippodamie (*passim*). Il agrandit le tombeau des prétendants vaincus et sacrifie en leur honneur (Paus.).

Actes d'Hippodamie après la course. Elle offre son lit-jouet au temple d'Héra d'Olympie (Paus.). Elle fonde les Heraia d'Olympie pour remercier Héra de son mariage (Paus.).

Rétribution promise à Myrtilos. Une nuit avec Hippodamie (Paus.). La moitié du royaume (Hyg.).

Réclamation de Myrtilos. Il rappelle sa promesse à Pélops (Paus.). Il tente d'embrasser Hippodamie (Phérécyde ; Schol. Eur. *Or.* 990). Il est victime d'accusations calomnieuses d'Hippodamie qui

prétend qu'il a tenté de la violer (Schol. Eur. *Or.* 990, autre version). Il tente de violer Hippodamie pendant que Pélops s'absente pour chercher de l'eau (Ps.-Apol.).

Meurtre de Myrtilos. Pélops le jette à la mer (Phérécyde ; Ps.-Apol., Paus., Soph. *El.*, Eur. *Or.*, Schol. Eur. *Or.* 990). Myrtilos tombe ou est jeté à la mer (un vase ital.). Pélops et Hippodamie tuent Myrtilos réfugié sur un autel (sarcophages étrusques).

Derniers actes de Myrtilos avant de mourir. Il maudit la maisonnée de Pélops (Ps.-Apol.).

Postérité de Myrtilos après sa mort. Éponymie de la mer de Myrtô (Ps.-Apol. ; Schol. Eur. *Or.* 989 et 990 ; Paus. allant *contra*). Son cadavre est rejeté par les flots à Phénéos où il reçoit tombeau et culte (Paus.). Catastérisme en constellation du Cocher (German., Hyg., Nonnos XXXIII).

Actes de Pélops après meurtre de Myrtilos. Il va jusqu'à l'Océan et est purifié par Héphaïstos (Ps.-Apol.). Il enterre Myrtilos, sacrifie en son honneur et fonde l'autel Taraxippos (Paus.). Il sacrifie à Hermès (Paus.).

Action de Myrtilos après sa mort. Provoque les effets du Taraxippos d'Olympie (Paus., une des versions).

Mort de Myrtilos comme cause de malheurs à long terme. Soph. *El.* ; Eur. *Or.* ; Sen., *Thy.*

Actes d'Hippodamie à son mariage. Elle offre son lit-jouet dans le temple d'Héra (Paus.).

Circonstances du rapt de Chrysippos par Laïos. Hospitalité offerte par Pélops, Laïos entraîne Chrysippos à la conduite de chars (*Paral. min.*). Jeux de Némée (Hyg.).

Issue du rapt. Suicide de Chrysippos (Eur., *Chrys.* ; Schol. Eur. *Or.* 60 et 1760). Restitution pacifique de Chrysippos (*Paral. min.*). Guerre menant à restitution de Chrysippos (Hyg.).

Non pas rapt mais départ en char sans violence. Un vase ital. (44).

Concaténation du rapt par Laïos et du complot d'Hippodamie. *Paral. min.* ; Hyg.

Amour de Laïos comme faute source de malheurs. Schol. Eur. *Or.* 60 (et rivalité Laïos/Edipe) et 1760 (contre-nature, entraîne envoi de la Sphinx par Héra).

Motif du meurtre de Chrysippos. Pélops favorise trop Chrysippos : Hippodamie, Atrée et Thyeste deviennent jaloux (Schol. Eur. *Or.* 4) ; de plus, ils craignent que Pélops n'en fasse son héritier (Schol. *Il.* II, 105 *Hellanicos* ; *Paral. min.*).

Hippodamie est l'instigatrice du meurtre. Paus. ; *Paral. min.* ; Hyg.

Atrée et/ou Thyeste sont impliqués. Implication d'Atrée (Thuc.). Atrée et Thyeste exécutent le crime (Schol. Eur. *Or.* 4 ; Hyg.). Atrée et Thyeste sont jaloux de Chrysippos sur le même plan qu'Hippodamie et exécutent le crime (Schol. *Il.* II, 105 *Hellanicos*).

Atrée et Thyeste refusent de s'impliquer, Hippodamie exécute le crime elle-même. *Paral. min.*

Autres personnes impliquées. Alkathoos, autre fils de Pélops (Schol. Apol. Rh. I 517 mentionnant Dieuchidas).

Modalités du meurtre. Chrysippos est jeté dans un puits (Eur. *Chrys.* ; Schol. Eur. *Or.* 4). Il est tué d'un coup d'épée (*Paral. min.*).

Hippodamie tente de faire accuser Laïos. *Paral. min.*

Personnes exilées par Pélops. Pélops exile Hippodamie (Paus. ; Hyg.). Pélops exile Atrée (Thuc.).

Pélops exile Atrée et Thyeste (schol. *Il.* II, 105 mentionnant Hellanicos). Pélops exile Alkathoos (schol. *Apol. Rh.* I 517 mentionnant Dieuchidas). Pélops exile tous les Pélopidés avec des imprécations (schol. *Eur. Or.* 4).

Pélops devient le héros éponyme du Péloponnèse. Parce qu'il a asservi les Grecs qui l'occupaient (Hdt.). Parce qu'il a acquis de la puissance grâce aux richesses apportées d'Asie (Thuc.). Parce qu'il règne avec courage et intelligence et devient populaire (Diod.). Parce qu'il conquiert la région et choisit de lui donner son nom (Ps.-Apol.). Simple mention sans cause précise (Nicolas de Damas, fr. 23 ; Strabon ; Schol. *Eur. Or.* 990).

Les Pélopidés reconnaissables à une marque sur l'épaule. Les Pélopidés se vantent de leur épaule (Philostrate l'Ancien, *La Galerie de tableaux*, I, 29). Les Pélopidés sont reconnaissables à une marque ivoirine sur l'épaule (l'empereur Julien, *Les actions de l'empereur ou De la royauté*, 2 ; Thémistios, *Philadelphoi*, 77 b 2, et *Basanistès*, 250 b 10 ; Himérios, discours 25 *À Skyliakios*, 50, et discours 44 *Pour l'anniversaire d'un de ses étudiants*, 3-4 ; Grégoire de Nazianze, *Première invective contre Julien*, 70 et lettre 38, 1).

Culte héroïque de Pélops à Olympie. Pd., *Ol.* I ; Paus. V-VI.

Les restes de Pélops et leurs propriétés. Omoplate de Pélops parmi les objets nécessaires à la prise de Troie (Paus. V, 13, 4-7). Les os de Pélops nécessaires à la prise de Troie (Lyc. *Alex.* 52-57). Un os de Pélops, omoplate ou os du coude, doté de propriétés médicinales (Pline l'Anc., *Hist. Nat.*, XXVIII, 34).

Annexe 3 : texte de l'*Olympique* 1 de Pindare

dans l'édition et la traduction d'Aimé Puech (CUF 1922, corr. 1930)

ΙΕΡΩΝΙ ΣΥΡΑΚΟΥΣΙΩΙ – ΚΕΛΗΤΙ / POUR HIERON DE SYRACUSE, VAINQUEUR A LA COURSE DES CHEVAUX MONTES			
<p>Strophe 1 – vers 1 A' Ἄριστον μὲν ὕδωρ, ὃ δὲ χρυσὸς αἰθόμενον πῦρ ἄτε διαπρέπει νυκτὶ μεγάνορος ἕξοχα πλούτου· εἰ δ' ἄεθλα γαρύεν ἔλδαι, φίλον ἦτορ, 5 μηκέθ' ἀλίου σκόπει ἄλλο θαλπνότερον ἐν ἀμέρᾳ φαεινὸν ἄστρον ἐρήμας δι' αἰθέρος, μηδ' Ὀλυμπίας ἀγῶνα φέρτερον αὐδάσομεν ὅθεν ὁ πολύφατος ὕμνος ἀμφιβάλλεται σοφῶν μητίεσσι, κελαδεῖν 10 Κρόνου παῖδ' ἐς ἀφνεῶν ἰκομένους μάκαιραν Ἴέρωνος ἐστίαν,</p>	<p>Antistrophe 1 θεμιστεῖον ὃς ἀμφέπει σκᾶπτον ἐν πολυμάλῳ Σικελίᾳ δρέπων μὲν κορυφᾶς ἀρετῶν ἄπο πασῶν, ἀγλαΐζεται δὲ καὶ 15 μουσικᾶς ἐν ἀώτῳ, οἷα παίζομεν φίλαν ἄνδρες ἀμφὶ θαμὰ τράπεζαν. Ἄλλὰ Δωρίαν ἀπὸ φόρμιγγα πασσάλου λάμβαν', εἴ τί τοι Πίσας τε καὶ Φερενίκου χάρις νόον ὑπὸ γλυκυτάταις ἔθηκε φροντίσιν, 20 ὄτε παρ' Ἀφεῶν σῦτο δέμας ἀκέντητον ἐν δρόμοισι παρέχων, κράτει δὲ προσέμειξε δεσπότην,</p>	<p>Épode 1 Συρακόσιον ἵπποχάρμαν βασιλῆα· λάμπει δὲ οἱ κλέος ἐν εὐάνορι Λυδοῦ Πέλοπος ἀποικία· 25 τοῦ μεγασθενῆς ἐράσσατο Γαῖαχος Ποσειδάν, ἐπεὶ νιν καθαροῦ λέβητος ἕξελε Κλωθῶ, ἐλέφαντι φαίδιμον ὦμον κεκαδμένον. Ἦ θαύματα πολλά, καὶ πού τι καὶ βροτῶν 28b φάτις ὑπὲρ τὸν ἀλαθῆ λόγον· δεδαιδαλμένοι ψεύδεσι ποικίλοις ἐξαπατῶντι μῦθοι.</p>	<p>Strophe 2 30 Χάρις δ', ἄπερ ἅπαντα τεύχει τὰ μείλιχα θνατοῖς, ἐπιφέροισα τιμῶν καὶ ἄπιστον ἐμήσατο πιστόν ἔμμεναι τὸ πολλακίς· ἀμέραι δ' ἐπίλοιποι μάρτυρες σοφώτατοι. 35 Ἦστι δ' ἀνδρὶ φάμεν εἰκότος ἀμφὶ δαιμόνων καλά· μείων γὰρ αἰτία. Υἱὲ Ταντάλου, σὲ δ' ἀντίπροτέρων φθέγγομαι, ὅπότ' ἐκάλεσε πατὴρ τὸν εὐνομώτατον ἐς ἔρανον φίλαν τε Σίτυλον, ἀμοιβαῖα θεοῖσι δεῖπνα παρέχων, 40 τότ' Ἀγλαοτρίαιναν ἀρπάσαι,</p>
<p>Strophe 1 Le premier des biens est l'eau ; l'or, étincelant comme une flamme qui s'allume dans la nuit, efface tous les trésors de la fière opulence. Veux-tu chanter les Jeux, ô mon âme ? Ne cherche pas, au ciel désert quand le jour brille, un astre plus ardent que le Soleil, et n'espère pas célébrer une lice plus glorieuse qu'Olympie ! De là part l'hymne que mille voix répètent ; il inspire le génie des poètes, accourus, pour chanter le fils de Cronos, au foyer bienheureux de Hiéron,</p> <p>Antistrophe 1 qui tient le sceptre de la justice dans la Sicile féconde ; qui cueille toutes les vertus sur leur plus haute tige ; et qui s'éjouit aux délices du chant, aux nobles jeux qui souvent nous divertissent autour de sa table amie. Allons ! prends à son clou la lyre dorienne, si l'honneur de Pise et de Phérénicos a subjugué ton âme du plus doux souci, quand il bondit sur les bords de l'Alphée, sans avoir besoin de l'éperon, et conduisit à la victoire son maître,</p> <p>Épode 1 le roi de Syracuse, ami de l'art équestre. La gloire de Hiéron brille dans cette terre de héros, colonie de Pélopos le Lydien, dont s'éprit le Dieu puissant qui porte la terre, Poseidon, quand Clôthô le retira du bassin pur, l'épaule parée de l'éclat de l'ivoire. Ah ! le monde est plein de merveilles – et parfois aussi les dires des mortels vont au-delà du vrai ; des fables, ornées d'adroites fictions, nous déçoivent.</p> <p>Strophe 2 Le Génie, à qui les mortels doivent tout ce qui les charme, les met en honneur, donne crédit à l'incroyable, bien souvent ! Mais l'avenir apporte le témoignage le plus véridique. L'homme ne doit attribuer aux Dieux que de belles actions : c'est la voie la plus sûre. Aussi, fils de Tantale, vais-je parler de toi autrement que mes devanciers : je dirai que, lorsque ton père, convive des dieux, leur offrant à son tour un banquet, les invita à la fête irréprochable du Sipyle, leur chère montagne, ce jour-là le Maître du trident splendide te ravit ;</p>			

<p>Antistrophe 2 δαμέντα φρένας ἰμέρω, χρυσέαισὶ τ' ἄν' ἵπποις ὔπατον εὐρυτί- μου ποτὶ δῶμα Διὸς μεταβᾶσαι· ἔνθα δευτέρῳ χρόνῳ ἦλθε καὶ Γανυμήδης 45 Ζηνὶ ταῦτ' ἐπὶ χρέος. Ὡς δ' ἄφαντος ἔπελες, οὐδὲ ματρὶ πολλὰ μαιόμενοι φῶτες ἄγαγον, ἔννεπε κρυφᾶ τις αὐτί- κα φθονερῶν γειτόνων, ὔδατος ὅτι τε πυρὶ ζέοισαν εἰς ἀκμάν μαχαίρα τάμον κατὰ μέλη, 50 τραπέζαισὶ τ', ἀμφὶ δεύτατα, κρεῶν σέθεν διεδάσαντο καὶ φάγον.</p>	<p>Épode 2 ἐμοὶ δ' ἄπορα γαστρίμαρ- γον μακάρων τιν' εἰπεῖν· ἀφίσταμαι· ἀκέρδεια λέλογχ- εν θαμινὰ κακαγόρους. Εἰ δὲ δὴ τιν' ἄνδρα θνατὸν Ὀλύμπου σκοποῖ 55 ἐτίμασαν, ἦν Τάνταλος οὗτος· ἀλ- λὰ γὰρ καταπέψαι μέγαν ὄλβον οὐκ ἐδυνά- σθη, κόρω δ' ἔλεν ἄταν ὑπέροπ' λον, ἄν τοι πατήρ ὑπερ 57b κρέμασε καρτερόν αὐτῷ λίθον, τὸν αἰεὶ μενοινῶν κεφαλᾶς βαλεῖν εὐφροσύνας ἀλάται.</p>	<p>Strophe 3 Γ' Ἔχει δ' ἀπάλαμον βίον τοῦτον ἐμπεδόμοχθον 60 μετὰ τριῶν τέταρ- τον πόνον, ἀθανάτων ὅτι κλέψαις ἀλίκεσσι συμπόταις νέκταρ ἀμβροσίαν τε δῶκεν, οἷσιν ἄφθιτον θῆκαν. Εἰ δὲ θεὸν ἀνὴρ τις ἔλπεται λελαθήμεν ἔρ- δων, ἀμαρτάνει. 65 Τοῦνεκα προῆκαν υἱὸν ἀθάνατοὶ οἱ πάλιν μετὰ τὸ ταχύποτμον αὐτίς ἀνέρων ἔθνος. Πρὸς εὐάνθεμον δ' ὅτε φυάν λάχλαι νιν μέλαν γένειον ἔρεφον, εἰτοῖμον ἀνεφρόντισεν γάμον</p>	<p>Antistrophe 3 70 Πισάτα παρὰ πατρός εὐ- δοξον Ἴπποδάμειαν σχεθέμεν. Ἐγγὺς ἐλ- θὼν πολιᾶς ἀλὸς οἶος ἐν ὄρφνα ἄπυεν βαρύκτυπον Εὐτρίαιναν· ὁ δ' αὐτῷ πᾶρ ποδὶ σχεδὸν φάνη. 75 τῷ μὲν εἶπε· « Φίλια δῶρα Κυπρίας ἄγ' εἴ τι, Ποσει- δαον, ἐς χάριν τέλλεται, πέδασον ἔγχος Οἰνομάου χάλκεον, ἐμὲ δ' ἐπὶ ταχυτάτων πόρευσον ἀρμάτων ἐς Ἄλιν, κράτει δὲ πέλασον. Ἐπεὶ τρεῖς τε καὶ δέκ' ἄνδρας ὀλέσαις</p>
---	--	--	---

Antistrophe 2
l'amour avait dompté son cœur. Sur son char d'or, il te transporta dans le palais céleste du Dieu Souverain, où, plus tard, devait venir aussi Ganymède, pour rendre à Zeus le même office. Tu avais disparu ; partout on te cherchait ; personne ne te ramenait à ta mère. Et voilà qu'aussitôt, mystérieusement, un voisin jaloux conta que, dans l'eau qui bouillonnait sur une vive flamme, tes membres, dépecés au couteau, avaient été jetés, et que sur leurs tables, au dernier service, les convives s'étaient partagés ta chair et l'avaient mangée.

Épode 2
Non ! je ne puis appeler cannibale aucun des Dieux ! je m'y refuse ! Rarement on échappe au châtement qu'attire le blasphème. S'il fut un mortel honoré par les maîtres de l'Olympe, oui, ce fut Tantale. Mais il ne sut pas éviter l'enivrement de sa grande fortune. Insatiable, il provoqua une punition monstrueuse : cette énorme pierre que le Dieu Suprême a suspendue au-dessus de lui. Sans cesse il la voudrait rejeter de sa tête, et ce souci bannit de loin toute joie !

Strophe 3
Il reste condamné, inéluctablement, à cette vie de torture obsédante, quatrième supplice, joint à trois autres, pour avoir dérobé aux Immortels et avoir livré à des humains, à ses commensaux, le nectar et l'ambrosie auxquels il devait l'immortalité. Il se trompe, l'homme qui espère cacher à la divinité un de ses actes ! C'est pourquoi les Dieux renvoyèrent son fils retrouver la race misérable des mortels. Et lorsqu'à la fleur de son âge, un duvet brun revêtit son menton, il rêva de l'alliance qu'offrait aux concurrents le souverain de Pise ;

Antistrophe 3
il voulut obtenir de son père l'illustre Hippodamie. Il alla donc aux bords de la mer blanchissante ; seul, dans l'ombre nocturne, il appela le Dieu du trident, le Dieu qui fait gronder l'abîme ; – et le Dieu lui apparut, face à face. Pélops lui dit : « Ah ! si les doux présents de Cypris, ô Poseidon, ont quelque charme, enchaîne la lance d'airain d'Oinomaos ; conduis-moi, sur ton char le plus rapide, au pays d'Élis, et mène-moi à la Victoire. Car, déjà, par la mort de treize héros, treize prétendants, il recule sans fin le mariage

<p>Épode 3 θυγατρός. ὁ μέγας δὲ κίν- δυνος ἀναλκιν οὐ φῶτα λαμβάνει· θανεῖν δ' οἷσιν ἀνάγ- κα, τὰ κέ τις ἀνώνυμον γῆρας ἐν σκότῳ καθ- ήμενος ἔψοι μάταν, ἀπάντων καλῶν ἄμμορος; Ἄλλ' ἔμοι μὲν οὗτος ἄεθλος 85 ὑποκείσεται· τὸ δὲ πρᾶ- ξιν φίλαν δίδοι. » ᾽Ὡς ἔννεπεν· οὐδ' ἀκράν- τοις ἐφάψατο 86b ἔπεσι. τὸν μὲν ἀγάλλων θεός ἔδωκεν δίφρον τε χρύσειον πτεροῖ- σίν τ' ἀκάμαντας ἵππους</p>	<p>Strophe 4 Δ' ἔλεν δ' Οἰνομάου βίαν παρθένον τε σύννευον· τέκε τε λαγέτας ἔξ ἀρεταῖσι μεμαότας υἱούς· 90 νῦν δ' ἐν αἵμακουρίαις ἀγλααῖσι μέμεικται, Ἀλφειοῦ πόρῳ κλιθεῖς, τύμβον ἀμφίπολον ἔχων πο- λυξενωτάτῳ παρὰ βω- μῶ· τὸ δὲ κλέος τηλόθεν δέδορκε τᾶν Ὀ- λυμπιάδων ἐν δρόμοις 95 Πέλοπος, ἵνα ταχυτὰς ποδῶν ἐρίζεται ἀκμαί τ' ἰσχύος θρασύπονοι· ὁ νικῶν δὲ λοιπὸν ἀμφὶ βίοντον ἔχει μελιτόεσσαν εὐδίαν</p>	<p>Antistrophe 4 ἀέθλων γ' ἔνεκεν· τὸ δ' αἰ- εὶ παράμερον ἐσλόν 100 ὑπατον ἔρχεται παντὶ βροτῶν. Ἐμὲ δὲ στεφανῶσαι κεῖνον ἰπίῳ νόμῳ Αἰοληΐδι μολπᾷ χρῆ· πέποιθα δὲ ξένον μὴ τιν' ἀμφοτέρα καλῶν τε ἴδριν ἄμα καὶ δύναμιν κυριώτερον 105 τῶν γε νῦν κλυταῖσι δαιδα- λωσέμεν ὕμνων πτυχαῖς. Θεὸς ἐπίτροπος ἐὼν τεαῖσι μῆδεται ἔχων τοῦτο κᾶδος, Ἰέρων, μερίμναισιν· εἰ δὲ μὴ ταχὺ λίποι, ἔτι γλυκυτέραν κεν ἔλπομαι</p>	<p>Épode 4 σὺν ἄρματι θοῶ κλεῖ- ξιν ἐπίκουρον εὐρῶν ὁδὸν λόγων παρ' εὐδείελον ἐλ- θῶν Κρόνιον. Ἐμοὶ μὲν ὦν Μοῖσα καρτερώτα- τον βέλος ἀλκᾷ τρέφει· <ἐπ'> ἄλλοισι δ' ἄλλοι μεγάλοι· τὸ δ' ἔ- σχατον κορυφοῦται βασιλεῦσι. μηκέτι πά- πταινε πόρσιον. 115 Εἴη σέ τε τοῦτον ὑ- ποῦ χρόνον πατεῖν, 115b ἐμέ τε τοσσάδε νικαφόροις ὀμιλεῖν πρόφαντον σοφία καθ' Ἑλ- λανας ἐόντα παντᾶ.</p>
<p>Épode 3 de sa fille ! Un grand risque ne veut pas d'un homme sans cœur. Puisqu'il faut mourir, pourquoi s'asseoir dans l'ombre et consommer en vain une vieille ignorée, loin de tout ce qui fait la beauté de la vie ? Non, j'affronterai cette épreuve. À toi de m'accorder le succès désiré ! » Il dit, et les paroles qu'il avait osé dire ne furent point perdues. Pour le glorifier, le Dieu lui donna un char d'or et des chevaux aux ailes infatigables.</p> <p>Strophe 4 Il triompha d'Oinomaos, et la vierge vint en son lit : il eut d'elle six fils, six princes aux vertus généreuses. Aujourd'hui, présent aux fêtes où coule le sang des victimes, il réside sur les rives de l'Alphée et les hôtes, qui se succèdent auprès du plus vénéré des autels, circulent autour de son tombeau. Partout va resplendir, grâce à l'arène d'Olympie, la gloire de Pélopos. Là se juge la vitesse des jambes et la hardiesse endurante de la force. Puis le vainqueur, toute sa vie, savoure le miel de la félicité :</p> <p>Antistrophe 4 les Jeux du moins ont comblé ses vœux ! Une joie que les jours transmettent aux jours, sans répit, c'est le bien suprême pour un homme ! À moi de couronner notre hôte, aux sons du mode équestre, sur le ton éolien. Je sais que jamais mes hymnes, de leurs plis glorieux, ne pareront un hôte qui, parmi les hommes de ce temps, réunisse, à un plus haut degré, et le goût du beau et la puissance irrésistible. Un Dieu veille sur tes dessins, Hiéron ; il se donne cette tâche ! S'il ne cesse pas bientôt de te favoriser, j'espère que plus douce encore à ton cœur sera la victoire</p> <p>Épode 4 que remportera ton char agile ; j'irai, près de la colline lumineuse de Cronos, trouver la voie des louanges dignes de la célébrer. Oui, pour moi la Muse tient en réserve des traits tout puissants. Il est des grandeurs de plusieurs ordres : c'est pour les rois que se dresse la plus sublime. Ne porte pas tes regards plus loin. Puisse ton pied toujours fouler les cimes, tandis qu'aussi longtemps, associé aux triomphateurs, je ferai connaître mon génie, parmi les Grecs, en tous lieux.</p>			

Annexe 4 : éléments de chronologie

Pratiques culturelles et contexte historique	Œuvres figurées	Textes grecs et latins
Avant l'époque archaïque		
<p>Vers la fin du XI^e siècle av. J.-C. Probables débuts du culte de Zeus à Olympie.</p>		<p>Contacts entre les populations grecques et les peuples du Proche-Orient ancien, notamment Hittites et Égyptiens.</p> <p>Diffusion des techniques du char et de la charrerie en Grèce.</p> <p>Vers le XV^e s. av. J.-C. Institutions pédérastiques en Crète.</p>
Époque archaïque		
<p>Début du VIII^e s. av. J.-C. Premiers concours olympiques.</p> <p>753 av. J.-C. Date traditionnelle de la fondation de Rome.</p> <p>Vers 600 av. J.-C. Probables débuts du culte de Pélops à Olympie. Le Pélopon prend son nom.</p> <p>À partir du VI^e s. av. J.-C. Contacts entre les populations de Grèce et les populations étrusques et latines d'Italie. Rapprochements entre leurs polythéismes respectifs.</p>	<p>Début ou milieu du VI^e s. av. J.-C. Coffre de Kypsélos à Olympie, première représentation figurée connue de la course de Pélops pour Hippodamie.</p> <p>Vers 456 av. J.-C. Fronton est du temple de Zeus à Olympie.</p>	<p>VIII^e s. av. J.-C. L'<i>Illiade</i> mentionne Pélops πηλεΐππος dans l'histoire de la transmission du sceptre d'Agamemnon.</p> <p>VII^e s. av. J.-C. Le <i>Catalogue des femmes</i> mentionne la descendance de Pélops et d'Hippodamie et les unions de leurs filles avec les fils de Persée.</p> <p>Vers la fin du siècle, Tyrtée évoque Pélops comme une figure de roi fameux.</p> <p>476 av. J.-C. Pindare compose la première <i>Olympique</i>, l'une des principales œuvres conservées consacrées à Pélops. Pindare et Bacchylide, dans leurs épinicies, se réfèrent à Pélops comme à un héros tutélaire d'Olympie.</p>
Époque classique		
<p>Les concours olympiques accèdent au statut de plus grande compétition panhellénique, statut qu'ils conservent jusque dans les derniers siècles de l'Antiquité.</p> <p>490-479 av. J.-C. Guerres médiques.</p>	<p>À partir de 500 av. J.-C. environ Pélops et Hippodamie apparaissent sur quelques vases dans la céramique attique à figures noires et surtout à figures rouges.</p>	<p>V^e siècle av. J.-C. Fragment de Téléstès montrant Pélops et ses compagnons apportant le mode musical lydien en Grèce.</p> <p>2^e moitié du V^e s. av. J.-C., avant 414 Sophocle compose une tragédie <i>Oinomaos</i> ou <i>Hippodamie</i>. Son <i>Électre</i> est la première tragédie connue à établir un lien entre la mort de Myrtilos et les malheurs</p>

<p>338-323 av. J.-C. Conquêtes d'Alexandre.</p>	<p>IV^e s. av. J.-C. La course de chars apparaît fréquemment dans la céramique italienne et est également attestée sur quelques vases étrusques.</p>	<p>des Pélopidés. <i>Ajax</i> contient une référence péjorative à l'origine asiatique des Pélopidés.</p> <p>Fin V^e et début IV^e s. av. J.-C. Euripide compose ses tragédies <i>Oinomaos</i> et <i>Chrysippos</i>. <i>Oreste</i> et dans une moindre mesure <i>Iphigénie en Tauride</i> et <i>Hélène</i> prolongent la vision tragique de la course et de ses conséquences. Pélops apparaît chez les mythographes et les historiens (principalement Phérécyde d'Athènes, Hérodote, Thucydide).</p> <p>IV^e s. av. J.-C. Isocrate et le <i>Menexène</i> de Platon font de Pélops une figure de Barbare asiatique négative. Comédies d'Eubule et d'Antiphane intitulées <i>Oinomaos</i> ou <i>Pélops</i>. Théopompe de Chios relate une version de la course où le cocher de Pélops, Killos, joue un rôle important.</p> <p>Fin IV^e-début III^e s. av. J.-C. Palaiphatos, dans ses <i>Histoires incroyables</i>, réécrit la course de Pélops sans surnaturel. Nicocharès met en scène Oinomaos dans son <i>Amymônè</i> ou dans un <i>Pélops</i>.</p>
--	---	---

Époque hellénistique

<p>Diffusion de l'hellénisme dans la lignée des conquêtes d'Alexandre. Déplacement du centre principal de la vie intellectuelle grecque d'Athènes à Alexandrie d'Égypte.</p> <p>Ascension de Rome.</p> <p>À partir de l'époque hellénistique et jusqu'à l'époque impériale, l'anthroponyme « Pélops » est employé comme nom ou surnom, notamment par des personnalités politiques. La revendication d'une ascendance pélopidé fait partie des procédés d'affirmation des aristocrates du monde hellénistique et romain.</p>	<p>III^e-II^e s. av. J.-C. Les urnes étrusques hellénistiques montrent une réappropriation des épisodes de la course de Pélops et de la mort de Myrtilos qui produit des variantes nouvelles, proprement étrusques.</p>	<p>III^e s. av. J.-C. Éditions critiques et premiers commentaires savants des auteurs archaïques et classiques dont dérivent notamment, après des modifications et ajouts postérieurs, les scholies à Homère, Pindare et Euripide. Dans ses <i>Argonautiques</i>, Apollonios de Rhodes montre la course de chars et l'accident du char d'Oinomaos sur le manteau de Jason.</p> <p>Fin III^e-début II^e s. av. J.-C. Tragédie d'Ennius <i>Thyeste</i>.</p> <p>II^e s. av. J.-C. Tragédies d'Accius <i>Oenomaus</i>, <i>Chrysippus</i>, <i>Atrée</i>, <i>Les Pélopidés</i>.</p> <p>I^{er} s. av. J.-C. Version moralisée de la course de Pélops dans la <i>Bibliothèque historique</i> de Diodore de Sicile (Pélops en héros civilisateur). Réécriture complète de l'épisode par Nicolas de Damas dans ses <i>Histoires</i> (la course devient une guerre et Pélops une figure d'usurpateur vertueux).</p>
---	--	--

Époque impériale

Tournant du I^{er} s. av. J.-C. et du I^{er} s. ap. J.-C.

Dernières décennies de la République romaine.
Instauration du principat.

I^{er} s. ap. J.-C.

Plusieurs paires de reliefs Campana
montrent les chars de la course pour
Hippodamie.

II^e s. ap. J.-C.

Pausanias décrit les cultes de Pélops et
d'Hippodamie pratiqués à Olympie en Élide.
Les cultes rendus à Zeus, Héra et Déméter y
sont toujours florissants.

Tournant du I^{er} s. av. J.-C. et du I^{er} s. ap. J.-C.

Strabon, *Géographie*. Rôle important de Pélops sur les plans démographique,
économique et politique. La Pise italienne est fondée par des colons de la Pise
éléenne.

Virgile dans les *Géorgiques* et Horace dans ses *Odes* mentionnent Pélops pour se
démarrer des grands genres poétiques auxquels il est associé.

L'élégie érotique romaine (Propertius, Ovide), influencée par la poésie épique et
mélodique grecque, mentionne l'union de Pélops et Hippodamie en la réinventant
comme *exemplum* d'entreprise de séduction amoureuse.

Les *Aratea* de Germanicus mentionnent Myrtilos comme constellation du Cocher.
Les historiens romains mentionnent très peu Pélops. *Histoire romaine* de Velleius
Paterculus et *Chorographie* de Pomponius Mela.

I^{er} s. ap. J.-C.

Le *Discours troyen* de Dion de Pruse emploie la référence à Pélops et aux
Pélopides dans une mise en avant du mariage mixte.

La tragédie romaine de Sénèque *Thyeste* livre une vision très sombre de Tantale,
de Pélops et des Pélopides.

Silves et *Thébaïde* de Stace. La *Thébaïde* offre de Pélops une vision macabre
influencée par la tragédie grecque et romaine (dont Sénèque).

Dans les *Argonautiques* de Valerius Flaccus, Vénus déguisée en Circé compare
Médée amoureuse à Hippodamie.

L'*Histoire naturelle* de Pline l'Ancien mentionne les origines grecques de la Pise
italienne ainsi que les propriétés de l'épaule de Pélops.

Fin du I^{er} et début du II^e siècle

Le Pseudo-Apollodore compose dans sa *Bibliothèque* le récit connu le plus
détaillé de la course de Pélops, en combinant des auteurs archaïques et classiques
et en se fondant sur des historiens davantage que sur des poètes.

Les *Parallèles mineurs* du Pseudo-Plutarque livrent un des rares récits détaillés du
meurtre de Chrysippos par Hippodamie.

II^e s. ap. J.-C.

Pausanias voyage en Grèce et décrit Olympie et la Pisatide dans les livres éléens
de la *Périégèse*. Il ignore les réalités romaines récentes pour mettre en avant les
traditions et rites grecs plus anciens.

Fin du II^e et début du III^e s.

Philostrate l'Ancien met en scène Pélops et Hippodamie dans ses *Tableaux*. Une

<p>392 ap. J.-C. L'édit de Théodose instaure le christianisme comme religion officielle de l'empire.</p> <p>Fin du IV^e s. ap. J.-C. (ou début du V^e s.) Dernières olympiades antiques.</p>	<p>II^e-III^e siècles L'épisode de la course, de la rencontre entre Pélops et Oinomaos jusqu'aux noces de Pélops et d'Hippodamie, apparaît sur une dizaine de sarcophages romains. Vers 250-260, l'épisode apparaît sur un sarcophage attique.</p> <p>Milieu du III^e ou début du IV^e s. ap. J.-C. L'épisode de la course apparaît sur une mosaïque de la colonie romaine de Shahba-Philippopolis en Syrie.</p>	<p>de ses <i>Lettres d'amour</i> se réfère à Pélops. Dans ses textes, l'union de Pélops et d'Hippodamie est un triomphe de l'amour sur un beau-père sanguinaire et un mariage mixte connoté positivement. Philostrate le Jeune, dans ses propres <i>Tableaux</i>, élabore un tableau des préparatifs de la course plus proche de l'art figuré et de la tragédie attique.</p> <p>III^e s. ap. J.-C. Dans sa <i>Suite d'Homère</i>, Quintus de Smyrne se réfère à la course de Pélops dans la course de chars des jeux funèbres en l'honneur d'Achille.</p> <p>IV^e siècle ap. J.-C. Écrits polémiques païens et chrétiens. Les auteurs chrétiens, ignorant Hippodamie, réduisent Pélops au cannibalisme et à la pédérasie au service de leur rejet du paganisme.</p> <p>V^e s. ap. J.-C. Les <i>Dionysiaques</i> de Nonnos de Panopolis se réfèrent volontiers à la course de chars et à l'union de Pélops et d'Hippodamie, triomphe de l'amour sur un beau-père cruel. La course de chars des jeux funèbres pour Opheltès au chant XXXVII mobilise une comparaison avec la course de Pélops où Myrtilos est mis en avant comme figure de la <i>mêtis</i> ; Nonnos s'y inspire de Stace. Il puise aussi dans la poésie astronomique grecque et romaine. Le texte des <i>Fables</i> d'Hygin subit ses dernières altérations. Il regroupe récits et listes où Pélops, Hippodamie, Oinomaos et Chrysippos apparaissent à plusieurs reprises.</p> <p>Fin de l'Antiquité ? Perte de nombreuses œuvres grecques, dont les tragédies et comédies classiques consacrées à Pélops, Hippodamie, Oinomaos et Chrysippos.</p>
<p>Après la fin de l'Antiquité</p>		
<p>Fin de l'Antiquité et Moyen âge Pélops et Hippodamie sont toujours connus des auteurs byzantins.</p> <p>Entre le Moyen âge et nos jours Amenuisement progressif de la postérité de Pélops et d'Hippodamie.</p>		

Corpus des textes étudiés

I. Corpus en langue grecque

Auteurs

AGATHEMEROS, *Géographie*. Dans Offmann, *Geographi minores*, Lipsae (Leipzig), 1841.

ALCEE, *Fragments*, éd. Gauthier Liberman, Paris, Belles Lettres, CUF, 2 vol., 1999.

ALCMAN. Voir *PMG*.

ANTHOLOGIE GRECQUE, textes traduits par P. Waltz (t. I, II, III, IV, VIII), J. Guillon (t. II), A. M. Desrousseaux (IV), A. Dain (IV), P. Camelot (IV) et E. des Places (t. IV, V), M. Dumitrescu (V), H. Le Maître (V) et G. Soury (V, VII, VIII), R. Waltz (VI), F. Buffière (XI, XII, XIII), R. Aubreton (XI, XII, XIII), J. Irigoin (VIII, XI), P. Laurens (VIII), Paris, Belles Lettres, CUF, 13 vol., 1929-1980.

