



HAL
open science

Apollon et Dionysos à Delphes. Les frontons sculptés du temple du IV^e siècle

Francis Croissant

► **To cite this version:**

Francis Croissant. Apollon et Dionysos à Delphes. Les frontons sculptés du temple du IV^e siècle. Cahier des thèmes transversaux ArScAn, 2002, II, pp.217-220. hal-02095413

HAL Id: hal-02095413

<https://hal.science/hal-02095413>

Submitted on 10 Apr 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Apollon et Dionysos à Delphes.

Les frontons sculptés du temple du IV^e siècle

Francis Croissant (UMR ArScAn – Monde grec archaïque)

La redécouverte, en 1970, dans les réserves du Musée de Delphes, de fragments de sculptures méconnus par les fouilleurs de 1892, mais provenant sans aucun doute des deux compositions tympanales du dernier temple d'Apollon¹, a permis, au prix d'un long travail d'analyse et de restitution, d'en reconstituer l'image de manière assez précise (fig. 1). Mais ce renouvellement de la documentation archéologique, outre son intérêt propre, a été l'occasion d'une relecture fructueuse de deux textes, dont l'analyse intrinsèque avait depuis longtemps montré ses limites : d'une part la description succincte donnée par Pausanias au II^e siècle de notre ère², d'autre part le *Péan à Dionysos* de Philodamos de Skarpheia³, curieux poème officiel composé à l'époque de la construction du temple, et révélé par une inscription trouvée lors de la « Grande Fouille » – le décret honorifique par lequel les Delphiens avaient remercié son auteur.

Le cas de la description de Pausanias (X, 19) illustre de manière exemplaire le bénéfice mutuel que peuvent retirer d'une confrontation systématique, quand par chance elle est possible, la reconstitution archéologique et l'interprétation même d'un témoignage littéraire. Si explicites qu'elles paraissent, les quelques lignes consacrées par le Périégète au temple d'Apollon⁴ non seulement ne permettaient pas de se faire une idée précise de l'aspect réel des deux frontons, mais il n'est pas exagéré de dire que sur un point particulier elles n'avaient fait jusqu'en 1970 qu'égarer tous les commentateurs. En effet si la répartition en deux groupes de figures constitués autour des deux divinités, si même l'attribution du groupe apollinien à la façade est et du groupe dionysiaque à la façade ouest, que suggérait fortement le texte, se sont trouvées pleinement confirmées, il n'en va pas de même de la mention du « Coucher du Soleil », dont l'existence même n'a pas résisté à la confrontation avec la réalité concrète des frontons. Pourtant c'est surtout ce trait – évidemment parce que, beaucoup plus que l'apparente banalité des deux groupes symétriques, il donnait prise au commentaire, et semblait renvoyer directement à l'iconographie du Parthénon – qui avait depuis le milieu du XIX^e siècle retenu l'attention des chercheurs : d'Ulrichs (1840) et Jahn (1847) à Lapalus (1947) et Ch. Picard (1963), tout le monde à peu près avait admis sans hésitation la présence dans le fronton est d'un « Char d'Héllos », auquel ne pouvait manquer de faire pendant un hypothétique « Lever de Séléné » ! Qu'en l'absence de tout indice archéologique, comme d'ailleurs de toute mention explicite du Périégète, le caractère saugrenu de cette combinaison sans précédent ne fût apparu à personne peut être considéré comme l'une des illustrations les plus frappantes de l'autorité de la « chose écrite » en archéologie classique. Il reste que Pausanias mentionnait bel et bien le « Coucher du Soleil » comme une représentation, et qu'en l'absence de tout document concret, le texte pouvait au mieux passer pour énigmatique, voire incompréhensible. Et le fait est que seule la reconstitution archéologique des frontons réels a permis de sortir de l'impasse.

Même si le taux de conservation global – moins de 10% – rendait ici l'argument *ex absentia* particulièrement hasardeux, le fait qu'aucun fragment ne fût susceptible de provenir d'un tel groupe avait

¹ En dernier lieu voir Cl. Rolley, *La sculpture grecque II* (1999), p. 378-381.

² PAUS. X, 19.

³ H. Weil, « Un péan delphique à Dionysos », *BCH* 19(1895), p. 393-418. En dernier lieu, voir L. Käppel, *Paian* (1992), p. 375-380 (texte et traduction allemande).

