

La vache et le discobole

Françoise Frontisi-Ducroux
François Lissarrague

I. *Les aléas du classicus*

Puisque notre intervention doit introduire ce colloque, il nous paraît utile de préciser brièvement la notion de classicisme.

Si l'on en croit le Littré le mot « classicisme » a été créé en 1825 par opposition au mot « romantisme ». Mais l'adjectif « classique » existe depuis le XVIème siècle. Il trouve son origine dans le latin *classicus* qui signifie « de première classe », en référence aux catégories censitaires romaines qui comportaient cinq classes. Le citoyen *classicus* était, sans autre déterminant, celui qui appartenait à la *prima classis*, la première classe. Il s'oppose au *proletarius*, le citoyen de la dernière classe, celui qui ne possède d'autre bien que sa descendance, ses enfants, sa *proles*. Par ailleurs les *classici* sont les soldats de marine et un *classicus scriptor* est un écrivain de premier ordre¹. On voit que le mot est fortement enclin à la valorisation.

En français est classique ce qui est à l'usage des classes, en particulier un auteur digne d'être étudié²; puis ce qui appartient à l'Antiquité gréco-latine, base de l'éducation et de la culture³; enfin ce qui appartient aux grands auteurs du XVIIIème siècle : le théâtre classique s'oppose au théâtre romantique. Ces Classiques sont ceux qui imitent les Anciens ; la référence à l'Antiquité est constante. Par extension est classique ce qui est considéré comme un modèle, ce qui fait autorité, mais aussi ce qui ne s'écarte pas des normes, ce qui est « conforme ».

Dans l'Antiquité, pour les Romains, les classiques sont les Grecs. Et pour les Grecs, c'est à Alexandrie, où s'opère le choix des tragédies et des oeuvres dramatiques, que s'est effectuée la délimitation des oeuvres classiques.

1. Aulu Gelle XIX 15.
2. Attesté en 1611.
3. Au XVIIIème siècle.

Parallèlement, sur le plan artistique, on procède à une classification des grands artistes, Phidias, Polyclète, Myron, tous classiques pour nous, dont la liste, donnée par Pline⁴, provient peut-être d'Apollodore⁵.

Pourquoi avoir choisi Myron d'Eleuthères, ce sculpteur qui commence à travailler au milieu du V^eme siècle, et sa vache, qui marque l'apogée de son oeuvre créatrice ?⁶

Son cas nous a paru intéressant à cause d'un double décalage entre, d'une part, le discours littéraire antique sur l'oeuvre et l'état de l'oeuvre transmise, d'autre part entre le jugement antique et le jugement contemporain.

Décalage entre le discours antique sur l'oeuvre et l'état de l'oeuvre transmise : nous avons affaire à deux oeuvres, d'un côté une statue visualisée depuis 1783, le discobole, devenu l'un des paradigmes de la statue grecque et de la grécité. A lui seul il peut servir d'icône aux Jeux Olympiques. De l'autre côté, une oeuvre extrêmement célèbre dans l'Antiquité pour laquelle nous ne possédons pas d'image : la vache, qualifiée de génisse *boïdion*, ou *damalis*, plus souvent que de *bous*. Cette appellation noble n'est pas sans importance. La terminologie constitue l'un des éléments de la fabrication du statut « classique » de l'objet.

Le second décalage, qui dans une certaine mesure découle du premier, est celui qui oppose jugement antique et jugement contemporain.

Au palmarès de Myron le discobole passe désormais bien avant la vache, en dépit du jugement antique. Car on compte 61 témoignages antiques, allusions et références textuelles, concernant la vache, contre 3 mentionnant le discobole.