ANTIPHANE. Voir *PCG*.

APOLLONIOS DE RHODES, *Argonautiques*, Paris, Belles Lettres, CUF, 3 vol., 1974 (édition consultée : 2002).

ARISTOPHANE, *Comédies*, texte établi par Victor Coulon et traduit par Hilaire van Daele, tome I : Introduction, *Les Acharniens*, *Les Cavaliers*, *Les Nuées* (première édition 1923, 2^e édition 1934, 14^e tirage revu et corrigé par Jean Irigoin, 2002) ; tome II : *Les Guêpes*, *La Paix* (première édition 1925), tome III : *Les Oiseaux*, *Lysistrata* (première édition 1928, 2^e édition 1940, 13^e tirage revu et corrigé par Jean Irigoin, 2009), tome IV : *Les Thesmophories*, *Les Grenouilles* (première édition 1928, 10^e tirage 2002), tome V : *L'Assemblée des femmes*, *Ploutos* (première édition 1930, 2^e édition revue et corrigée par Jean Irigoin 1997, 7^e tirage de la 2^e édition 2002), Paris, Belles Lettres, CUF, 5 vol., première édition 1923-1930.

Aristophane, *Théâtre complet*, trad. Victor-Henry Debidour, Paris, Gallimard, Folio, 2 vol., 1965.

ARISTOTE, *Rhétorique*, t. III, trad. Médéric Dufour et André Wartelle, Paris, Belles Lettres, CUF, 1973.

ATHENEE. Athenaeus, *The Learned Banqueteers*, trad. S. Douglas Olson (vol. 1-5) et Charles Burton Gulick (vol. 6-7), Harvard, 7 vol., 1937.

AUTESION. Voir Scholies à Pindare.

BACCHYLIDE, *Dithyrambes, Épinicies, fragments*, trad. J. Duchemin et L. Bardollet, Paris, Belles Lettres, CUF, 1993.

CALLIMAQUE, *Hymnes, épigrammes, fragments choisis*, éd. E. Cahen, Paris, Belles Lettres, CUF, 1922.

CALLISTHENE. Voir Strabon (qui le cite).

CATALOGUE DES FEMMES. Voir Hésiode (fragments).

CHANTS CYPRIENS. *Greek Epic Fragments*, éd. M. L. West, Harvard, 2003.

CHARAX. Voir *FHG*.

- CLEMENT D'ALEXANDRIE. *Le Protreptique*, introduction, traduction et notes de Claude Mondésert, Paris, éditions du Cerf, 1949.
- DEMETRIOS, *Du style*, texte établi et traduit par Pierre Chiron, Paris, Belles Lettres, CUF, 1993.
- DEMOSTHENE. *Discours d'apparat (Epitaphios, Eroticos)*, trad. Robert Clavaud, Paris, Belles Lettres, CUF, 1974.
- , *Plaidoyers politiques*, t. IV, éd. Georges Mathieu, Paris, Belles Lettres, CUF, 1958.
- DENYS D'HALICARNASSE, *The Roman Antiquities of Dionysius of Halicarnassus*, vol. 3 (de 7), livres V et VI, traduction d'Earnest Cary basée sur la version d'Edward Spelman, Loeb Classical Library, 1940.
- , *Opuscules rhétoriques*, t. II, « Démosthène », texte établi et traduit par Germaine Aujac, Paris, Belles Lettres, 1988.
- DIODORE DE SICILE. Diodorus Siculus, *Library of History*, trad. C. H. Oldfather, vol. 3 de 12, Londres, 1952.
- Diodore de Sicile, *Mythologie des Grecs. Bibliothèque historique, livre IV*, traduction d'Anahita Bianquis, introduction et notes de Janick Auberger, préface de Philippe Borgeaud, Paris, Belles Lettres, 1997.
- DION DE PRUSE. Dio Chrysostom, *Discourses*, éd. J. W. Cohoon (t. 1 et 2), J. W. Cohoon et H. Lamar Crosby (t. 3), H. Lamar Crosby (t. 4 et 5), 5 vol., Loeb Classical Library, 1932-1951.
- Dion de Pruse, *Ilion n'a pas été prise. Discours « troyen » 11*, introduction, traduction et notes de Sophie Minon et alii, Paris, Belles Lettres, 2012.
- ÉLIEN, *Histoire variée*, traduit et commenté par Alessandra Lukinovich et Anne-France Morand, Paris, Belles Lettres (coll. « La Roue à livres »), 1991.
- Aelian, *Historical miscellany (Varia historia)*, texte édité et traduit par N. G. Wilson, Cambridge (MA)-Londres, Harvard University Press, 1997.
- ÉPHORE. Voir Strabon, qui le cite.
- ÉPICHARME. Voir PCG.
- ÉRATOSTHENE, *Catastérismes. Mythographi Graeci*, III, 1 : Pseudo-Erastosthenis *Catasterismi*, texte établi et édité par Alexandre Olivier, Leipzig, Teubner, 1897.
- ESCHYLE, *Tragédies*, trad. Paul Mazon, Paris, Belles Lettres, CUF, 2 vol., 1921-1925.
- EUBULE. Voir PCG.
- EURIPIDE, *Tragédies*, t. 4, *Les Troyennes – Les Phéniciennes – Iphigénie en Tauride – Électre*, trad. Léon Parmentier et Henri Grégoire, Paris, Belles Lettres, CUF, [1959].
- Euripide, *Tragédies*, t.5, *Hélène – Les Phéniciennes*, trad. Henri Grégoire (*Hélène*) et Louis Méridier (*Les Phéniciennes*), Paris, Belles Lettres, CUF, 1950.
- Euripide, *Tragédies*, t. 6, *Oreste*, trad. Louis Méridier, Paris, Belles Lettres, CUF, [1959].
- Euripide, *Tragédies*, t. 8, 1^e partie, *Fragments de Aigeus à Autolykos*, trad. François Jouan et Herman Van Looy, Paris, Belles Lettres, CUF, 1998.

- Euripide, *Tragédies*, t. 8, 2^e partie, Fragments de *Bellérophon* à *Protésilas*, trad. François Jouan et Herman Van Looy, Paris, Belles Lettres, CUF, 2000.
- Euripide, *Tragédies*, t. 8, 3^e partie, Fragments de *Sthénébée* à *Chrysippos*, trad. François Jouan et Herman Van Looy, Paris, Belles Lettres, CUF, 2002.
- Euripide, *Tragédies complètes*, éd. Marie-Delcourt-Curvers, Paris, Folio, 2 vol., 1962.
- FGrHist. DIE FRAGMENTE DER GRIECHISCHEN HISTORIKER*, éd. Félix Jacoby, Berlin, puis Leyde, depuis 1923.
- FHG. FRAGMENTA HISTORICUM GRAECORUM*, éd. Karl Müller, Theodor Müller puis Victor Langlois, Paris, Didot, 1841-1870.
- GALIEN, *Œuvres*, tome 1, éd. Véronique Boudon-Millot, Paris, Belles Lettres, CUF, 2007.
- GREEK LITERARY PAPYRI*. D. L. Page (éd.), *Greek Literary Papyri, vol. I, Poetry*, Londres – Cambridge (MA), Loeb Classical Library, 1942.
- GREGOIRE DE NAZIANZE. *Discours 4-5*, intro, texte critique, trad et notes par Jean Bernardi, Paris, éditions du Cerf, coll. « Sources chrétiennes », 1983.
- Discours 38-41*, introduction, texte critique et notes par Claudio Moreschini, traduction de Paul Gallay, Paris, éditions du Cerf, coll. « Sources chrétiennes », 1990.
- Discours 42-43*, intro, texte critique, traduction et notes par Jean Bernardi, Paris, éditions du Cerf, coll. « Sources chrétiennes », 1992.
- , *Lettres*. Saint Grégoire de Nazianze, *Lettres*, éd. Paul Gallay, Paris, Belles Lettres, C.U.F., 2 volumes, 1964-1967.
- HECATEE DE MILET. Voir *FGrHist*, 1.
- HELLANICOS. Voir *FGrHist*, 4.
- HERACLIDE DU PONT. Voir Athénée, qui le cite.
- HERODOROS. Voir *FGrHist*, 31.
- HERODOTE, *Histoires*, texte établi et traduit par Philippe-Ernest Legrand, Paris, Belles Lettres, CUF, 9 vol., 1932-1955.
- Hérodote, *L'Enquête*, éd. Andrée Barguet, Paris, Folio, 2 vol., 1964.
- HESIODE, *Théogonie – Les Travaux et les Jours – le Bouclier*, éd. Paul Mazon, Paris, Belles Lettres, CUF, 1928 (édition consultée : 2002).
- Fragmenta Hesiodica*, éd. R. Merkelbach et M. L. West, Oxford, 1967. – Hesiod, t.2 *The Shield – Catalogue of Women – Other fragments*, éd. Glenn W. Most, Cambridge ; London, 2007.
- HIMERIOS. Colonna, A. *Himerii Declamationes et orationes cum deperditarum fragmentis*, Rome, Polygraphica, 1951.
- Men and the world : the orations of Himerius*, transl, annotated, and introduced by Robert J. Penella, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 2007.
- HOMERE, *Illiade*, éd. Paul Mazon, Paris, Belles Lettres, CUF, 4 vol., 1937-1938.
- , *Odyssée*, trad. Victor Bérard, Paris, Belles Lettres, CUF, 3 vol., 1924 (n^{elle} éd. 1955-56).

- HYMNES HOMERIQUES. Homère, *Hymnes*, texte établi et traduit par Jean Humbert, Paris, Belles Lettres, CUF, 1959.
- IBYCOS. Voir *PMG*.
- ION. Voir *TrGF*.
- ISOCRATE, *Discours*, tome IV, trad. Georges Mathieu (*Philippe*) et Émile Brémond (*Panathénaïque*), Paris, Belles Lettres, CUF, 1962.
- ISTROS. Voir *FGrHist*.
- JULIEN L' APOSTAT. L'empereur Julien, *Œuvres complètes*, Paris, Belles Lettres, CUF, texte établi et traduit par J. Bidez (volume 1, parties 1 et 2), Gabriel Rochefort (volume 2, 1^e partie) et Christian Lacombrade (volume 2, 2^e partie), CUF, 1924-1964, 4 volumes.
- LONGIN, *Du sublime*, texte établi et traduit par Henri Lebègue, Paris, Belles Lettres, CUF, 1952.
- LUCIEN, *Œuvres*, Jacques Bompaire, Paris, Belles Lettres, CUF, 1953-2008, 4 volumes (jusqu'à l'opuscule 29).
- , Lucian, éd. A. M. Hamon (vol. 1-5, 1913-1936), K. Kilburn (vol. 6, 1959), M. D. Macleod (vol. 7 et 8, 1961-1967), Loeb Classical Library, 8 volumes (inclut les textes d'attribution douteuse).
- LYCOPHRON (poète tragique). Voir *TrGF*.
- LYCOPHRON, *Alexandra*, texte établi, traduit et annoté par André Hurst en collaboration avec Antje Kolde, Paris, Belles Lettres, CUF, 2008.
- Lycophon, *Alexandra*, trad. Cédric Chauvin et Christophe Cusset, Paris, L'Harmattan, 2008.
- NICOCHARES. Voir *PCG*.
- NICOLAS DE DAMAS. Nicolas de Damas, *Histoires. Recueil de coutumes. Vie d'Auguste. Autobiographie*, textes traduits et commentés par Édith Parmentier et Francesca Prometea Barone, Paris, Les Belles Lettres, coll. Fragments, 2011.
- NONNOS DE PANOPOLIS, *Les Dionysiaques*, texte traduit par Francis Vian (vol. 1, 5, 7-10 et index), Pierre Chuvin (vol. 2, 3, 15, 18), G. Chrétien (vol. 4), B. Gerlaud (vol. 6, 11, 12), J. Gerbeau (vol. 7), H. Frangoulis (vol. 12, 13), B. Simon (14, 16), M.-C. Fayant (15, 17 et index), Paris, Belles Lettres, CUF, 1976-2006, 19 volumes.
- PALAIPHATOS, *Peri apistôn*, dans *Mythographi Graeci*, vol. III/2, éd. Wagner R., Martini E., Olivieri A., Leipzig, 1902.
- PARTHENIOS DE NICEE. J. L. Lightfoot, *Parthenius of Nicaea. The poetical fragments and the Ἐρωτικά Παθήματα*, Oxford, Clarendon Press, 1999.
- Peri éroticôn pathèmatôn*, in *Mythographi Graeci*, vol. II/1, supplément, éd. Wagner R., Martini E., Olivieri A., Leipzig, 1902.
- PAUSANIAS, *Description de la Grèce (Périégèse)*, Livre I (trad. Jean Pouilloux, com. F. Chamoux), livre IV (trad. et com. Jean Auberger), livre V et VI (trad. Jean Pouilloux, com. Anne Jacquemin), livre VII (trad. et com. Yves Lafond), livre VIII (trad. Madeleine Jost et Jean Marcadé), Paris, Belles Lettres, CUF, 1992-2002.

- , *Description of Greece*, t.I (livres I et II), éd. W.H.S. Jones, 1918.
- PHERECYDE. Voir *FGrHist*, 3.
- PHILOSTRATE L'ANCIEN. O. Benndorf et K. Schenkl, *Philostrati maioris imagines*, Leipzig, Teubner, 1893, p. 3-129.
- Philostrate, *La Galerie de tableaux*, traduction par Auguste Boudot révisée et annotée par François Lissarrague, Paris, Belles Lettres, coll. « La Roue à livres », 2004.
- Philostrate, *Lettres d'amour*. C. L. Kayser, *Flavii Philostrati opera*, vol. 1, Leipzig, Teubner, 1870 (réimpr. Hildesheim, Olms, 1964), p. 1-344.
- Alciphron, Aelian, Philostratus, *The Letters*, traduction d'Allen Rogers Benner et Francis H. Fobes, Londres-Cambridge, Loeb Classical Library, 1949.
- Filóstrato, *Cartas de amor*. Aristéneto, *Cartas*. Introduction, traduction et notes de Rafael J. Gallé Cejudo, Madrid, editorial Gredos, « Biblioteca clásica gredos », 2010.
- PHILOSTRATE LE JEUNE. C. L. Kayser, *Flavii Philostrati opera*, vol. 2, Leipzig, Teubner, 1871 (réimpr. Hildesheim, Olms, 1964), p. 390-420.
- PHLEGON (de Tralles). Voir *FHG*.
- Phlegon of Tralles' Book of Marvels*, trad. et comm. William Hansen, Exeter (Devon), University of Exeter Press, 1996.
- PINDARE, *Olympiques*, trad. Aimé Puech, Paris, Belles Lettres, CUF, 1922 (édition consultée : 2003).
- Pindare, *Néméennes*, trad. Aimé Puech, Paris, Belles Lettres, CUF, 1923 (édition consultée : 1967).
- PLATON, *Œuvres complètes, tome V, 1^e partie : Ion, Ménexène, Euthydème*, traduction de Louis Méridier, Paris, Belles Lettres, CUF, 1931.
- , *Œuvres complètes, tome V, 2^e partie : Cratyle*, traduction de Louis Méridier, Paris, Belles Lettres, CUF, 1931.
- , *Œuvres complètes, tome XI, 1^e partie : Les Lois, livres I-II*, traduction d'Édouard des Places, Paris, Belles Lettres, CUF, 1951.
- , *Œuvres complètes, tome XI, 2^e partie : Les Lois, livres III-VI*, traduction d'Édouard des Places, Paris, Belles Lettres, CUF, 1951.
- , *Œuvres complètes, tome XII, 1^e partie : Les Lois, livres VII-X*, traduction d'Auguste Diès, Paris, Belles Lettres, CUF, 1956.
- , *Œuvres complètes, tome XII, 2^e partie : Les Lois, livres XI-XII. Epinomis*, traduction d'Auguste Diès (*Les Lois*) et Édouard des Places (*Epinomis*), Paris, Belles Lettres, CUF, 1956.
- , *Cratyle*, traduction de Catherine Dalimier, Paris, Flammarion, 1998.
- , *Les Lois*, traduction de Luc Brisson et Jean-François Pradeau, Paris, Flammarion, 2 vol., 2006.
- , *Ménexène*, traduction de Louis Méridier, Paris, Belles Lettres, 1997 (reproduit la traduction du volume de la CUF).
- PLUTARQUE. *Vies, tome I, Thésée-Romulus – Lycurgue-Numa*, texte établi et traduit par Robert Flacelière, Émile Chambry et Marcel Juneaux, Paris, Belles Lettres, CUF, 1957.

- , *Vies parallèles*, traduction d'Anne-Marie Ozanam, Paris, Gallimard, 2001.
- , *Œuvres morales, tome IV, traités 17-18-19 (Conduites méritoires des femmes, Étiologies romaines et Étiologies grecques, Collection d'histoires parallèles)*, texte établi et traduit par Jacques Boulogne, Paris, Belles Lettres, 2002.
- PCG. *POETAE COMICI GRAECI*, éd. R. Kassel et C. Austin, vol. IV et V, De Gruyter, 1986.
- POETAE EPICI GRAECI TESTIMONIA ET FRAGMENTA*, t. I, éd. A. Bernabé, Stuttgart, 1987.
- PMG. *POETAE MELICI GRAECI*, éd. D. L. Page, Oxford, 1962.
- PSEUDO-APOLLODORE. Apollodorus, *The Library*, éd. James J. Frazer, Harvard, 2 vol., 1976-1979.
- Apollodorus' Library and Hyginus' Fabulae. Two Handbooks of Greek mythology*, trad. et comm. de R. Scott Smith et Stephen M. Trzaskoma, Indianapolis-Cambridge, Hackett Publishing Company, 2007.
- PSEUDO-LUCIEN, *Charidème*. Voir Lucien.
- PSEUDO-PLUTARQUE, *De Fluviis*. Pseudo-Plutarque, *Nommer le monde. Origine des noms de fleuves, de montagnes et de ce qui s'y trouve*, traduit, présenté et annoté par Charles Delattre, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2011.
- QUINTUS DE SMYRNE, *La Suite d'Homère*, texte établi et traduit par Francis Vian, Paris, Belles Lettres, 3 volumes (1vol. 1, chants I-IV, 1963 ; vol.2, chants V-IX, 1966 ; vol.3, chants X-XIV, 1969).
- SOPHOCLE, *Tragédies*, trad. Paul Mazon, Paris, Belles Lettres, CUF, 3 vol., 1955-1960.
- SOUDA. Voir Sites Internet (Souda Online).
- STRABON, *Géographie*, trad. Germaine Aujac (t.I), François Lasserre (t.II-III-IV, VII-VIII), R. Baladié (t.V-VI), Paris, Belles Lettres, CUF, 1969-2003.
- TATIEN LE SYRIEN. *Die ältesten Apologeten*, éd. E.J. Goodspeed, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1915, p. 268–305.
- Aimé Puech, *Recherches sur le Discours aux Grecs de Tatien, suivies d'une traduction française du discours avec notes*, Paris, Alcan, 1903.
- TELESTES. *Lyra Graeca*, éd. J. M. Edmonds, Harvard, Loeb Classical Library, 3 vol., 1927.
- THEMISTIUS. *Themistii orationes quae supersunt*, recensuit H. Schenkl, opus consummaverunt G. Downey et A.-F. Norman, Leipzig, Teubner, 1974.
- The private orations of Themistius*, textes traduits, commentés et introduits par Robert J. Penel, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 2000.
- Politics, philosophy and Empire in the fourth century : select orations of Themistius*, traduction et introduction par Peter Heather et David Moncur, Liverpool, Liverpool University Press, 2001.
- THEOCRITE. *Les Bucoliques grecs* (tome 1 : Théocrite, tome 2 : Pseudo-Théocrite, Moschos, Bion, divers), traduction de Ph.-E. Legrand, Paris, Belles Lettres, CUF, 2 vol., 1925.
- THEOGNIS, *Poèmes élégiaques*, traduction de Jean Carrière, Paris, Belles Lettres, CUF, 1975.

THUCYDIDE, *La Guerre du Péloponnèse*, traduction de Jacqueline de Romilly, Louis Bodin (t. IV) et Raymond Weil (t. V), Paris, Belles Lettres, CUF, 1953-1972, 6 volumes.

Thucydide, *Histoire de la guerre du Péloponnèse*, traduction de Jacqueline de Romilly, Paris, Robert Laffont, 1990.

TrGF. *TRAGICORUM GRAECORUM FRAGMENTA*, vol. 1, éd. E. Snell, Göttingen, 1971 ; vol. 2, éd. R. Kannicht et B. Snell, 1981 ; vol. 3, éd. S. Radt, 1985 ; vol. 4, éd. S. Radt, 1977.

TYRTEE. *Elegy and Iambus*, vol. 1, éd. J. M. Edmonds, Harvard, Loeb Classical Library, 1931 (édition consultée : 1961).

XENARQUE. Voir *PCG*.

Scholies

SCHOLIES A APOLLONIOS DE RHODES. *Scholia in Apollonium Rhodium vetera*, éd. C. Wendel, Berlin, Weidmann, 1935.

Scholies à Apollonios de Rhodes, textes traduits et commentés par Guy Lachenaud, Paris, Belles Lettres, 2010.

SCHOLIES A EURIPIDE. *Scholia in Euripidem*, éd. Edward Schwartz, Berlin, De Gruyter, 2 vol., 1887-1891 (réimpr. 1966).

SCHOLIES A HOMERE. *Iliade : Scholia Graeca in Homeri Iliadem*, éd. W. Dindorf et E. Maass, 6 vol., Oxford, Clarendon Press, 1875-1888. – *Odysée : Scholia Graeca in Homeri Odysseam*, éd. W. Dindorf, 2 vol., Oxford, 1855.

SCHOLIES A LYCOPHRON. *Lycophronis Alexandra (cum scholl. et Tzetzae comm.)*, éd. E. Scheer, Berlin, Weidmann, 2 vol., 1908 (réimpression 1958).

SCHOLIES A PINDARE. *Scholia vetera in Pindari carmina*, éd. A.B. Drachmann, 3 vol., Leipzig, Teubner, 1888.

Scholies à la première *Olympique* : C. Daude, S. David, M. Fartzoff, C. Muckensturm-Pouille (éd.), *Un chemin de paroles. Traduction commentée des Vies de Pindare et des scholies à la 1^{re} Olympique*, Presses universitaires de Franche-Comté, Collection ISTA, à paraître, 2012.

SCHOLIES A SOPHOCLE. *Scholia in Sophoclis tragoedias vetera*, P.N. Papageorgius, éd., Leipzig, Teubner, 1888, p. 1-468.

II. Corpus en langue latine

ACCIUS, *Œuvres (fragments)*, texte établi et traduit par Jacqueline Dangel, Paris, Belles Lettres, CUF, 2002.

APULEE, *Les Métamorphoses*, texte établi par D. S. Robertson et traduit par Paul Valette, Paris, Belles Lettres, CUF, tome 1 (livres I-III), 1940 ; tome 2 (livres IV-VI), 1941 ; tome 3 (livres VII-XI), 1945.

- CICERON, *Tusculanes*, texte établi par Georges Fohlen et traduit par Jean Humbert, Paris, Belles Lettres, 2 vol., 1931.
- ENNIUS. Voir Cicéron, *Tusculanes*, qui le cite.
- GERMANICUS, *Les Phénomènes d'Aratos*, texte établi et traduit par André Le Bœuffle, Paris, Belles Lettres, CUF, 1975.
- HORACE, *Odes et épodes*, texte établi et traduit par François Villeneuve, Paris, Belles Lettres, CUF, première édition 1927, 3^e tirage 2002.
- HYGIN. *Fables*, texte établi et traduit par Jean-Yves Boriaud, Paris, Belles Lettres, CUF, 1997.
- Apollodorus' Library and Hyginus' Fabulae. Two Handbooks of Greek mythology*, trad. et comm. de R. Scott Smith et Stephen M. Trzaskoma, Indianapolis-Cambridge, Hackett Publishing Company, 2007.
- , *L'Astronomie*, texte établi et traduit par André le Bœuffle, Paris, Belles Lettres, CUF, 1983.
- MARTIAL, *Épigrammes*, tome II, 1^{er} partie (livres VIII-XII), texte établi et traduit par H. J. Izaac, Paris, Belles Lettres, CUF, 1933.
- MELA (POMPONIUS). *Chorographie*, texte établi, traduit et annoté par A. Silberman, Paris, Belles Lettres, CUF, 1988.
- OVIDE, *Les Amours*, texte établi et traduit par Henri Bornecque, Paris, Belles Lettres, CUF, première édition 1930.
- , *Contre Ibis*, texte établi et traduit par Jacques André, Paris, Belles Lettres, CUF, 1963.
- , *Héroïdes*, texte établi par Henri Bornecque, traduit par Marcel Prévost, Paris, Belles Lettres, CUF, première édition 1928 (édition consultée : 5^e édition revue et corrigée par Danielle Porte, 2005).
- , *Les Métamorphoses*, texte établi et traduit par Georges Lafaye (t. I, édition revue et corrigée par Jean Fabre ; t. II et III, éditions revues et corrigées par Henri Le Bonniec), Paris, Belles Lettres, CUF, 3 volumes, première édition 1925-1930.
- PATERCULUS (VELLEIUS). Velleius Paterculus, *Histoire romaine*, texte établi et traduit par Joseph Hellegouarc'h, Paris, Belles Lettres, CUF, 2 vol, 1982.
- PLINE, *Histoire naturelle. Livre III*, texte établi, traduit et commenté par Hubert Zehnacker, Paris, Belles Lettres, CUF, 2004.
- PROPERCE, *Élégies*, texte établi, traduit et commenté par Simone Viarre, Paris, Belles Lettres, CUF, 2005.
- SENEQUE. *Tragédies, tome II. Œdipe, Agamemnon, Thyeste*, texte établi et traduit par François-Régis Chaumartin, Paris, Belles Lettres, CUF, 1999.
- STACE. *Silves*, texte établi par Henri Frère et traduit par H. J. Izaac, Paris, Belles Lettres, CUF, tome 1 (livres I-III), 1943, tome 2 (livres IV-V), 1944.
- , *Thébaïde*, texte établi et traduit par Roger Lesueur, Paris, Belles Lettres, CUF, tome 1 (livres I-IV), 1990 ; tome 2 (livres V-VIII), 1991 ; tome 3 (livres IX-XII), 1994.

TACITE, *Annales*, texte établi et traduit par Pierre Wuilleumier, Paris, Belles Lettres, CUF, tome 1 (livres I-III), 1974 ; tome 2 (IV-VI), 1975 ; tome 3 (livres XI-XII), 1976 ; tome 4 (livres XIII-XVI), 1978.

TIBULLE, *Élégies*, texte établi et traduit par Max Ponchont, Paris, Belles Lettres, CUF, première édition 1924.

VALERIUS FLACCUS, *Argonautiques*, texte établi et traduit par Gauthier Liberman, Paris, Belles Lettres, CUF, 2 vol., 1997-2002.

VIRGILE, *Géorgiques*, texte établi et traduit par Eugène de Saint-Denis, Paris, Belles Lettres, CUF, 1956.

Bibliographie

- AELLEN, Christian, *À la recherche de l'ordre cosmique : forme et fonction des personnifications dans la céramique italote*, Kilchberg, Zurich, Akanthus Verlag für Archäologie, 1994, 2 volumes.
- ALCOCK, Susan E., CHERRY, John F., ELSNER, Jás (éd.), *Pausanias. Travel and Memory in Roman Greece*, Oxford, Oxford University Press, 2001.
- ALMAGOR, Eran, « Who is a barbarian ? The barbarians in the ethnological and cultural taxonomies of Strabo », dans Dueck, Daniela ; Lindsay, Hugh, et Pothecary, Sarah (éd.), *Strabo's cultural geography: the making of a kolossourgia*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. 42-55.
- AMYX, Darrell Arlynn, *Corinthian vase-painting of the Archaic period*, Berkeley-London-Los Angeles, University of California Press, 1988, 3 volumes.
- ARV2. BEAZLEY, John Davidson, *Attic Red-figure Vase-Painters*, Oxford, Clarendon Press, 2^e édition, 1963 (1^e édition : 1942).
- ASHMOLE, Bernard, et YALOURIS, Nicholas, *Olympia. The Sculptures of the Temple of Zeus*, Londres, Phaidon Press, 1967.
- ATHANASSAKI, Lucia et Bowie, Ewen (éd.), *Archaic and classical choral song: performance, politics and dissemination*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2011.
- AUERBACH, Erich, *Figura*, Tübingen, A. Francke Verlag, 1967 (édition consultée : Macula, 2003).
- AUGER, Danièle et DELATTRE, Charles (dir.), *Mythe et fiction*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2010.
- BACKES, Jean-Louis, *Le mythe dans les littératures d'Europe*, Paris, Cerf littérature, 2010.
- BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957 (édition consultée : rééd. coll. « Points »).
- BEAN, G. E. et DUYURAN, Rüstem , « Ada Tepe Again (Sancakli Kalesi) », *Journal of Hellenic Studies*, The Society for the Promotion of Hellenic Studies, vol. 67, 1947, p. 128-134.
- BELIS, Annie, *Les musiciens dans l'Antiquité*, Paris, Hachette, 1999.
- BENTON, Sylvia, « Nereids and Two Attic Pyxides », *Journal of Hellenic Studies*, Society for the Promotion of Hellenic Studies, vol. 90, 1970, p. 193-194 et pl. I.
- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale, II*, Paris, Gallimard, 1974.
- BERENI, Laure, CHAUVIN, Sébastien, JAUNAIT, Alexandre et REVILLARD, Anne, *Introduction aux gender studies. Manuel des études sur le genre*, Bruxelles, De Boeck, 2008.
- BINGEN, J. (ed.), *Pausanias historien*, Genève, Fondation Hardt, 1996.
- BLOCH, Marc, *Apologie pour l'Histoire ou Métier d'historien*, Paris, Armand Colin, 2007 [première édition : 1949].
- BODIQU, Lydie, FRERE, Dominique, et MEHL, Véronique (dir.), *Parfums et odeurs dans l'Antiquité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.

- BONNECHERE, Pierre, *Le Sacrifice humain en Grèce ancienne*, Kernos Supplément n°5, Athènes-Liège, Centre international d'étude de la religion grecque, 1994.
- BONNEFOY, Yves (dir.), *Dictionnaire des mythologies*, Paris, Flammarion, 1999 (première édition : 1981), articles « Grèce. L'histoire, la géographie, le problème religieux » (Pierre Vidal-Naquet) ; « Grèce. Le problème mythologique » (Jean-Pierre Vernant) ; « Interprétation des mythes (théories de l') » (Marcel Detienne) ; « Mythe. Approche d'une définition » (Mircea Eliade) ; « Mythe et écriture. Les mythographes » (Marcel Detienne).
- BORBEIN, CAMPANARELIEFS. BORBEIN, Adolf Heinrich, *Campanareliefs, typologische und stilkritische Untersuchungen*, Heidelberg, F. H. Kerle, Mitteilungen des Detuschen archaeologischen Instituts, Römische Abteilung, n°14, 1968.
- BOTTERO, Jean, et KRAMER, Samuel Noah, *Lorsque les dieux faisaient l'homme. Mythologie mésopotamienne*, Paris, Gallimard, 1989.
- BRELICH, Angelo, *Gli Eroi Greci. Un problema storico-religioso*, Rome, Edizioni dell'Ateneo, 1958.
- BREMMER, Jan (éd.), *Interpretations of Greek mythology*, Totowa, Barnes and Noble, 1986.
- BRENDEL, Otto J., *Etruscan Art*, New Haven-Londres, Yale University Press, 2^e édition 1995 (1^e édition : Penguin Books, 1978).
- BRISSON, Luc, *Le Sexe incertain. Androgynie et hermaphrodisme dans l'Antiquité gréco-romaine*, Paris, Belles lettres, 2008.
- BRULÉ, Pierre, *La Grèce d'à côté. Réel et imaginaire en miroir en Grèce antique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007.
- BRULOTTE, Eric L., « The "Pillar of Oinomaos" and the Location of Stadium I at Olympia », *American Journal of Archaeology*, Boston, Archaeological Institute of America, vol. 98, n°1, 1994, p.53-64.
- BRUNN/KÖRTE. KÖRTE, Gustavo, *I rilievi delle urne etrusche. Volume secondo*, Rome, « L'erma » di Bretschneider, 2 tomes, 1973-1974.
- BULLOCH, Anthony, « Jason's Cloak », dans *Hermes*, Franz Steiner Verlag, n°134, 2006, p. 44-68.
- BURKERT, Walter, *Homo necans. Rites sacrificiels et mythes de la Grèce ancienne*, Paris, Belles Lettres, 2005 (première édition : *Homo Necans. Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen*, Berlin, Walter de Gruyter, 1972 ; la traduction reproduit la seconde édition parue en 1997).
- BUXTON, Richard, *Imaginary Greece: the contexts of mythology*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1982.
- CALAME, Claude, « Illusions de la mythologie », *Nouveaux actes sémiotiques*, Limoges, Pulim, n°12, 1990 (repris dans Calame (1996), p. 9-55).
- CALAME, Claude, *Mythe et histoire dans l'Antiquité grecque. La création symbolique d'une colonie*, Lausanne, Payot, 1996.
- CALAME, Claude, *Poétique des mythes dans la Grèce antique*, Paris, Hachette supérieur, 2000.

- CALAME, Claude, *Thésée et l'imaginaire athénien : légende et culte en Grèce antique*, Lausanne, Payot, 1990b.
- CANTARELLA, Eva, *Bisexuality in the ancient world*, Yale, Yale University Press, 2002 (première édition : *Secundo natura*, Rome, Riuniti, 1988).
- CAZIER, Pierre (dir.), *Mythe et création*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires de Lille, 1994.
- CHANTRAINE, Pierre, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Klincksieck, 1999 (première édition : 1968).
- CHARACHIDZE, Georges, *Prométhée ou le Caucase. Essai de mythologie contrastive*, Paris, Flammarion, 1986.
- CIAVALDINI, André, « Sanctionner et soigner : du soin pénalement obligé au processus civilisateur », *Lettre de l'enfance et de l'adolescence*, n°57, Toulouse, Érès, 2004, p.23-30.
- Collectif, *Kernos*, Athènes-Liège, Centre international d'étude de la religion grecque antique, n°19, 2006.
- COOK, A. B., « Zeus, Jupiter and the Oak », *Classical Review*, Cambridge, Cambridge University Press, éd., vol.17 n°3, avril 1903, p. 174-186.
- COOK, A. B., « Zeus, Jupiter and the Oak (continued) », *Classical Review*, Cambridge, Cambridge University Press, éd., vol.17 n°5, juin 1903, p.268-278.
- CORCELLA, Aldo, « The New Genre and Its Boundaries », dans Rengakos, Antonios et Tsakmakis, Antonis, *Brill's Companion to Thucydides*, Leiden-Boston, Brill, 2006, p. 33-56.
- CORPUS VASORUM ANTIQUORUM GETTY 3. JENTROFT-NILSEN, Marit R., et TRENDALL, A. D., *Corpus Vasorum Antiquorum. The J. Paul Getty Museum*, fascicule 3 (U.S.A. fascicule 26), Malibu, Californie, 1990.
- CSAPO, Eric, *Theories of Mythology*, Malden (MA)-Oxford (UK)-Victoria (AU), Blackwell, 2005.
- CURTY, Olivier, *Les parentés légendaires entre cités grecques. Catalogue raisonné des inscriptions contenant le terme SUGGENEIA et analyse critique*, Genève, Droz, 1995.
- DAREMBERG, Charles, et SAGLIO, Edmond, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines (DAGR)*, Paris, Hachette, 1877-1919, 10 volumes. Pour l'édition en ligne, voir plus loin « Sites Internet ».
- DE CHANTAL, Laure, « L'influence d'Homère dans *La Bibliothèque d'Apollodore* », *Gaia*, n°10, 2006, p. 203-218. [Résumé de l'article.]
- DECKER, Wolfgang et THUILLIER, Jean-Paul, *Le Sport dans l'Antiquité. Égypte, Grèce, Rome*, Paris, Picard, 2004.
- DELATTRE, Charles, *Manuel de mythologie grecque*, Paris, Bréal, 2005.
- DELATTRE, Charles, *Le Cycle de l'anneau – De Minos à Tolkien*, Paris, Belin, 2009.
- DELCOURT, Marie, *Légendes et cultes de héros en Grèce ancienne*, Paris, Presses universitaires de France, 1942.