⁴ « Dans les frontons, il y a Artémis, Létô, Apollon et les Muses, ainsi que le Coucher du Soleil et Dionysos et les femmes que l'on appelle Thyiades ; les premières de ces figures, c'est Praxias, un Athénien, élève de Kalamis, qui les a faites. Mais la construction du temple prenant du temps, le destin s'accomplit et Praxias subit la loi commune. Alors ce qui restait à faire de la décoration des frontons fut exécuté par Androsthénès, lui aussi Athénien de naissance, et élève d'Eukadmos » (traduction nouvelle).

déjà en effet de quoi rendre perplexe. Mais dès lors que l'analyse de ce matériel terriblement fragmentaire autorisait tout de même, grâce à une répartition heureusement très équilibrée des lacunes (sur 26 figures théoriquement restituables, 19 étaient identifiables, au moins à l'état de « noyau »), une restitution d'ensemble des compositions, c'était la place même du « Couché d'Hélios » au sein de celles-ci qui devenait problématique. Car le rigoureux équilibre qui semblait les caractériser s'accommodait fort mal de cet élément hétérogène et de surcroît dissymétrique. Sans insister ici sur les problèmes liés à la restitution et à l'identification des figures, qui seront exposés dans la publication¹, qu'il suffise de rappeler qu'à l'est Apollon, assis sur le trépied oraculaire entre Artémis et Létô, était entouré de deux groupes de cinq Muses, tandis qu'à l'ouest, autour d'un Dionysos citharède se répartissaient symétriquement dix Thyiades, deux panthères accroupies fermant la composition. On voit que dans un tel dispositif l'insertion même théorique d'un attelage divin n'était plus guère imaginable, et qu'il n'y avait rien d'autre à faire que d'essayer de relire Pausanias. D'apparence limpide, son énumération avait pourtant ceci de particulier qu'elle était *continue*, comme s'il n'avait pas paru nécessaire à l'auteur de marquer le passage d'un fronton à l'autre, ni de préciser qu'il commençait par la façade orientale. Mais dès lors que le problème ne se pose plus (puisque le Dionysos et deux Thyiades au moins ont été trouvés à l'Ouest du temple) de savoir dans quel ordre Pausanias énumère les deux frontons, on peut se demander si la seule fonction de cette embarrassante *dusis héliou* n'est pas précisément de nous le dire, en assurant la transition de l'Est vers l'ouest, c'est-à-dire vers le *couchant*. Ainsi disparaît au profit d'une simple et utile indication topographique, que le Périégète aurait au moment de la rédaction confondue avec un personnage, le fantôme imprécis d'un « Hélios » post-parthénonien dont on ne savait vraiment que faire : « Dans les frontons il y a Artémis, Létô, Apollon et les Muses, et aussi, du côté du couchant, Dionysos et les femmes qu'on appelle Thyiades ».

Ainsi ramené à deux ensembles cohérents, bien identifiés, susceptibles de s'organiser clairement en deux compositions symétriques, le programme iconographique des frontons frappe d'abord par son caractère *équilibré*. Et c'est précisément cet équilibre qui, en établissant avec le Péan de Philodamos une relation immédiate, fournit la clé d'une interprétation générale.

A priori très exceptionnelles, en ce qu'elles ne comportaient aucune dimension narrative, et représentaient une pure et simple *épiphany* divine – ou plus exactement deux épiphanies parallèles, et quasi répétitives, car Muses et Thyiades jouaient ici et là le même rôle de comparses –, ces deux compositions, telles que le texte de Pausanias permettait de les imaginer, n'avaient pourtant suscité que peu de commentaires, et la tendance dominante avait été de les banaliser, en les inscrivant dans une continuité de la religion delphique, où la double apparition d'Apollon et de Dionysos ne requérait pas d'explication particulière. Or c'est pourtant là – la reconstitution des frontons le confirme – que résidait leur principale originalité. Certes la présence de Dionysos ne saurait par elle-même surprendre : on n'a pas manqué de rappeler à ce propos l'ancienneté de son culte à Delphes, ni surtout l'alternance hivernale en vertu de laquelle Apollon lui confie chaque année la garde de son sanctuaire. Mais son apparence – dans le vêtement et l'attitude du Citharède – est ici pour le moins inattendue, et, bien que l'identification de la statue, dont le torse et la tête ont été retrouvés à la bordure Ouest du Temple, ne fit pas le moindre doute, elle n'a d'ailleurs pas manqué de susciter la controverse, certains s'obstinant à y reconnaître tout de même Apollon. On verra toutefois qu'il suffit pour la comprendre de ne pas l'isoler de son contexte, c'est-à-dire du *système* constitué par ces deux compositions presque symétriques, dont l'équilibre soigneusement calculé aboutissait à placer les deux divinités sur un même plan, à leur donner la même importance, en faisant du groupe dionysiaque une sorte de double du groupe apollinien.