Nous ne pouvons que constater une opération de falsification du classement primitif. Ce dont témoignent les annotations actuelles des éditions de Pline et de Quintilien. Ainsi, tandis que Pline écrit « *Myronem ... bucula maxime nobilitavit celebratis versibus laudata ... fecit et canem et discobolon et Perseum*. ... Myron est surtout célèbre pour sa génisse, qu'ont glorifiée des vers bien connus... Il a fait aussi un Chien, un discobole, un Persée... »⁷, le commentateur de l'édition des Belles Lettres, Gallet de Santerre fait une note sur le discobole, disant « le chef d'oeuvre de Myron nous a été conservé par plusieurs répliques... » Glissement significatif, le discobole requalifié passe en tête et devient le *classicus*, « la classe », alors qu'il ne se trouvait qu'en troisième position.

Il en va de même pour Quintilien⁸ qui décrit le discobole, *ille discobolon Myronis*, de façon très intéressante : il souligne en quoi cette oeuvre peut prêter

4. HN XXXIV 45-52 ; XXXV 54.

5. II^eme-I^er siècle avant J.-C.

6. Datée de 420-410 ; textes réunis par J. OVERBECK, *Die antiken Schrifquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen*, Leipzig 1868, et dont on trouvera la traduction française in M. MULLER-DUFEU, *La sculpture antique, sources littéraires et épigraphiques*, Paris 2002, p. 251 ss.

7. H.N. XXXIV 57.

8. Quintilien II 13.1. Édition des Belles Lettres.

à la critique, comment elle est non conformiste, peu académique, et s'en sert pour remettre en question les critères de jugement conventionnels. Mais le commentateur français, Jean Cousin affirme tranquillement : « le discobole est considéré comme le chef d'œuvre de Myron... ». Parmi les oeuvres de Myron la tradition a donc changé le *classicus*.

Cette inversion par rapport au classement antique s'accompagne d'une fabrication du discobole en tant que *topos* contemporain.

II. L'invention du Discobole

Comment connaissons nous le Discobole de Myron et comment est-il devenu aujourd'hui LA statue grecque par excellence ? Il y a plusieurs chemins possibles pour raconter cette histoire, soit à partir des rares textes qui nous en disent peu⁹, soit à partir des restes matériels, fragments de copies d'époque romaine, longtemps demeurés énigmatiques. Dans les deux cas c'est l'histoire d'une incompréhension, de tâtonnements interprétatifs, philologiques ou archéologiques, dont seule la convergence permet de produire une lecture qui, à un moment donné, paraît décisive, évidente, indiscutable. Partons d'un fragment de torse, découvert à la fin du XVIIIème siècle près de Carcassonne, dans le sud de la France et aujourd'hui conservé en l'état au Musée Saint-Raymond de Toulouse. Seul le buste est préservé ; sans bras, ni jambe, ni tête, la posture est complexe. Penché vers l'avant, tourné vers le côté droit, nous reconnaissons sans peine la position d'un discobole. Mais ce ne fut pas le cas lors de sa découverte. À cette date, la posture était encore incompréhensible, sans référence claire, et donc difficile à restaurer. Notre esthétique moderne, qui préfère souvent l'esquisse à l'œuvre achevée, le fragment qui suggère à l'objet qui dit tout, s'accommode sans problème de cette incomplétude. Mais l'esthétique du XVIIIème a des valeurs différentes, et l'on peut penser que si le torse de Toulouse n'a pas été restauré, c'est plutôt faute d'argent et d'artiste compétent pour ce faire, que faute d'idées (fig. 1). D'autres versions de ce même torse, trouvées à Rome ont été en effet restaurées, selon des logiques «historiques» ou «mythologiques» qui ne manquent pas d'astuce et d'inventivité¹⁰. Un des exemplaires les plus anciennement connus se trouve au Capitole, à Rome (fig. 2). Restauré, avant 1734, par Etienne Monot, orienté à l'horizontale, il prend l'allure d'un homme qui tombe à terre et dont le mouvement indique qu'il se défend de coups venant de haut. Sous le nom de Gladiateur, il est doté d'une identité peu grecque, mais conforme au goût de la Rome baroque. Un autre exemplaire, aujourd'hui à Florence, a subi deux restaurations successives. Le mouvement du bras droit,