- DETIENNE, Marcel et VERNANT, Jean-Pierre, *Les ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs*, Paris, Flammarion, 1974 (réédition coll. « Champs »).
- DETIENNE, Marcel et VERNANT, Jean-Pierre, *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris, Gallimard, 1979.
- DETIENNE, Marcel, *L'Invention de la mythologie*, Paris, Gallimard, 1981.
- DETIENNE, Marcel, *Les Jardins d'Adonis*, Paris, Gallimard, nouvelle édition augmentée, 2007 (première édition : 1972).
- DICKEY, Eleanor, *Ancient Greek Scholarship*, New York, Oxford University Press, 2007.
- DOVER, K.J., *Homosexualité grecque*, traduit de l'anglais par Suzanne Saïd, Grenoble, La Pensée sauvage, 1982 (première édition : *Greek Homosexuality*, Londres, 1978)
- DUBEL, Sandrine, et MONTANDON, Alain, *Mythes sacrificiels et ragoûts d'enfants*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2012.
- DUCHEMIN, Jacqueline, *Mythes grecs et sources orientales*, Paris, Belles Lettres, 1995.
- DÜTSCHKE, H., *Antike Bildwerke in Oberitalien*, Leipzig, W. Engelmann, 1874-1882, 5 volumes.
- ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965 (Première édition : *Opera Aperta*, Milan, Bompiani, 1962. Édition consultée : réédition coll. « Points »).
- EKROTH, Gunnel, *The Sacrificial Rituals of Greek Hero-Cults in the Archaic to the early Hellenistic periods. Kernos Supplément, 12.* Liège, Centre International d'Étude de la Religion Grecque Antique, 2002.
- EKROTH, Gunnel, « Pelops Joins the Party. Transformations of a Hero Cult within the Festival at Olympia », dans J. Rasmus Brandt et Jon W. Iddeng (éd.), *Greek and Roman Festivals. Content, Meaning, and Practice*, Oxford, Oxford University Press, 2012, p. 95-137.
- ELSNER, John, « Pausanias: A Greek Pilgrim in the Roman World », in *Past & Present*, Oxford, Oxford University Press, n°135, mai 1992, p.3-29.
- EVANS, J. A. S., « Candaules, whom the Greeks name Myrsilus », *Greek, Roman and Byzantine Studies*, Durham, Duke University, vol. 26, 1985, p. 229-233.
- FABRE-SERRIS, Jacqueline, *Mythologie et littérature à Rome. La réécriture des mythes aux Iers siècles avant et après J.-C.*, Lausanne, Payot, 1998.
- FELDMAN, Burton, et RICHARDSON, Robert D., *The Rise of Modern Mythology, 1680-1860*, Bloomington-London, Indiana University Press, 1972.
- FINKELBERG, Margalit, « Royal Succession in Heroic Greece », *Classical Quarterly*, Cambridge, Cambridge University Press, vol.41, n°2, 1991, p. 303-316.
- FORSYTH, Neil, « The Allurement Scene: A Typical Pattern in Greek Oral Epic », *California Studies in Classical Antiquity*, University of California Press, n°12, 1979, p. 107-120.
- FRONTISI-DUCROUX, Françoise, *Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte, 2000 (première édition : Paris, Maspero, 1975).

- FRONTISI-DUCROUX, Françoise, *L'homme-cerf et la femme-araignée. Figures grecques de la métamorphose*, Gallimard coll. « Le temps des images », 2003.
- GANGLOFF, Anne, *Dion Chrysostome et les mythes : hellénisme, communication et philosophie politique*, Grenoble, éditions Jérôme Milon, DL, 2006.
- GANTZ, Timothy, *Mythes de la Grèce archaïque*, Belin, 2004 (première édition : *Early Greek Myth, A Guide to Literary and Artistic Sources*, The John Hopkins University Press, Baltimore, Maryland, 1993).
- GÉLY, Véronique (dir.), *Ganymède ou l'échanson. Rapt, ravissement et ivresse poétique. Actes du colloque des 18-19 mai 2006 à l'université Paris 10 Nanterre*, Nanterre, Presses universitaires de Paris 10, 2008.
- GENETTE, Gérard, *Mimologiques*, Paris, Seuil, 1976.
- GERNET, Louis, *Anthropologie de la Grèce ancienne*, Paris, Flammarion, 1995 (réédition partielle de la première édition parue chez Maspero, 1968).
- GIRARDET, Raoul, *Mythes et mythologies politiques*, Paris, Seuil, 1986 (édition consultée : rééd. coll. « Points »).
- GIRAUD, François, *Le héros tragique, les dieux et le destin sur les sarcophages romains : Pélops, Niobé, Hippolyte, Oreste, Adonis*, Lille, ANRT, 2001 (thèse de doctorat, Paris-IV Sorbonne, 2000).
- GIRAUD, François, « L'union de Pélops et d'Hippodamie sur les sarcophages romains », dans Defosse, Pol (dir.), *Hommages à Carl Deroux. IV. Archéologie et histoire de l'art, religions*, Bruxelles, Latomus, 2003, p.143-148.
- GIULIANI, Luca, *Tragik, Trauer und Trost : Bildervasen für eine apulische Totenfeier*, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin Preussischer Kulturbesitz, 1995.
- , *Bildervasen aus Apulien*, Berlin, Staatlichen Museen, 1988.
- GOIMARD, Jacques, *Critique du merveilleux et de la fantasy*, Paris, Pocket, 2003.
- GRAF, Fritz, *Griechische Mythologie : eine Einführung, München-Zürich*, Artemis Verlag, c1987.
- GRIFFIN, Jasper, « The Epic Cycle and the Uniqueness of Homer », *Journal of Hellenic Studies*, Londres, Society for the Promotion of Hellenic Studies, vol. 97, 1977, p. 39-53.
- GRIFFITH, R. Drew, « Pelops in Sicily: The Myth of Pindar *Ol.1* », *Journal of Hellenic Studies*, Londres, Society for the Promotion of Hellenic Studies, vol.109, 1989, p. 171-173.
- HABICHT, C., *Pausanias' Guide to Ancient Greece*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1985.
- HALM-TISSERANT, Monique, *Cannibalisme et immortalité. L'enfant et le chaudron en Grèce ancienne*, Paris, Belles Lettres, 1993.
- HALPERIN, David, *Cent ans d'homosexualité et autres essais sur l'amour grec*, Paris, EPEL, 2000. (première édition : *One Hundred Years of Homosexuality*, Routledge, New York, Londres, 1990).

- HANSEN, William, « The Winning of Hippodameia », in *Transactions of the American Philological Association*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1974-présent, vol. 130 (2000), p. 19-40.
- HAPSELS, ABL. HASPELS, C. H. E., *Attic Blackfigured Lekythoi*, Paris, E. de Boccard, 1936.
- HELLMANN, Marie-Christine, *L'Architecture grecque*, Paris, Livre de poche, 1998 (édition consultée : 2007).
- HERRMANN, H.V., « Pelops in Olympia », dans *Mélanges à la mémoire de Nicolaos Kontoleon (ΣΤΗΛΗ – ΤΟΜΟΣ ΕΙΣ ΜΝΗΜΗ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΚΟΝΤΟΛΕΟΝΤΟΣ)*, Athènes, 1980, p.59-74.
- HOLTZMANN, Bernard, *La Sculpture grecque*, Paris, Livre de poche, 2010.
- HOWIE, J. G., « The Revision of Myth in Pindar Olympian I. The Death and Revival of Pelops (25-26; 36-66) », dans CAIRNS, Francis (éd.), *Papers of the Liverpool Latin Seminar, fourth volume 1983*, Liverpool, ARCA, 1984.
- HUBBARD, Thomas K., *The Pindaric mind: a study of logical structure in early Greek poetry*, Leiden, Brill, 1985.
- HUNTER, Richard, *On Coming After*, Berlin-New York, De Gruyter, 2008.
- HURWIT, Jeffrey M., « Narrative Resonance in the East Pediment of the Temple of Zeus at Olympia », *The Art Bulletin*, New York, College Art Association, vol.69 n°1, mars 1987, p. 6-15.
- HUTTON, William, *Describing Greece. Landscape and Literature in the Periegesis of Pausanias*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.
- IRIGOIN, Jean, *Histoire du texte de Pindare*, Paris, Klincksieck, 1952.
- JACQUEMIN, Anne (2001), « Pausanias, témoin de la religion grecque dans le sanctuaire d'Olympie », A. Pasquier (éd.), *Olympie* (cycle de huit conférences organisées au Musée du Louvre par le service culturel du 18 janvier au 15 mars 1999), Paris, Documentation française, p. 183-208.
- JENMAIRE, Henri, *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*, Paris, Payot, 1951.
- JONES, C. P., « A Geographical Setting for the Baucis and Philemon Legend (Ovid *Metamorphoses* 8.611-724) », *Harvard Studies in Classical Philology*, Cambridge (Massachusetts) et Londres, Harvard University, vol.96, 1994, p.203-IV.
- JONES, Henri Stuart, « The Chest of Kypselos », *Journal of Hellenic Studies*, Londres, Society for the Promotion of Hellenic Studies, vol. 14, 1894, p. 30-80.
- JOUANNA, Jacques, « Homme d'exception et homme d'élection chez Pindare et Sophocle », dans FARTZOFF, Michel, GENY, Évelyne et SMADJA, Élisabeth (éd.), *Signes et destins d'élection dans l'Antiquité, colloque international de Besançon. 16-17 novembre 2000*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2006, p.117-134.
- JOUANNA, Jacques, « Mythe et rite : la fondation des jeux olympiques chez Pindare », dans CARLIER, Pierre, FARNOUX, Alexandre et LENFANT, Dominique (éd.), *Hommage à Edmond Lévy*, Strasbourg, Université Marc Bloch de Strasbourg, *Ktema*, 2002, n°27, p. 105-118.

- JOUTEUR, Isabelle, *Jeux de genre dans les Métamorphoses d'Ovide*, Louvain-Paris-Sterling (Virginia), Peeters, 2001.
- KAKRIDIS, Johannes Th., « Des Pelops und Iamos Gebet bei Pindar », *Hermes*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, vol.63, n°1, 1928, p.415-429.
- KAKRIDIS, Johannes Th., « Die Pelopssage bei Pindar », *Philologus*, Berlin, Akademie Verlag, n°85, 1930, p.463-477.
- KIRK, Geoffrey Stephen, *Myth : Its Meaning and Functions in Ancient and Other Cultures*, Cambridge, University of California Press, 1970.
- KNOEPFLER, D., et PIÉRART, M. (éd.), *Éditer, traduire, commenter Pausanias en l'an 2000*, Droz, 2001.
- KOCH/SICHTERMANN, RÖMSARK. KOCH, Guntram, et SICHTERMANN, Hellmut, *Römische Sarkophage*, Munich, 1983, p.174-175.
- KOCH/SICHTERMANN, MYTHRÖMSARK. KOCH, Guntram, et SICHTERMANN, Hellmut, *Griechische Mythen auf römischen Sarkophagen*, Tübingen, Ernst Wasmuth, 1975.
- KÖHNKEN, Adolf, « Pindar as Innovator: Poseidon Hippios and the Relevance of the Pelops Story in *Olympian 1* », *Classical Quarterly*, New Series, Cambridge, Cambridge University Press, éd., vol.24 n°2, déc.1974, p.199-206.
- KÖRTE, Gustavo, *I rilievi delle urne etrusche. Volume secondo*, Rome, « L'erma » di Bretschneider, 2 tomes, 1973-1974 (1^e édition : 1916).
- KURTZ, D. C., « The Man-Eating Horses of Diomedes in Poetry and Painting », *Journal of Hellenic Studies*, Londres, Society for the Promotion of Hellenic Studies, vol. 95, 1975, p. 171-172 et planche XVIII.
- KYRIAKOU, Poulheria, « Menelaus and Pelops in Euripides' *Orestes* », *Mnemosyne*, Fourth Series, Leyde, Brill, vol.51, n°3, 1998, p.282-301.
- KYRIELEIS, Helmut, *Anfänge und Frühzeit des Heiligtums von Olympia : die Ausgrabungen am Pelopion 1987-1996*, Berlin ; New York, De Gruyter, 2006.
- LACROIX, Léon, « La légende de Pélops et son iconographie », *Bulletin de Correspondance Hellénique*, Athènes (École française d'Athènes), n°100, 1976, p.327-341.
- LACROIX, Léon, « Pausanias, le coffret de Kypsélos et le problème de l'exégèse mythologique », *Revue d'archéologie*, 1988, fasc. 2, p. 243-261.
- LAFOND, Yves, « Le mythe, référence identitaire pour les cités grecques d'époque impériale. L'exemple du Péloponnèse », *Kernos*, Athènes-Liège, Centre international d'étude de la religion grecque antique, n°18, 2005, p. 329-346.
- LCS. TRENDALL, A. D., *The Red-Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily*, 1967.
- LEAR/CANTARELLA. LEAR, Andrew, et CANTARELLA, Eva, *Images of Ancient Greek Pederasty*, Londres-New York, Routledge, 2008 (édition consultée : paperback, 2010).

- LEITAO, David D., « The Perils of Leukippos: Initiatory Travestism and Male Gender Ideology in the Ekdusia at Phaistos », *Classical Antiquity*, Berkeley, University of California Press, vol.14, n°1, 1995, p. 130-163.
- LETOUBLON, Françoise, « La lyre dorienne et le chant éolien. Sur la composition de la première *Olympique* et sur l'Homère de Pindare », *L'Information littéraire*, Paris, Belles Lettres, avril-juin 2000, p. 50-54.
- LETOUBLON, Françoise, « Les os de Pélopos », dans Létoublon, Françoise (dir.), *Impressions d'îles*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996, p.157-169.
- LEVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, Plon, 1958.
- LIMC. REVERDIN, Olivier (dir.), *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich et Munich, Artemis Verlag, 1981-1999.
- LIPIANSKY, Edmond Marc , « Crise et transition dans le parcours de Freud », *Connexions*, Toulouse, Érès, n°76, 2001-2, p.115-124.
- LISSARRAGUE, François, « De la sexualité des satyres », *Mètis*, Athènes-Paris, Daedalus-EHESS, vol. 2, n°2-1, 1987, p. 63-90.
- LISSARRAGUE, François, *Un flot d'images. Une esthétique du banquet grec*, Paris, Biro, 1987.
- LISSARRAGUE, François, *Vases grecs. Les Athéniens et leurs images*, Fernand Hazan, 1999.
- LYONS, Deborah, *Gender and Immortality – Heroines in ancient Greek myth and cult*, Princeton University Press, 1997.
- MALAMOUD, Charles, et VERNANT, Jean-Pierre (dir.), *Corps des dieux*, Paris, Gallimard, 1986 (Folio histoire, 2003).
- MAUSS, Marcel, *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1950.
- MCLAUHLIN, Gráinne, « Professional Foul: Persona in Pindar », dans BELL, Sinclair et DAVIES, Glenys (éd.), *Games and Festivals in Classical Antiquity. Proceedings of the conference held in Edinburgh, 10-12 July 2000*, Oxford, Archaeopress, 2004, p.25-32.
- MERTENS, Joan R., *How to Read Greek Vases*, Metropolitan Museum of Art, New York, 2010.
- MINON, Sophie, *Les inscriptions éléennes dialectales (VIe-IIe siècle a. J.C.)*, 2 volumes, Genève, Droz, 2007.
- MIOLLAN, Claude, « Après divorce », dans *Cliniques méditerranéennes*, Toulouse, Érès, n°63, 2001-1, p.117-125.
- MITFORD, T. B., « Pelops Son of Ptolemy », *The Journal of Egyptian Archaeology*, London, Egypt Exploration Society, vol. 46, 1960, p. 109-111.
- MOREAU, Alain, Déjouer l'oracle ou la précaution inutile, dans *Oracles et mantique en Grèce ancienne : actes du Colloque de Liège, mars 1989*, Kernos; n°3, 1990, p. 261-280.
- MOREAU, Alain, *La Fabrique des mythes*, Paris, Belles Lettres, 2006.
- MORET, Jean-Marc, *L'Ilioupersis dans la céramique italiote. Les mythes et leur expression figurée au IV^e siècle*, 2 volumes, Genève, Institut suisse de Rome, 1975.

- MORET, Jean-Marc, *Cédipe, la Sphinx et les Thébains. Essai de mythologie iconographique*, 2 volumes, Genève, Institut suisse de Rome, 1984.
- MURGATROYD, Paul, *Tibullus I: a commentary on the first book of the Elegies of Albius Tibullus*, Pietermaritzburg, University of Natal Press, 1980.
- NADAL, Eléonore, « Poséidon Hippios, les chevaux et les cavaliers à travers la céramique », dans Gardeisen, Armelle (dir.), *Les Équidés dans le monde méditerranéen antique* (actes du colloque organisé par l'École française d'Athènes, le Centre Camille Julian et l'UMR 5140 du CNRS, Athènes, 26-28 novembre 2003), Lattes, Association pour le développement de l'archéologie en Languedoc-Roussillon, 2005, p. 111-135.
- NAGY, Gregory, « Pindar's Olympian 1 and the aetiology of the Olympic Games », *Transactions of the American Philological Association* (1974-), Baltimore, Johns Hopkins University Press, vol.116, 1986, p.71-88.
- NAGY, Gregory, *Le meilleur des Achéens. La fabrique du héros dans la poésie grecque archaïque*, Paris, Seuil, 1994 (première édition : *The Best of the Achaeans*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1979).
- NÜNLIST, René, « Narratological Concepts in Greek Scholia », GRETHLEIN, Jonas et RENGAKOS, Antonios (éd.), *Narratology and Interpretation*, Berlin-New York, De Gruyter, 2010, p. 63-83.
- OAKLEY, John Howard, « The Anakalypteria », *Archäologischer Anzeiger*, Berlin, De Gruyter, n°97, 1982, p. 113-118.
- OAKLEY, John Howard, et SINOS, Rebecca H., *The Wedding in ancient Athens*, Madison, University of Wisconsin Press, 1993.
- PAIRAULT, F.-H., *Recherches sur quelques séries d'urnes de Volterra à représentations mythologiques*, Rome, École française de Rome, 1972.
- PAPADOPOULOS, John K. et RUSCILLO, Deborah, « A Ketos in Early Athens: An Archaeology of Whales and Sea Monsters in the Greek World », dans *American Journal of Archaeology*, New York, Archaeological Institute of America, vol. 106, n°2, 2002, p. 187-227.
- PAPATHOMOPOULOS, Manolis, « Le retour de Plisthène : disparition et réapparition d'un personnage mythologique », *Revue des études grecques*, Paris, 1992, CV, p. 45-58.
- PAULY et WISSOWA dir. (collectif), *Realencyclopädie der classischen Alterumwissenschaft (RE)*, Stuttgart, J.B. Metzler, 1894-1980.
- PEARSON, Lionel, *The Greek Historians of the West. Timaeus and His Predecessors*, Atlanta, American Philological Association, 1987.
- PEERSMAN, Jaak, « Plisthène et sa famille dans les généalogies de la tradition hésiodique », *L'Antiquité classique (AC)*, Bruxelles, 1993, n°62, p. 203-212.
- PERENTIDIS, Stavros, *Pratiques de mariage et nuances de continuité dans le monde grec*, Montpellier, Université de Montpellier II, 2002.
- PERNOT, Laurent, *La Rhétorique dans l'Antiquité*, Paris, Librairie générale française, 2000.

- PETIT, Daniel (éd.), *Lalies*, n°32, Paris, éditions de la rue d'Ulm, 2012.
- PHILIPS, David J. et PRITCHARD, David, *Sport and Festival in the Ancient Greek World*, Swansea, Classical Press of Wales, 2003.
- PIRENNE-DELFORGE, Vinciane et SUAREZ DE LA TORRE, Emilio (dir.), *Héros et héroïnes dans les mythes et les cultures grecs : actes du colloque organisé à L'Université de Valladolid, du 26 au 29 mai 1999. Kernos Supplément*, 10. Liège, Centre International d'Étude de la Religion Grecque Antique, 2000.
- PIRENNE-DELFORGE, Vinciane et SUAREZ DE LA TORRE, Emilio (dir.), *Retour à la source. Pausanias et la religion grecque. Kernos Supplément*, 20. Liège, Centre International d'Étude de la Religion Grecque Antique, 2008.
- PRETZLER, Maria, « Turning Travel into Text: Pausanias at Work », dans *Greece & Rome*, Second Series, Cambridge, Cambridge University Press, vol.51, n°2, octobre 2004, p.119-216.
- PROST, Antoine, *Douze leçons sur l'histoire*, Paris, Seuil, 1996.
- QUET, Marie-Henriette, « Atemporalité du mythe et temps de l'image. Les mosaïques romaines figurant une *dextrarum iunctio* de "noces" légendaires grecques », dans DARBO-PESCHANSKI, Catherine, dir., *Constructions du temps dans le monde grec ancien*, Paris, CNRS éditions, 2000, p. 169-218.
- REEDER, Ellen H. (éd.), *Pandora : women in classical Greece*, Princeton, New Jersey : Princeton University Press ; Baltimore, Maryland : The Walters Art Gallery, 1995.
- REINACH, Salomon, *Totems et tabous*, dans *Cultes, mythes et religions*, Robert Laffont « Bouquins », 1996 (première publication 1905-1923). « Esquisse d'une histoire de l'exégèse mythologique », p.13-32.
- RICHTER/HALL. RICHTER, G.M.A. et HALL, B. F., *Red-figured Athenian Vases in the Metropolitan Museum of Art*, New Haven, Yale University Press ; Londres, H. Milford ; Oxford University Press, 1936, 2 volumes.
- ROHDEN/WINNEFELD. ROHDEN, Hermann von, et WINNEFELD, Hermann, *Architektonische römische Tonreliefs der Kaiserzeit*, Berlin-Stuttgart, Spemann, 1911.
- RVAP.*, I, II. TRENDALL, A. D., et CAMBITOGLU, A., *The Red-Figured Vases of Apulia*, 1978-1982.
- RVAP. SUPP. I.* TRENDALL, A. D., et CAMBITOGLU, A., *First Supplement to the Red-Figured Vases of Apulia* (= *BICS*, Supp 42, 1983).
- RVAP. SUPP. II.* A. D. TRENDALL, A. D., et CAMBITOGLU, A., *Second Supplement to the Red-Figured Vases of Apulia* (= *BICS*, Supp. 60, 1992).
- ROBERTSON, Martin, *A History of Greek Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 2 vol., 1975.
- RUDHARDT, Jean, *Notions fondamentales de la pensée religieuse et actes constitutifs du culte dans la Grèce classique. Étude préliminaire pour aider à la compréhension de la piété athénienne au IV^e siècle*, Genève, Droz, 1958.

- RUDHARDT, Jean, *Du mythe, de la religion grecque et de la compréhension d'autrui*, Genève, Droz, 1981.
- SÄFLUND, Marie-Louise, *The East Pediment of the temple of Zeus at Olympia : a reconstruction and interpretation of its composition*, Göteborg, Åström, 1970.
- SAÏD, Suzanne, « La généalogie des Atrides », dans AUGER, Danièle et SAÏD, Suzanne (éd.), *Généalogies mythiques – actes du VIII^{ème} colloque du Centre de recherches mythologiques de l'Université Paris X, Chantilly, 14-16 septembre 1995*, Paris, Belles Lettres, 1998, p. 299-306.
- SAÏD, Suzanne, *Approches de la mythologie grecque*, Paris, Belles Lettres, 1998 (nouvelle édition : 2008).
- SAÏD, Suzanne, *Homère et l'Odyssée*, Paris, Belin, 1998b.
- SAÏD, Suzanne, TREDE, Monique, LE BOULLUEC, Alain, *Histoire de la littérature grecque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.
- SALMON, Christian, *Storytelling*, Paris, La Découverte, 2^e édition 2008 (première édition : 2007).
- SARKREL III. ROBERT, C., Rodenwaldt, G., MATZ, F. et alii, *Die antiken Sarkophagreliefs*, volume 3, *Einzelmythen*, Rome, L'Erma di Bretschneider, 1969.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Seuil, 1999.
- SCULTURA TARDO-ETRUSCA. LEVIOSA, Clelia (éd.), *Scultura Tardo-Etrusca di Volterra*, catalogue d'exposition, Firenze, La Stroeina, Palazzo Strozzi, 1964.
- SECHAN, Louis, *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, thèse pour le doctorat présentée à la Faculté des lettres de l'Université de Paris en 1924, Paris, Champion, 1926.
- SERGENT, Bernard, *Homosexualité et initiation chez les peuples indo-européens*, Paris, Payot, 1996. (Regroupe *L'homosexualité dans la mythologie grecque*, Payot, 1984, et *L'Homosexualité initiatique dans l'Europe ancienne*, Payot, 1986.)
- SIDEBOTTOM, H, « Pausanias: Past, Present and Closure », *The Classical Quarterly*, New Series, Cambridge, Cambridge University Press, Vol. 52, n^o2, 2002, p.494-499.
- SIRINELLI, Jean, *Les Enfants d'Alexandre. La littérature et la pensée grecques, 334 av. J.-C. – 529 ap. J.-C.*, Paris, Fayard, 1993.
- SISTAKOU, Evina, *Reconstructing the Epic. Cross-Readings of the Trojan Myth in Hellenistic Poetry*, Lieuen-Paris-Dudley, MA, Peeters (Hellenistica Groningana, 14), 2008.
- SLATER, W. J., « Pelops at Olympia », *Greek, Roman and Byzantine Studies*, Durham, Duke University, vol.30, 1989, p. 485-501.
- SMITH, William (dir.), *Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*, Boston [imprimé à Londres], C. Little et J. Brown, 1870.
- SMITH, William (dir.), *Dictionary of Greek and Roman Geography*, Londres, C. Little et J. Brown, 1854.
- SNODGRASS, A. M., « La naissance du récit dans l'art grec », dans BERARD, Claude, BRON, Christiane, POMARI, Alessandra, *Images et société en Grèce ancienne. L'iconographie comme*

- méthode d'analyse* (actes du colloque international, Lausanne, 8-11 février 1984), Lausanne, Institut d'archéologie et d'histoire ancienne et Université de Lausanne, 1987, p. 11-18.
- SOURVINOU-INWOOD, Christiane, *Athenian myths and festivals*, Oxford, Oxford University Press, 2011.
- SOWA, Cora Angier, *Traditional Themes and the Homeric Hymns*, Chicago, Bolchazy-Carducci, 1984.
- SPLITTER, Rüdiger, *Die « Kypseloslade » in Olympia : Form, Funktion und Bildschmuck : eine archäologische Rekonstruktion : mit einem Katalog der Sagenbilder in der korinthischen Vasenmalerei und einem Anhang zur Forschungsgeschichte*, Mainz, P. von Zabern, 2000.
- SULIMANI, Iris, *Diodorus' mythistory and the pagan mission : historiography and culture-heroes in the first pentad of the Bibliotheca*, Leiden-Boston, Brill, Supplément Mnemosyne n°311, 2011.
- SULLIVAN, J. P., *Martial : the unexpected classic*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- THUILLIER, Jean-Paul, *Le Sport dans la Rome antique*, Paris, Errance, 1996.
- TIN, Louis-Georges, *L'Invention de la culture hétérosexuelle*, Paris, Autrement, 2008.
- VAN DER MEER, L. B., *Etruscan Urns from Volterra*, Meppel, 1978.
- VAN DER VALK, M., « On Apollodori Bibliotheca », *Revue des études grecques*, Paris, Les Belles Lettres, vol. 71, 1958, p. 100-168.
- VATIN, Claude, *Ariane et Dionysos. Un mythe de l'amour conjugal*, Paris, éditions rue d'Ulm, 2004.
- VERDENIUS, Willem Jacob, *Commentaries on Pindar*, vol. II, Leiden, E. J. Brill, 1988 (Mnemosyne suppl. 101) (p. 1-52)
- VERNANT, Jean-Pierre, *Les Origines de la pensée grecque*, Paris, Presses universitaires de France, 1962.
- , « Aspects de la personne dans la religion grecque », dans *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, Maspero, 1965 (édition consultée : La Découverte, 1996).
- , « Œdipe sans complexe », dans Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne – I*, Paris, Maspero, 1972 (La Découverte & Syros, 2001).
- et VIDAL-NAQUET, Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne – II*, Paris, Maspero, 1972 (La Découverte & Syros, 2001).
- , « Raisons du mythe », dans *Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris, Maspero, 1974 (La Découverte, 2004).
- , *L'Individu, la mort, l'amour*, Paris, Gallimard, 1989 (édition consultée : Folio Histoire).
- (dir.), *L'Homme grec*, Paris, Seuil, 1993.
- (dir.), *Problèmes de la guerre en Grèce ancienne*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales & Seuil, 1999 (première édition : 1968).
- VEYNE, Paul, *L'Empire gréco-romain*, Paris, Seuil, 2005.
- VEYNE, Paul, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?*, Seuil, 1983.
- VIDAL-NAQUET, Pierre, *Le Chasseur noir. Formes de pensée et formes de société dans le monde grec*, Paris, Maspero, 1981 (édition consultée : Paris, La Découverte, 2005).

- VILLANUEVA-PUIG, Marie-Christine, LISSARRAGUE, François, ROUILLARD, P. et ROUVERET, Agnès, *Céramique et peinture grecque : mode d'emploi*, Paris, École du Louvre, 1999.
- VON MASSOW, W., « Die Kypseloslade », dans *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung*, n°41, 1916, p. 1-117.
- WEBB, Ruth, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham, England/Burlington, VT: Ashgate, 2009.
- WEST, Martin Litchfield, *The East Face of Helicon: West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth*, Oxford, Clarendon Press, 1997.
- WILLIAMS, Gareth D., *The Curse of Exile: A Study of Ovid's Ibis*, Cambridge, The Cambridge Philological Society, 1996.
- WISEMAN, Timothy Peter, *The Myths of Rome*, Exeter, 2004.
- WOLFF, Étienne, *Martial ou l'apogée de l'épigramme*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.
- ZANKER, Paul, *Mit Mythen leben : die Bilderwelt der römischen Sarkophage*, München, Hirmer, 2004.
- ZOGRAFOU, Athanassia, « Images et « reliques » en Grèce ancienne. L'omoplate de Pélopes », dans Borgeaud, Philippe et Volokhine, Youri (dir.), *Les objets de la mémoire – pour une approche comparatiste des reliques et de leur culte*, Berne, Peter Lang, 2005, p. 123-145.
- ZOUHDI, Bachir, « Une mosaïque de Shahba et la légende d'Onomaos, Hypodamia et Pelops » (sic), *Annales archéologiques arabes syriennes*, Damas, n°45-46, 2002-2003, p. 475.

CD-Roms

- Thesaurus Linguae Graecae*, Marianne Mc Donald (fondatrice), University of California, Irvine, 1971-2009.
- PHI Latin Corpus*, Packard Humanities Institute, Los Altos, Californie, 1991.

Sites Internet

Bibliothèques numériques

- GALLICA, base de données de la Bibliothèque Nationale de France, Paris, BNF. <gallica.bnf.fr/>
- HAL SCIENCES HUMAINES, Centre pour la Communication Scientifique Directe (CNRS) et Institut des Sciences de l'Homme de Lyon, (mis en ligne entre 2000 et 2004). <halshs.archives-ouvertes.fr/>
- MAKING OF AMERICA, archive en ligne, Ann Arbor (Massachusetts) et Ithaca (New Jersey), University of Michigan et Cornell University, (mis en ligne au plus tard en 2005). <quod.lib.umich.edu/m/moa/>

Éditions universitaires en ligne d'œuvres antiques

PERSEUS DIGITAL LIBRARY, Gregory R. Crane (éd.), Medford et Somerville (Massachusetts), Tufts University, lancé en 1995. <www.perseus.tufts.edu/>

SUDA ON LINE (SOL), David Whitehead (ed.), Stoa Consortium for Electronic Publication in the Humanities, University of Kentucky, lancé en 1998.

EURIPIDES SCHOLIA, Donald J. Mastronarde (version beta, scholies à l'*Oreste* d'Euripide, lancée en 2010). <euripidesscholia.org >

Revue et bouquets de revues en ligne

BRYN MAWR CLASSICAL REVIEW, Bryn Mawr et Philadelphie, Bryn Mawr University College et University of Pennsylvania, lancé en 1990. <bmcr.brynmawr.edu/>

CAIRN, portail de revues francophones en sciences humaines, Paris et Liège, lancé en 2005. <www.cairn.info>

ÉRUDIT, portail de revues en sciences humaines, Montréal et Laval (Québec), lancé en 1998. <www.erudit.org>

JSTOR, portail de revues en ligne, New York, Andrew M. Mellon Foundation (puis Ithaca), lancé en 1995. <www.jstor.org>

REVUES.ORG, portail de ressources électroniques en sciences humaines et sociales, Marseille, Centre pour l'édition électronique ouverte (Cléo), lancé en 1999. <www.openedition.org>

PERSEE, portail de revues en sciences humaines, Paris et Lyon, Ministère de l'Éducation nationale, Ministère de l'Enseignement supérieur et de la recherche, Université Lyon II et Université Paris-Descartes, lancé en 2005. <www.persee.fr>

Sites et bases de données généralistes

WIKIMEDIA COMMONS, San Francisco, Wikimedia Foundation, lancé en 2004.

<commons.wikimedia.org>

WIKIPEDIA, San Francisco, Wikimedia Foundation, lancé en 2001. <www.wikipedia.org>

Sites spécialisés

BIBLIOTHECA CLASSICA SELECTA, Jean-Marie Hannick et Jacques Poucet (éd.), Louvain, Université catholique de Louvain, lancé en 1998. <bcs.fltr.ucl.ac.be/>

DAGR : LE DICTIONNAIRE DES ANTIQUITES GRECQUES ET ROMAINES DE DAREMBERG ET SAGLIO EN LIGNE, Hélène Jouguet (éd.), Toulouse, Université Toulouse II-Le Mirail, lancé en 2005. <dagr.univ-tlse2.fr/sdx/dagr/>

THE DIGITAL CLASSICIST, portail de ressources en ligne pour l'étude de l'Antiquité, Londres, King's College, lancé en 2005. <www.digitalclassicist.org/>

FABULA, portail de ressources sur la recherche en littérature, Paris, association Fabula, lancé en 1999. <www.fabula.org>

Bases de données spécialisées

LIMC-FRANCE, base de données maintenue par l'équipe française de la Fondation Internationale pour le *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. <www.limc-france.fr/>

ODYSSEUS, base de données du Ministère grec de la Culture et du tourisme. <odysseus.culture.gr>

PAPYRI.INFO, base de données de documents papyrologiques, réalisée par les NYU Digital Library Technology Services et l'Institute for the Study of the Ancient World. <www.papyri.info>

Catalogue des œuvres figurées

Les abréviations employées renvoient à la bibliographie.

Œuvres grecques

Œuvres sculptées d'Olympie

1. Coffre dit de Kypsélos.

Début ou milieu du VI^e siècle av. J.-C. Bois de cèdre, ivoire et or.

Olympie, temple d'Héra. Perdu. Connu par Dion de Pruse, discours 11, *Que Troie n'a pas été prise*, 45, et surtout Pausanias, *Description de la Grèce*, V, 17, 5 à 19, 8.

Lacroix (1988), Splitter (2000), Snodgrass dans Alcock, Cherry, Elsner (2001).

LIMC Pelops 24 = Oinomaos 16 = Hippodameia I 17.

2. Fronton est du temple de Zeus à Olympie.

Avant 456 av. J.-C. Marbre.

Musée d'Olympie.

Ashmole et Yalouris (1967) et planches.

LIMC Pelops 23* = Oinomaos 15 = Hippodameia I 16* = Myrtilos 8*.

3. Groupe statuaire avec Zeus, Pélops et l'Alphée, à Olympie.

Pas avant le milieu du IV^e siècle av. J.-C. Perdu. Connu par Pausanias, V, 24, 7.

4. Statue de bronze d'une femme (Hippodamie ?) tenant une bandelette sur l'hippodrome d'Olympie.

Date et sculpteur inconnus.

Perdue. Connue par Pausanias, VI, 20, 19.

5. Peinture décorant l'un des panneaux du trône de Zeus à Olympie.

3^e quart du V^e siècle av. J.-C. Perdue. Connue par Pausanias, V, 11, 6.

Peintre Panainos (selon Pausanias).

Vases grecs

6. Amphore chalcidienne à figures noires.

Milieu du VI^e siècle av. J.-C.

D'Ampurias.

Fragment a : Barcelone, Musée archéologique, n°435.

Fragment b : Valence, Musée de la préhistoire, n°54.

Incertain. Préparatifs de la course de chars ? Ou départ de guerriers en char.

Pour ces deux fragments : Trias de Arribas, G., *Ceramica griegas de la peninsula Iberica* (1967-68), 37-38, n°19, pl. 4, n°4-5.

LIMC Pelops 22.

Vases attiques

Représentations attiques de la course pour Hippodamie

7. Lécythe attique à figures noires.

Vers 500 av. J.-C.

Provenance précise inconnue.

Athènes, Musée national, n°595 (CC 968).

Préparatifs de la course de chars.
Haspels, *ABL* 226 n°8 pl. 33, 1a à 1c : peintre de Sappho¹.
LIMC Pelops 12* = Oinomaos 5.

8. Amphore attique à figures rouges.
Vers 410 av. J.-C.
De Casalta.
Arezzo, Musée archéologique, n°1460.
Préparatifs de la course de chars.
ARV2 1157 n°25 : manière du peintre du Dinos.
LIMC Pelops 53 = Hippodameia I 23*.

9. Hydrie attique à figures rouges.
Vers 450 av. J.-C.
De Spina (T 271).
Ferrare, Musée national, n°3058.
Pélops sur son char dans un environnement marin.
ARV2 1032 n°58 : Polygnotos.
LIMC Pelops 3* = Nereus 98 = Peleus 58.

10. Cratère en cloche attique à figures rouges.
380-370 av. J.-C.
Provenance précise inconnue.
Naples, Musée national, H 2200.
Départ de la course.
ARV2 1440 n°1 : peintre d'Oinomaos.
LIMC Pelops 13 = Hippodameia I 10* = Oinomaos 6.