W. Vollgraff, qui avait été le seul à sentir que rien dans la tradition religieuse de Delphes ne permettait réellement de prévoir une telle situation², fut aussi le premier à formuler l'hypothèse d'une relation précise entre le Péan de Philodamos, hymne apollinien curieusement dédié à Dionysos et le programme iconographique des frontons décrits par Pausanias. C'était admettre implicitement la nécessité d'une explication globale, fondée sur une analyse de l'environnement historique. Malheureusement cette analyse fut longtemps faussée par la date – 335 – que l'on attribuait alors au Péan. Composé par hypothèse au début du règne d'Alexandre, le poème semblait en effet trouver tout naturellement son explication dans la volonté, prêtée au jeune roi, d'imposer au clergé delphique le culte du « Bacchus thraco-macédonien »³, et la présence de celui-ci au fronton ouest du Temple n'était qu'un autre aspect de cette politique. Bien que la seule utilisation du péan, forme typiquement apollinienne, pour célébrer Dionysos révélât une volonté d'assimilation, qui excluait *a priori* tout rapport de force, et s'accordait mal avec l'idée d'une pression macédonienne, cette interprétation fit longtemps autorité, jusqu'à ce que grâce aux progrès de l'épigraphie delphique le poème ait enfin retrouvé son véritable contexte : en 1964 Cl. Vatin put établir que le Péan,

¹ F. Croissant, *Les frontons du temple du IV^e siècle (Fouilles de Delphes IV, 7, à paraître)*.

² W. Vollgraff, *BCH* 50(1926), p. 274-275.

³ W. Vollgraff, *BCH* 51(1927), p. 447.

composé au plus tard en 340/39, était de toute façon antérieur à la bataille de Chéronée¹. Alexandre n'était donc pour rien dans le double hommage à Dionysos que constituaient, presque simultanément (puisque c'est en 339 aussi qu'avaient repris les travaux de construction du Temple), le Péan de Philodamos et le fronton Ouest. Dès 1982, reprenant l'analyse du Péan, A. Stewart proposa donc d'établir un lien direct entre celui-ci, dont le thème central était l'assimilation presque complète de Dionysos à Apollon Pythien, et le surprenant Citharède du tympan occidental².

L'hypothèse d'une unité de conception entre le poème et l'iconographie du fronton ouvrait désormais la voie à une interprétation historique globale, qui ne se contentât plus d'invoquer alternativement l'« évolution artistique », les « lois de l'iconographie » et la « tradition religieuse », sans trop s'interroger sur les circonstances dans lesquelles avaient été réalisées ces étranges compositions, ni sur les motivations de ceux qui les avaient conçues. Une chose était bien claire : le Péan de Philodamos, commandé pour la célébration des *Théoxénia*, et récompensé par un décret honorifique en 339/38, ne pouvait que refléter directement la position du clergé delphique, aux environs de 340, concernant les rapports entre Apollon et Dionysos. Et il n'y avait donc pas lieu de s'étonner que le décor tympanal du Temple, commandé sans doute vers 345-340, apparût comme une illustration de cette doctrine officielle. Le Dionysos mitréphore et citharède, qui apparaissait en gloire dans le fronton au milieu des Thyiades delphiques, est assurément le même que le *Bacchos Paian* dont la strophe II du poème annonce l'épiphanie astrale, « parmi les filles de Delphes, se dressant sur les gorges du Parnasse ». Mais il va de soi que ces deux évocations du dieu, si elles participent du même programme général, utilisent chacune les moyens qui sont les siens : à la fusion poétique que créait par lui-même le refrain *Ô iô Bacche ! Ô ie Paian !*, à l'intégration culturelle que représentait la célébration d'un sacrifice à Dionysos dans le cadre de la fête apollinienne par excellence, les *Théoxénia*, répondait dans le fronton une assimilation visuelle, que le sculpteur ne pouvait rendre immédiatement lisible qu'au prix d'un véritable travestissement de Dionysos en Apollon.