9. Pline XXXIV 57 ; Lucien, *Philopseudes*, 18 ; Quintilien, *Inst. Or.* II 13.8.

10. Nous suivons ici les travaux de S. HOWARD, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 1962, pp. 330-334 et de F. HASKELL et N. PENNY, *Pour l'amour de l'antique*, tr. fr. Paris 1988, pp. 219-222.

qui semble levé, est interprété comme un geste de protection du visage ; en adjoignant au support, dans les jambes, un chien, on fait du personnage un chasseur ; il se protège des rayons de la lune, et c'est donc Endymion (fig. 3). On obtient ainsi une référence mythologique claire qui ajoute à l'intérêt de la statue. Vers le milieu du XVIII^{ème} siècle, quand le groupe des Niobides, découvert à Rome est emporté à Florence par les Médicis, cet Endymion est intégré au groupe des fils de Niobé massacrés par Apollon. En supprimant le chien, on élimine le chasseur, et le geste du bras droit implique non plus la lune, mais les flèches divines. En ce cas, la destination de la statue commande son interprétation. Il en va de même avec un exemplaire du torse découvert en 1772 à Tivoli, par Gavin Hamilton, artiste et marchand d'antiquités, qui le destine aussitôt à Lord Lansdowne. Il le fait restaurer par Bartolomeo Cavaceppi comme un Diomède, penché en avant, portant du bras gauche le Palladion, et le protégeant du droit contre les assauts des Troyens (fig. 4). En ce cas c'est la symétrie avec une autre statue penchée vers la gauche — un Cincinnatus nouant sa sandale (aujourd'hui à la Ny Carlsberg Glyptothek de Copenhague) — qui détermine le choix de la restauration et l'interprétation de l'œuvre. Histoire romaine et mythologie grecque se tiendront compagnie, associées symétriquement dans le salon de Lansdowne House. Les deux paradigmes dominants, le mythe grec, l'histoire romaine, se complètent harmonieusement et permettent de commenter la sculpture en fournissant des références érudites.

En 1781, à Rome, sur l'Esquilin, on trouve un exemplaire quasi complet, avec bras et jambes, qui donne la solution et explique cette posture : c'est un discobole. La statue appartient alors à la famille Lancelotti, qui n'autorise guère les visites, et ne cède que peu de moulages. Mais Carlo Fea, traducteur italien de Winckelmann, en 1783 est le premier à comprendre de quoi il s'agit et à associer cette sculpture au nom de Myron.

Dans son *Histoire de l'Art dans l'Antiquité*, publiée en 1764, Winckelmann est très bref à propos de Myron, et il suit la doxa des anciens :

« Myron d'Athènes, ou d'Eleuthères en Attique, appartenait à la même école que Polyclète et la plupart de ses œuvres étaient en bronze, les plus fameuses étant son *Discobole*, c'est à dire celui qui jette le disque, mais plus encore sa *Vache* »¹¹.

La hiérarchie classique est ici respectée. Carlo Fea en revanche accompagne sa traduction italienne d'une note qui mentionne la découverte récente sur l'Esquilin et renvoie au texte de Lucien. Dans un passage du *Philopseudès*¹² où il est question de statues vivantes, le personnage principal dialogue avec un ami et tente d'identifier une statue :

11. WINCKELMANN, *Histoire de l'Art dans l'Antiquité*, éd. D. Gallo, trad. D. Tassel, Paris 2005, p. 485.

12. Lucien, *Philopseudès*, (*L'ami du mensonge*) § 18 ; trad. E. Chambry.

« — De quelle statue veux-tu parler ?
 — N’as-tu pas vu en entrant, dit-il, une statue de toute beauté qui se dresse dans la cour ?
 — Veux-tu dire le discobole (*ton diskeuonta*), demandai-je, cet homme qui est penché dans l’attitude du lancer, qui a le visage tourné du côté de la main qui tient le disque, qui a le genou légèrement ployé et qui paraît prêt à se dresser pour jeter son disque ?
 — Non pas celui-là, dit-il ; c’est un des ouvrages de Myron, ce discobole dont tu parles »