Autres représentations attiques de Pélops, d'Hippodamie et d'Oinomaos

11. Cratère à colonnettes attique à figures rouges.
Vers 470 av. J.-C.
De Cerveteri.
Vienne, Musée d'histoire de l'art, IV 3737.
Poséidon poursuivant un jeune homme.
ARV2, t. I, p. 275, n°61 : peintre de Harrow.
Lear/Cantarella (2008), p. 149 fig. 4.9.
LIMC Pelops 1.

12. Hydrie attique à figures rouges.
Après 400 av. J.-C.
Provenance précise inconnue.
New York, Metropolitan Museum of Art, 21.88.162.
Poséidon sur un cheval marin discutant avec un jeune homme (Thésée ou Pélops).
Richter/Hall n°167 pl. 163 et 172 : style orné, v. 400-370 av. J.-C., non attribué (période du peintre des coupes de Jena).
LIMC Poséidon 158* = Theseus 320.

13. Pyxis attique à figures rouges.
470-460 av. J.-C.
Provenance précise inconnue.
Enfant (Oinomaos ?) parmi des personnages féminins.

¹ Et non 35, 2 comme l'indique *LIMC* Pelops 12 et Oinomaos 5, qui classent par erreur le vase dans la céramique à figures rouges.

Cambridge, Fitzwilliam Museum, GR 10.1934.
Benton, S., *JHS*, 1970, pl. I.
LIMC Oinomaos 1 = Aigina 21.

14. Amphore à col à figures rouges.
Environ 400 av. J.-C.
De Sussuela.
Boston, Museum of Fine Arts, 03.821.
Hippodamie parmi ses servantes.
ARV2 1186 29 : peintre de Cadmos.
LIMC Hippodameia I 1*.

Vases italiotes

Vases italiotes représentant la course de Pélops

Scène de rencontre entre Pélops et Oinomaos

15. Situle apulienne à figures rouges.
Vers 360 av. J.-C.
Provenance précise inconnue.
Rome, Villa Giulia, 18003.
Face A.
RVAp I 212, 149 : peintre d'Athènes 1714.
LIMC Pelops 4 = Hippodameia I 4* = Oinomaos 2.

Scènes de discussion entre Pélops, Hippodamie et Myrtilos

16. Cratère en calice apulien à figures rouges.
Vers 350 av. J.-C.
De Ruvo.
Londres, British Museum, F 271.
Face B. (La face A représente la folie de Lycurgue.)
RVAp I 415, 5 pl.147, 2 : peintre de Lycurgue.
LIMC Pelops 6 = Hippodameia I, 6* = Myrtilos 2* = Sterope I 2.

17. Péliké apulienne à figures rouges.
Vers 350 av. J.-C.
Provenance précise inconnue.
Londres, Merrin Gallery.
RVAp Suppl. II, 110, 22b pl. 25, 1 : peintre de Lycurgue.
LIMC Pelops 7.

18. Amphore apulienne à figures rouges.
Vers 340 av. J.-C.
De Ruvo.
Perdue.
Séchan, *Études*, 452, fig. 27.
LIMC Pelops 8° = Myrtilos 3 = Sterope I 3 = Hippodameia I 7.

19. Cratère en cloche campanien à figures rouges.
Vers 340 av. J.-C.
De Basilicate.
Naples, Musée national, H 3227 (inv. 81444).
Face A. (La face B représente une femme pourvue d'une ciste, entre deux hommes.)

LCS 402, 281 pl. 157, 3 : groupe de Naples 3227.
LIMC Pelops 9 = Myrtilos 4* = Hippodameia I 8.

20. Cratère à volutes apulien à figures rouges.

Vers 330 av. J.-C.

D'Altamura.

Naples, Musée national, H 3222 (inv. 81666).

Face A.

RVAp I 431, 82 pl. 160, 2 : proche du peintre de Varrese.

LIMC Pelops 10 = Hippodameia I 9* = Myrtilos 6.

21. Loutrophore apulienne à figures rouges.

Dernier quart du IV^e siècle av. J.-C.

De Ruvo.

Musée Jatta, 37.

Face A.

RVAp Suppl. I, 154, 43c, et pl. 29, I : peintre de Baltimore.

Aellen n°58.

LIMC Pelops 11 = Myrtilos 5.

Scène des préparatifs de la course

22. Cratère en cloche lucanien à figures rouges.

Premier quart du IV^e siècle av. J.-C.

Provenance précise inconnue.

Paris, Louvre, K 17.

Face A. (La face B représente trois jeunes gens, un homme et deux femmes.)

LCS 101, 523 : peintre de Dolon.

LIMC Pelops 14 = Hippodameia I 11* = Oinomaos 7.

23. Amphore apulienne à figures rouges.

Vers 360 av. J.-C.

De Ruvo.

Londres, British Museum, F 331.

RVAp. I, 338 5, pl. 109, 2. Peintre de Varenne.

LIMC Pelops 15 = Hippodameia I 12* = Oinomaos 8.

24. Cratère à volutes apulien à figures rouges.

Vers 310 av. J.-C.

Provenance précise inconnue.

Londres, British Museum, F278.

RVAp. II 931, 118, pl. 365, 3 : suiveurs tardifs du peintre de Baltimore.

LIMC Pelops 19* = Oinomaos 12.

25. Cratère à volutes apulien à figures rouges.

Vers 310 av. J.-C.

De Lecce.

Londres, Soane Museum, 101 L (= V 538).

Face A.

RVAp. II, 931/119 : peintre du Louvre K 67.

Aellen n°63.

LIMC Pelops 20 = Oinomaos 13*.

26. Cratère à volutes apulien à figures rouges.

Vers 340 av. J.-C.

De Ruvo.
Saint-Petersbourg, Ermitage, Б 4323.
Face A.
RVAp. II 487, 18, pl. 173, 2 : peintre de Darius.
Aellen n°34.
LIMC Pelops 16 = Aphrodite 1522* = Oinomaos 9*.

27. Cratère à volutes apulien à figures rouges.
Vers 330-320 av. J.-C.
Provenance précise inconnue.
Naples, collection privée, n°370.
Face A.
RVAp. II, 27/27, pl. 325.2 : peintre de Baltimore.
Aellen n°55.
LIMC Pelops 17 = Hippodameia I 14* = Oinomaos 10.

Vase montrant deux scènes : rencontre entre Pélops et Hippodamie et préparatifs d'Oinomaos pour la course

28. Amphore apulienne à figures rouges.
Dernier quart du IV^e siècle av. J.-C.
Bari, collection de Blasi Cirillo, n°15.
Face A.
RVAp. II, 27/40, pl. 327 : peintre de Baltimore.
Aellen n°56.
LIMC Pelops 18* = Oinomaos 11 = Myrtilos 13 = Hippodameia I 5.

Scènes du déroulement et du dénouement de la course

Variante montrant les deux chars

29. Cratère à volutes apulien à figures rouges.
Début du IV^e s. av. J.-C.
De Tarente.
Tarente, Musée national, 127081.
RVAp. I 169, 29. Black Fury Group.
LIMC Pelops 25 = Hippodameia I 18*.

30. Cratère à volutes apulien à figures rouges.
Vers 330 av. J.-C.
De Ruvo.
Naples, Musée national, 81667 (H 3256).
Face A, col.
RVAp. II, 18/40 : peintre de Darius.
Aellen n°40.
LIMC Pelops 26 = Erinys 107* = Myrtilos 16* = Oinomaos 19 = Hippodameia I 20.

31. Cratère à volutes apulien à figures rouges.
Vers 330 av. J.-C.
De Ruvo.
Naples, Musée national, 81394 (H 3255).
RVAp. II 496, 42 : peintre de Darius. Séchan, *Études*, 457 fig. 132.
LIMC Pelops 27 = Hippodameia I 19* avec bibl et renvois = Oinomaos 18.

32. Amphore apulienne à figures rouges.

Vers 330 av. J.-C.
Provenance précise inconnue.
Naples, Musée national, SA 697.
RVAp. II, 18/236 : peintre de Perrone.
Face A, haut.
Allen n°49.
LIMC Pelops 28 = Myrtilos 15* = Oinomaos 20 = Hippodameia I 21.

33. Cratère à volutes apulien à figures rouges.
Dernier quart du IV^e s. av. J.-C.
Provenance précise inconnue.
Zurich, Marché des antiquités (galerie Nefer).
RVAp. Suppl. I, 151, 21a : peintre de Baltimore.
LIMC Pelops 29 = Hippodameia I 22* = Oinomaos 21.

Variante montrant seulement le char de Pélops et d'Hippodamie

34. Hydrie lucanienne à figures rouges.
Autour de 400 av. J.-C.
De Policoro.
Tarente, Musée national.
LCS 57, 284, pl. 26, 1 et 27, 1 : peintre de Policoro.
LIMC Hippodameia I 24.

35. Hydrie apulienne à figures rouges.
Vers 390 av. J.-C.
De l'Arsenal.
Tarente, Musée national, 4604.
RVAp. I 164, 2 : peintre de Sarpédon.
LIMC Hippodameia I 25*.

36. Loutrophore apulienne à figures rouges.
Vers 320 av. J.-C.
Marché de Londres, Sotheby, vente aux enchères, décembre 1984, n°366.
Auction Déc. 1984, n°366 : peintre du Saccos blanc.
LIMC Hippodameia I 26* = Pelops 54.

Vases isolés représentant d'autres scènes liées à la course

37. Hydrie campanienne à figures rouges.
360 av. J.-C.
Provenance précise inconnue.
Paris, Cabinet des médailles, 977.
Oinomaos accidenté.
LCS 228, 11 (9) : peintre de Cassandra (sous-groupe d'Andromède).
LIMC Oinomaos 22*.

38. Cratère à volutes apulien.
Vers 330-320 av. J.-C.
Provenance précise inconnue.
Berlin, Staatliche Museum, 1984.45.
Face A, col : Oinomaos accidenté.
Giuliani, L., *Bildervasen aus Apulien* (1988), 22 fig. 9, 24 : peintre des Enfers. VERIFIER.
Allen n°36.
LIMC Oinomaos 23 = Lyssa 27*.

39. Lécythe aryballisque campanien.
Deuxième moitié du IV^e siècle av. J.-C.
De Capoue.
Berlin, Staatliche Museum, F 3072.
Mort de Myrtilos.
LCS 341/819, pl. 134.1 : peintre d'Ixion.
Aellen n°71.
LIMC Pelops 51 = Myrtilos 25*.

Vases italiotes représentant d'autres épisodes

Scène du deuil de Niobé

40. Loutrophore apulienne à figures rouges.
Vers 330 av. J.-C.
Provenance précise inconnue.
Malibu, Getty Museum, 82.AE.16.
RVAp. Suppl. I 100, 278a pl. 19, 1 : peintre du Louvre.
LIMC Pelops 57 = Hippodameia I 39* = Niobe 18*.

41. Hydrie apulienne à figures rouges.
Vers 330 av. J.-C.
Provenance précise inconnue.
Zurich, 4007.
RVAp. Suppl. I. 70, 11a, pl. 9, 1 : peintre de Ganymède.
LIMC Pelops 58 = Niobe 19.

42. Loutrophore apulienne à figures rouges.
Vers 340-330 av. J.-C.
Provenance précise inconnue.
Princeton, Art Museum, Y1989-29.
Face A.
RVAp Suppl. 2 149/56b et pl. 36.2-3 : peintre de Darius.
Aellen n°92.
LIMC Pelops 59 = Niobe 20*.

Scène de l'enlèvement de Chrysippos

43. Cratère en cloche apulien à figures rouges.
Vers 330 av. J.-C.
Provenance précise inconnue.
Berlin, Staatliche Museum, 1968.12.
RVAp. II 18/66, pl. 180.1 : peintre de Darius.
Aellen n°82.
LIMC Pelops 60 = Chrysippos I 2* = Aphrodite 1495*.

44. Amphore panathénaïque apulienne à figures rouges.
Vers 340-330 av. J.-C.
Naples, Musée national, 81.942.
RVAp. II 498, 48 : peintre de Darius.
LIMC Chrysippos 1* = Aphrodite 17°/1494.

45. Amphore panathénaïque apulienne à figures rouges.
Vers 340-330 av. J.-C.

De Ceglie.
Berlin, Staatliche Museum, F 3239.
RVAp. II 490, 22 : peintre de Darius.
LIMC Chrysispos 3° = Aktaion 88.

46. Hydrie apulienne à figures rouges.
Vers 320-310 av. J.-C.
Fiesole, collection Constantini 153.
RVAp. II 871, 55, pl. 331, 2 et 332, 2.
LIMC Chrysispos 4*.

47. Cratère à volutes.
Autour de 320-310 av. J.-C.
Naple, collection privée 375.
[Probablement du même peintre que l'hydrie Constantini 153 ci-dessus.]
RVAp. II 866, 27, pl. 325, 2.
LIMC Chrysispos 4a.

48. Cratère à volutes.
Autour de 320-310 av. J.-C.
Malibu, Getty Museum, 77.AE.14.
[Probablement du même peintre que l'hydrie Constantini 153 et le cratère à volutes de Naple, collection privée, 375, ci-dessus.]
RVAp. II 866, 26 ; *Corpus Vasorum Antiquorum*, Getty 3, pl. 136-138.
LIMC Chrysispos 4b*.

49. Cratère apulien à figures rouges.
Date inconnue.
Anciennement en Suisse lors d'une vente aux enchères.
Connu seulement par la description qu'en donne Tobias Dohrn, 15.
LIMC Chrysispos 5.

Œuvres étrusques

Vases étrusques représentant l'enlèvement de Chrysispos

50. Cratère à volutes falisque à figures rouges.
Vers 380 av. J.-C.
Melbourne, National Gallery, D 87/1969.
Séchan, *Études*, 315, fig. 90.
LIMC Chrysispos 6* = Hippodameia I 41.

51. Ciste « Barberini ».
Vers 320 av. J.-C.
De Préneste.
Rome, Villia Giulia, 13199.
Brendel, O., *Etruscan Art* (1995), 353 fig. 274.
LIMC Chrysispos 7*.

Urnes et sarcophages étrusques représentant la course de chars et ses suites

Oinomaos menacé par Pélops après la course

52. Urne étrusque hellénistique.

Volterra, tombe Inghirami.
Florence, Musée archéologique, 78479.
Brunn/Körte, *Rilievi* II 112 pl. 41, 3.
LIMC Pelops 33.

53. Urne étrusque hellénistique.
Volterra.
Musée de Volterra, 260.
Brunn/Körte, *Rilievi* II 114 pl. 43, 6.
LIMC Pelops 34*

54. Urne étrusque hellénistique.
Chiusi.
Fragment a : Copenhague, Musée national, 3844.
Führer durch die Antikensammlung 154-155 n°9 ; Thimme, J., *Studi etruschi* n°25, 1975, p. 128-129, n°13 pl. 4, 2.
LIMC Pelops 35 = Oinomaos 27*.
Fragment b : Berlin, Staatliche Museum, 1273.
Brunn/Körte, *Rilievi* II 117-118, pl. XLVI 12, 12a, 12b.
LIMC Erinys 109*.

55. Urne étrusque hellénistique.
Pérouse.
Berlin, Staatliche Museum, 1271 (fr. a) et 1275 (fr. b).
Brunn/Körte, *Rilievi* II 119 pl. 47, 14 et 120-121 pl. 48, 16.
LIMC Pelops 36*.

56. Urne étrusque hellénistique.
Volterra.
Fragment a : Florence, Musée archéologique, 5703.
Scultura Tardo-Etrusca di Volterra (1964) 104 n°19 pl.61-64².
Fragment b : Florence, palais Aldobrandini, collection Antinori de Feis.
Brunn/Körte, *Rilievi* II 111-112.
LIMC Oinomaos 25a.

Oinomaos poignardant les chevaux de Pélops

57. Urne étrusque hellénistique. Volterra, tombe Inghirami.
Fragment a : Florence, Musée archéologique, 78495.
Pairault, F.-H., *Recherches sur quelques séries d'urnes de Volterra à représentations mythologiques* (1972), p. 64 n°23.
Fragments b et c : Musée de Volterra, 178 et 595.
Fragment b : Musée Guarnacci, 178. *Scultura Tardo-Etrusca di Volterra* (1964), 146 pl. 92-94 ; Pairault *op. cit.* 64 pl. 24.
Fragment c : Brunn/Körte, *Rilievi* II 126-127 pl. 50, 2.
LIMC Pelops 37 = Hippodameia I 31*.

58. Fragment d'urne étrusque hellénistique.
Volterra, Musée Guarnacci, 596.
Brunn/Körte, *Rilievi* II 127 pl. 50, 4.
LIMC Pelops 38 = Oinomaos 30.

59. Urne étrusque hellénistique.

² Et non 71-74 comme l'indique *LIMC* Oinomaos 25a.

Volterra, tombe Inghirami.
Florence, Musée archéologique, 78519.
Brunn/Körte, *Rilievi* II 127 pl. 51, 5.
LIMC Pelops 39 = Oinomaos 31.

60. Urne étrusque hellénistique.
Volterra, Musée Guarnacci, 177.
Brunn/Körte, *Rilievi* II 128 pl. 51, 6.
LIMC Pelops 40 = Oinomaos 32.

61. Urne étrusque hellénistique.
Volterra, Musée Guarnacci, 180.
Brunn/Körte, *Rilievi* II 128 pl. 52, 7 ; répliques : 129 n°7a-d.
LIMC Pelops 41 = Oinomaos 33.

Mort de Myrtilos

62. Urne étrusque.
170-150 av. J.-C.
Volterra.
Florence, Musée archéologique, 93484.
Brunn/Körte, *Rilievi* II 131 pl. 53, 2 ; *Scultura Tardo-Etrusca di Volterra*, 98, pl. 56 à 60.
LIMC Myrtilos 26*.

63. Urne étrusque.
170-150 av. J.-C.
Volterra.
Leyde, Rijksmuseum, H III F.
Van der Meer, L. B., *Etruscan Urns from Volterra* (1978), p. 56 et pl. 29, 1 ; 33, 1 ; 45, 3³.
LIMC Myrtilos 27*.

64. Sarcophages étrusques (*non vidi*).
Vienne, Kunsthistorisches Museum, 1034, 1042 et 1048.
LIMC Pelops 52.

Œuvres romaines

Reliefs architecturaux

Reliefs montrant le char de Pélops et d'Hippodamie

65. Relief architectural en terre cuite. I^{er} siècle ap. J.-C. New York, Metropolitan Museum of Art, 1926.60.32.
Borbein, *Campanareliefs* 137-140 et pl. 23, 1.
LIMC Pelops 50a = Hippodameia I 28a.

66. Relief architectural en terre cuite. I^{er} siècle ap. J.-C. Rome, Musée national de Rome, 62752.
Borbein, *Campanareliefs* 137-140 et pl. 24, 3.
LIMC Pelops 50b = Hippodameia I 28b*.

67. Relief architectural en terre cuite. I^{er} siècle ap. J.-C. Vatican, Musée grégorien étrusque, 14575.
Borbein, *Campanareliefs* 137-140 et pl. 26, 2.

³ La référence donnée par *LIMC* Myrtilos 27 est en partie erronée.

LIMC Pelops 50c* = Hippodameia I 28c.

68. Relief architectural en terre cuite. I^{er} siècle ap. J.-C. Londres, British Museum, D606.
Borbein, *Campanareliefs* 137-140 et pl. 26, 1.
LIMC Pelops 50d = Hippodameia I 28d.

69. Relief architectural en terre cuite. I^{er} siècle ap. J.-C. Munich, Staatliche Antikensammlungen, SL 381.
Borbein, *Campanareliefs* 137-140 et pl. 24, 1.
LIMC Pelops 50e = Hippodameia I 28e.

70. Relief architectural en terre cuite. I^{er} siècle ap. J.-C. Rome, Palazzo della Consulta.
Borbein, *Campanareliefs* 137-140 et pl. 27, 2.
LIMC Pelops 50f = Hippodameia I 28f.

71. Relief architectural en terre cuite. I^{er} siècle ap. J.-C. Paris, Louvre, S 753.
LIMC Pelops 50g = Hippodameia I 28g.

72. Relief architectural en terre cuite. I^{er} siècle ap. J.-C. Vienne, Kunsthistorisches Museum, V 47.
Rohden/Winnefeld 118.
LIMC Pelops 50h = Hippodameia I 28 = Myrtilos 23.

Reliefs montrant le char d'Oinomaos et de Myrtilos

73. Relief Campana. I^{er} siècle ap. J.-C. New York, Metropolitan Museum of Art, 1926.60.31.
Borbein, *Campanareliefs* 137-140 et pl. 23, 2.
LIMC Myrtilos 24a* = Oinomaos 43a.

74. Relief Campana. I^{er} siècle ap. J.-C. Dresde, Staatlichen Kunstsammlungen, Z.V. 761, 129.
Borbein, *Campanareliefs* 137-140 et pl. 24, 4.
LIMC Myrtilos 24b* = Oinomaos 43b.

75. Relief Campana. I^{er} siècle ap. J.-C. Paris, Louvre, S 874.
Borbein, *Campanareliefs* 137-140 et pl. 25.
LIMC Myrtilos 24c = Oinomaos 43c.

76. Relief Campana. I^{er} siècle ap. J.-C. Rome, Musée national de Rome, 4439.
Borbein, *Campanareliefs* 137-140 et pl. 27, 1.
LIMC Myrtilos 24d = Oinomaos 43d*.

77. Relief Campana. I^{er} siècle ap. J.-C. Vatican, Musée grégorien étrusque, 14576.
Borbein, *Campanareliefs* 137-140 et pl. 27, 3.
LIMC Myrtilos 24e = Oinomaos 43e.

Sarcophages romains

Sarcophages représentant la course avec la mort d'Oinomaos

78. Sarcophage d'enfant.
Vers 160 ap. J.-C.
Atelier romain.
Vatican, Musée Pio Clementino, 2341.
Koch/Sichtermann, *RömSark* 174 fig.199.
LIMC Pelops 42 = Oinomaos 34* = Myrtilos 20.

79. Couvercle de sarcophage.
Vers 150-170/180 ap. J.-C.
De la Via Prenestina. Atelier romain.
Rome, Musée national de Rome, 108407.
Koch/Sichterermann, *RömSark* 174 et 264.
LIMC = Pelops 43 = Oinomaos 35* = Myrtilos 19.

80. Fragment de sarcophage.
240-250 ap. J.-C.
Rome, Pal. Massimo.
Koch/Sichterermann, *RömSark* 174.
LIMC Pelops 47* = Oinomaos 39.

81. Fragment de sarcophage.
270-280 ap. J.-C.
Anacapri, Villa San Michele (*non vidi*).
Koch/Sichterermann, *RömSark* 175.
LIMC Oinomaos 41.

Sarcophage représentant deux scènes

82. Sarcophage.
220-230 ap. J.-C.
Atelier romain.
Musée de Tipasa.
Koch/Sichterermann, *RömSark* 174 fig. 200.
LIMC Pelops 44 = Oinomaos 36* = Myrtilos 23.

Sarcophages représentant trois scènes

83. Sarcophage.
Deuxième quart du III^e siècle ap. J.-C.
Paris, Louvre, MA 974.
Koch/Sichterermann, *RömSark* 174.
LIMC Pelops 45 = Hippodameia I 33* = Oinomaos 37.

84. Sarcophage.
240-250 ap. J.-C.
Atelier romain.
Rome, Villa Albani.
Koch/Sichterermann, *MythRömSark*, 55 n°57 et pl. 144, 2 ; Koch/Sichterermann, *RömSark* 174 fig. 201.
LIMC Pelops 46 = Hippodameia I 35* = Oinomaos 38.

85. Sarcophage.
220-230 ap. J.-C.
Des environs de Mons.
Bruxelles, Musée royal, A 888.
Koch/Sichterermann, *RömSark* 174.
LIMC Pelops 48* = Alpheios 10* = Oinomaos 40.

Sarcophage représentant quatre scènes

86. Sarcophage.
280-290 ap. J.-C.
Des environs de Cumes. Atelier campanien.

Naples, Musée national, 6711.

Koch/Sichter mann, *MythRömSark*, 56 n°58 et pl. 144, 1 ; 145 ; 146. Koch/Sichter mann, *RömSark* 175.
LIMC Pelops 49 = Alpheios 12* = Hippodameia I 37* = Oinomaos 42 = Myrtilos 22.

Sarcophage attique d'époque romaine

87. Sarcophage attique.

Athènes, Hagia Triada.

250-260 ap. J.-C.

Athènes, Musée national, 1176.

SarkRel III 3 n°322 ; Koch/Sichter mann, *RömSark* 404 fig. 438.

LIMC Pelops 5* = Oinomaos 3 = Hippodameia I 27.

Mosaïque romaine

88. Mosaïque romaine.

Shahba-Philippopolis (provenance et emplacement exacts inconnus).

Entre le milieu du III^e siècle ap. J.-C. et le début du IV^e siècle ap. J.-C.

Damas, Musée national.

Quet (2000), Zouhdi (2003).

LIMC supplément 2009, Pelops add.1*.

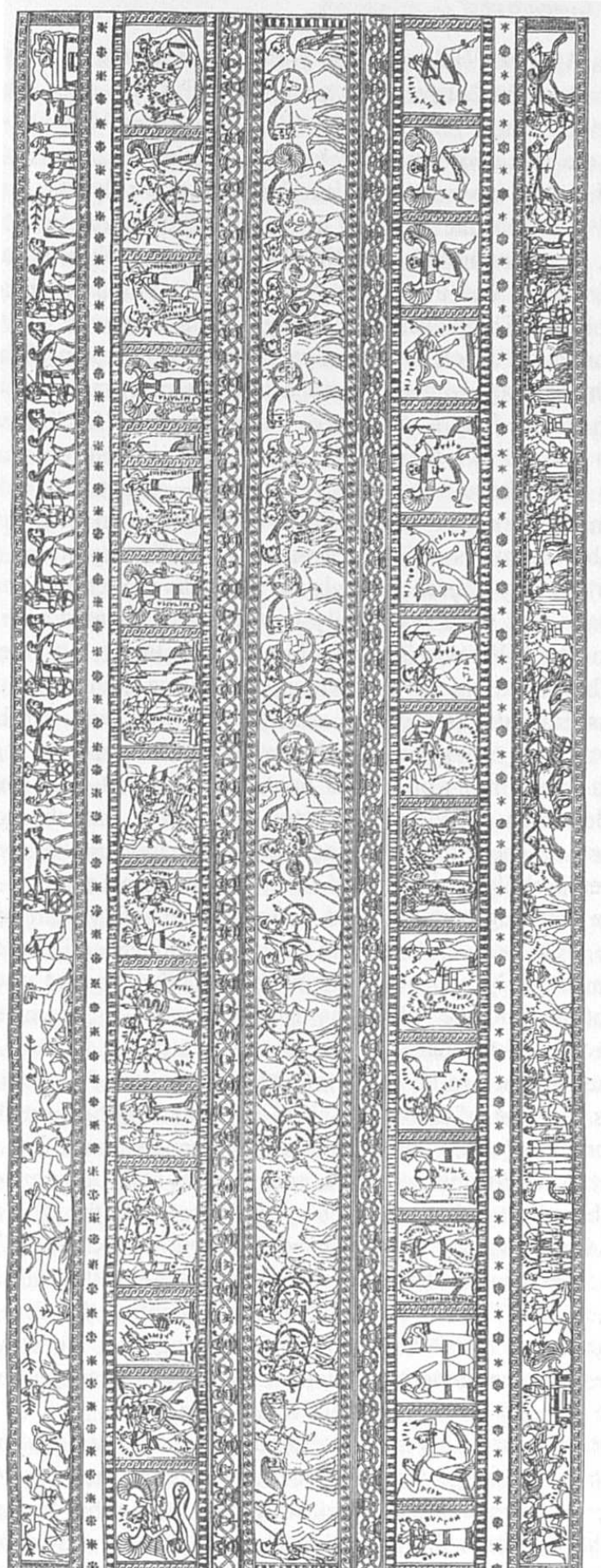
Planches

Note de la version corrigée (février 2013) :

Ne disposant pas des droits de la plupart des photographies d'œuvres figurées figurant dans ces planches, j'ai dû les supprimer de cette version corrigée afin de pouvoir diffuser ma thèse sur Internet. Je renvoie donc, soit au catalogue des œuvres figurées aux pages précédentes, soit aux Crédits photographiques après les planches, pour les références de chacune des photographies sur lesquelles je me suis basé pour ce travail.

Demeurent cependant les planches suivantes : **n°1, 8, 14, 16, 52-55, 57b-61.**

1. Coffre de Kypsélos



Reconstitution par Von Massow (1916).

2. Fronton est du temple de Zeus à Olympie

Cette photographie, que je ne suis pas libre de diffuser en ligne, a donc été retirée de cette version corrigée de ma thèse. Cependant, les pages des Planches ont toutes été conservées telles quelles, afin que la pagination reste autant que possible identique dans toutes les versions de la thèse.

Reportez-vous à la page au Catalogue des œuvres figurées (p.560-572) ou à la page des Crédits photographiques (p. 631) pour connaître les références exactes des différentes photographies.

2.a. Arrangement des figures proposé par Ashmole.

Cette photographie, que je ne suis pas libre de diffuser en ligne, a donc été retirée de cette version corrigée de ma thèse. Cependant, les pages des Planches ont toutes été conservées telles quelles, afin que la pagination reste autant que possible identique dans toutes les versions de la thèse.

Reportez-vous à la page au Catalogue des œuvres figurées (p.560-572) ou à la page des Crédits photographiques (p. 631) pour connaître les références exactes des différentes photographies.

2.b. Arrangement des figures proposé par Yalouris.

Cette photographie, que je ne suis pas libre de diffuser en ligne, a donc été retirée de cette version corrigée de ma thèse. Cependant, les pages des Planches ont toutes été conservées telles quelles, afin que la pagination reste autant que possible identique dans toutes les versions de la thèse.

Reportez-vous à la page au Catalogue des œuvres figurées (p.560-572) ou à la page des Crédits photographiques (p. 631) pour connaître les références exactes des différentes photographies.

2.c. Figure A (dieu-fleuve).

Cette photographie, que je ne suis pas libre de diffuser en ligne, a donc été retirée de cette version corrigée de ma thèse. Cependant, les pages des Planches ont toutes été conservées telles quelles, afin que la pagination reste autant que possible identique dans toutes les versions de la thèse.

Reportez-vous à la page au Catalogue des œuvres figurées (p.560-572) ou à la page des Crédits photographiques (p. 631) pour connaître les références exactes des différentes photographies.

2.d. Figure P (dieu-fleuve).

Ces photographies, que je ne suis pas libre de diffuser en ligne, ont donc été retirées de cette version corrigée de ma thèse. Cependant, les pages des Planches ont toutes été conservées telles quelles, afin que la pagination reste autant que possible identique dans toutes les versions de la thèse.

Reportez-vous à la page au Catalogue des œuvres figurées (p.560-572) ou à la page des Crédits photographiques (p. 631) pour connaître les références exactes des différentes photographies.

À gauche : 2.e. Figure H (Zeus).

À droite : 2.f. Figure I (Oinomaos).

Ces photographies, que je ne suis pas libre de diffuser en ligne, ont donc été retirées de cette version corrigée de ma thèse. Cependant, les pages des Planches ont toutes été conservées telles quelles, afin que la pagination reste autant que possible identique dans toutes les versions de la thèse.

Reportez-vous à la page au Catalogue des œuvres figurées (p.560-572) ou à la page des Crédits photographiques (p. 631) pour connaître les références exactes des différentes photographies.

À gauche : 2.g. Figure K.

À droite : 2.h. Figure O.

Ces photographies, que je ne suis pas libre de diffuser en ligne, ont donc été retirées de cette version corrigée de ma thèse. Cependant, les pages des Planches ont toutes été conservées telles quelles, afin que la pagination reste autant que possible identique dans toutes les versions de la thèse.

Reportez-vous à la page au Catalogue des œuvres figurées (p.560-572) ou à la page des Crédits photographiques (p. 631) pour connaître les références exactes des différentes photographies.

2.i. Figure M (chevaux de Pélops).

2.j. Figure N (devin).

Ces photographies, que je ne suis pas libre de diffuser en ligne, ont donc été retirées de cette version corrigée de ma thèse. Cependant, les pages des Planches ont toutes été conservées telles quelles, afin que la pagination reste autant que possible identique dans toutes les versions de la thèse.

Reportez-vous à la page au Catalogue des œuvres figurées (p.560-572) ou à la page des Crédits photographiques (p. 631) pour connaître les références exactes des différentes photographies.

2.k. Figure E.

2.l. Figure B.

Ces photographies, que je ne suis pas libre de diffuser en ligne, ont donc été retirées de cette version corrigée de ma thèse. Cependant, les pages des Planches ont toutes été conservées telles quelles, afin que la pagination reste autant que possible identique dans toutes les versions de la thèse.

Reportez-vous à la page au Catalogue des œuvres figurées (p.560-572) ou à la page des Crédits photographiques (p. 631) pour connaître les références exactes des différentes photographies.

À gauche : 2.m. Figure F.

À droite : 2.n. Figure G (Pélops).

Ces photographies, que je ne suis pas libre de diffuser en ligne, ont donc été retirées de cette version corrigée de ma thèse. Cependant, les pages des Planches ont toutes été conservées telles quelles, afin que la pagination reste autant que possible identique dans toutes les versions de la thèse.

Reportez-vous à la page au Catalogue des œuvres figurées (p.560-572) ou à la page des Crédits photographiques (p. 631) pour connaître les références exactes des différentes photographies.

2.o. Figure D.

2.p. Figure C.

Ces photographies, que je ne suis pas libre de diffuser en ligne, ont donc été retirées de cette version corrigée de ma thèse. Cependant, les pages des Planches ont toutes été conservées telles quelles, afin que la pagination reste autant que possible identique dans toutes les versions de la thèse.
Reportez-vous à la page au Catalogue des œuvres figurées (p.560-572) ou à la page des Crédits photographiques (p. 631) pour connaître les références exactes des différentes photographies.

2.q. Figure L (devin).

Ces photographies, que je ne suis pas libre de diffuser en ligne, ont donc été retirées de cette version corrigée de ma thèse. Cependant, les pages des Planches ont toutes été conservées telles quelles, afin que la pagination reste autant que possible identique dans toutes les versions de la thèse.

Reportez-vous à la page au Catalogue des œuvres figurées (p.560-572) ou à la page des Crédits photographiques (p. 631) pour connaître les références exactes des différentes photographies.

6. Amphore chalcidienne à figures noires d' Ampurias (en haut, fr. a ; en bas, fr. b).

7. Lécythe attique à figures noires.



8. Amphore attique à figures rouges de Casalta.

Ces photographies, que je ne suis pas libre de diffuser en ligne, ont donc été retirées de cette version corrigée de ma thèse. Cependant, les pages des Planches ont toutes été conservées telles quelles, afin que la pagination reste autant que possible identique dans toutes les versions de la thèse.

Reportez-vous à la page au Catalogue des œuvres figurées (p.560-572) ou à la page des Crédits photographiques (p. 631) pour connaître les références exactes des différentes photographies.

9. Hydrie attique à figures rouges de Spina.

10. Cratère en cloche attique à figures rouges (Naples H 2200).

Ces photographies, que je ne suis pas libre de diffuser en ligne, ont donc été retirées de cette version corrigée de ma thèse. Cependant, les pages des Planches ont toutes été conservées telles quelles, afin que la pagination reste autant que possible identique dans toutes les versions de la thèse.

Reportez-vous à la page au Catalogue des œuvres figurées (p.560-572) ou à la page des Crédits photographiques (p. 631) pour connaître les références exactes des différentes photographies.

11. Cratère à colonnettes attique à figures rouges de Cerveteri.

12. Hydrie attique à figures rouges.

Ces photographies, que je ne suis pas libre de diffuser en ligne, ont donc été retirées de cette version corrigée de ma thèse. Cependant, les pages des Planches ont toutes été conservées telles quelles, afin que la pagination reste autant que possible identique dans toutes les versions de la thèse.

Reportez-vous à la page au Catalogue des œuvres figurées (p.560-572) ou à la page des Crédits photographiques (p. 631) pour connaître les références exactes des différentes photographies.

13a.

13b.

13c.

13. a, b, c. Pyxis attique à figures rouges.



14. a, b et c. Amphore à col à figures rouges de Sussuela.

Ces photographies, que je ne suis pas libre de diffuser en ligne, ont donc été retirées de cette version corrigée de ma thèse. Cependant, les pages des Planches ont toutes été conservées telles quelles, afin que la pagination reste autant que possible identique dans toutes les versions de la thèse.
Reportez-vous à la page au Catalogue des œuvres figurées (p.560-572) ou à la page des Crédits photographiques (p. 631) pour connaître les références exactes des différentes photographies.

15. Situle apulienne à figures rouges.

Cette photographie, que je ne suis pas libre de diffuser en ligne, a donc été retirée de cette version corrigée de ma thèse. Cependant, les pages des Planches ont toutes été conservées telles quelles, afin que la pagination reste autant que possible identique dans toutes les versions de la thèse.
Reportez-vous à la page au Catalogue des œuvres figurées (p.560-572) ou à la page des Crédits photographiques (p. 631) pour connaître les références exactes des différentes photographies.