Que cette métamorphose reflète l'idéologie officielle des autorités delphiques aux environs de 340 ne doit pas empêcher de s'en étonner, ni d'en souligner le caractère totalement inédit. Il est clair que nous sommes là hors de toute tradition iconographique connue, et, ce qui est plus curieux encore, que cette innovation spectaculaire, tout à fait étrangère au syncrétisme qui se développera plus tard aux époques hellénistique et romaine, était apparemment demeurée sans lendemain. Mais cet isolement même nous avertissait du caractère circonstanciel d'une telle image de Dionysos, et invitait à en chercher le sens à l'intérieur du système, constitué par l'ensemble des deux frontons, pour lequel elle avait été inventée. Il suffisait d'ailleurs d'analyser en détail les éléments du fronton est pour s'apercevoir qu'il n'est pas en réalité moins surprenant que l'autre : loin de reproduire, comme on l'avait cru généralement, un quelconque schéma traditionnel, il résulte en fait de la combinaison de trois structures iconographiques distinctes, qui y sont subtilement imbriquées : la triade apollinienne ; le cortège du Musagète ; la libation oraculaire. Le paradoxe est donc que nous avons ici un Apollon entouré des Muses, donc à la lettre un « Musagète », mais que cet Apollon, au lieu d'un instrument de musique – lyre ou cithare –, porte les insignes de l'oracle, le rameau de laurier et la phiale, et siège sur le trépied pythique, alors que l'instrument de musique qui manque à Apollon se retrouve justement, et de manière – on l'a assez dit – fort inattendue, entre les mains de Dionysos au milieu de l'autre fronton du Temple. Tout se passe donc comme si Apollon, tout en conservant près de lui les Muses elles-mêmes, avait « délégué » à celui que le Péan de Philodamos faisait dans le même temps reconnaître comme son « double » ou son frère jumeau sa fonction de Citharède. Dans cette hypothèse, la transformation de Dionysos, loin d'être un simple expédient iconographique, se chargeait d'un sens précis. Le pouvoir de la musique, confié par le dieu de Delphes à son « double », permettrait à celui-ci d'apaiser le monde sauvage qui constitue son cortège naturel, tandis que dans le fronton est une vision globale des principaux fondements de sa souveraineté réaffirmait hautement la suprématie d'Apollon.

Or on voit bien que ce projet, qui n'était rien moins que traditionnel, ne saurait être mis simplement au compte de la mode ou de l'évolution du goût, mais qu'il dut correspondre à une intention précise, dictée par une situation particulière. La question est donc de savoir à quelles motivations pouvait répondre, à pareille date, cette volonté d'intégration solennelle du culte dionysiaque dans la religion apollinienne. L'explication la plus simple, à laquelle ont eu recours jusqu'ici la plupart des commentateurs du Péan, et que l'on a tenté aussi, tout naturellement, d'utiliser pour interpréter notre fronton ouest, est d'y voir une tentative pour récupérer au profit d'Apollon la popularité grandissante d'un rival peu contrôlable. Mais rien dans notre documentation ne permet de penser que le culte dionysiaque, dont nous ne savons même pas s'il était systématiquement organisé dans le sanctuaire, ait pu dès cette époque inspirer des craintes sérieuses au clergé apollinien. La

¹ BCH 88 (1964), p. 448-452. Voir J. Bousquet, *Études sur les comptes de Delphes* (1988), p. 58.

² A. F. Stewart, « Dionysos at Delphi: The Pediments of the Sixth Temple of Apollo and Religious Reform in the Age of Alexander », *Macedonia and Greece in Late Classical and Early Hellenistic Times* (éd. B. Barr-Sharrar et E.N. Borza, 1982), p. 205-227 (avec texte et traduction anglaise du Péan).