Une telle description, accompagnée d’une attribution précise est évidemment précieuse, mais ne se comprend que lorsqu’on a présent à l’esprit, ou sous les yeux, le Discobole Lancelotti. De ce point de vue la traduction de ce même passage par N. Perrot d’Ablancourt (spécialiste, il est vrai, de ‘belles infidèles’, des traductions qui ne collent pas vraiment au texte), en 1654, c’est à dire avant l’identification de la statue, est révélatrice. Voici en effet comment il rend le texte de Lucien :

« Laquelle, lui dis-je ? Cette belle, répondit-il, qui est de la main de Demetrius ; et qu’on voit sous le porche en entrant. Est-ce le Discobole, lui repartis-je, qui se penche pour jeter le palay, et se tourne un peu vers celui qui le porte, pour le prendre de sa main, tandis que l’autre se baisse pour le lui donner, et semble n’attendre pour se redresser, sinon que son compagnon l’ait jeté »¹³.

Perrot d’Ablancourt substitue deux partenaires aux deux bras, car il ne comprend pas le geste du lancer ; en fait ce n’est pas le grec qui permet de comprendre la statue, mais la statue qui rend le grec compréhensible. Le texte colle à la posture de la statue découverte en 1781 : la tête est bien tournée vers le disque, les genoux sont pliés. Carlo Fea sait également que l’original, pour tenir cette posture, devait être en bronze, et que le marbre romain est une copie.

L’exemplaire Lancelotti est resté peu connu, caché par un propriétaire jaloux. En 1792, dix ans plus tard, un autre exemplaire, fragmentaire, est découvert à Tivoli. Il est cette fois restauré par C. Albaccini conformément au nouveau modèle, lié désormais au nom prestigieux de Myron. Charles Townley, qui en fit l’acquisition en 1793, le considère comme la pièce majeure de sa collection, au point qu’il demande au peintre Zoffany, qui en 1783 avait peint Townley et ses amis parmi sa collection d’antiques, d’y ajouter au premier plan cette nouvelle statue.

Une nouvelle étape est franchie dans cette histoire par l’archéologue italien G. Rizzo, un siècle plus tard. A l’aide de divers éléments combinés entre eux

13. Lucien de la traduction de N. PERROT D’ABLANCOURT, à Paris par la Compagnie des Libraires, tome III, 1707, p. 26 (la première édition à Paris chez Courbé, date de 1654).

— un torse découvert en 1906 à Castelporziano, un bras conservé à Florence à la casa Buonarroti, un moulage de la tête Lancelotti, des pieds de l'exemplaire Towley — Rizzo propose en 1907 une restitution de la statue, faite de moulages assemblés, somme de plusieurs éléments dont il choisit les meilleurs, un peu comme Zeuxis avait pris les meilleurs morceaux parmi les filles de Crotonne pour peindre son Hélène¹⁴. Ce moulage, patiné comme une statue de bronze, libre de tout support adventice (tronc d'arbre ou chien de chasse qui renforce la solidité des chevilles), est une version 'virtuelle', somme des meilleurs possibles, destinée à donner idée de la statue de Myron. Elle est à la fois un idéal et une fiction, partout reproduite (on la trouve dans le manuel de sculpture grecque de Ch. Picard par exemple)¹⁵. Très vite ce Discobole devient une icône de la Grèce, un classique. Il acquiert une valeur symbolique forte, au delà des qualités plastiques difficiles à apprécier (il ne s'agit après tout que d'une combinaison hétéroclite de copies romaines qui recèlent chacune leur part d'interprétation). Le Discobole de Myron devient au début du XX^{ème} siècle la statue grecque par excellence : il est l'athlète grec. On se souvient que dans son film consacré aux jeux olympiques de Berlin en 1936, Leni Riefensthal utilise cette statue, dans un long fondu enchaîné, pour passer de l'antique au moderne.