16. Cratère en calice apulien à figures rouges de Ruvo (Londres F 271).



18. Amphore apulienne à figures rouges de Ruvo (perdue), dessin.

Ces photographies, que je ne suis pas libre de diffuser en ligne, ont donc été retirées de cette version corrigée de ma thèse. Cependant, les pages des Planches ont toutes été conservées telles quelles, afin que la pagination reste autant que possible identique dans toutes les versions de la thèse.

Reportez-vous à la page au Catalogue des œuvres figurées (p.560-572) ou à la page des Crédits photographiques (p. 631) pour connaître les références exactes des différentes photographies.

17. Péliké apulienne à figures rouges.

Ces photographies, que je ne suis pas libre de diffuser en ligne, ont donc été retirées de cette version corrigée de ma thèse. Cependant, les pages des Planches ont toutes été conservées telles quelles, afin que la pagination reste autant que possible identique dans toutes les versions de la thèse.

Reportez-vous à la page au Catalogue des œuvres figurées (p.560-572) ou à la page des Crédits photographiques (p. 631) pour connaître les références exactes des différentes photographies.

19. Cratère en cloche campanien à figures rouges de Basilicate.

20. Cratère à volutes apulien à figures rouges (Naples H3222, inv. 81666).

Ces photographies, que je ne suis pas libre de diffuser en ligne, ont donc été retirées de cette version corrigée de ma thèse. Cependant, les pages des Planches ont toutes été conservées telles quelles, afin que la pagination reste autant que possible identique dans toutes les versions de la thèse.

Reportez-vous à la page au Catalogue des œuvres figurées (p.560-572) ou à la page des Crédits photographiques (p. 631) pour connaître les références exactes des différentes photographies.

21. Loutrophore apulienne à figures rouges de Ruvo.

22. Cratère en cloche lucanien à figures rouges.

Ces photographies, que je ne suis pas libre de diffuser en ligne, ont donc été retirées de cette version corrigée de ma thèse. Cependant, les pages des Planches ont toutes été conservées telles quelles, afin que la pagination reste autant que possible identique dans toutes les versions de la thèse.

Reportez-vous à la page au Catalogue des œuvres figurées (p.560-572) ou à la page des Crédits photographiques (p. 631) pour connaître les références exactes des différentes photographies.

23. Amphore apulienne à figures rouges de Ruvo.

24. Cratère à volutes apulien à figures rouges (Londres, British Museum 278).

Ces photographies, que je ne suis pas libre de diffuser en ligne, ont donc été retirées de cette version corrigée de ma thèse. Cependant, les pages des Planches ont toutes été conservées telles quelles, afin que la pagination reste autant que possible identique dans toutes les versions de la thèse.

Reportez-vous à la page au Catalogue des œuvres figurées (p.560-572) ou à la page des Crédits photographiques (p. 631) pour connaître les références exactes des différentes photographies.

25. a. Vue d'ensemble.

25 a. à c. Cratère à volutes apulien à figures rouges de Lecce.

Ces photographies, que je ne suis pas libre de diffuser en ligne, ont donc été retirées de cette version corrigée de ma thèse. Cependant, les pages des Planches ont toutes été conservées telles quelles, afin que la pagination reste autant que possible identique dans toutes les versions de la thèse.

Reportez-vous à la page au Catalogue des œuvres figurées (p.560-572) ou à la page des Crédits photographiques (p. 631) pour connaître les références exactes des différentes photographies.

25. b. Détail du registre supérieur.

25. c. Détail du registre inférieur.

Ces photographies, que je ne suis pas libre de diffuser en ligne, ont donc été retirées de cette version corrigée de ma thèse. Cependant, les pages des Planches ont toutes été conservées telles quelles, afin que la pagination reste autant que possible identique dans toutes les versions de la thèse.

Reportez-vous à la page au Catalogue des œuvres figurées (p.560-572) ou à la page des Crédits photographiques (p. 631) pour connaître les références exactes des différentes photographies.

26. a. et b. Cratère à volutes apulien à figures rouges de Ruvo (Saint-Pétersbourg, Ermitage, B 4323).

Ces photographies, que je ne suis pas libre de diffuser en ligne, ont donc été retirées de cette version corrigée de ma thèse. Cependant, les pages des Planches ont toutes été conservées telles quelles, afin que la pagination reste autant que possible identique dans toutes les versions de la thèse.

Reportez-vous à la page au Catalogue des œuvres figurées (p.560-572) ou à la page des Crédits photographiques (p. 631) pour connaître les références exactes des différentes photographies.

27 a. Vue d'ensemble.

Ces photographies, que je ne suis pas libre de diffuser en ligne, ont donc été retirées de cette version corrigée de ma thèse. Cependant, les pages des Planches ont toutes été conservées telles quelles, afin que la pagination reste autant que possible identique dans toutes les versions de la thèse.

Reportez-vous à la page au Catalogue des œuvres figurées (p.560-572) ou à la page des Crédits photographiques (p. 631) pour connaître les références exactes des différentes photographies.

27. b. et c. Détail du registre supérieur.

27. a. à c. Cratère à volutes apulien à figures rouges (Naples, coll. privée, n°370).

28. a. Détail du registre inférieur.

Ces photographies, que je ne suis pas libre de diffuser en ligne, ont donc été retirées de cette version corrigée de ma thèse. Cependant, les pages des Planches ont toutes été conservées telles quelles, afin que la pagination reste autant que possible identique dans toutes les versions de la thèse.

Reportez-vous à la page au Catalogue des œuvres figurées (p.560-572) ou à la page des Crédits photographiques (p. 631) pour connaître les références exactes des différentes photographies.

28.b. Vue d'ensemble.

28. a. et b. Amphore apulienne à figures rouges (Bari, coll. Blasi Cirillo, n°15).

Ces photographies, que je ne suis pas libre de diffuser en ligne, ont donc été retirées de cette version corrigée de ma thèse. Cependant, les pages des Planches ont toutes été conservées telles quelles, afin que la pagination reste autant que possible identique dans toutes les versions de la thèse.

Reportez-vous à la page au Catalogue des œuvres figurées (p.560-572) ou à la page des Crédits photographiques (p. 631) pour connaître les références exactes des différentes photographies.

29. Cratère à volutes apulien à figures rouges de Tarente.

Ci-dessus :

30. Cratère à volutes apulien à figures rouges de Ruvo (Naples 81667, inv. H 3256).

À gauche :

31. Cratère à volutes apulien à figures rouges de Ruvo (Naples 81394, inv. H 3255).

Ces photographies, que je ne suis pas libre de diffuser en ligne, ont donc été retirées de cette version corrigée de ma thèse. Cependant, les pages des Planches ont toutes été conservées telles quelles, afin que la pagination reste autant que possible identique dans toutes les versions de la thèse.

Reportez-vous à la page au Catalogue des œuvres figurées (p.560-572) ou à la page des Crédits photographiques (p. 631) pour connaître les références exactes des différentes photographies.

32. Amphore apulienne à figures rouges (Naples SA 697).

33. Cratère à volutes apulien à figures rouges (Zurich, marché des Antiquités, galerie Nefer).

Ces photographies, que je ne suis pas libre de diffuser en ligne, ont donc été retirées de cette version corrigée de ma thèse. Cependant, les pages des Planches ont toutes été conservées telles quelles, afin que la pagination reste autant que possible identique dans toutes les versions de la thèse.

Reportez-vous à la page au Catalogue des œuvres figurées (p.560-572) ou à la page des Crédits photographiques (p. 631) pour connaître les références exactes des différentes photographies.

34.a.

34.b.

34. a et b. Hydrie lucanienne à figures rouges de Policoro.

Ces photographies, que je ne suis pas libre de diffuser en ligne, ont donc été retirées de cette version corrigée de ma thèse. Cependant, les pages des Planches ont toutes été conservées telles quelles, afin que la pagination reste autant que possible identique dans toutes les versions de la thèse.

Reportez-vous à la page au Catalogue des œuvres figurées (p.560-572) ou à la page des Crédits photographiques (p. 631) pour connaître les références exactes des différentes photographies.

35. Hydrie apulienne à figures rouges de l’Arsenal.

36. Loutrophore apulienne à figures rouges (Marché de Londres).

Ces photographies, que je ne suis pas libre de diffuser en ligne, ont donc été retirées de cette version corrigée de ma thèse. Cependant, les pages des Planches ont toutes été conservées telles quelles, afin que la pagination reste autant que possible identique dans toutes les versions de la thèse.

Reportez-vous à la page au Catalogue des œuvres figurées (p.560-572) ou à la page des Crédits photographiques (p. 631) pour connaître les références exactes des différentes photographies.

37. Hydrie campanienne à figures rouges (Cabinet des médailles).

38. Cratère à volutes apulien (Berlin).

Ces photographies, que je ne suis pas libre de diffuser en ligne, ont donc été retirées de cette version corrigée de ma thèse. Cependant, les pages des Planches ont toutes été conservées telles quelles, afin que la pagination reste autant que possible identique dans toutes les versions de la thèse.

Reportez-vous à la page au Catalogue des œuvres figurées (p.560-572) ou à la page des Crédits photographiques (p. 631) pour connaître les références exactes des différentes photographies.

40.a.

39.b.

39. a. et b. Lécythe aryballisque campanien de Capoue (Berlin).

Ces photographies, que je ne suis pas libre de diffuser en ligne, ont donc été retirées de cette version corrigée de ma thèse. Cependant, les pages des Planches ont toutes été conservées telles quelles, afin que la pagination reste autant que possible identique dans toutes les versions de la thèse.

Reportez-vous à la page au Catalogue des œuvres figurées (p.560-572) ou à la page des Crédits photographiques (p. 631) pour connaître les références exactes des différentes photographies.

42. a. Vue d'ensemble.

42.b. Détail de la personnification du mont Sipylos.

42. a et b. Loutrophore apulienne à figures rouges (Princeton).

Ces photographies, que je ne suis pas libre de diffuser en ligne, ont donc été retirées de cette version corrigée de ma thèse. Cependant, les pages des Planches ont toutes été conservées telles quelles, afin que la pagination reste autant que possible identique dans toutes les versions de la thèse.

Reportez-vous à la page au Catalogue des œuvres figurées (p.560-572) ou à la page des Crédits photographiques (p. 631) pour connaître les références exactes des différentes photographies.

43. Cratère en cloche apulien à figures rouges (Berlin, Staatliche Museum, 1968.12).

44. Amphore panathénaïque apulienne à figures rouges (Naples 81.942).

Ces photographies, que je ne suis pas libre de diffuser en ligne, ont donc été retirées de cette version corrigée de ma thèse. Cependant, les pages des Planches ont toutes été conservées telles quelles, afin que la pagination reste autant que possible identique dans toutes les versions de la thèse.

Reportez-vous à la page au Catalogue des œuvres figurées (p.560-572) ou à la page des Crédits photographiques (p. 631) pour connaître les références exactes des différentes photographies.

46. Hydrie apulienne à figures rouges (Fiesole).

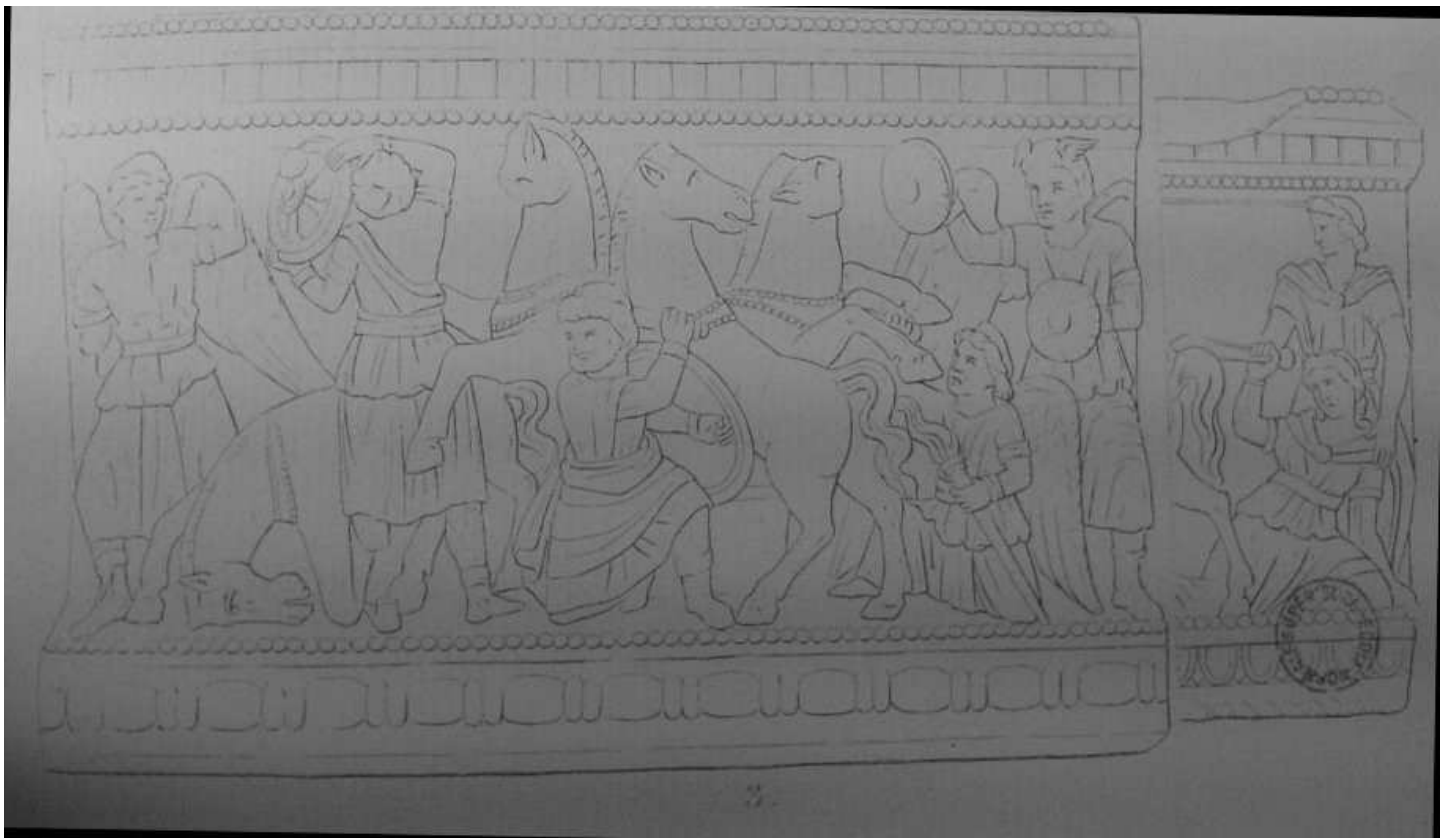
48. Cratère à volutes (Malibu, Getty Museum, 77.AE.14).

Ces photographies, que je ne suis pas libre de diffuser en ligne, ont donc été retirées de cette version corrigée de ma thèse. Cependant, les pages des Planches ont toutes été conservées telles quelles, afin que la pagination reste autant que possible identique dans toutes les versions de la thèse.

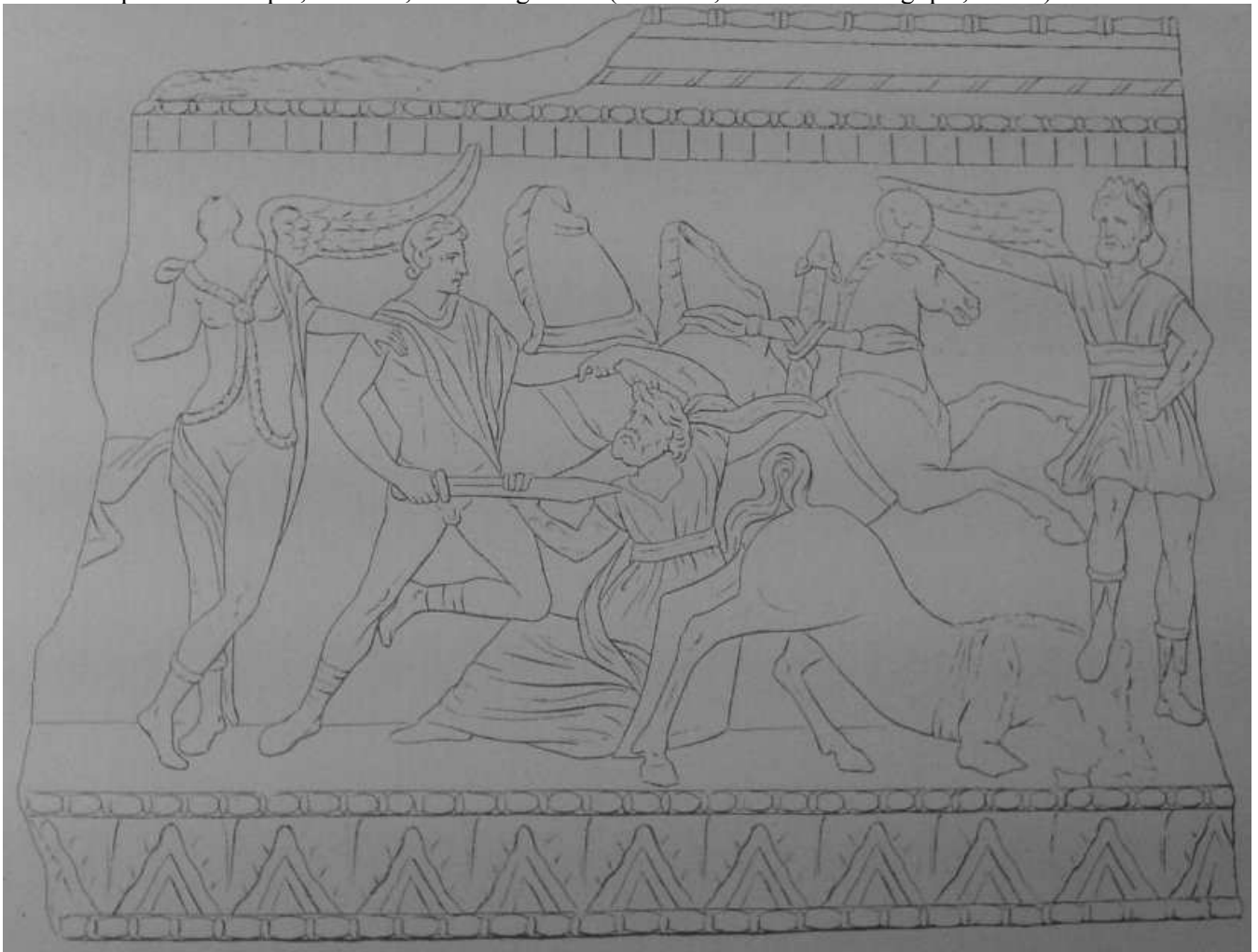
Reportez-vous à la page au Catalogue des œuvres figurées (p.560-572) ou à la page des Crédits photographiques (p. 631) pour connaître les références exactes des différentes photographies.

50. Cratère à volutes falisque à figures rouges.

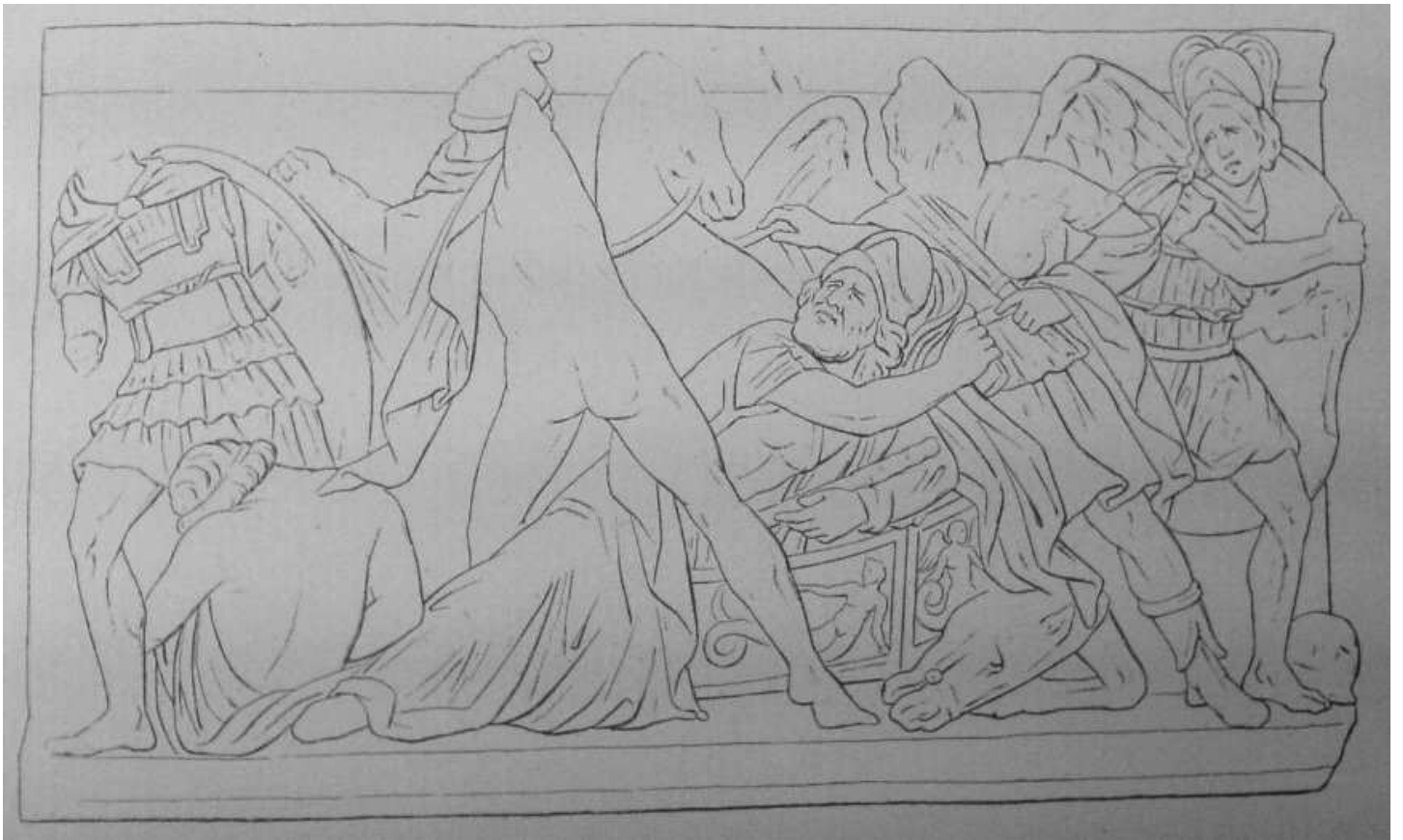
51. Ciste « Barberini ».



52. Urne étrusque hellénistique, Volterra, tombe Inghirami (Florence, Musée archéologique, 78479).



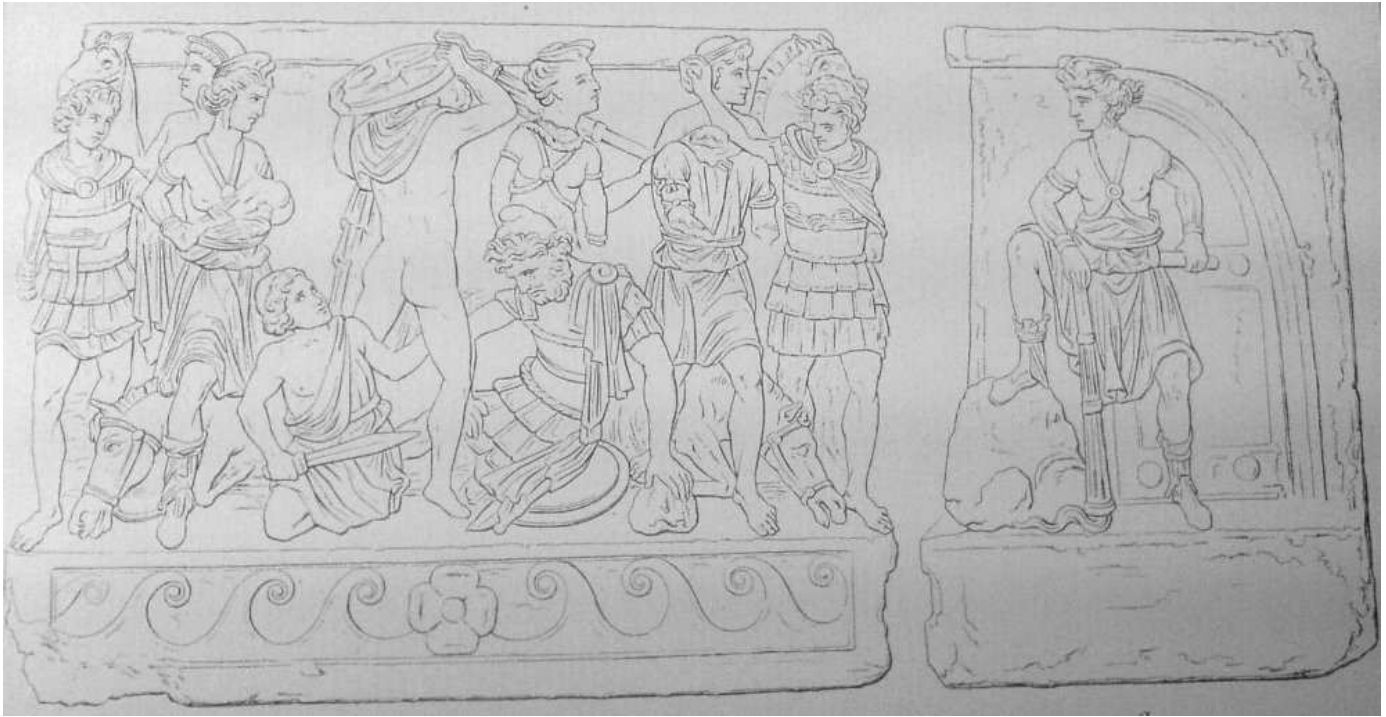
53. Urne étrusque hellénistique, Volterra (Musée de Volterra, 260).



54. Urne étrusque hellénistique de Chiusi.



55 a. Urne étrusque hellénistique de Pérouse, fr. a (Berlin, Staatliche Museum, 1271)



55.b. fr. b. Urne étrusque hellénistique de Pérouse, Berlin, Staatliche Museum, 1275.

55. a. et b. Urne étrusque hellénistique de Pérouse.

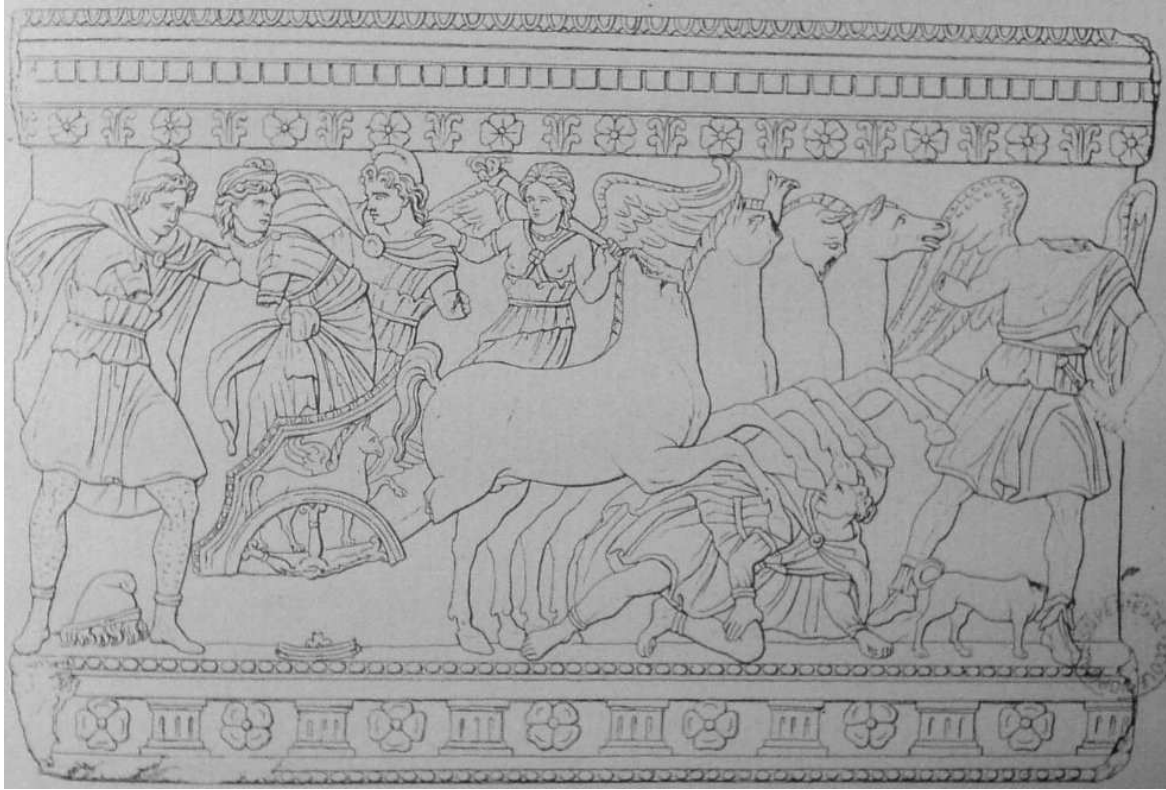
Cette photographie, que je ne suis pas libre de diffuser en ligne, a donc été retirée de cette version corrigée de ma thèse. Cependant, les pages des Planches ont toutes été conservées telles quelles, afin que la pagination reste autant que possible identique dans toutes les versions de la thèse.

Reportez-vous à la page au Catalogue des œuvres figurées (p.560-572) ou à la page des Crédits photographiques (p. 631) pour connaître les références exactes des différentes photographies.

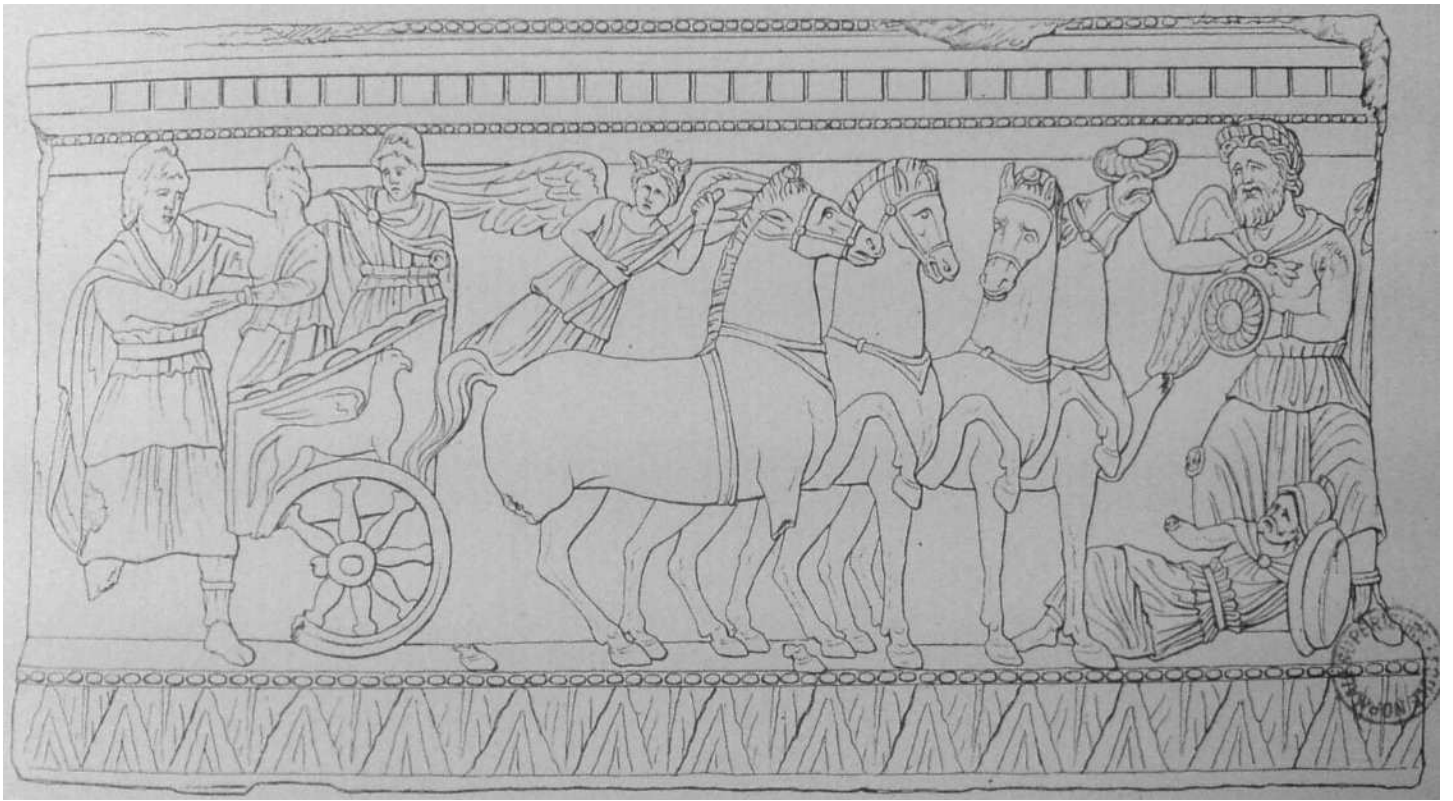
57. a. Urne étrusque hellénistique (Volterra, tombe Inghirami), fr. a (Florence).

Cette photographie, que je ne suis pas libre de diffuser en ligne, a donc été retirée de cette version corrigée de ma thèse. Cependant, les pages des Planches ont toutes été conservées telles quelles, afin que la pagination reste autant que possible identique dans toutes les versions de la thèse.
Reportez-vous à la page au Catalogue des œuvres figurées (p.560-572) ou à la page des Crédits photographiques (p. 631) pour connaître les références exactes des différentes photographies.

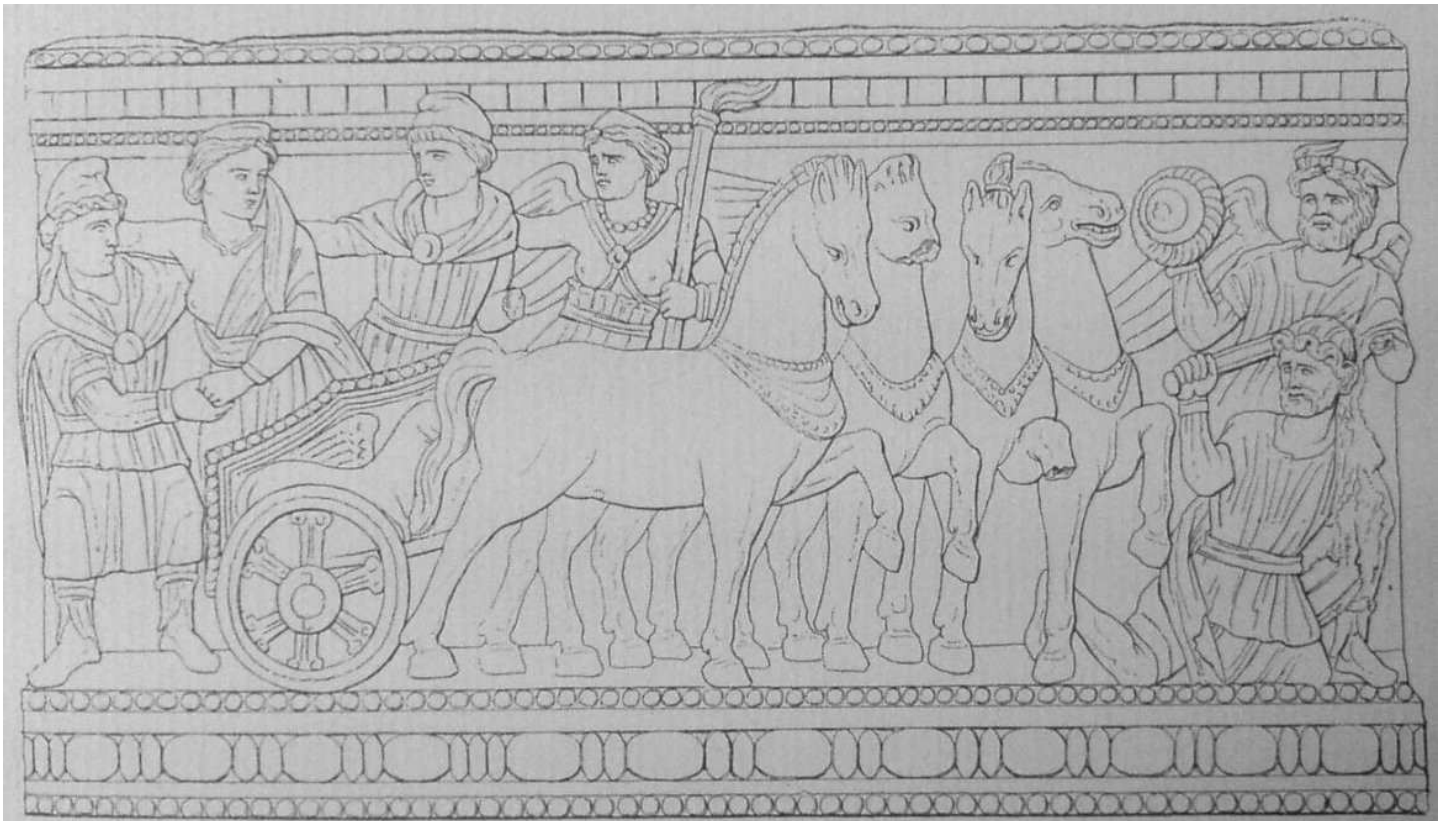
57. b. Urne étrusque hellénistique (Volterra, tombe Inghirami), fr. b. (Musée de Volterra 178).