mise en œuvre officielle d'un projet aussi original, aussi mûrement réfléchi, impliquait des motivations autrement précises. Pour les comprendre, il faut toutefois sortir de la logique purement « religieuse », voire « culturelle », où s'étaient enfermées les interprétations précédentes : car on doit accepter l'idée que la présence de Dionysos à Delphes ait pu constituer aussi, et peut-être surtout, un enjeu *politique*. Dès lors la solution s'impose en quelque sorte d'elle-même : replacé dans son cadre historique concret et immédiat – celui des luttes d'influence au sein de l'Amphictionie entre la paix de 346 et la bataille de Chéronée – le programme d'intégration équilibrée de Dionysos dans le panthéon delphique apparaît à l'évidence, j'ai déjà eu l'occasion de le montrer ailleurs¹, comme une entreprise *athénienne*. Car les seuls membres de l'Amphictionie qui, pour des raisons d'ailleurs inverses mais complémentaires, fussent directement intéressés à faire des frontons du nouveau temple le manifeste d'une telle idéologie étaient évidemment les Delphiens et les Athéniens – les premiers parce qu'elle préservait les privilèges d'Apollon, les seconds parce quelle n'en faisait pas moins la part belle à Dionysos, c'est-à-dire à l'une des plus grandes divinités de l'Attique, et leur permettait ainsi de réaffirmer hautement, face aux ambitions de Philippe de Macédoine, l'autorité morale dont ils jouissaient dans le sanctuaire pythique. Et le fait – dont les contemporains de Pausanias garderont encore le souvenir – que la création des frontons ait été confiée à un atelier athénien prend dans ce contexte tout son sens. On peut donc s'étonner que la véritable identité de ce nouveau Dionysos delphique ait été si longtemps occultée par l'image, diamétralement opposée à celle d'Apollon, du Dionysos septentrional et « barbare ». Car le Péan de Philodamos, évidemment plus explicite que ne pouvait l'être un fronton sculpté, donnait sur ce point de claires indications. Deux passages au moins auraient dû retenir davantage l'attention : la Strophe III, où le dieu est accueilli à Eleusis, et identifié à Iacchos ; la Strophe XII, qui fait s'achever à Athènes, dans une liesse générale étendue à toute la Grèce, l'itinéraire commencé à Delphes. Ce Dionysos qu'aux termes d'un plan concerté les autorités du sanctuaire entreprennent à partir des environs de 340 d'intégrer officiellement à la religion apollinienne ne peut donc être que le Dionysos attique, celui des *Thargélia*, à l'issue desquelles justement les chorèges vainqueurs aux concours de dithyrambe dédiaient des trépieds dans le temple d'Apollon Pythien², mais surtout celui des Grandes Dionysies, qui règne sur le théâtre, et dont Lycurgue fera, dans les années 340-330, l'un des principaux garants de la démocratie. Ce que nous permet d'entrevoir la coïncidence exceptionnellement lisible des strophes du Péan et des figures tympanales du Temple, c'est que cette épiphanie delphique de Dionysos fut sans doute avant tout un acte politique, l'un des derniers défaits, en fait, que les Athéniens aient pu lancer à la puissance montante de la monarchie macédonienne.

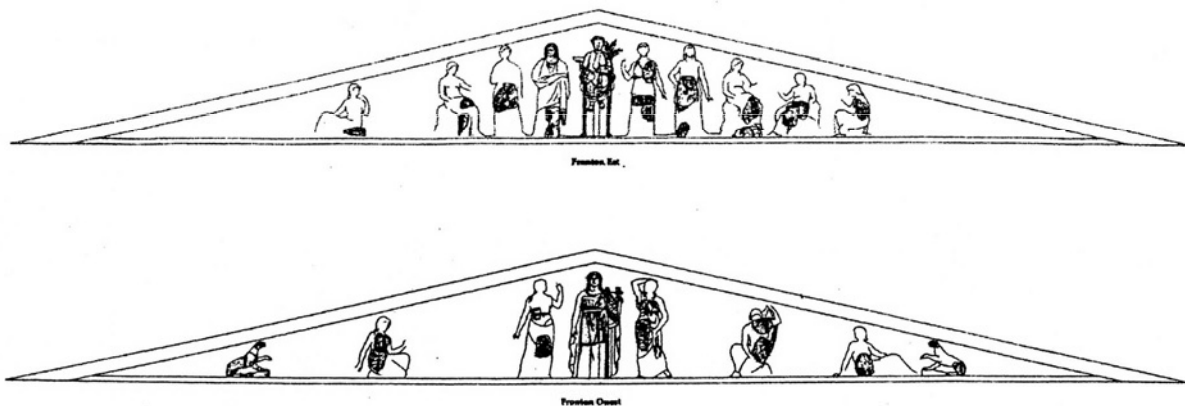


Fig. 1. Delphes, Temple d'Apollon. Essai de restitution des frontons.

¹ F. Croissant, « Les Athéniens à Delphes avant et après Chéronée ». In : P. Carlier, *Le Ve siècle av. J.-C. : approches historiographiques* (Nancy, 1996), p. 133-137.

² Voir A. W. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy, Comedy* (2e éd., 1962), p. 37.