A cette date, le Discobole est plus qu'un classique ; il est l'enjeu d'une appropriation idéologique forte. La statue découverte en 1781, toujours propriété privée à Rome, fut en effet achetée par Hitler en 1938 et installée à Munich, avec l'accord de Mussolini. Une photo officielle montre le dictateur et la statue ensemble ; Hitler ne regarde pas la statue, il pose à côté d'elle, adossé à l'antique comme pour marquer une généalogie, pour souligner un droit de propriété dont on connaît l'enjeu politique et racial¹⁶. Rendue en 1948 à l'Italie, cette version est aujourd'hui au Musée des Thermes, à Rome. Depuis cette date, le Discobole est entré dans la conscience collective comme une icône de la Grèce, emblème de l'Olympisme, figurant sur les billets de banque ou les timbres grecs, alors que la statue est à Rome. On est ainsi passé de fragments épars à une statue identifiée, nommée, assignée à un auteur : le Discobole de Myron. Il est rare de voir ainsi naître un 'classique', plus rare encore de voir comment la tradition archéologique supplante la tradition littéraire, comment le discobole passe devant la vache, si célèbre parmi les auteurs anciens, mais dont nous n'avons aucune image assurée.

14. Cicéron, *De Inv.* II 2.1-3 ; Pline XXXV 64.

15. Ch. PICARD, *Manuel d'archéologie grecque. La sculpture, II, Période classique - Ve siècle*, 1, Paris 1939, pl. XIX, pp. 225-231.

16. Voir E. MICHAUD, *Un art de l'éternité. L'image et le temps du national socialisme*, Paris 1996, fig. 71, p. 239.

III. *La vache, un objet verbal*

L'existence de la vache de Myron est incontestable, ainsi que sa localisation, sur l'Acropole d'Athènes. Mais les tentatives de reconstitution de la statue sont peu convaincantes, et les rapprochements avec des effigies, très nombreuses, de bovins, de tailles diverses, sont arbitraires. Il n'est certes pas interdit de faire des hypothèses, mais rien ne permet de considérer telle ou telle de ces oeuvres comme une copie de la vache de Myron.

Un article bien documenté d'Antonio Corso reconstitue le contexte de production de cette oeuvre, en confrontant les textes aux données historiques¹⁷. Nous en rappelons ici l'essentiel. Les statues de vaches et de taureaux n'étaient pas rares dans les sanctuaires, où elles étaient dédiées en tant que commémoration d'un sacrifice. Un poème d'Ausone peut passer pour un témoignage de sa destination : « La vache de Minerve fut tuée, mais la déesse fit passer ici l'âme en soufflant. Je suis maintenant double, partie en bronze, partie animée, une part due à la main de l'artiste, l'autre à la déesse ». L'effigie, dédiée sur l'Acropole, est supposée redoubler l'original, la vache vivante et sacrifiée, qu'elle mémorise en la reproduisant. C'est ce que F. Chamoux appelle un « complément d'offrande »¹⁸.

Antonio Corso suppose une commande officielle de la cité à Myron, au moment de la paix avec Sparte, en 421, par conséquent après la mort de Périclès et la disgrâce de Phidias. Myron, qui aurait été proche du parti modéré, aurait reçu cette commande.

De façon générale, la réputation d'une oeuvre d'art, surtout s'agissant de statuaire publique, ne reposait pas uniquement sur les qualités stylistiques mais sur la fonction politique et idéologique. Il suffit de penser au monument des Tyrannoctones.

Le succès de la vache serait dû aux valeurs de paix et de prospérité qu'elle aurait incarné, valeurs analogues à celles que véhiculait au même moment la *Paix* d'Aristophane (en 421). De fait la vache de Myron trouva plus tard sa place à Rome, sur le forum *Pacis*, avant de partir pour Constantinople.

Il s'agissait d'une statue de bronze grandeur nature, et puisque cette effigie animale commémorait un sacrifice, on peut penser à l'hécatombe des Panathénées, après le retour à Athènes de la paix.