57. c. Urne étrusque hellénistique (Volterra, tombe Inghirami), fr. c. (Musée de Volterra 595).



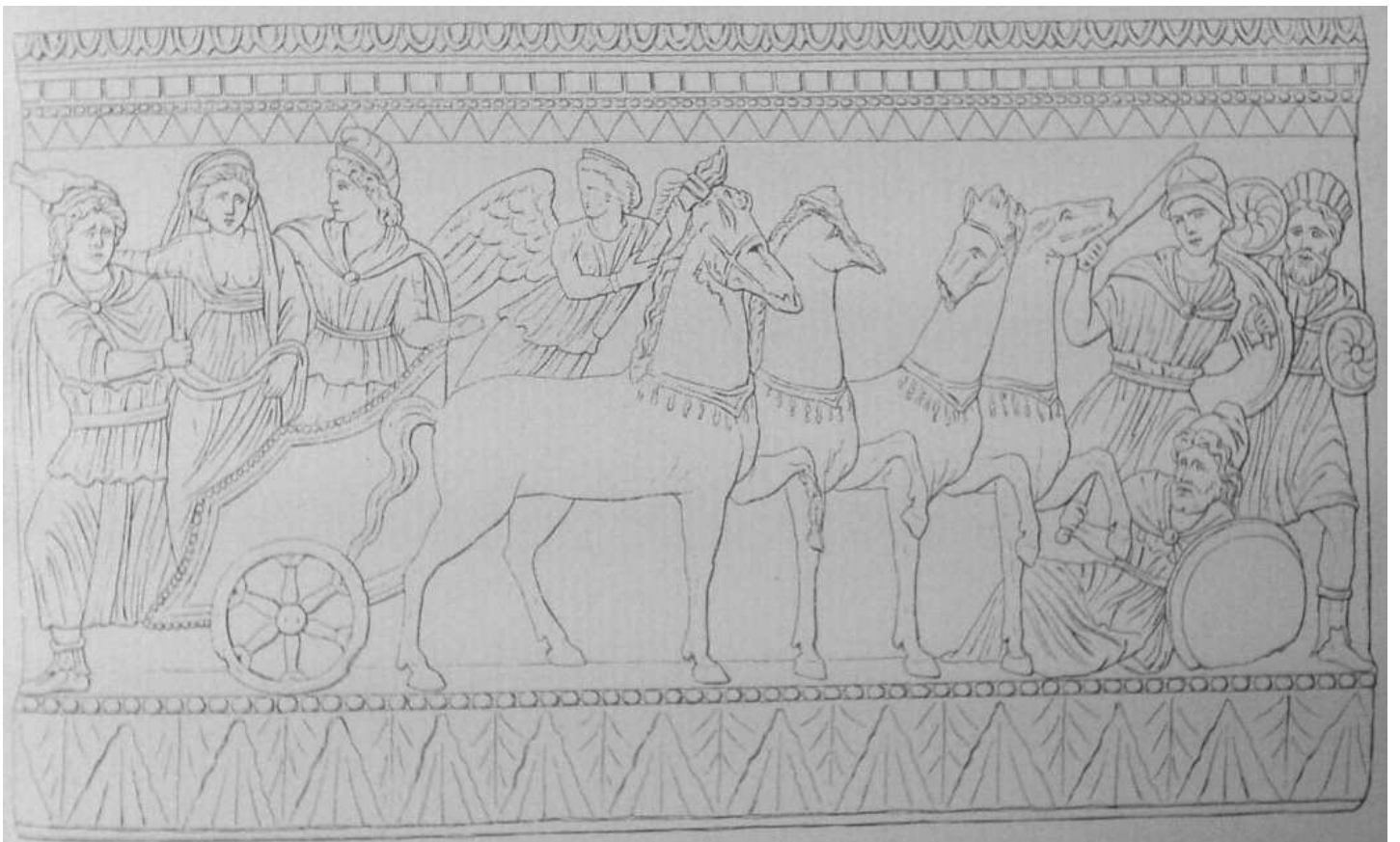
58. Fragment d'une urne hellénistique (Volterra 596).



59. Urne étrusque hellénistique (Volterra, tombe Inghirami ; Florence, Musée archéologique, 78519).



60. Urne étrusque hellénistique (Volterra 177).



61. Urne étrusque hellénistique (Volterra 180).

Ces photographies, que je ne suis pas libre de diffuser en ligne, ont donc été retirées de cette version corrigée de ma thèse. Cependant, les pages des Planches ont toutes été conservées telles quelles, afin que la pagination reste autant que possible identique dans toutes les versions de la thèse.

Reportez-vous à la page au Catalogue des œuvres figurées (p.560-572) ou à la page des Crédits photographiques (p. 631) pour connaître les références exactes des différentes photographies.

62. Urne étrusque de Volterra (Florence, Musée archéologique, 93484).

63. Urne étrusque de Volterra (Leyde, Rijksmuseum, H III F).

Ces photographies, que je ne suis pas libre de diffuser en ligne, ont donc été retirées de cette version corrigée de ma thèse. Cependant, les pages des Planches ont toutes été conservées telles quelles, afin que la pagination reste autant que possible identique dans toutes les versions de la thèse.

Reportez-vous à la page au Catalogue des œuvres figurées (p.560-572) ou à la page des Crédits photographiques (p. 631) pour connaître les références exactes des différentes photographies.

65. Relief Campana (New York, Metropolitan Museum of Art, 1926.60.32). Pendant probable de **73**.

66. Relief Campana (Rome, Musée national de Rome, 62752).

Ces photographies, que je ne suis pas libre de diffuser en ligne, ont donc été retirées de cette version corrigée de ma thèse. Cependant, les pages des Planches ont toutes été conservées telles quelles, afin que la pagination reste autant que possible identique dans toutes les versions de la thèse.

Reportez-vous à la page au Catalogue des œuvres figurées (p.560-572) ou à la page des Crédits photographiques (p. 631) pour connaître les références exactes des différentes photographies.

67. Relief Campana (Vatican, Musée grégorien étrusque, 14575). Pendant probable de **77**.

68. Relief Campana (Londres, British Museum, D606).

Ces photographies, que je ne suis pas libre de diffuser en ligne, ont donc été retirées de cette version corrigée de ma thèse. Cependant, les pages des Planches ont toutes été conservées telles quelles, afin que la pagination reste autant que possible identique dans toutes les versions de la thèse.
Reportez-vous à la page au Catalogue des œuvres figurées (p.560-572) ou à la page des Crédits photographiques (p. 631) pour connaître les références exactes des différentes photographies.

En haut à gauche :

69. Fragment de relief Campana (Munich, Staatliche Antikensammlungen, SL 381).

En haut à droite :

70. Relief Campana (Rome, Palazzo della Consulta).

Ces photographies, que je ne suis pas libre de diffuser en ligne, ont donc été retirées de cette version corrigée de ma thèse. Cependant, les pages des Planches ont toutes été conservées telles quelles, afin que la pagination reste autant que possible identique dans toutes les versions de la thèse.
Reportez-vous à la page au Catalogue des œuvres figurées (p.560-572) ou à la page des Crédits photographiques (p. 631) pour connaître les références exactes des différentes photographies.

73. Relief Campana (New York, Metropolitan Museum of Art, 1926.60.31). Pendant probable de **65**.

Ces photographies, que je ne suis pas libre de diffuser en ligne, ont donc été retirées de cette version corrigée de ma thèse. Cependant, les pages des Planches ont toutes été conservées telles quelles, afin que la pagination reste autant que possible identique dans toutes les versions de la thèse.

Reportez-vous à la page au Catalogue des œuvres figurées (p.560-572) ou à la page des Crédits photographiques (p. 631) pour connaître les références exactes des différentes photographies.

74. Relief Campana (Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Z.V. 761, 129).

75. Relief Campana (Paris, Louvre, S 874).

Ces photographies, que je ne suis pas libre de diffuser en ligne, ont donc été retirées de cette version corrigée de ma thèse. Cependant, les pages des Planches ont toutes été conservées telles quelles, afin que la pagination reste autant que possible identique dans toutes les versions de la thèse.

Reportez-vous à la page au Catalogue des œuvres figurées (p.560-572) ou à la page des Crédits photographiques (p. 631) pour connaître les références exactes des différentes photographies.

76. Relief Campana (Rome, Musée national de Rome, 4439).

77. Relief Campana (Vatican, Musée grégorien étrusque, 14576). Pendant probable de 67.

Ces photographies, que je ne suis pas libre de diffuser en ligne, ont donc été retirées de cette version corrigée de ma thèse. Cependant, les pages des Planches ont toutes été conservées telles quelles, afin que la pagination reste autant que possible identique dans toutes les versions de la thèse.

Reportez-vous à la page au Catalogue des œuvres figurées (p.560-572) ou à la page des Crédits photographiques (p. 631) pour connaître les références exactes des différentes photographies.

78. Sarcophage d'enfant, atelier romain (Vatican).

79. Couvercle de sarcophage de la Via Prenestina, atelier romain (Rome).

80. Fragment de sarcophage (Rome, Pal. Massimo).

82. Sarcophage, atelier romain (Musée de Tipasa).

Ces photographies, que je ne suis pas libre de diffuser en ligne, ont donc été retirées de cette version corrigée de ma thèse. Cependant, les pages des Planches ont toutes été conservées telles quelles, afin que la pagination reste autant que possible identique dans toutes les versions de la thèse.

Reportez-vous à la page au Catalogue des œuvres figurées (p.560-572) ou à la page des Crédits photographiques (p. 631) pour connaître les références exactes des différentes photographies.

83. Sarcophage romain (Paris).

84. Sarcophage, atelier romain (Rome, villa Albani).

85. Sarcophage des environs de Mons (Bruxelles).

Ces photographies, que je ne suis pas libre de diffuser en ligne, ont donc été retirées de cette version corrigée de ma thèse. Cependant, les pages des Planches ont toutes été conservées telles quelles, afin que la pagination reste autant que possible identique dans toutes les versions de la thèse.

Reportez-vous à la page au Catalogue des œuvres figurées (p.560-572) ou à la page des Crédits photographiques (p. 631) pour connaître les références exactes des différentes photographies.

86. a. Vue d'ensemble.

Ci à gauche :

86. b. Détail de la scène de l'ambassade à Oinomaos.

En bas :

86. c. Détail de la droite du sarcophage (Pélops vainqueur et scène des noces).

86. Sarcophage des environs de Cumes, atelier campanien.

Ces photographies, que je ne suis pas libre de diffuser en ligne, ont donc été retirées de cette version corrigée de ma thèse. Cependant, les pages des Planches ont toutes été conservées telles quelles, afin que la pagination reste autant que possible identique dans toutes les versions de la thèse.

Reportez-vous à la page au Catalogue des œuvres figurées (p.560-572) ou à la page des Crédits photographiques (p. 631) pour connaître les références exactes des différentes photographies.

87. a. Face principale.

87. b. et c. Côté étroit gauche (Hippodamie) et côté étroit droit (Pélops, Hippodamie, personnage masculin).

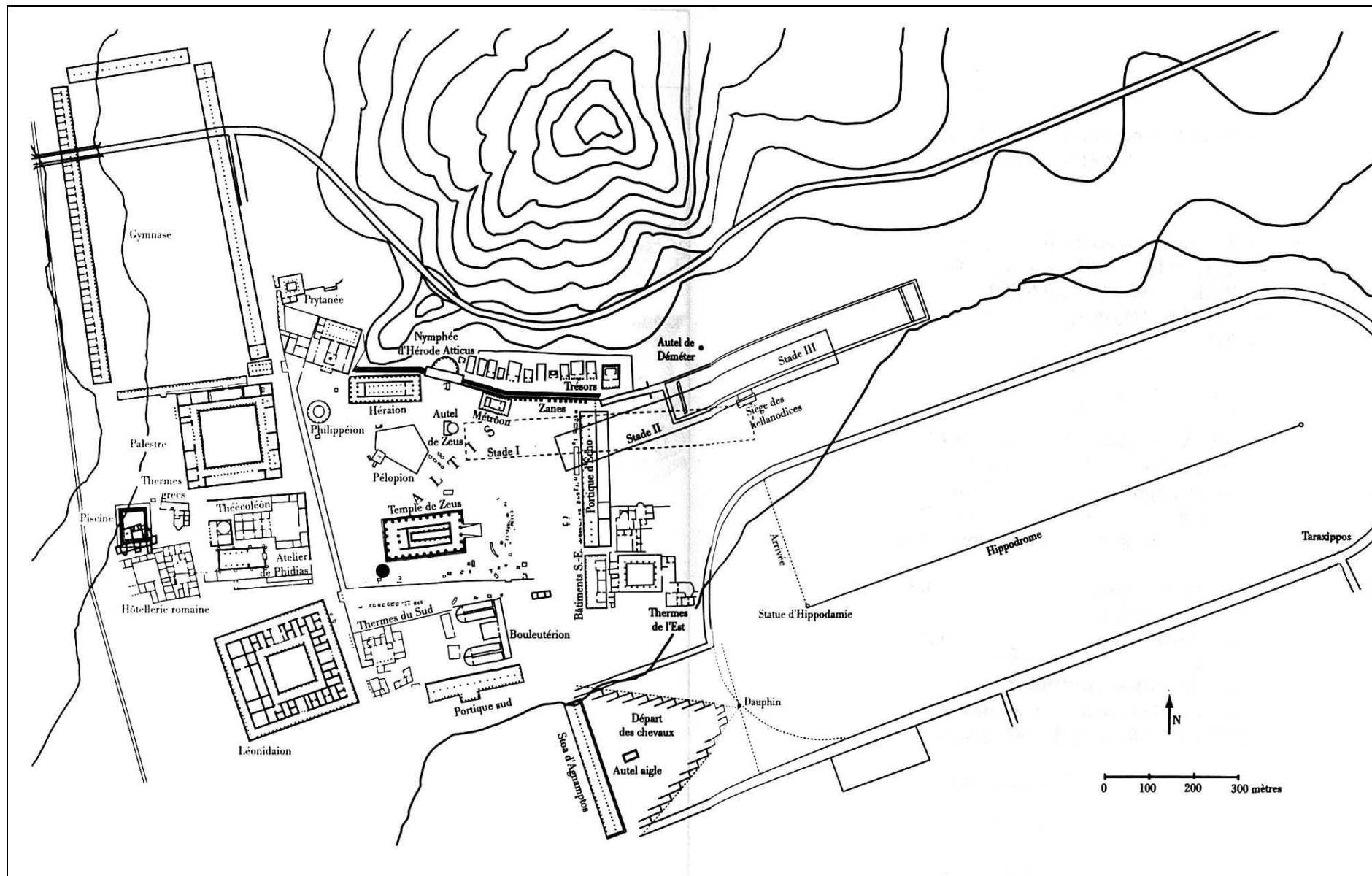
87. Sarcophage attique (Athènes).

Cette photographie, que je ne suis pas libre de diffuser en ligne, a donc été retirée de cette version corrigée de ma thèse. Cependant, les pages des Planches ont toutes été conservées telles quelles, afin que la pagination reste autant que possible identique dans toutes les versions de la thèse.
Reportez-vous à la page au Catalogue des œuvres figurées (p.560-572) ou à la page des Crédits photographiques (p. 631) pour connaître les références exactes des différentes photographies.

88. Mosaïque romaine de Shahba-Philippopolis.

Cartes

1. Le sanctuaire d'Olympie



D'après A. Mallwitz, *Olympia und seine Bauten*, Munich, 1972.

2. Le culte de Pélops et d'Hippodamie en Grèce



Les hachures horizontales indiquent la Pisatide, région où est susceptible de s'être trouvée la cité de Pisa, dont l'emplacement exact est encore inconnu.

3. Grèce, Italie et Proche-Orient



Crédits photographiques

Les abréviations employées renvoient au catalogue des œuvres figurées. Les autres références renvoient à la bibliographie.

1. Von Massow (1916) reproduit par Snodgrass, « Pausanias and the Chest of Kypselos », dans Alcock, Cherry, Elsner dir. (2001), p. 131 fig. 17.
 2. a. à p. Ashmole/Yalouris.
 6. Trias de Arribas, G., *Ceramica griegas de la peninsula Iberica* (1967-68), 37-38, n°19, pl. 4, n°4-5.
 7. *LIMC* Pelops 12.
 8. a. et b. Base Perseus.
 9. *LIMC* Pelops 3.
 10. Hippodameia I 10.
 11. Lear et Cantarella (2008), p. 149, fig. 4.9.
 12. *LIMC* Poseidon 158.
 13. a. à c. Benton 1970 *JHS*, fig. 1 à 3.
 14. a. à c. Base Perseus.
 15. a. et b. *LIMC* Hippodameia I 4.
 16. *LIMC* Hippodameia I 16.
 17. *RVAp* Supp. II 110, 22b, pl. 25.1.
 18. Séchan (1926) reproduit dans *LIMC* Pelops 8.
 19. *LIMC* Myrtilos 4.
 20. *LIMC* Hippodameia I 9.
 21. Aellen 58.
 22. *LIMC* Hippodameia I 11.
 23. *LIMC* Hippodameia I 12.
 24. *LIMC* Pelops 19.
 25. a. Aellen 63 b.
 25. b. *LIMC* Oinomaos 13.
 25. c. Aellen 63 a.
 26. a. et b. Aellen 34 a. et b.
 27. a. Aellen 55.
 27. b. *LIMC* Hippodameia I 14.
 28. a. Aellen 56.
 28. b. *LIMC* Pelops 18.
 29. *LIMC* Hippodameia I 18.
 30. *LIMC* Myrtilos 16.
 31. *LIMC* Hippodameia I 19.
 32. *LIMC* Myrtilos 15.
 33. *LIMC* Hippodameia I 22.
 34. a. et b. *LCS* pl. 26.1. et 27.1.
 35. *LIMC* Hippodameia I 25.
 36. *LIMC* Hippodameia I 26.
 37. *LIMC* Oinomaos 22.
 38. Aellen 36.
 39. a. et b. Aellen 71 a. et b.
 42. a. *LIMC* Niobe 20.
 42. b. Aellen 92 b.
 43. Aellen 82.
 44. *LIMC* Chrysippos 1.
 46. *LIMC* Chrysippos 4.
 48. *LIMC* Chrysippos 4a.
 50. *LIMC* Chrysippos 6.
 51. *LIMC* Chrysippos 7.
 52. Brun/Körte pl. 41.3.
 53. Brunn/Körte pl. 43.6.
 54. a. et b. Brunn/Körte pl. 45.10 et 11.
 54. c. Brunn/Körte pl. 46.1.
 55. a. Brunn/Körte pl. 47.14.
 55. b. Brunn/Körte pl. 48.16.
 57. a. et b. Pairault 23 et 24.
 57. c. Brunn/Körte pl. 50.2.
 58. Brunn/Körte pl. 50.4.
 59. Brunn/Körte pl. 51.5.
 60. Brunn/Körte pl. 51.6.
 61. Brunn/Körte pl. 52.7.
 62. *LIMC* Myrtilos 26.
 63. *LIMC* Myrtilos 27.
 65. Borbein pl. 23.1.
 66. Borbein pl. 24.3.
 67. *LIMC* Pelops 50c.
 68. Borbein pl. 28.1.
 69. Borbein pl. 24.1.
 70. Borbein pl. 24.2.
 73. *LIMC* Myrtilos 24a.
 74. *LIMC* Myrtilos 24b.
 75. Borbein pl. 25.
 76. Borbein pl. 27.1.
 77. Borbein pl. 27.3.
 78. *LIMC* Oinomaos 34.
 79. *LIMC* Oinomaos 35.
 80. *LIMC* Pelops 47.
 81. *LIMC* Oinomaos 36.
 83. *LIMC* Hippodameia I 33.
 84. *LIMC* Hippodameia I 35.
 85. *LIMC* Pelops 48.
 86. a. *LIMC* Hippodameia I 37.
 86. b. *MythRömSark* pl. 146.
 86. c. *MythRömSark* pl. 145.
 87. a. *RömSark* fig. 438.
 87. b. et c. *LIMC* Pelops 5.
 88. Quet (2000), p. 192 fig. 3.
- Fonds de cartes : Ancient World Mapping Center (fonds de cartes sous licence Creative Commons autorisant la reproduction à but pédagogique).

Index général

A

- Abas, 368
Acarmanie, 240
Acaste, 491
Accius, 137, 169, 339, 379, 380, 381, 382, 383, 414, 507, 521, 538, 547
Achaïe, 199, 367, 400, 492
Achatès, 316, 319, 320, 325, 326
Achéens, 43, 150, 198, 200, 211, 305, 450, 457, 511, 526, 558
Achéloos, 348, 367, 369, 526
Achéron, 386
Achille, 42, 54, 56, 57, 155, 158, 175, 177, 196, 204, 208, 280, 307, 320, 348, 349, 352, 396, 447, 457, 469, 479, 526, 539
Acousilaos, 245
Acria, 469
Acrias, 469, 529
Acrisios, 306
Actéon (Dionysiaques), 319, 326
Ada Tepe, 51, 550
Admète, 138, 375, 376
Adonis, 53, 412, 508, 553, 554
Adraste, 152, 153, 281, 291, 366, 371, 372
Aéropé, 173, 177
Aéson, 411
Aethlios, 34
Aétolus, 412
Afrique du Nord, 513
Agamemnon, 4, 17, 42, 43, 48, 52, 53, 54, 56, 58, 148, 149, 150, 170, 171, 172, 173, 174, 176, 177, 184, 186, 190, 193, 209, 215, 220, 245, 248, 288, 289, 291, 341, 348, 384, 385, 409, 420, 436, 459, 524, 537, 548
Aglaios, 220
agôn logôn, 150
Agra, 304
Aḡḡiyas, 511, 512
Aïclos, 240
aigle, 101, 165, 462
Aigytos, 299
Aioliolios, 217, 529
Aioloipeus, 217, 529
Aiolos, 217, 529
Aipolos, 224
Aithra, 61, 178, 263
Ajax, 300, 316
Ajax (tragédie), 121, 150, 171, 191
Akarnan, 217, 529
Akrokomos, 217, 529
alastôr, 181
Alcée, 152, 213, 250, 508, 541
Alcée (fils de Persée), 151
Alceste, 138
Alcinoos, 391
Alciphron, 279, 545
Alcman, 152, 343, 508, 541
Alcmène, 29, 34, 263, 282
Alcméon fils d'Amphiaraios, 411
Alétès, 409
Alexandra, 26, 47, 195, 200, 201, 203, 222, 443, 445, 449, 485, 492, 544, 547
Alexandre fils d'Eurysthée, 409
Alexandrie, 227, 291, 292, 293, 319, 424, 492, 538
Alexandros, 524
Alexinos, 34
Alkathoos fils de Pélopos, 220
Alkathoos fils de Porthaon, 48, 217, 218, 251, 409, 469, 491, 492, 493, 525, 529, 530, 532, 533
Alphée, 18, 20, 28, 68, 69, 77, 79, 160, 161, 162, 258, 268, 269, 271, 272, 273, 274, 282, 283, 287, 319, 320, 337, 364, 367, 382, 387, 411, 467, 468, 534, 536, 565
Altis, 16, 18, 21, 26, 28, 29, 79, 337
Amazones, 399, 402, 410
ambrosie, 156, 284, 313, 444, 451, 528, 535
Amicos, 199
Amoibeus, 163
Ampélos, 310, 311, 440
Amphiaraios, 64, 65, 75, 78, 270, 367, 368, 370, 375, 376, 411, 438, 462
Amphion, 49, 197, 236, 237, 241, 350, 404, 491, 493, 531
Amphitryon, 19, 31, 33
Amphryse, 335
Amyclée, 349, 369
Amythaon, 32, 33, 76
Anactoron, 56
anakalypteria, 87, 91, 101, 115, 270
Anatolie, 512
Anaxibia, 220
Anchise, 362, 451, 453, 525
Androgée, 252
Andromède, 123, 275, 280, 570
anolympiades, 45
Antée, 270
Antigone, 366, 521
Antiochos III, 524
Antiope (Amazone), 411
Antiphane, 181, 537, 541
Aones, 240
Apelle, 343
Aphrodite, 50, 53, 83, 84, 89, 90, 95, 97, 105, 111, 115, 158, 197, 198, 311, 316, 328, 450, 451, 453, 455, 456, 460, 463, 479, 497, 501, 506, 531, 569, 571
Apia, 206, 224, 235, 246
Apis, 200, 206, 235, 509
Apis (héros éponyme), 509
apobatès, 135, 136
Apollodore *Voir* Pseudo-Apollodore
Apollon, 76, 77, 78, 109, 110, 125, 158, 174, 194, 197, 207, 208, 234, 280, 284, 304, 311, 313, 335, 341, 343, 349, 350, 368, 369, 371, 372, 376, 397, 410, 412, 468, 480, 503
Nomios, 335
Phébus, 343, 362
Pythien, 304
Apollonios de Rhodes, 51, 102, 106, 148, 186, 195, 196, 197, 198, 199, 206, 207, 214, 225, 228, 270, 308, 332, 377, 378, 409, 425, 428, 441, 486, 488, 489, 497, 501, 512, 516, 538, 541, 547

Apollonius (Apulée), 397
 Apsyrtos, 444
 Apulée, 397, 547
 Aquilon, 406, 407, 485, 530
 Arachné, 350
 Aras, 56
 Aratos, 73, 317, 356, 357, 548
 Arcadie, 47, 48, 251, 268, 272, 285, 287, 313, 364, 369, 467, 469, 485, 530
 Arcas, 443, 448
 Archémore, 304, 318, 368, 370, 371, 372, 373, 374, 377
 Aréopage, 164
 Arès, 15, 26, 46, 49, 186, 197, 198, 231, 246, 248, 277, 315, 316, 318, 441, 442, 451, 485, 486, 503, 504, 528, 530
 Zeus *Areios*, 47
 Aréthuse, 282, 283, 319, 320
 Arezzo, 4, 82, 566
 Argeios, 220
 Argonautes, 30, 196, 199, 350, 378, 406, 408, 409, 428
Argonautiques (Apollonios), 196, 199, 225, 270, 377, 428, 432, 441, 488, 497, 538
Argonautiques (Valerius Flaccus), 290, 377, 441, 476, 539
 Argos, 48, 149, 178, 184, 189, 235, 240, 241, 363, 365, 368, 386, 387
 Argos (héros éponyme), 235
 Argus, 409
 Ariane, 63, 138, 378, 379, 467, 501, 502, 504, 505, 561
 Arion, 375, 376
 Arion de Méthymne, 396, 397
 Aristénète, 279
 Aristide, 31
 Aristippe, 285, 286
 Aristomachos, 217, 529
 Aristomachus, 409
 Aristonicos, 207
 Aristophane, 165, 178, 179, 180, 183, 219, 274, 541
 Aristophane de Byzance, 167
 Aristote, 30, 31, 34, 541
 Arno, 400
 Arpina, 45
 Arrhichion, 270
 Artémis, 38, 65, 83, 109, 110, 176, 234, 350
 Artémis Cordaca, 38
 Ascalaphus, 410
 Asie, 40, 51, 150, 163, 176, 185, 189, 191, 227, 239, 241, 242, 287, 289, 290, 398, 399, 402, 424, 428, 429, 439, 457, 460, 509, 510, 521, 524, 531, 533
 Asôpos, 231, 528
 Astéria, 85
 Astérié fille d'Atlas, 411
 Astériôn, 65
 Astydameia, 151, 250
 Atalante, 123, 329, 347, 441, 501, 502, 503, 504
 Athéna, 47, 49, 83, 84, 164, 196, 198, 310, 322, 323, 324, 327, 330, 450, 451, 452, 457, 472, 479, 480, 481, 487, 531
 Athéna Hippiá, 480
 Athéna Kydonia, 47, 531
 Athénée, 56, 163, 180, 182, 206, 509, 541, 543
 Athéniens, 64, 164, 183, 192, 228, 252, 300, 323, 557
 Atlantide, 289
 Atlantus, 412

Atlas, 201, 405, 406, 411
 Atrée, 9, 43, 52, 53, 115, 137, 149, 150, 151, 168, 169, 170, 172, 174, 175, 177, 178, 185, 193, 194, 209, 215, 218, 220, 222, 224, 245, 246, 264, 265, 291, 308, 380, 383, 385, 386, 388, 389, 391, 394, 395, 398, 404, 406, 407, 409, 507, 532, 533, 538
 Atrides, 9, 43, 52, 76, 115, 148, 151, 170, 172, 173, 289, 291, 429, 436, 516, 560
 Attarassiyas, 511, 512
 Attique, 185, 200, 239, 304, 319, 357, 439
 Atymnios, 280
 Atys, 402
 Augias, 28, 33, 35, 491
 Auser, 400
 Auster, 390
 Autesion, 205, 492, 541
 Automédon, 469, 529
 Automédon (prétendant), 217
 Averno, 372
 Axioché, 218, 220

B

Babylone, 410
 Bacchylide, 148, 153, 160, 161, 162, 212, 213, 337, 423, 503, 504, 508, 537, 541
 Barbare, 138, 147, 172, 192, 228, 373, 413, 423, 457, 510, 516, 537
 Barbares, 162, 189, 190, 191, 192, 199, 239, 240, 283, 289, 290, 296, 393, 439, 454, 516
 Battalos, 166
 Baucis, 52, 353, 555
 Bébryces, 199
 Bellérophon, 187, 188, 481, 543
 Bélus, 409
 Béotie, 240, 241, 282, 299, 366, 469
 Bible, 513
 bonnet phrygien, 4, 86, 90, 91, 93, 94, 96, 97, 103, 104, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 120, 126, 127, 128, 133, 135, 139, 141, 142, 143, 144, 393, 421, 428
 Boréades, 65, 204, 295, 350, 438
 Borée, 65, 152, 182, 319, 320, 387, 479
 Botrys, 313
 Branchos, 280
 Brotéas, 220, 245
 Busiris, 335, 336
 Butès, 352

C

Cadmée, 240, 439
 Cadmos, 189, 190, 191, 192, 240, 284, 363, 439, 567
Calais Voir Boréades
 Calaos, 220
 Callimaque, 339, 354, 541
 Calliope, 160
 Callisto, 287
 Calydon, 504
 sanglier de Calydon, 504
 Calypso, 452
 Camille (Énéide), 352
 Cariens, 189, 439
 Cassandre, 200, 201, 203, 270, 385, 524

Castalie, 306, 372
Catalogue des femmes, 29, 148, 151, 185, 197, 250, 262, 284, 351, 441, 501, 526, 537, 541
 Caton l'Ancien, 401
 Caucones, 239
 Cécina, 400
 Cécropides, 301, 440
 Cécrops, 200, 240
 Centaures, 65, 66, 77, 78, 287, 375, 439, 467, 525
 Céphise, 412
 Cerbère, 160
 Cérès, 26, 405, 449, 528
 César (titre), 338
 Chalcidie, 503
 Chalcomède, 317
 Chalkon, 217, 529
 chamelle, 181
Chamynè Voir Déméter Chamynè
Chants cypriens, 149, 151, 161, 343, 508, 541
 Charadra, 241
Charidème, 229, 283, 284, 285, 286, 331, 346, 440, 441, 485, 546
 Charites, 450
 chaudron, 80, 156, 211, 212, 213, 274, 275, 447, 448, 554
 Chéronée, 18, 52, 53, 54
 Chersonèse de Cnide, 79
 Chersonnèse de Cnide, 20
 Chimère, 187
 Chios, 73, 208, 537
 Chiron, 338, 467, 542
 chrétien, 229, 297, 301, 303, 305
 christianisme, 5, 7, 34, 43, 80, 144, 229, 284, 296, 297, 300, 301, 302, 303, 304, 306, 307, 332, 415, 426, 440, 445, 446, 457, 518, 521, 539
 Chromis, 375, 376, 377, 485
 Chrysès, 207
 Chrysippos, 21, 24, 66, 86, 101, 108, 111, 112, 118, 124, 125, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 185, 186, 194, 207, 209, 210, 218, 220, 226, 248, 251, 264, 265, 266, 280, 283, 303, 304, 330, 383, 404, 407, 412, 413, 414, 432, 435, 440, 441, 460, 462, 465, 466, 467, 505, 506, 507, 513, 516, 519, 520, 532, 537, 539, 543, 571, 572, 636
Chrysippos (tragédie d'Euripide), 165, 167
Chrysippus (tragédie d'Accius), 380
 Chypre, 53, 458, 524
 Cicéron, 356, 380, 395, 396, 426, 458, 517, 524, 527, 548
 Cilicie, 242
 Circé, 113, 378, 447, 451, 452, 457, 539
 cire, 316, 317, 322, 325, 488, 499, 531
 Cirrha, 369
 Cithéron, 366, 469
 Cladéos, 17, 68, 69, 77, 530
 Claude (empereur), 399
 Cleitos, 329
 Clément d'Alexandrie, 43, 229, 303, 304, 305, 440, 443, 542
 Cléoboulè, 224
 Cléolè, 220
 Cléônès, 56
 Cléonos, 220
 Cléopâtre, 393
 Clôthô, 156, 213, 273, 274, 275, 448, 454, 534

Clyménos, 32, 33
 Clytemnestre, 171, 177, 270, 341, 384, 385
 Clytia, 356
 Clytus, 409
 Cocher (constellation), 317, 356, 357, 410
 Cocher de Pélopes, 72, 73, 74, 76, 77, 186, 207, 208, 209, 210, 224, 242, 472, 473, 492, 509, 530, 537
 Codros, 240
 coffre de Kypsélos, 13, 23, 31, 61, 62, 63, 64, 66, 70, 75, 78, 114, 158, 254, 438, 463, 477, 503
 Collytos, 166
 Cômôtès, 254
 concours olympiques, 5, 16, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 34, 35, 36, 37, 46, 47, 49, 73, 80, 154, 155, 159, 161, 162, 241, 254, 287, 305, 318, 323, 337, 359, 370, 371, 398, 399, 412, 418, 419, 420, 440, 465, 470, 521, 537, 555
 Conon, 329
 Constance (empereur), 298
 Constantin Porphyrogénète, 235
 Corinthe, 55, 62, 153, 161, 178, 224, 231, 233, 246, 282, 370, 382, 530
 Corinthos, 220
 Coroibos, 32
 Cothos, 240
 Courètes, 32
 Craton, 286
 Cratyle, 4, 193, 194, 195, 545
 Créon, 166
 Cresphonte, 166
 Crésus, 204, 205, 440
 Crète, 30, 51, 364, 526, 537
 Crinakos, 240
 Crisa, 483
 Cronion, 29, 48
 Cronos, 29, 32, 33, 149, 205, 287, 306, 534, 536
 Crotone, 294
 Ctéatos fils d'Actor, 491
 culte héroïque, 5, 15, 16, 18, 23, 27, 29, 31, 32, 34, 57, 60, 260, 304, 305, 370, 371, 373, 416, 418, 426, 469
 Cybèle, 51, 302
 Cyclades, 67
 Cyclopes, 152, 153, 197, 362
 Cycnus, 410
 Cymé, 399
 Cynthia, 342, 344

D

Dactyles de l'Ida, 30, 34
 Dactyles de l'Ida, 30, 32, 34
 Damarménos, 39, 41, 42, 44, 449
 Daméon fils de Phlious, 491, 492
 Danaos, 189, 190, 191, 192, 239, 439, 528
 Danaus, 409
 Daphnè, 287, 468
 Daphnis (Théocrite), 204
 Dascylos, 199
 Daulide, 239
 Dédale, 234, 379, 482, 483, 496, 498, 499, 501, 502, 505, 553
 Déjanire, 348, 367, 441
 Délos, 63, 335, 455

Delphes, 153, 306
 oracle de Delphes, 31, 37, 39, 41, 44, 306
 Déméter, 25, 26, 55, 56, 57, 155, 202, 212, 405, 420,
 438, 445, 494, 528, 539
Adèphagia, 445
 Déméter *Chamynè*, 26
 Énnéenne, 202
 mystères de Déméter, 55
 Démophon, 178, 281, 305
 Démosthène, 166, 180, 483, 542
 Déo, 181, 313
Description de la Grèce, 5, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 23, 24,
 26, 29, 31, 32, 33, 34, 38, 39, 40, 45, 46, 48, 50, 51,
 55, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 73, 79, 80, 85,
 93, 188, 203, 208, 217, 252, 253, 254, 255, 256, 257,
 258, 259, 260, 261, 287, 288, 316, 320, 449, 466, 468,
 469, 472, 480, 484, 486, 489, 490, 491, 496, 503, 507,
 509, 512, 524, 539, 544, 565
dextrarum iunctio, 137, 140, 142, 559
 Dias, 218, 220, 409
 Didyme, 207, 220
 Dieu (christianisme), 300, 305
 Dinos
 peintre de Dinos, 4, 82, 566
 Diodore de Sicile, 30, 63, 106, 150, 229, 230, 231, 232,
 233, 234, 238, 243, 247, 252, 330, 382, 398, 409, 444,
 446, 467, 487, 496, 509, 524, 525, 538, 542
 Diogène, 169, 295, 296, 298, 458
 Diogène de Sinope, 169
 Diomède fils de Tydée, 305
 Diomède le Thrace, 268, 271, 278, 355, 365, 375, 377,
 410, 411, 441, 442, 479, 485, 486, 494
 Dion de Pruse, 61, 229, 288, 289, 290, 291, 292, 293,
 294, 295, 296, 298, 319, 331, 379, 397, 414, 426, 440,
 458, 476, 478, 492, 517, 539, 542, 554, 565
 Dioné, 404, 405
 Dionysios (géographe), 316
 Dionysos, 23, 43, 138, 179, 232, 304, 309, 310, 311, 312,
 313, 314, 316, 317, 318, 323, 326, 327, 328, 329, 330,
 423, 440, 467, 468, 477, 479, 501, 502, 503, 555, 561
 Dioscures, 24, 49, 61, 151, 343, 349
 Dodone, 306
 Doriens, 163
 Dörpfeld, Wilhelm, 17
Doru, 53
 Dosithéos, 265, 266
 Dosithéos
 Pseudo-Dosithéos, 403
 dragon, 302, 501
 Dryas, 329, 410
 Drymas, 240
 Dryopes, 239
 Dysaulès, 55
 Dysponteus, 46
 Dysponton, 47

E

Éa, 378
 Éacides, 200
 Éaque, 251, 252
 Égisthe, 170, 171, 290, 409, 483, 524
 Égypte, 239, 439, 538, 552

Égyptien, 49, 491
 Égyptiens, 294, 537
ekphrasis, 102, 122, 156, 157, 197, 229, 253, 254, 256,
 257, 260, 265, 267, 274, 276, 277, 278, 279, 294, 335,
 374, 389, 405
 Électra fille d'Atlas, 411
 Électre, 53, 170, 171, 172, 173, 180, 384, 476, 477, 483,
 497, 537, 542
 Électryon, 29, 151, 197
 Éléios, 220
 élément, 12, 24, 29, 31, 36, 39, 40, 50, 63, 65, 70, 72, 74,
 78, 79, 81, 82, 84, 89, 97, 99, 100, 101, 104, 107, 115,
 121, 122, 127, 128, 131, 133, 135, 137, 143, 149, 154,
 158, 168, 175, 188, 198, 202, 209, 212, 213, 232, 233,
 242, 247, 248, 249, 251, 252, 260, 265, 275, 279, 295,
 297, 304, 306, 309, 329, 336, 340, 348, 349, 351, 352,
 358, 365, 371, 372, 374, 379, 388, 392, 393, 419, 426,
 431, 442, 444, 445, 446, 448, 449, 450, 456, 459, 468,
 478, 482, 484, 486, 489, 490, 493, 500, 502, 505, 506,
 511, 512, 518, 528
 Éleusis, 55, 56, 369
 Élide, 5, 9, 11, 13, 15, 16, 18, 33, 35, 38, 39, 41, 42, 44,
 45, 46, 50, 52, 57, 58, 59, 114, 160, 161, 162, 201,
 206, 211, 239, 246, 252, 253, 256, 282, 287, 314, 318,
 320, 330, 342, 343, 367, 372, 398, 400, 414, 418, 449,
 465, 467, 468, 473, 491, 508, 515, 516, 539
 Élien, 168, 279, 467, 506, 542
 Élis, 16, 28, 33, 38, 39, 44, 45, 46, 241, 251, 258, 282,
 287, 308, 342, 367, 400, 412, 449, 468, 535
 Elpénor, 208, 452
 Endymion, 32, 33, 34, 412
 Énée, 290, 393, 394, 453, 479
Énéide, 290, 317, 352, 362, 377, 391, 392, 393, 394, 401
 Enfers, 92, 93, 106, 160, 234, 245, 339, 354, 411, 489,
 528, 570
 Énipée, 283
 Enki, 216
 Ennius, 339, 379, 380, 395, 414, 538, 548
 Éole, 224
 Éoliens, 163
 Épéens, 201, 202
 Epeios, 34
 Épicharme, 179, 542
 Épiménide, 151, 216, 217
 Épisode, 10, 12, 13, 20, 23, 24, 26, 34, 36, 40, 41, 43, 59,
 60, 64, 66, 75, 76, 78, 80, 81, 82, 83, 89, 90, 91, 92,
 93, 96, 98, 103, 105, 106, 107, 109, 111, 112, 113,
 114, 115, 116, 117, 118, 120, 121, 122, 123, 124, 126,
 127, 128, 129, 130, 132, 136, 138, 140, 144, 145,
 148, 150, 155, 157, 158, 160, 161, 165, 168, 169, 171,
 172, 176, 177, 180, 182, 185, 187, 188, 189, 193, 196,
 199, 202, 205, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 225, 227,
 231, 232, 233, 234, 235, 237, 247, 248, 249, 250, 251,
 252, 256, 257, 263, 269, 270, 271, 272, 282, 286, 287,
 293, 305, 306, 307, 309, 311, 313, 318, 320, 324, 325,
 327, 328, 329, 330, 331, 335, 336, 343, 345, 346, 349,
 351, 353, 354, 355, 356, 357, 359, 361, 363, 366, 377,
 387, 388, 397, 399, 404, 407, 408, 413, 414, 419, 420,
 421, 422, 423, 424, 426, 428, 429, 430, 431, 432, 433,
 435, 438, 442, 443, 444, 445, 446, 448, 449, 450, 455,
 460, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 470, 471, 473, 474,
 475, 476, 484, 486, 487, 493, 494, 495, 496, 498, 499,

501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 510, 511, 512,
513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 521, 525, 538, 539
eranos, 180, 212, 250
Ératosthène, 317, 356, 443, 448, 542
Érechthée, 202, 262, 310, 319, 320, 322, 323, 324, 325,
326, 487, 494
Erichthonios, 338
Érichthonios, 412
Erinye, 202, 494
Érinyes, 328
Ériphyle, 53, 65, 220
Éros, 85, 89, 90, 92, 95, 97, 98, 99, 101, 102, 103, 104,
111, 112, 115, 133, 134, 139, 271, 277, 278, 279, 316,
421, 431, 435, 531
Érythrai, 469
Érythras, 469
Eschine, 166, 423
Eschyle, 164, 168, 170, 179, 316, 340, 384, 542
Éthiopie, 505
Étolie, 161, 240, 503
Étrurie, 59, 60, 400, 401, 402, 414
Étrusques, 123, 124, 128, 144, 145, 146, 400, 401, 421,
515
Eubée, 222, 258
Euboulidès, 258
Eubule, 180, 537, 542
Eucheir, 258
Eumélos, 308, 309
Eumolpos, 239, 439
Eunée, 375, 376, 377
Euripide, 2, 26, 66, 73, 101, 107, 118, 123, 159, 165, 166,
167, 168, 169, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178,
179, 183, 184, 207, 208, 213, 219, 220, 221, 222, 223,
224, 225, 226, 227, 263, 286, 350, 370, 380, 383, 387,
407, 409, 423, 434, 444, 445, 446, 467, 472, 473,
477, 485, 487, 488, 505, 506, 507, 508, 521, 524, 537,
538, 542, 543, 547, 563
Europe, 183, 189, 239, 290, 381, 550, 560
Euryalos, 217, 529
Euryanassa, 220, 264
Eurylochos, 217, 469, 529
Eurymachos, 217, 469, 529
Eurynoé, 85
Eurypyle, 411
Eurysthée, 185, 191, 251, 335, 336, 409
Eusèbe, 34
Événos, 343, 490, 503, 504

F

fabula, 5, 7, 387, 563
faucon, 203, 485
fiction, 5, 6, 155, 215, 223, 238, 267, 279, 281, 345, 346,
395, 425, 550, 560
Firmius, 264, 265
Fortune, 294, 376
Furie, 93, 94, 96, 97, 98, 99, 101, 102, 106, 107, 115,
126, 127, 145, 386, 389, 394, 421, 434, 482, 489, 493,
531

G

Ganymède, 83, 84, 108, 110, 157, 158, 214, 215, 284,
303, 310, 311, 412, 440, 460, 461, 462, 463, 465, 479,
535, 554, 571
Gargaros, 284
Gélon de Syracuse, 184, 526
Gémeaux (constellation), 357
Géorgiques, 335, 336, 337, 362
Geraistos, 222, 224, 246
Germanicus, 317, 339, 356, 357, 403, 410, 414, 435, 521,
539, 548
Gètes, 364, 365, 375, 377
Glaucos (Troien), 457
Glaucos fils de Sisyphe, 492
Glaucos, fils de Sisyphe, 491
Glaucus, 355, 411, 441
Gorgones, 65, 212, 250, 438, 493
Grand Roi, 181, 192
Grande et Petite Phrygie, 241
Grande Mère, 50
Grande Ourse, 357
Grecs, 5, 6, 7, 11, 40, 41, 58, 162, 163, 164, 168, 176,
181, 184, 189, 191, 192, 199, 228, 230, 239, 240, 251,
252, 258, 260, 272, 281, 283, 284, 288, 289, 290, 296,
300, 304, 305, 306, 307, 349, 362, 385, 393, 400, 416,
418, 422, 424, 427, 428, 437, 439, 456, 491, 509,
510, 516, 533, 536, 542, 546, 553, 561
Grégoire de Nazianze, 177, 229, 301, 302, 303, 306, 440,
542, 543
griffon, 131
grue, 180
Gygès, 511

H

Hadès, 245, 252, 462
Hadrien, 31, 526
Halimédès, 75
Halimonte, 304
Harmonie, 410
Harpina (ville), 203
Harpinè, 46, 85, 203, 528
Harpinè, 231
Harpinia, 46
Harpinna, 202, 203, 222, 224, 485, 530
Harpyes, 65, 202, 319, 438, 493
Hébé, 295
Hécate, 306, 394
Hécatee de Milet, 162, 239, 439, 543
Hector, 215, 278, 352, 396, 456
Hégésippos de Mékyberna, 329
Hélène, 26, 61, 121, 123, 174, 176, 177, 189, 190, 201,
258, 280, 282, 285, 286, 289, 317, 320, 326, 343, 347,
348, 439, 440, 441, 451, 506, 537, 542, 563
Hélénos, 200
Helladique II, 17
Helladique III, 17
Hellanicos de Lesbos, 186, 209, 210, 532, 533, 543
Héméra, 21
Hémus, 364, 365, 377
Héphaïstos, 53, 149, 196, 224, 225, 246, 249, 451, 532

Héra, 5, 16, 18, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 36, 49, 57, 60, 61, 80, 83, 84, 91, 168, 198, 254, 432, 436, 438, 451, 452, 453, 457, 472, 479, 489, 505, 531, 532, 539, 565

Héraclès, 19, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 43, 65, 66, 78, 160, 178, 182, 191, 196, 199, 232, 245, 251, 262, 263, 270, 280, 295, 296, 301, 302, 303, 335, 336, 367, 371, 399, 419, 439, 441, 460, 467, 486, 491, 521

Héraclès de l'Ida, 30, 32

Héraclide (épopée), 151

Héraclide du Pont, 163, 164, 543

Héraclides, 32, 178, 185, 220, 241, 290, 299, 398, 440

Hercule, 336, 360, 361, 365, 371, 375, 377, 384, 398, 399, 410, 412

Hercynne, 202

Hermaia, 258

Hermaphrodite, 412

Hermès, 40, 48, 53, 92, 149, 173, 182, 203, 212, 213, 222, 223, 224, 246, 258, 284, 292, 448, 451, 452, 479, 486, 530, 532

Cadmilos, 202, 203

Hermione, 348, 349

Hermogène, 193

Hermos, 50

Hérode Atticus, 26

Hérodien, 207

Hérodore, 51, 186, 199, 206, 233

Hérodote, 40, 43, 51, 56, 147, 183, 184, 191, 192, 227, 232, 424, 509, 511, 527, 537, 543

héroïne, 21, 22, 23, 286, 423, 436, 502

hērōon, 22, 48, 491

héros, 4, 5, 8, 10, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 48, 50, 51, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 63, 73, 77, 78, 91, 105, 113, 114, 119, 120, 121, 122, 125, 138, 145, 147, 148, 151, 152, 153, 154, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 166, 175, 179, 182, 183, 186, 188, 189, 190, 191, 192, 195, 199, 202, 203, 204, 205, 211, 214, 219, 226, 227, 230, 234, 235, 236, 237, 238, 240, 242, 246, 248, 250, 252, 254, 255, 256, 258, 259, 260, 261, 262, 267, 268, 275, 279, 280, 284, 287, 291, 294, 295, 296, 298, 300, 301, 303, 305, 306, 309, 316, 317, 319, 327, 330, 331, 334, 335, 336, 337, 338, 340, 347, 348, 354, 355, 357, 358, 359, 361, 363, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 376, 377, 379, 380, 384, 392, 393, 398, 401, 404, 409, 410, 411, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 426, 427, 428, 429, 430, 432, 433, 437, 438, 439, 440, 442, 447, 448, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 464, 465, 467, 469, 474, 479, 481, 491, 492, 498, 501, 502, 508, 509, 510, 515, 516, 517, 520, 521, 522, 524, 526, 533, 534, 535, 537, 538, 552, 554, 558

Hésiode, 151, 174, 193, 194, 196, 216, 217, 245, 316, 444, 450, 451, 501, 541, 543

Hiéron de Syracuse, 18, 28, 154, 155, 157, 160, 161, 210, 445, 459, 534, 536

Hilaira, 343, 441

Himérios, 298, 300, 301, 440, 543

Hippalcimos, 406, 409

Hippalcomon, 218

Hippalcmos, 218, 220, 409

Hippalcos, 406, 409

Hippasos, 220

Hippodamie, 1, 4, 5, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 34, 36, 37, 38, 46, 48, 49, 50, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 69, 70, 71, 73, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 118, 120, 121, 123, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 151, 155, 159, 160, 164, 165, 166, 167, 168, 170, 171, 172, 175, 178, 180, 181, 182, 183, 185, 186, 187, 188, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 200, 201, 204, 205, 208, 209, 216, 218, 219, 220, 221, 222, 224, 225, 226, 228, 229, 231, 232, 234, 235, 236, 245, 246, 247, 248, 250, 251, 252, 253, 254, 256, 257, 258, 259, 260, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 276, 277, 278, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 289, 290, 292, 293, 296, 307, 308, 309, 311, 316, 317, 318, 319, 320, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 361, 368, 370, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 397, 401, 402, 404, 406, 407, 408, 409, 410, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 456, 460, 461, 464, 466, 468, 470, 472, 473, 474, 475, 476, 484, 487, 488, 489, 491, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 507, 509, 510, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 520, 521, 522, 524, 525, 526, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 535, 537, 539, 540, 554, 565, 566, 567, 569, 570, 574, 631, 634

Hippodamie (Briséis), 526

Hippodamie (épouse de Pirithoos), 78, 467, 525

Hippodamie (fille d'Anchise), 525

Hippodamie (servante), 526

Hippodamie (tragédie de Sophocle), 118, 165, 537

Hippodamion, 21, 22

Hippodamus, 318, 365, 373, 375, 376, 377, 485

hippodrome, 24, 25, 49, 50, 79, 141, 145, 257, 268, 282, 292, 293, 344, 345, 346, 374, 382, 419, 433, 490, 491, 493, 565

Hippolyte, 138, 411, 554

Hippomédon, 217, 469, 529

Hippomène, 329, 347, 441

Hippostratos, 217, 469, 529

Hippochoos, 217, 469, 529

Hittites, 511

Homère, 3, 4, 5, 53, 54, 66, 73, 193, 194, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 221, 237, 245, 288, 298, 307, 308, 317, 326, 327, 332, 451, 472, 473, 487, 488, 538, 539, 543, 544, 546, 547, 552, 557, 560

épopées homériques, 3, 12, 13, 147, 148, 150, 196, 197, 201, 206, 208, 278, 289, 308, 309, 310, 315, 316, 450, 452, 456, 472

hymnes homériques, 194

hortator, 136, 142

Hyacinthe, 284, 303, 310

Hyantes, 240

Hygin, 26, 244, 317, 320, 334, 356, 380, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 409, 410, 411, 412, 414, 415, 426, 440, 441, 443, 446, 449, 473, 485, 488, 496, 502, 503, 506, 507, 517, 524, 529, 531, 539, 548

Hylas, 199, 303, 335, 336, 412, 440

hymnes homériques

Hymne homérique à Aphrodite, 451

Hypermnestre, 411

Hyperochidès, 236

Hypnophile (Apulée), 397

I

Ialménus, 410

Iamos, 76, 77, 158, 556

Iasion fils de Jupiter, 411

Icare, 234, 478, 482, 499

Icaros (père de Pénélope), 450

Ida, 33, 284, 340, 349, 360, 364, 452

Idas, 343, 368, 490, 503, 504

Idmon, 316

Iliade, 4, 5, 17, 43, 52, 66, 73, 148, 149, 150, 151, 158, 186, 193, 196, 197, 198, 201, 207, 208, 209, 211, 216, 237, 247, 278, 307, 314, 317, 320, 324, 326, 327, 332, 338, 343, 348, 352, 365, 409, 420, 436, 451, 455, 456, 459, 460, 463, 469, 472, 473, 478, 479, 481, 482, 483, 487, 488, 489, 490, 494, 503, 525, 526, 537, 543, 547

Ilion, 176, 305, 440, 542

Ilios, 51, 233, 236, 237, 411, 511, 512

Inachus, 409

Inanna, 216

Iolaos, 65, 178, 438

Ion, 182

Ioniens, 163

Iphigénie, 302

Iphigénie à Aulis, 177, 178

Iphigénie en Tauride, 26, 101, 123, 174, 175, 176, 178, 179, 445, 537, 542

Iphitos, 32, 33, 34, 35, 254

Isaac (Bible), 513

Isocrate, 121, 147, 184, 189, 190, 191, 192, 204, 240, 286, 424, 439, 516, 537, 544

Italie, 169, 239, 265, 290, 336, 393, 398, 400, 402, 404, 418, 421, 424, 516, 537, 635

Italus, 392, 404

Ivoire, 26, 39, 40, 41, 50, 58, 61, 63, 121, 122, 146, 155, 156, 212, 229, 254, 275, 287, 295, 296, 299, 300, 301, 303, 305, 313, 335, 336, 340, 344, 350, 351, 352, 354, 357, 358, 359, 369, 372, 401, 404, 405, 430, 431, 444, 447, 448, 449, 450, 451, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 481, 518, 528, 534, 565

Ixion, 353, 571

J

Jason, 102, 196, 197, 198, 295, 308, 361, 375, 378, 379, 411, 432, 441, 501, 504, 507, 538, 551

Jésus (christianisme), 302

jeux olympiques *Voir* Concours olympiques

judaïsme, 307

Julien (empereur), 298, 299, 301, 302, 306, 440, 544

Junon, 360, 363, 365, 369, 376, 377

Jupiter, 337, 348, 349, 363, 364, 365, 366, 400, 402, 404, 409, 410, 411, 412, 445, 552

K

Kéléai, 55, 56

Killa *Voir* Cocher de Pélops

Killa (ville), 207

Killas *Voir* Cocher de Pélops

Killos *Voir* Cocher de Pélops

Kinyras, 152, 153, 295, 412

Klytiades, 76

Klytios, 76, 77

Kopreus, 251

Krokalos, 217, 529

Kynosouros, 220

Kypsélides, 62

Kypsélos, 60, 61, 62, 78, 114, 537, 556, 565, 579

coffre de K. *Voir* Coffre de Kypsélos

Kyrianon, 217, 529

Kyrieleis, Helmut, 15, 17, 25

L

Labdacides, 168, 283, 383, 505

Labdacos, 365, 407

Labyrinthe, 234, 501

Lacédémone, 220

Ladon, 47

Laïos, 86, 101, 108, 111, 112, 124, 125, 164, 167, 168, 169, 220, 251, 264, 265, 266, 283, 304, 383, 407, 412, 460, 462, 465, 467, 505, 506, 507, 513, 519, 532, 533

Laodamie, 220

Laomédon, 215, 411

Lapithes, 66, 77, 78, 338, 467, 525

Lasion, 469

Lasios, 217, 469, 529

Latinus, 391, 392, 404

Latone, 335, 350

lébès, 161, 448

Léchée, 372

Léda, 404

Lélèges, 239

Lélex, 353

Lesbos, 186, 208, 224, 473, 527

Létrina, 200

Leucothée, 371

Leuctres, 301

Leutron, 241

Leukippè, 411

Leukippos, 47, 205, 343, 466, 468, 503, 557

Leukippos (père de Phœbée), 343

Lévi-Strauss, Claude, 6

Liparion de Kéos, 161

Lucien de Samosate, 43, 229, 283, 284, 285, 346, 440, 441, 485, 544, 546

Lucques, 400

Lucrèce (héroïne), 343

Luna (ville), 400

Lycaon, 312, 313, 364, 369, 443, 444, 445, 447, 448, 486

Lycée, 335

Lycie, 54, 350

Lycinos, 286

Lycophon, 26, 43, 47, 169, 195, 200, 201, 202, 203, 206, 222, 354, 372, 425, 443, 445, 449, 485, 492, 516, 544, 547

Lycormas, 343, 490, 503

Lycourios, 217, 529

Lycurgue (législateur), 281

Lycurgue fils d'Arès, 310
 Lycurgue fils d'Arès, 315, 316
 Lycus, 410
 Lydie, 51, 150, 163, 182, 186, 211, 236, 237, 318, 350, 428, 510, 527, 550
 Lydiens, 150, 163, 268, 269, 273, 275, 400, 402, 454
 Lydus, 402
 Lyncée, 151
 Lysias, 30
 Lysidikè, 29, 151, 220, 250, 263

M

Macédoine, 240, 402
 Macra, 400
 Madduwatas, 511, 512
 Magnésie du Sipyle, 20, 50, 261
 Makellô, 312, 313, 444
mappa, 132, 137
 Marathon, 322
 Marathus, 339
 Marc-Antoine, 393
 Marmax, 47, 469, 489, 490, 529, 530
 Marpessa, 343, 441, 490, 503, 504
 Mars, 138, 364, 376, 377, 392, 406, 410, 411, 441, 442
 Marsyas, 350
 Martial, 341, 357, 358, 359, 414, 431, 455, 457, 461, 464, 548, 561, 562
 Masourios, 163
 matière, 11, 12, 16, 80, 113, 151, 157, 159, 176, 210, 216, 223, 230, 236, 244, 247, 249, 250, 262, 263, 265, 287, 303, 313, 323, 324, 331, 337, 338, 351, 352, 354, 365, 385, 403, 407, 408, 415, 420, 422, 423, 426, 429, 433, 442, 449, 454, 455, 479, 492, 506, 517
 Médée, 196, 377, 378, 379, 384, 432, 436, 441, 444, 447, 501, 502, 504, 507, 521, 539
 Méléagre, 160, 178
 Mélicerte, 304
 Ménalcas, 204, 205
 Ménécée, 270, 301
 Ménélas, 43, 173, 174, 177, 178, 189, 190, 198, 201, 202, 220, 245, 288, 289, 307, 308, 309, 324, 326
 Méoniens, 150
 Mercure, 356, 410, 412
 Mère Montagneuse, 163, 164
 Mermnès, 217, 529
 Mermnon, 217, 529
 Messène, 67, 503
Métamorphoses (Ovide), 26, 52, 320, 340, 344, 350, 351, 352, 353, 354, 372, 397, 444, 445, 456, 482, 501, 547, 548, 556
mêtis, 198, 316, 324, 327, 330, 332, 435, 481, 483, 484, 487, 494, 498, 519, 539, 553
 Midas, 152, 153
 Midéa d'Argolide, 21
 Milet, 162, 239, 439, 512, 526, 543
 Millawanda, 512
 Minerve, 345
 Minos, 252, 378, 386, 552
 Minotaure, 234, 252, 293, 378, 407, 501
 Mithra, 301, 302
 Moires, 28, 277, 279
 Moïse, 306, 307

Molorchos, 337
 Mopsopos, 349
 Morrheus, 316, 317
 motif, 33, 34, 56, 73, 124, 185, 237, 351, 506, 513
 Mursili I^{er}, 512
 Mursilis, 511
 Muse, 244, 338, 536
 Musée, 4, 81, 87, 88, 100, 111, 125, 129, 130, 140, 198, 316, 381, 477, 482, 489, 506, 555, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 573, 574, 575, 576, 577, 616, 619, 620, 622, 623, 624, 627, 628
muthôdès, 238, 254, 261
muthos, 5, 6, 117, 157, 188, 238, 242, 244, 254, 261, 265, 450
 Mycènes, 51, 184, 185, 241, 287, 341, 369, 384, 429, 510
 Myrsilos, 511, 527
 Myrsilos (historien), 527
 Myrsilos (roi de Lydie), 527
 Myrsilos (tyran de Mytilène), 527
 myrte, 50, 468, 497, 531
 Myrtilos, 4, 9, 40, 48, 49, 56, 58, 60, 61, 63, 69, 71, 72, 73, 76, 77, 78, 79, 81, 83, 85, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 103, 105, 107, 114, 115, 118, 120, 121, 122, 125, 126, 127, 128, 129, 131, 132, 133, 136, 137, 139, 142, 143, 144, 145, 146, 148, 158, 159, 166, 167, 169, 171, 172, 173, 174, 177, 178, 180, 186, 194, 195, 197, 200, 201, 203, 221, 222, 224, 225, 226, 232, 236, 237, 245, 246, 248, 249, 258, 259, 260, 268, 270, 272, 277, 278, 283, 286, 287, 288, 292, 293, 316, 317, 322, 323, 324, 325, 327, 330, 332, 339, 355, 356, 357, 374, 379, 380, 382, 386, 387, 392, 394, 397, 404, 406, 407, 410, 420, 422, 423, 427, 431, 432, 433, 434, 435, 466, 468, 470, 471, 472, 473, 475, 477, 478, 481, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 504, 505, 511, 512, 515, 517, 518, 519, 520, 521, 524, 526, 530, 531, 532, 537, 538, 539, 565, 567, 568, 569, 570, 571, 574, 575, 576, 577, 636
 Myrtilos (ambassadeur athénien), 526
 Myrtilos (échanson), 526
 Myrtilos (historien) *Voir* Myrsilos (historien)
 Myrtilos (poète comique), 526
 Myrtilus (Apulée), 397
 Myrtilus (assassin), 527
 Myrtilus (Lucius Minutius), 527
 Myrtô, 222, 224, 246, 258, 355, 390, 393, 530, 532
 Myrtos, 406
 Mysie, 241, 399
 Mystis, 316
 mythe, 1, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 35, 43, 79, 107, 116, 117, 119, 120, 121, 154, 188, 205, 206, 218, 230, 238, 243, 244, 250, 260, 261, 289, 293, 333, 334, 353, 413, 416, 417, 419, 427, 428, 429, 430, 431, 433, 434, 435, 436, 437, 439, 443, 449, 455, 456, 465, 500, 510, 512, 513, 514, 515, 518, 520, 521, 522, 550, 551, 553, 554, 556, 557, 559, 561
 pensée mythique, 6, 10
 mythographie, 63, 123, 148, 216, 243, 244, 250, 429, 430, 432, 435, 464, 509, 537, 551
 mythologie, 3, 6, 9, 112, 119, 188, 216, 238, 250, 287, 307, 353, 408, 413, 415, 430, 465, 513, 521, 551, 552, 553, 558, 560
Mythos, 6

N

Narcisse, 412
 Naupacte, 67
 Nausicaa, 196, 451, 455, 457
 nectar, 156, 313, 444, 528, 535
 Néleus, 32, 33
 Némée, 153, 304, 337, 362, 363, 407, 491, 493, 506, 532
Néméennes
 Néméenne 2, 18, 160
 Némésis, 325
 Néoptolème, 349
 Neptune, 338, 374, 375, 396, 410
 Nérée, 83, 202
 Nestor, 198, 239, 326, 400, 483, 490
 Nicandre de Colophon, 351
 Nicanor, 207
 Nicocharès, 123, 182, 467, 537, 544
 Nicolas de Damas, 51, 150, 164, 206, 229, 234, 235, 236, 237, 238, 249, 330, 398, 400, 424, 430, 446, 488, 509, 533, 538, 544
 Nictyme, 312
 Nikè, 24, 97, 98, 99, 103
 Nikippè, 151, 220, 250
 Niobé, 51, 86, 108, 109, 110, 120, 170, 220, 234, 236, 237, 241, 261, 344, 350, 351, 353, 354, 355, 373, 404, 431, 435, 510, 554, 571
 Nisus, 340
 Nonnos de Panopolis, 13, 147, 229, 307, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 332, 334, 357, 377, 382, 414, 425, 432, 435, 440, 441, 444, 468, 477, 487, 488, 496, 499, 502, 503, 517, 519, 529, 531, 532, 539, 544
 Nuceria, 264, 265, 266, 441
 Nyctimos, 313, 443, 448
 nymphe, 89, 131, 218, 264, 282, 319, 468

O

Odyssée, 5, 51, 150, 186, 194, 196, 201, 208, 307, 327, 338, 391, 405, 450, 451, 452, 455, 457, 469, 483, 526, 543, 547, 560
 Oeclès, 411
 Œdipe, 11, 86, 108, 168, 383, 505, 506, 532, 548, 558, 561
Œdipodie, 151
Oenomaos (tragédie d'Accius), 380, 381
 Oineus, 367
 Oinomaos, 2, 4, 5, 9, 15, 23, 28, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 40, 46, 47, 48, 49, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 69, 71, 72, 75, 77, 78, 79, 81, 82, 83, 84, 86, 87, 88, 89, 91, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 105, 106, 107, 111, 113, 114, 115, 116, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 148, 151, 156, 157, 159, 160, 164, 165, 166, 167, 170, 174, 175, 177, 178, 182, 186, 188, 196, 197, 198, 200, 203, 205, 208, 209, 213, 214, 216, 221, 222, 224, 225, 229, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 240, 241, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 255, 256, 258, 259, 260, 263, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 276, 277, 278, 283, 285, 286, 287, 288, 292, 293, 308, 309, 310, 314,

315, 316, 318, 322, 323, 325, 327, 328, 329, 334, 343, 346, 355, 356, 357, 361, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 373, 374, 375, 376, 377, 381, 382, 383, 392, 399, 400, 403, 404, 406, 407, 408, 410, 411, 412, 413, 420, 421, 422, 423, 427, 432, 433, 434, 435, 438, 440, 441, 442, 462, 466, 468, 470, 471, 472, 473, 475, 476, 478, 481, 482, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 497, 498, 499, 500, 503, 504, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 524, 526, 528, 529, 530, 531, 535, 536, 537, 538, 539, 551, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 581, 630, 636
 Oinomaos (comédie d'Antiphane), 181
Oinomaos (comédie d'Eubule), 180, 537
 Oinomaos (poète), 526
Oinomaos (tragédie de Sophocle), 118, 165, 343, 346, 432, 500, 537
Oinomaos (tragédie d'Euripide), 167, 537
 Oinomaos de Gadara, 526
 Olénia, 491
 Olénios, 491, 492
 Olénos, 211, 492
 olivier, 161, 268, 318, 319, 322, 323, 371
 Olympe, 37, 156, 157, 198, 203, 214, 242, 311, 407, 460, 462, 463, 479, 535
 Olympie, 5, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 44, 45, 46, 48, 49, 50, 55, 57, 58, 60, 61, 62, 66, 67, 74, 75, 76, 77, 79, 80, 85, 114, 153, 154, 156, 158, 159, 160, 161, 162, 175, 179, 205, 208, 226, 241, 252, 256, 292, 305, 318, 337, 342, 362, 363, 364, 368, 370, 371, 373, 387, 398, 400, 414, 416, 418, 419, 420, 423, 433, 436, 438, 445, 449, 458, 464, 465, 466, 467, 473, 480, 490, 491, 508, 515, 524, 525, 530, 531, 532, 534, 536, 537, 539, 555, 565, 580, 633
Olympiques
Olympique 1, 2, 3, 10, 16, 18, 20, 26, 27, 28, 29, 35, 36, 37, 38, 51, 62, 63, 80, 84, 122, 148, 151, 153, 154, 158, 159, 160, 161, 173, 176, 199, 202, 206, 207, 210, 213, 219, 221, 225, 233, 247, 269, 270, 274, 297, 311, 323, 336, 337, 363, 409, 419, 423, 430, 432, 447, 449, 450, 453, 454, 461, 462, 463, 464, 465, 474, 500, 515, 520, 522, 524, 534, 537, 547, 557
Olympique 10, 154
Olympique 3, 18, 29, 154, 160
Olympique 5, 160
Olympique 9, 18, 160, 342
 Ombriens, 400
 omoplate, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 46, 48, 54, 56, 58, 202, 212, 313, 445, 449, 562
 Omphale, 182
 Onchestos, 480
 Opheltès, 310, 317, 318, 328, 539
 Oppien, 316
 Ops, 340
 oracle de Delphes, 31, 33
 Orchoménos, 220
 Oreste, 4, 40, 43, 107, 150, 170, 171, 173, 174, 175, 176, 193, 195, 348, 349, 409, 458, 483
Oreste (tragédie d'Euripide), 66, 73, 118, 171, 172, 173, 176, 220, 221, 225, 286, 472, 473, 477, 485, 487, 537
 Orithyie, 319
 Orphée, 49, 361, 491, 493

Ortygie, 503
Ovide, 26, 52, 281, 320, 335, 340, 344, 345, 346, 347,
348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 361, 363, 372,
414, 441, 444, 445, 456, 470, 476, 482, 483, 499, 501,
539, 548, 556
Oxylos, 33

P

Paiônos de Mendé, 67
Palaiphatos, 187, 188, 227, 259, 424, 484, 537, 544
Palémon, 369, 371
Palès, 335
palla, 141, 142
Palladion, 43, 305
Pallène, 310, 327, 328, 329, 330, 441, 503
palmier, 85, 455
Pan, 89, 109, 111, 287
Panaios, 80, 565
Pandore, 450, 455
Paphlagonie, 51, 186, 199, 206, 211, 228, 233, 428, 511,
512
Parallèles mineurs, 168, 229, 264, 265, 266, 331, 432,
436, 441, 505, 506, 507, 539
Pâris, 125, 201, 289, 347, 348, 361, 440, 441, 456
Patrocle, 208, 280, 308, 314
Pausanias, 5, 11, 13, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25,
26, 27, 28, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 38, 39, 40, 43, 44,
45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58,
59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 71, 72, 73,
75, 79, 80, 85, 93, 95, 118, 188, 200, 203, 208, 217,
218, 219, 229, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259,
260, 261, 287, 288, 320, 330, 353, 357, 365, 418, 419,
420, 432, 433, 434, 435, 436, 438, 449, 466, 468, 469,
472, 473, 480, 484, 486, 488, 489, 490, 491, 492, 496,
497, 503, 509, 510, 512, 516, 522, 524, 529, 539, 544,
550, 553, 554, 555, 556, 559, 560, 565, 636
Pégase, 188, 294, 478
Peiras, 95, 217, 529
Pélagon, 95, 217, 529
Pélasges, 239, 240, 400
Pélasgie, 224, 235, 240, 509
Pélasgos, 235, 509
Pélée, 65, 83, 295, 338, 349, 438
Pélias, 31, 32, 33, 65, 411, 438, 448
Pélopia, 524
Pélopidas, 458, 524
Pélopides, 4, 5, 7, 9, 29, 43, 48, 52, 72, 75, 107, 115, 121,
122, 125, 148, 149, 150, 153, 164, 169, 170, 171, 174,
175, 176, 177, 178, 181, 183, 184, 185, 189, 193, 195,
203, 205, 209, 210, 213, 220, 221, 222, 223, 224, 226,
227, 229, 235, 241, 242, 249, 251, 252, 262, 265, 275,
277, 279, 283, 287, 288, 290, 296, 297, 298, 299, 300,
301, 302, 303, 306, 317, 330, 332, 334, 336, 338, 339,
341, 350, 363, 366, 369, 379, 380, 383, 384, 385, 390,
391, 392, 393, 394, 398, 399, 400, 407, 414, 423, 424,
426, 428, 429, 436, 440, 448, 457, 458, 459, 496, 498,
508, 512, 516, 517, 518, 520, 524, 533, 537, 538, 539
Pélopion, 16, 17, 18, 19, 20, 25, 38, 39, 40, 50, 159, 537
Péloponnèse, 4, 5, 7, 9, 31, 37, 40, 51, 52, 56, 67, 148,
151, 152, 160, 161, 162, 164, 169, 178, 182, 183, 184,
185, 188, 189, 190, 200, 204, 206, 208, 211, 220, 224,
225, 227, 231, 232, 234, 235, 236, 239, 240, 246, 262,

268, 288, 290, 342, 366, 369, 384, 398, 399, 401,
406, 408, 409, 412, 418, 424, 428, 429, 433, 436, 440,
507, 508, 509, 510, 516, 526, 533, 547, 556
Pélops, 1, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17,
18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31,
32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45,
46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59,
60, 62, 63, 64, 65, 66, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 77,
78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91,
92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104,
105, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116,
118, 119, 120, 121, 122, 123, 125, 126, 127, 128, 129,
130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139,
140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150,
151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161,
162, 163, 164, 165, 166, 168, 169, 170, 171, 172, 173,
174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 182, 183, 184, 185,
186, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197,
198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208,
209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 218, 219, 220,
221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231,
232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242,
243, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254,
256, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267,
268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278,
279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289,
290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 301, 302,
303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313,
314, 316, 317, 318, 320, 322, 323, 324, 325, 327, 329,
330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340,
341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351,
352, 353, 354, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 365,
366, 368, 370, 371, 372, 373, 374, 377, 378, 379, 380,
381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 392,
393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403,
404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414,
415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425,
426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436,
437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447,
448, 449, 450, 451, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459,
460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 468, 469, 470, 471,
472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482,
483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493,
494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504,
505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515,
516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 524, 525, 528, 529,
530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540,
554, 556, 557, 562, 565, 566, 567, 569, 570, 572, 573,
574, 583, 585, 630, 631, 634
île de Pélops, 4, 151, 152, 161, 162, 508
Pélops (emplois récents du nom), 525
Pélops (fils d'Agamemnon), 524
Pélops (fils de Lycurgue), 524
Pélops (général macédonien), 458, 524
Pélops (médecin, Ier siècle), 525
Pélops (médecin, IIe siècle), 458, 525
Pélops (philosophe), 458, 525
Pelops (Tiberius Claudius), 458, 525
Pélops d'Oponte, 217
Pélops de Byzance, 458, 524
Pélops le jeune, 218
Pénéloès, 409
Pénélope, 450, 451, 457, 526

Périégèse (Pausanias) Voir *Description de la Grèce*
Périphas, 95
Perse, 287
Persée, 29, 65, 122, 151, 236, 250, 267, 275, 281, 297, 369, 438, 537, 563
Perséides, 29, 185, 251, 301, 363, 440
Perséphone, 155, 462
Perses, 183, 184, 191
Petite Iliade, 200
Phaéton, 325, 411, 478, 499
Phalaris, 355, 441
phallus, 143
Phasélis, 54
Phaunos, 319, 325, 326
Phèdre, 138
Phégée, 411
Phénéos, 40, 48, 258, 259, 435, 532
Phéniciens, 240, 439
Phérécyde d'Athènes, 186, 227, 245, 247, 473, 488, 497, 531, 532, 537, 545
Phérée, 367
Phérénikos, 161
Phidias, 304, 305, 400
Philémon, 52, 353
Philippopolis, 140, 144, 539, 577, 632
Philoctète, 43, 201
Philon (personnage), 284
Philostrate l'Ancien, 122, 213, 267, 276, 277, 279, 297, 329, 346, 364, 393, 421, 431, 440, 441, 454, 461, 464, 475, 477, 481, 485, 488, 539, 545
Philostrate le Jeune, 229, 267, 276, 277, 278, 279, 393, 421, 477, 539, 545
Philyra, 338
Phinée, 199
Phlégon de Tralles, 31, 32, 33, 34, 37, 46, 545
Phlégyens, 313
Phlionte, 55
Phocide, 239, 371
Phocis, 53, 370
Phœbé, 343
Pholoé, 467
Pholos (Centaure), 467
Phoroneus, 235, 368, 409, 509
Photius, 182
Phrixa, 45
Phrixos, 197, 388, 411
Phrygie, 51, 150, 163, 182, 184, 186, 236, 239, 241, 242, 306, 311, 350, 353, 354, 428, 439
Phthie, 178
Phylarchos, 205, 235
Phyllis, 280, 281, 410
Piérides, 340
Pindare, 2, 3, 10, 16, 18, 20, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 41, 51, 56, 62, 63, 80, 84, 95, 122, 148, 151, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 173, 174, 176, 199, 202, 203, 205, 206, 207, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 221, 223, 225, 233, 240, 247, 251, 269, 274, 275, 297, 311, 323, 327, 331, 336, 337, 342, 358, 371, 409, 419, 423, 430, 431, 432, 440, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 453, 454, 455, 456, 457, 459, 461, 462, 463, 464, 465, 469, 474, 476, 481, 485, 492, 501, 504, 508, 512, 515, 519, 520, 522, 524, 525, 534, 537, 538, 541, 545, 547, 555, 557
Pirithoos, 66, 78, 467, 525
Pisa, 4, 9, 15, 16, 23, 28, 29, 31, 32, 34, 38, 39, 40, 42, 45, 46, 47, 65, 73, 79, 99, 150, 155, 157, 161, 188, 208, 209, 224, 225, 231, 232, 233, 236, 239, 240, 241, 246, 304, 334, 337, 364, 367, 368, 369, 377, 381, 400, 407, 414, 415, 430, 434, 465, 466, 468, 473, 505, 507, 530, 539, 634
Pisandre (peut-être de Laranda), 505
Pisandre de Laranda, 307
Pisatide, 16, 38, 45, 46, 49, 57, 240, 241, 256, 418, 433, 449, 465, 466, 467, 489, 539, 634
Pise, 174, 175, 177, 239, 318, 319, 334, 345, 355, 360, 367, 368, 369, 371, 375, 381, 387, 400, 401, 409, 414, 424, 516, 534, 535, 539
Pisos, 31, 37, 46, 65
Pitthée, 178, 218, 220, 241, 246, 251, 262, 263, 353
Plasthéné, 50, 51
Platon, 4, 170, 192, 193, 194, 195, 205, 283, 289, 300, 331, 424, 439, 537, 545
plèxippos, 150, 537
Pline l'Ancien, 39, 40, 42, 354, 356, 399, 400, 401, 525, 539, 548
Plisthène, 170, 218, 220
Ploutô, 205, 220, 404
Plutarque, 43, 168, 261, 262, 263, 264, 266, 330, 458, 468, 524, 526, 527, 539, 545
Pluton, 252
Plynos, 201
Podargè, 319, 322
poirier, 509
Pollux Voir *Dioscures*
Polybe, 238, 256, 524
Polycrate, 287
Polydecte, 250
Polynice, 281, 365, 366, 375, 376
Polytimus, 357, 358, 359
Pomponius Mela, 399, 400, 539
Populonia, 400
Porthaon, 48, 217, 469, 491, 529, 530
Poséidon, 24, 37, 48, 49, 83, 84, 122, 146, 154, 156, 158, 159, 176, 202, 203, 208, 212, 225, 231, 233, 246, 247, 249, 257, 267, 268, 269, 273, 274, 276, 277, 284, 286, 292, 300, 306, 307, 309, 310, 311, 312, 313, 318, 319, 320, 322, 323, 324, 332, 340, 343, 359, 407, 414, 426, 430, 431, 440, 447, 448, 450, 451, 453, 454, 455, 456, 457, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 485, 486, 487, 490, 491, 494, 495, 501, 503, 504, 505, 513, 519, 525, 528, 529, 530, 534, 535, 556, 558, 566, 636
Maître des Bateaux, 202
Poséidon *Hippios*, 24, 48, 49, 50, 257, 480, 491, 556, 558
Pothos, 85, 87, 103, 111
poulpe, 181, 316
prétendants, 47, 48, 58, 95, 97, 101, 107, 115, 121, 131, 151, 158, 198, 202, 203, 208, 214, 216, 217, 218, 224, 232, 236, 246, 247, 248, 256, 258, 260, 268, 269, 271, 272, 273, 277, 278, 285, 286, 289, 308, 314, 328, 329, 348, 355, 364, 365, 367, 377, 378, 381, 406, 433, 434, 457, 466, 469, 470, 471, 472, 485, 489, 494, 500, 504, 518, 524, 529, 530, 531, 535

Prétus, 368
 Priam, 215, 289, 299, 526
 Priape, 339, 340, 341
 Prias, 95, 529
 Proche-Orient ancien, 511, 513, 537
Progumnasmata, 253, 256, 266
 Prométhée, 316, 327, 446, 552
 Properce, 340, 341, 342, 343, 344, 349, 441, 470, 476, 539, 548
 prothèse, 456
 Pseudo-Apollodore, 30, 34, 63, 73, 186, 225, 229, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 265, 270, 281, 286, 331, 343, 400, 403, 408, 409, 415, 426, 446, 455, 456, 473, 477, 480, 485, 487, 488, 490, 497, 503, 506, 509, 517, 524, 526, 539, 546
 Psylla, 203, 222, 224, 485, 530
 Ptolémée IV Philopatôr, 524
 puce, 485
 Pylade, 176
 Pylos, 239
 Pythô, 162, 194
 Python, 305, 371, 372

Q

Quintus de Smyrne, 229, 307, 308, 309, 314, 326, 327, 332, 414, 425, 517, 539, 546

R

Régilla, 26
 Rhadamante, 280
 Rhéa, 30, 138, 161, 212, 447
 Roches Cyanées, 360
 Romains, 7, 123, 124, 144, 145, 146, 393, 427, 472, 515, 521
 Romulus, 261, 545

S

Sabinus, 392
 Salamine, 178
 Salmoneus, 411
 Samos, 287
 sanctuaire, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 28, 29, 38, 45, 49, 50, 51, 53, 55, 56, 57, 58, 60, 61, 76, 79, 154, 208, 293, 362, 364, 372, 390, 400, 418, 515, 524, 530, 555, 633
 Sardes, 401, 402, 511
 Saturne, 338, 392
 Scédasos, 301
 sceptre, 42, 54, 133, 135, 138, 534
 sceptre d'Agamemnon, 18, 43, 53, 55
 sceptre d'Agamemnon, 4, 52, 53, 54, 56, 58, 148, 149, 209, 255, 348, 388, 420, 436, 459, 537
 Schoeneus, 347
 Scythes, 294
 Scythie, 164
 Sémélé, 313, 371
 Sémiramis, 410
 Sénèque, 137, 334, 339, 379, 380, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 413, 414, 429, 436, 476, 517, 521, 539, 548

Sicile, 30, 63, 106, 150, 154, 204, 229, 230, 231, 233, 234, 238, 243, 247, 252, 320, 330, 362, 364, 382, 398, 409, 444, 445, 446, 467, 487, 496, 509, 524, 525, 534, 538, 542
 Sicyone, 55, 440
 Silène, 109, 467
 Silius Italicus, 317
 Simonide, 503
 Sipylos, 20, 50, 51, 52, 57, 109, 155, 156, 157, 163, 177, 178, 215, 236, 241, 260, 268, 269, 313, 350, 353, 354, 373, 407, 418, 460, 510, 511, 512, 528, 531, 534, 612
 Sisyphe, 316, 327, 411, 491, 492
 Sithon, 310, 319, 327, 328, 329, 441
 Skelmis, 310, 316, 319, 320, 322, 323, 324, 325, 326, 474, 487
 Skopelos, 217, 529
 Smyrna (héroïne éponyme), 412
 Smyrne, 229, 307, 308, 314, 326, 327, 332, 401, 402, 414, 425, 517, 539, 546
 Socrate, 4, 170, 192, 193, 194, 195, 205, 227
 Sophocle, 118, 121, 147, 150, 159, 165, 166, 167, 168, 171, 172, 177, 180, 184, 191, 227, 232, 243, 263, 270, 343, 346, 380, 381, 384, 387, 423, 432, 467, 476, 477, 483, 484, 497, 500, 516, 521, 537, 546, 547, 555
Souda, 169, 279, 526, 546
sparsor, 136
 Sparte, 184, 282, 289, 367, 369, 526
 Spartes (héros), 299, 302, 501
 Sphactérie, 67
 Sphairos *Voir* Cocher de Pélops
 sphinx, 168, 505, 532, 558
 Stace, 278, 304, 305, 317, 318, 332, 334, 359, 360, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 382, 409, 414, 425, 441, 449, 474, 475, 476, 485, 517, 521, 528, 531, 539, 548
 Staphylos, 312, 313, 314, 317, 318
 Stella (Lucius Arruntius), 359, 360, 361
 Stéropé, 69, 70, 71, 77, 80, 89, 91, 121, 131, 186, 410, 421
 Sthénélos, 151, 250
 Strabon, 30, 32, 33, 45, 51, 73, 150, 162, 164, 186, 229, 238, 239, 240, 241, 242, 244, 256, 290, 330, 398, 399, 400, 424, 439, 446, 533, 539, 541, 542, 546
 Stymphalos, 251
 Styx, 360, 390, 393
 Syagros, 184
 Sybaris, 294
 Sylla (Lucius), 402
 Syracuse, 161, 184, 486, 534

T

Tacite, 399, 401, 402, 415, 549
 Talaos, 291
 Tantale, 4, 9, 20, 26, 36, 40, 43, 50, 51, 52, 56, 80, 109, 110, 121, 137, 146, 149, 150, 151, 152, 154, 155, 157, 163, 172, 173, 174, 176, 177, 179, 180, 181, 184, 185, 189, 191, 193, 200, 201, 205, 208, 212, 213, 216, 220, 221, 222, 225, 231, 233, 234, 237, 241, 242, 245, 248, 251, 261, 264, 287, 291, 305, 306, 309, 312, 313, 316, 332, 339, 348, 349, 351, 352, 353, 354, 363, 364, 365, 366, 374, 377, 380, 385, 386, 387, 388, 389, 394, 402, 404, 405, 406, 408, 409, 411, 414, 418, 426, 429, 430,

436, 440, 443, 444, 446, 448, 456, 459, 461, 464, 470,
494, 510, 513, 517, 518, 520, 524, 528, 534, 535, 539
Tantalides, 8, 149, 151, 170, 189, 310, 348, 439
Taraxippos, 40, 47, 48, 49, 50, 58, 257, 292, 293, 466,
480, 490, 491, 492, 493, 530, 531, 532
Tatien le Syrien, 229, 305, 306, 307, 546
Taureau (constellation), 317
Taureaux (Jason), 501
Tauride, 176, 301
Tawagalawas, 512
Taygète, 387
Telchine, 322
Télébinu, 512
Télégonos, 404
Télémaque, 404, 457
Téléstès de Sélinonte, 163, 164, 288, 373, 537, 546
Tellus, 134
Téménus, 409
Témiques, 240
Temnos, 50, 531
Térée, 240, 439
Teucros, 171, 172, 177
Teutanes, 400, 401
Teutaros, 200
Thalamai, 241
Théagénès, 329
Thèbes, 75, 168, 189, 190, 197, 237, 251, 264, 301, 302,
350, 363, 365, 366, 368, 369, 371, 372, 462, 505
Thémistios, 298, 299, 300, 302, 546
Théobulé, 410
Théocrite, 204, 343, 440, 467, 546
Théodamas, 412
Théogonie, 193, 194, 216, 316, 403, 444, 451, 452, 501,
543
Théopompe de Chios, 73, 186, 208, 209, 537
Thesaurus Linguae Graecae, 254, 562
Thésée, 44, 63, 92, 138, 178, 191, 245, 251, 261, 262,
263, 300, 378, 402, 411, 412, 440, 501, 502, 504, 505,
521, 545, 552, 566
Thessalie, 240
Thestius, 411
Thétis, 21, 65, 83, 123, 306, 438, 447, 528
Thisbé, 410
Thoas, 176, 308, 309, 375, 376
Thracés, 239, 375, 439, 491
Thucydide, 51, 147, 164, 169, 184, 185, 186, 204, 227,
237, 242, 249, 262, 330, 424, 440, 470, 507, 508, 509,
526, 537, 547
Thyeste, 48, 52, 53, 137, 149, 150, 151, 168, 170, 173,
175, 181, 185, 194, 209, 218, 220, 222, 245, 246, 252,
264, 265, 338, 380, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389,
390, 391, 394, 395, 396, 404, 406, 407, 409, 429, 436,
507, 517, 524, 532, 533, 538, 539, 548
Thyeste (tragédie de Sénèque), 384, 385, 394
Tibère, 401
Tibulle, 339, 340, 341, 549
Tirésias, 368
Tisaménus, 409
Tisiphone, 366
Titans, 194
Tithon, 152, 153, 360, 453, 460, 462
Tmôlos, 220, 236, 310, 318
Toscans, 400

tradition, 4, 5, 9, 11, 12, 13, 22, 23, 26, 28, 29, 32, 34, 39,
40, 41, 43, 44, 46, 48, 49, 50, 51, 53, 55, 56, 60, 63,
64, 65, 69, 72, 75, 76, 78, 80, 81, 82, 86, 89, 91, 99,
101, 112, 114, 115, 116, 117, 119, 121, 122, 145, 146,
147, 148, 149, 150, 151, 155, 156, 157, 158, 160,
168, 169, 175, 184, 185, 187, 188, 195, 199, 200, 202,
205, 206, 207, 210, 212, 213, 215, 218, 219, 226, 228,
229, 230, 231, 232, 234, 235, 237, 238, 239, 240, 241,
242, 243, 246, 247, 250, 255, 259, 261, 262, 270, 271,
272, 275, 277, 289, 290, 293, 298, 302, 307, 309, 330,
331, 348, 351, 356, 357, 359, 363, 365, 370, 373, 374,
377, 398, 399, 400, 401, 403, 405, 407, 408, 409, 417,
420, 421, 422, 424, 425, 427, 429, 430, 432, 433, 439,
442, 445, 446, 449, 451, 454, 455, 463, 464, 467, 468,
469, 486, 491, 507, 509, 512, 515, 516, 517, 521, 522,
524, 527
tradition iconographique, 80, 99, 121, 175, 275, 420, 430
Trézène, 208, 241, 262, 509, 530
Tricolonoi, 469
trident, 83, 212, 215, 313, 322, 534, 535
Trikoronos, 217, 469, 529
Triton, 199
Troade, 150, 311, 399
Troie, 39, 42, 43, 44, 61, 116, 149, 150, 170, 191, 200,
239, 245, 286, 288, 289, 290, 296, 301, 305, 380, 384,
398, 400, 403, 409, 460, 526, 565
guerre de Troie, 42, 43, 290, 404
Troizèn, 220
Trophonios, 306
Trôs, 150, 158, 215, 247, 310, 311, 479, 480
Troyens, 150, 178, 288, 289, 290, 399, 452
Tudhaliyas II, 511
tunique, 4, 71, 83, 85, 90, 91, 92, 98, 103, 120, 124, 125,
126, 127, 129, 131, 132, 133, 135, 141, 142, 273
Tydée, 281, 366
Tyndare, 285
Tyrô, 283
Tyrrhéniens, 400
Tyrrhénos, 400, 402
Tyrtée, 152, 294, 440, 508, 537, 547

U

Ulysse, 113, 194, 196, 208, 289, 305, 324, 327, 338, 451,
452, 457, 469

V

Valerius Flaccus, 290, 377, 378, 409, 441, 476, 539, 549
Varius, 338, 379, 380
Vase François, 63, 64, 439, 525
Velleius Paterculus, 397, 398, 399, 539, 548
Vénus, 340, 345, 360, 378, 379, 410, 412, 441, 539
vigne, 316, 322, 323, 392, 466
Violentilla, 359, 360, 361
Virgile, 290, 317, 320, 335, 336, 337, 338, 340, 352, 362,
391, 392, 393, 401, 414, 539, 549
Volterra, 125, 126, 128, 558, 560, 561, 573, 574, 616,
618, 619, 620, 621, 622
Gué-de-Volterra, 400
Vulcain, 410

X

Xénarque, 181, 183, 547
Xerxès, 183, 184, 227, 509

Z

Zéphyr, 310, 322, 440
Zétès *Voir* Boréades
Zeus, 5, 13, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 25, 26, 27, 28, 29,
30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 46, 49, 51, 53, 57, 58, 61,

62, 66, 67, 68, 69, 72, 74, 76, 77, 78, 79, 80, 83, 84,
85, 87, 101, 114, 148, 149, 158, 160, 161, 162, 174,
175, 180, 183, 193, 195, 198, 202, 205, 208, 212,
213, 215, 232, 233, 252, 254, 255, 256, 260, 271, 284,
287, 292, 293, 300, 303, 304, 305, 306, 310, 311, 313,
316, 337, 420, 438, 440, 448, 451, 452, 453, 459, 460,
462, 463, 473, 477, 486, 503, 525, 530, 535, 537, 539,
550, 552, 555, 560, 565, 580, 581
Cronide, 255, 310, 313
Zeus *Areios*, 47

Table des matières

REMERCIEMENTS	3
INTRODUCTION	4
CHAPITRE 1	15
LE CULTE DE PELOPS ET D'HIPPODAMIE	15
1. LE CULTE DE PELOPS ET D'HIPPODAMIE A OLYMPIE	16
1.1. <i>Le culte de Pélops à Olympie</i>	16
1.1.1. Le Pélopieon d'Olympie.....	16
1.1.2. Les modalités du culte de Pélops à Olympie.....	18
1.2. <i>Le culte d'Hippodamie à Olympie</i>	21
1.3. <i>Pélops et Hippodamie à Olympie : deux cultes entretenant les identités de genre</i>	22
2. LE ROLE DE PELOPS DANS LA CREATION DES CONCOURS OLYMPIQUES.....	27
2.1. <i>Les origines des concours olympiques chez Pindare</i>	27
2.2. <i>Les récits de fondation des concours olympiques après Pindare</i>	30
2.3. <i>Les analyses de Burkert et de Nagy à propos des origines des concours olympiques</i>	36
3. LE CULTE DE PELOPS AILLEURS EN ÉLIDE	38
3.1. <i>Les ossements de Pélops</i>	38
3.1.1. Les ossements et l'omoplate	38
3.1.2. Comprendre le voyage de l'omoplate	42
3.2. <i>Cités et traditions concurrentes : Pélops en Élide hors d'Olympie</i>	44
3.3. <i>Cultes et vestiges locaux liés à Pélops et à Hippodamie</i>	46
4. LE CULTE DE PELOPS HORS D'ÉLIDE	50
4.1. <i>La région du mont Sipylos : un cas incertain</i>	50
4.2. <i>Objets légendaires liés à Pélops hors d'Élide</i>	52
4.2.1. Le sceptre d'Agamemnon	52
4.2.2. Autres objets attribués à Pélops	55
CHAPITRE 2	60
PELOPS ET HIPPODAMIE DANS L'ICONOGRAPHIE GRECQUE ET ROMAINE	60
1. LES MONUMENTS FIGURES D'OLYMPIE	60
1.1. <i>Le coffre de Kypsélos : la première représentation connue de la course pour Hippodamie</i>	61
1.2. <i>Le fronton est du temple de Zeus</i>	66
1.3. <i>Autres œuvres figurées à Olympie</i>	79
2. LES VASES GRECS	80
2.1. <i>Vases attiques</i>	82
2.1.1. Représentations attiques de la course pour Hippodamie	82
2.1.2. Autres représentations attiques de Pélops, d'Hippodamie et d'Oinomaos	84
2.2. <i>Vases italiotes</i>	86
2.2.1. Vases italiotes représentant la course de Pélops	86
2.2.1.1. Scène de rencontre entre Pélops et Oinomaos	86
2.2.1.2. Scènes de discussion entre Pélops, Hippodamie et Myrtilos.....	88
2.2.1.3. Scène des préparatifs de la course	94
2.2.1.4. Scènes du déroulement et du dénouement de la course	100
2.2.1.5. Vases isolés représentant d'autres scènes liées à la course	105
2.2.2. Vases italiotes représentant d'autres épisodes	108
2.2.2.1. Scène du deuil de Niobé	108
2.2.2.2. Scène de l'enlèvement de Chrysippos	111
2.3. <i>Synthèse : la mythologie iconographique de Pélops et d'Hippodamie dans la céramique grecque</i>	112
2.3.1. Scènes narratives et langage iconographique	112
2.3.2. Spécificités des modes de réception des œuvres figurées : la branche iconographique du mythe	116
3. ŒUVRES FIGURÉES ETRUSQUES	124
3.1. <i>L'enlèvement de Chrysippos sur un vase et une ciste étrusques</i>	124

3.2. Scènes de la mort d'Oinomaos et de Myrtilos sur les urnes et les sarcophages étrusques.....	125
3.3. Problèmes d'interprétation.....	128
4. ŒUVRES FIGURÉES ROMAINES.....	128
4.1. Les reliefs architecturaux romains.....	129
4.2. Les sarcophages romains.....	130
4.3. UNE MOSAÏQUE ROMAINE DE SHAHBA-PHILIPPOPOLIS.....	140
CHAPITRE 3.....	147
PELOPS ET HIPPODAMIE CHEZ LES AUTEURS GRECS DE L'ÉPOQUE ARCHAÏQUE A L'ÉPOQUE HELLENISTIQUE	147
1. L'ÉPOQUE ARCHAÏQUE : LES FONDEMENTS DE LA TRADITION SUR PELOPS.....	148
1.1. Les mentions de Pélops dans la poésie épique : l'ancêtre des Atrides et l'éponyme du Péloponnèse.....	148
1.2. La poésie mélique.....	152
1.2.1. Tyrtée, Alcée, Alcman.....	152
1.2.2. Pélops dans les épinicies de Pindare et de Bacchylide.....	153
1.2.2.1. Pindare et la première Olympique.....	153
1.2.2.2. Les références à Pélops chez Bacchylide.....	160
1.3. Les historiens archaïques.....	162
2. LA PÉRIODE CLASSIQUE.....	163
2.1. La poésie lyrique : Téléstès et l'hymne lydien.....	163
2.2. La poésie dramatique.....	164
2.2.1. La tragédie : la malédiction des Pélopidés.....	164
2.2.1.1. Les tragédies consacrées à Pélops, Hippodamie ou Oinomaos.....	164
2.2.1.2. Les emplois de la référence à Pélops et aux Pélopidés dans les autres tragédies.....	170
2.2.2. Fragments de théâtre comique : les références burlesques à Pélops.....	178
2.3. Les historiens classiques.....	183
2.3.1. Hérodote et les deux visages de Pélops.....	183
2.3.2. Thucydide : un réalisme géopolitique prudent.....	184
2.3.3. Historiens classiques perdus.....	186
2.3.4. Palaiphatos et la correction des ἀπίστα.....	187
2.4. La rhétorique attique : le Pélops d'Isocrate parmi les rois barbares.....	189
2.5. Pélops chez Platon.....	192
3. PELOPS CHEZ LES AUTEURS DE L'ÉPOQUE HELLENISTIQUE.....	195
3.1. Les références à Pélops et Hippodamie dans les Argonautiques d'Apollonios de Rhodes.....	196
3.2. Les références à Pélops dans l'Alexandra de Lycophron.....	200
3.3. La poésie lyrique : une absence justifiée ?.....	204
3.4. Historiens hellénistiques perdus.....	205
3.5. Autorité des auteurs et autorité des commentateurs : les principales évocations de Pélops dans les scholies aux auteurs classiques.....	206
3.5.1. Deux scholies à l'Iliade : <i>historiai</i> sur Killos et Chryssippos.....	207
3.5.2. Les scholies à la première Olympique.....	210
3.5.3. Les scholies anciennes à Euripide.....	219
CHAPITRE 4.....	229
PELOPS ET HIPPODAMIE CHEZ LES AUTEURS DE LANGUE GRECQUE A L'ÉPOQUE ROMAINE.....	229
1. HISTORIENS DU I ^{ER} SIÈCLE AV. J.-C.	230
1.1. Le récit de la course chez Diodore de Sicile.....	230
1.2. La réécriture de l'épisode chez Nicolas de Damas : la guerre entre Pélops et Oinomaos.....	234
2. L'AVENTURE DE PELOPS DANS LA BIBLIOTHEQUE DU PSEUDO-APOLLODORÉ : LA « VERSION LA PLUS COMPLETE ».....	243
3. PAUSANIAS ET PELOPS : LA CONSTRUCTION D'UNE ÉLIDE MODÉLÉE PAR LES HÉROS DE LA COURSE.....	252
4. PLUTARQUE ET L'HISTOIRE ANCIENNE.....	261
4.1. Pélops dans la Vie de Thésée.....	261
4.2. Pélops dans la paradoxographie : les Parallèles mineurs du Pseudo-Plutarque.....	264
5. ORATEURS ET PROSATEURS DE LA SECONDE SOPHISTIQUE.....	267
5.1. Pélops et Hippodamie dans les œuvres des Philostrate.....	267
5.1.1. Les Tableaux de Philostrate l'Ancien : l' <i>ekphrasis</i> comme un composé de <i>paideia</i> , la course comme triomphe de l'amour.....	267
5.1.2. Les Tableaux de Philostrate le Jeune : une <i>ekphrasis</i> plus picturale, une course plus incertaine.....	276

5.1.3. Figures d'amoureux venus d'ailleurs dans une <i>Lettre d'amour</i> de Philostrate l'Ancien	279
5.2. <i>Les Pseudo-Lucien : le Charidème et le Sur la danse</i>	283
5.2.1. Un exemple scolaire de référence rhétorique à Pélops et Hippodamie : le <i>Charidème ou Sur la beauté</i>	284
5.2.2. Pélops, Oinomaos et Myrtilos mis en gestes : le traité <i>Sur la danse</i>	286
5.3. <i>Les références à Pélops et aux Pélopidés chez Dion de Pruse</i>	288
5.3.1. Le Discours troyen : mobilisation rhétorique et mise en avant du mariage mixte	288
5.3.2. Les références à Pélops comme instruments de la réflexion morale et philosophique	291
6. LES ECRITS POLEMIQUES PAÏENS ET CHRETIENS.....	297
6.1. <i>Un topos rhétorique païen et chrétien de la fin de l'Antiquité : l'épaule ivoirine des Pélopidés</i>	297
6.2. <i>Les autres références à Pélops dans les premiers écrits polémiques chrétiens</i>	303
7. RETOUR A L'EPOPEE : PELOPS DANS LES EPOPEES MYTHOLOGIQUES DE LA FIN DE L'ANTIQUITE.....	307
7.1. <i>Une course de chars chez Quintus de Smyrne : Ménélas digne de son ancêtre</i>	307
7.2. <i>Les références à Pélops dans les Dionysiaques</i>	309
7.2.1. Dionysos et Ampélos dans le paysage des relations pédérastiques entre dieux et mortels	310
7.2.2. Que l'on ne sert pas ses enfants à manger à son hôte : Staphylos rassurant Dionysos.....	312
7.2.3. Une première référence à la course de Pélops à propos de jeux funèbres : l'affirmation de l'originalité de jeux dionysiaques	314
7.2.4. Une première figure de nouvel Oinomaos : Lycurgue fils d'Arès.....	315
7.2.5. Myrtilos parmi les étoiles : le Cocher comme auxiliaire amoureux	316
7.2.6. Une seconde référence à la course de Pélops à propos de jeux funèbres : la course de chars du chant XXXVII ou le triomphe de la ruse.....	317
7.2.7. Une seconde figure de nouvel Oinomaos et une Hippodamie pour Dionysos : Sithon et Pallène	327
CHAPITRE 5	334
PELOPS ET HIPPODAMIE CHEZ LES AUTEURS DE LANGUE LATINE	334
1. LA POESIE LYRIQUE	334
1.1. <i>Virgile en quête d'un sujet</i>	335
1.2. <i>Horace ne parlant pas de Pélops</i>	338
1.3. <i>L'épaule de Pélops chez Tibulle</i>	339
1.4. <i>Hippodamie chez Properce</i>	341
1.5. <i>Ovide</i>	344
1.5.1. La séduction est une course de chars : Pélops et Hippodamie dans les <i>Amours</i>	344
1.5.2. Pélops et Hippodamie dans la rhétorique amoureuse des <i>Héroïdes</i>	347
1.5.3. L'épaule de Pélops et les récits phrygiens dans les <i>Métamorphoses</i>	350
1.5.4. Les allusions à la course pour Hippodamie dans le <i>Contre Ibis</i>	354
2. LES AUTRES GENRES POETIQUES HORS EPOPEE.....	356
2.1. <i>Myrtilos dans la poésie astronomique : l'Astronomie d'Hygin et les Aratea de Germanicus</i>	356
2.2. <i>L'ivoire de Pélops chez Martial</i>	357
2.3. <i>Les Silves de Stace : le Pélops nuptial et le Pélops du culte</i>	359
3. LES REFERENCES A PELOPS DANS L'EPOPEE LATINE.....	363
3.1. <i>Les références à Pélops et à Oinomaos dans la Thébaidé de Stace</i>	363
3.1.1. Une guerre à grande échelle : « Pelopis descendere totas / Audimus gentes »	363
3.1.2. Les ombres des héros : apparitions sanglantes d'Oinomaos et de Pélops	366
3.1.3. Les jeux funèbres en l'honneur d'Archémore.....	370
3.1.3.1. Archémore comme un Pélops en puissance	370
3.1.3.2. L'héritage d'Oinomaos pendant la course de chars.....	373
3.2. <i>Médée et Hippodamie dans les Argonautiques de Valerius Flaccus</i>	377
4. PELOPS DANS LA TRAGEDIE ROMAINE	379
4.1. <i>Les auteurs anciens perdus ou fragmentaires : Ennius, Varius, Accius</i>	379
4.2. <i>Pélops et les Tantalides chez Sénèque</i>	384
5. LE PELOPS DRAMATIQUE ET POETIQUE COMME INSTRUMENT DE REFLEXION PHILOSOPHIQUE.....	395
6. UNE ALLUSION A MYRTILOS CHEZ APULEE	397
7. LES ECRITS SAVANTS : GEOGRAPHIE ET HISTOIRE	397
7.1. <i>Velleius Paterculus dans la continuité des historiens grecs</i>	397
7.2. <i>La géographie : Pélops fondateur de Cymé chez Pomponius Mela</i>	399
7.3. <i>Les origines péloponnésiennes de la Pise italienne chez Pline l'Ancien</i>	400
7.4. <i>L'usage diplomatique des origines grecques chez Tacite</i>	401
8. PELOPS ET HIPPODAMIE DANS LES FABLES D'HYGIN	402
8.1. <i>Les récits</i>	403

8.2. Les listes	408
CHAPITRE 6	416
CONSTITUER L'OBJET MYTHE	416
1. COHERENCES ET DIVERGENCES DANS LES EVOCATIONS ANTIQUES : LA CONSTITUTION PROBLEMATIQUE D'UN OBJET « MYTHE DE PELOPS »	416
1.1. <i>Entre cultes, images et discours : cohérences et divergences médiatiques et génériques</i>	418
1.1.1. La singularité des pratiques cultuelles par rapport aux sources textuelles et picturales	418
1.1.2. L'autonomie des traditions iconographiques	420
1.1.3. L'hétérogénéité des discours et l'autonomie de la tradition textuelle : le modelage des modalités d'évocation de Pélopos et d'Hippodamie en fonction des nécessités génériques	422
1.2. <i>Les branches thématiques du mythe : ensembles concentriques autour de Pélopos</i>	427
1.2.1. L'ensemble général « mythe de Pélopos »	428
1.2.2. Pélopos et Tantale : deux mythes plutôt qu'un	429
1.2.3. Pélopos et Poséidon : un thème récurrent au sein du mythe de Pélopos	430
1.2.4. Le mythe de Pélopos et d'Hippodamie	431
1.2.5. Le mythe de la course et ses quatre figures : Pélopos, Hippodamie, Oinomaos, Myrtilos	433
1.2.5.1. La figure d'Oinomaos	434
1.2.5.2. Myrtilos dans la nuit	434
1.2.6. Hippodamie et l'aventure du mariage	435
1.2.7. Mythe de Pélopos et mythe des Pélopidés	436
1.3. <i>Ces structures pragmatiques : ensembles, comparaisons et mises en série des références</i>	437
2. ÉLÉMENTS D'ANALYSE ANTHROPOLOGIQUE	443
2.1. <i>Le démembrement, le festin cannibale, la résurrection</i>	443
2.2. <i>L'ivoire de Pélopos ou l'éclat du beau jeune homme</i>	448
2.3. <i>L'ivoire des Pélopidés</i>	457
2.4. <i>La relation entre Pélopos et Poséidon</i>	460
2.5. <i>L'épisode de la course</i>	465
2.5.1. Les figures pisates : Hippodamie, Oinomaos, Myrtilos, Leukippos, les prétendants	466
2.5.2. L'organisation de la course	470
2.5.3. Façons de remporter la course : variantes de structures, variations dans les connotations	472
2.5.3.1. Une étude structurale	472
2.5.3.2. ... complétée par une approche pragmatique	475
2.5.4. Chevaux et attelages surnaturels : l'intervention de Poséidon	476
2.5.5. L'accident d'Oinomaos : puissances destructrices autour du char	486
2.6. <i>Le complice nécessaire et le rival impossible : la mort de Myrtilos</i>	495
2.7. <i>La construction du mariage heureux et le rôle d'Hippodamie</i>	499
2.8. <i>Chrysippos</i>	505
2.8.1. Le rapt de Chrysippos par Laïos	505
2.8.2. Le meurtre de Chrysippos : la « médéisation » d'Hippodamie	507
2.9. <i>Le héros éponyme du Péloponnèse</i>	508
2.10. <i>Ouvertures comparatistes</i>	510
CONCLUSION	515
ANNEXES	523
ANNEXE 1 : LES HOMONYMES	524
ANNEXE 2 : COMPARAISON STRUCTURELLE DES VARIANTES	528
ANNEXE 3 : TEXTE DE L'OLYMPIQUE 1 DE PINDARE	534
ANNEXE 4 : ELEMENTS DE CHRONOLOGIE	537
CORPUS DES TEXTES ETUDIES	541
BIBLIOGRAPHIE	550
CATALOGUE DES ŒUVRES FIGUREES	565
PLANCHES	578
CARTES	633

1. LE SANCTUAIRE D'OLYMPIE	633
2. LE CULTE DE PELOPS ET D'HIPPODAMIE EN GRECE	634
3. GRECE, ITALIE ET PROCHE-ORIENT.....	635
CREDITS PHOTOGRAPHIQUES	636
INDEX GENERAL	637
TABLE DES MATIERES.....	651