Si la fécondité de la vache de Myron est attestée, c'est sur le plan de la production poétique. Cette oeuvre muette s'est révélée prodigieusement logogène. Tout au long de l'Antiquité elle n'a cessé de produire du texte, comme l'indiquait déjà Pline en évoquant cette *bucula ... celebratis versibus laudata*. En particulier trente-cinq épigrammes épideictiques de l'*Anthologie grecque* lui sont consacrées¹⁹. Il faut y ajouter en latin dix épigrammes d'Ausone, qui

17. A. CORSO, « La vacca di Mirone », *Numismatica e Antichità classiche, Quaderni Ticinesi* XXIII, 1994, pp. 49-89.

18. F. CHAMOIX, « La génisse d'Herculanum », *Monuments Piot* 72, 1991, pp. 9-32.

19. *Anth. Pal.* IX 713 à 742 ; 793-798, dont 30 distiques.

sont parfois des traductions littérales du grec²⁰. En comparaison, l'Aphrodite de Praxitèle ne recueille pas plus de onze épigrammes, et son Eros une dizaine.

Ces petites pièces, d'époques diverses, rassemblées par les compilateurs sont datables. Leur datation révèle plusieurs phases : une série appartient au IV^eme siècle athénien, une autre au début de notre ère, une troisième au IV^eme. L'épidémie d'*ekphrasis* connaît donc des périodes de crises et des phases de répit.

Que démontrent ces épigrammes épideictiques, puisque telle est la loi du genre ? Pour les oeuvres d'art c'est un *topos* que d'exposer le caractère vivant de l'oeuvre. Le thème principal est donc le caractère exceptionnellement animé et réaliste de la vache de Myron. Cela correspond certes à une évolution stylistique de la statuaire grecque : l'abandon de l'abstraction formelle de Polyclète. Quintilien qualifie le style de Myron de *molliora*, plus souple que celui, plus raide, de ses prédécesseurs, Callon et Hégésias²¹. L'oeuvre de Myron est donc située dans une perspective progressiste, et considérée comme une avancée vers la souplesse de Praxitèle. Mais c'est surtout un *topos* et il n'est pas nécessaire que les auteurs aient vu l'objet qu'ils décrivent : il leur suffit de rebondir sur un poème antérieur. Ce qui est remarquable c'est que la contagion ekphrastique et l'effet supposé de réel opèrent encore, puisque A. Corso procède à une description de la vache à partir de ces petites pièces poétiques qui ne sont nullement descriptives. Ainsi, à partir de l'erreur du taureau qui tente de saillir la statue, il postule une position érotique de l'arrière-train de la génisse.

Deux thématiques principales sont développées jusqu'à saturation.

La première est l'*apaté* de la *techné* : l'art est tromperie. La vache façonnée par Myron abuse successivement :

- le vacher qui essaie de la ramener dans le troupeau, qui la frappe, ou l'aiguillonne, parce qu'elle n'avance pas (731 ; 737 ; 794),
- le laboureur qui tente de l'atteler pour la mettre au travail (741 ; 742),
- le veau qui essaie de la téter ; ce motif est décliné jusqu'à l'issue fatale : le veau meurt de faim (721 ; 735),
- le taureau qui essaie de la monter (734). La référence à Dédale et à la vache de Pasiphaé est explicitée par Ausone. Dédale, l'ancêtre des sculpteurs était l'auteur de statues vivantes (*empnoun*). Mais ce motif est également parallèle au motif de l'agalmatophilie, développé à propos de l'Aphrodite de Praxitèle, qui suscite des passions et même une tentative de viol de la statue. Un amant éperdu aurait laissé sur le marbre des traces de son émoi incontrôlé. Une tradition analogue est attestée pour l'Eros du même Praxitèle.

20. Ausone, *Epigr.* 56-63 ; Ps. Ausone, 28-30.

21. Quintilien, XII 10.7.

Sont également abusés par la vache :

- un lion qui ouvre sa gueule dans l'espoir de la dévorer (797),
- le taon qui essaie de la piquer (739), thème qui évoque Io, la génisse noble et héroïque, s'il en est. Mais le motif renvoie aussi à l'abeille du *Narcisse* décrit par Philostrate, dont on ne sait si elle fait partie du tableau et butine une fleur ou si elle est attirée et trompée par la fleur peinte²²,
- un passant, témoin de l'erreur du veau (733),
- un voleur qui tente d'emmenner la vache et, se heurtant au bronze, s'en retourne bredouille (795),
- Myron en personne qui, pour retrouver sa vache au milieu d'un troupeau, n'a d'autre solution que de chasser les autres (725).

Seconde thématique, la *techné* concurrence la vie :

- la vache est *empnoun*, pleine de souffle vital, elle possède un *noos*, ou inversement est *apnoun*, contrairement à son apparence, ou encore possède une *psuché*, ou inversement n'en a pas, car Myron ne lui a pas sculpté d'entrailles (741 ; 742 ; 717 ; 727),
- la vache va mugir (724, 728),
- elle partirait si elle n'était enchaînée (723) : rappel des statues de Dédale qui s'enfuient,
- elle labourera si on l'attelle avec une autre vache, car avec la *techné* le bronze égale la vie (729),
- Myron vaut bien Prométhée : comme lui il façonne, *plasse*, des êtres vivants, *empnoa* (724),
- le bronze est pensant, *noeon*, il enferme une âme, *psuché*, ou encore le bronze s'est figé avant qu'il ne réussisse à y introduire la *psuché* (736),
- Myron est un imposteur: il a tout simplement pris une vraie vache qu'il a enchaînée sur un socle ; ou bien ce n'est pas une vache de bronze mais une vieille vache dont le cuir, durci et desséché, a pris l'apparence du bronze (719 ; 716). Selon Page, grand spécialiste de la lyrique grecque, ce serait la plus stupide des épigrammes.

Le topos de la *techné* concurrençant le vivant est développé en paradoxes et antithèses : tantôt la nature est sans vie, tantôt la *techné* est pleine de vie. Ou encore « souffre Myron, la *techné* te fait violence: la *techné* tire de la *phusis* une œuvre inanimée *ergon apnoun*. Car l'art n'a pas inventé la vie » (798). Les évocations mythiques, Dédale, Pasiphaé, Io, Prométhée, constituent autant d'éléments valorisants, qui rattachent la vache à une tradition bien ancrée dans l'imaginaire collectif. C'est un facteur manifeste de classicisation.

Pour faire la différence les poètes s'emploient à des variations sur l'énonciation. Le style est rarement narratif, produisant une petite fable : « Un jour Myron cherchait sa vache mêlée à d'autres. Il la trouve à grand peine, après avoir

22. Philostrate, *Eikones*, I 23.2.

chassé les autres » (725) ; ou « La vache qui l'enfanta modela la vache dans son ventre. La main de Myron ne la modèle pas, mais l'enfante » (726).

Parfois l'énoncé à la troisième personne introduit une énonciation directe : « Myron lui-même dira : je ne l'ai pas modelée, cette génisse, mais j'ai façonné son effigie » (718).

Le plus souvent l'énoncé implique un interlocuteur.

Le locuteur est soit le poète soit, fréquemment, la vache :

« S'il me voit un veau mugira, le taureau s'approchera ; le bouvier me poussera vers le troupeau » (730).

Le destinataire ou interlocuteur est plus varié. Il peut être :

- Myron : « Pourquoi, Myron, m'as-tu, moi ta génisse, placée près des autels ? ne veux-tu pas me ramener à l'étable ? » (714). Ce qui peut faire allusion à la situation de la statue près de l'autel sacrificiel. Le locuteur est la vache. Ou encore « Près de ta génisse, Myron, un veau est mort de faim, victime de son erreur » (735). Le locuteur est le poète.
- la vache (poète locuteur) : « Tu étais en bronze et un laboureur a traîné sa charrue pour t'y atteler, génisse trompeuse » (741),
- un bouvier : « je suis la génisse de Myron ; je suis dressée sur un socle ; bouvier, à coups d'aiguillon ramène moi dans ton troupeau » (713),
- un veau (vache locutrice) : « veau, pourquoi t'approcher de mes flancs, pourquoi mugir ? l'art n'a pas mis de lait dans mes mamelles » (721),
- un taureau (poète locuteur) : « Taureau c'est en vain que tu presses cette génisse : elle n'est pas vivante, mais Myron le sculpteur de vache, *bouplastas*, t'a induit en erreur » (734),
- un taon (poète locuteur) : « toi aussi, taon, Myron t'a trompé, puisque tu dardes ton aiguillon contre les flancs en bronze de cette image de vache » (739),
- au total toutes les victimes de l'illusion sont interpellées, ainsi que le passant (vache locutrice) : « si tu vois mon bouvier, étranger, dis-lui que c'est le sculpteur Myron qui m'a attachée ici » (732). C'est ainsi que les poètes rivalisent d'ingéniosité, en explorant la combinatoire du jeu des locuteurs et interlocuteurs.

La vache, pour sa part, tantôt se plaint d'être prise pour une vraie vache, de recevoir des pierres (731), tantôt d'être ligotée et réclame qu'on la délivre, parlant alors en tant que vraie vache. En ce cas, subtilité suprême, l'ambiguïté demeure : « C'est le plomb, c'est la pierre qui me retiennent (les attaches et le socle) ; sinon, grâce à toi, sculpteur Myron, je brouterais le trèfle et le jonc » (723).

Cette abondance exceptionnelle de rhétorique précieuse et contournée, à propos d'une statue perdue, et sa récurrence à maintes reprises dans l'Antiquité, démontrent, comme c'est la finalité de ce genre poétique, que Myron était pour les Anciens le *bouplastas* et non pas le **discoboloplastas*, comme voudrait nous le faire croire une trompeuse renommée.

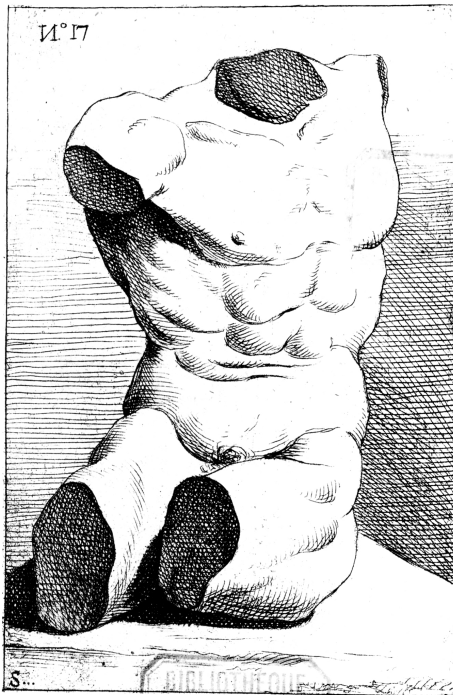
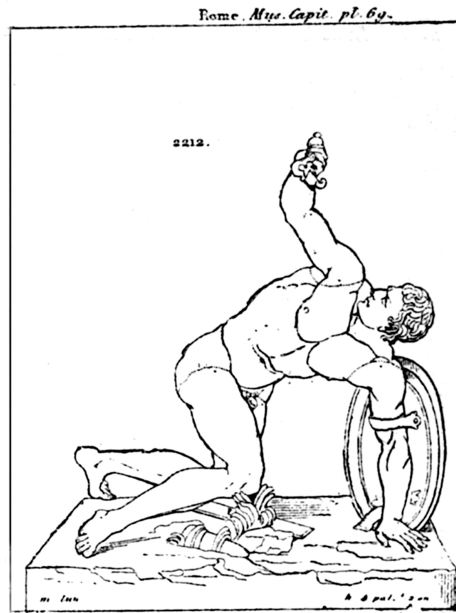


Figure 1. Toulouse, Musée Saint-Raymond



GLADIATEUR

Figure 2. Rome, Musée du Capitole



ENDYMION

Figure 3. Florence, Offices



DIOMÈDE

Figure 4. Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek