



HAL
open science

À propos du terme *ρμογλ φος* dans le Songe de Lucien
Thomas Lorson

► To cite this version:

Thomas Lorson. À propos du terme *ρμογλ φος* dans le Songe de Lucien. *Mnemosyne*, 2023, 76 (6), pp.1073-1080. 10.1163/1568525x-bja10198 . hal-04309471

HAL Id: hal-04309471

<https://hal.science/hal-04309471>

Submitted on 27 Nov 2023

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.

À propos du terme ἐρμολύφος dans le *Songe* de Lucien

Thomas Lorson (Université de Lille, STL UMR8163)

thomas.lorson@univ-lille.fr

Dans le *Songe* de Lucien de Samosate, le narrateur raconte son enfance : après de brèves études primaires, il est envoyé comme apprenti chez son oncle sculpteur, qui le réprimande à cause de sa maladresse. Une nuit, deux allégories lui apparaissent en rêve, Sculpture et Culture, qui tentent chacune d'attirer le jeune garçon : il choisit finalement de suivre Culture, qui lui promet connaissance, éloquence, gloire et richesse. De nombreux critiques mettent en garde contre une lecture littérale de ce texte, qui en ferait une autobiographie sincère où l'auteur exprimerait son rejet de l'artisanat manuel au profit de l'art intellectuel.¹ En effet, il s'agit avant tout d'une création rhétorique et d'une mise en scène dont rien n'atteste l'authenticité : le recours même au motif du rêve brouille la frontière entre fiction et réalité, entre mensonge et vérité. Et à bien y regarder, la caractérisation des deux allégories n'est pas claire : Sculpture apparaît comme dotée de qualités certaines, comme la simplicité et la persévérance, tandis que la représentation ambiguë de Culture invite à mettre en doute son honnêteté et sa vertu.

Dans cette courte étude, je me concentrerai sur une famille de termes étonnante qui apparaît à plusieurs reprises dans le *Songe* : le substantif ἐρμολύφος² et sa variante ἐρμολυφεύς,³ qui indiquent la profession de l'oncle, et l'expression ἡ ἐρμολυφικὴ τέχνη,⁴ qui désigne Sculpture. Composés des termes ἐρμῆς et γλυφή, ces mots renvoient littéralement à l'art de ciseler des hermès, ces statues qui représentent la tête d'un personnage sur une base quadrangulaire.⁵ Il est étonnant que Lucien recoure à une expression si spécifique, surtout pour désigner Sculpture qui, en tant qu'allégorie, est dotée d'une valeur de généralité ; dans ses discours, elle ne privilégie d'ailleurs aucun mode de sculpture en particulier. C'est un choix d'autant plus déroutant que ce lexique est extrêmement rare, et ne connaît qu'une seule occurrence à l'époque classique. L'auteur avait à sa disposition d'autres termes beaucoup plus généraux et fréquents, comme ἀνδριαντοποιία ('l'art de fabriquer des statues d'homme'), que l'on trouve chez les auteurs classiques et d'époque impériale. D'ailleurs, dans le *Songe*, d'autres

1. Voir Levine Gera 1995, 237-250 ; Dubel 2014, 17-38 ; Fournel 2014, 78-109.

2. Luc. *Somn.* 2.

3. Luc. *Somn.* 2.

4. Luc. *Somn.* 7, 12.

5. Luc. *Nav.* 20 fait référence à ce type de sculpture : ἀνορωρύχθω θησαυρὸς ὑπὸ τὸν Ἑρμῆν τὸν λίθινον, ὃς ἐστὶν ἡμῖν ἐν τῇ ἀλύτῃ ('Que l'on déterre un trésor sous l'hermès de pierre qui est dans notre cour').

termes plus courants sont aussi employés pour évoquer le métier de l'oncle : λιθῶν ἐργάτης⁶ ('travailleur de pierre') ou λιθοξόος⁷ ('sculpteur de pierre') – certains manuscrits ajoutent même ce dernier terme pour clarifier ἐρμολύφος.⁸ Il s'agit donc d'un choix lexical surprenant de la part de Lucien, qui s'attache d'ordinaire à un vocabulaire courant, attique et classique.

Une première explication de ce choix repose sur l'intertextualité, comme le propose Dubel dans son étude consacrée aux rapports entre le sophiste et les œuvres d'art.⁹ En effet, le terme ἐρμολύφος, dans les quelques occurrences antérieures à Lucien, est systématiquement associé au père de Socrate, que la légende a fait sculpteur.¹⁰ Auparavant, à l'époque classique, seul Platon utilise un mot de cette famille, ἐρμολυφεῖον, qui désigne le lieu où sont ciselés les hermès.¹¹ Dubel voit dans cette filiation un moyen pour Lucien de souligner la relation entre le *Songe* et l'apologue du sophiste Prodicos, dans lequel Socrate expose le choix allégorique d'Héraclès entre Vice et Vertu. Cette interprétation permet certes de déceler une allusion importante, mais elle ne considère ni le contexte précis de l'occurrence platonicienne, ni la signification spécifique du terme ἐρμολύφος.

Une autre explication repose sur une compréhension technique de ce lexique, comme le propose Romm dans son étude qui démontre que Lucien utilise le thème de la sculpture comme une métaphore métalittéraire.¹² Selon le critique, l'hermès représenterait un art archaïque, codifié, figé. Lucien utiliserait alors l'expression ἐρμολυφική τέχνη pour exprimer son rejet radical des formes artistiques traditionnelles et mortes, puisqu'elles se situent à l'opposé de sa propre création, qui est au contraire fondée sur la nouveauté et l'hybridité :

This slab is marked for transformation into a herm, that is, into a rigidly traditional object, whose power derives from its adherence to ancient canon. The herm carver's shop is the very headquarters, as it were, of the 'hard' aesthetic that strives to preserve sharp outlines and impermeable generic boundaries. Like the herms that her craft produces, *Hermogluphike* configures in her rigidity a severe classicism that does not admit Lucian's metamorphic and playful techniques (Romm 1990, 97)

6. Luc. *Somn.* 2.

7. Luc. *Somn.* 9.

8. Luc. *Somn.* 2.

9. Dubel 2014, 22.

10. Plu. *Gen.* 580e ; *Fr.* 140 ; Théon, *Prog.* 111.

11. Pl. *Smp.* 215a-b.

12. Romm 1990, 74-98.

Néanmoins, cette analyse ne semble pas entièrement convaincante : parmi les modèles statuaires grecs, l'hermès est loin de se caractériser par sa rigidité. Il ne se cantonne d'ailleurs pas aux époques archaïque et classique, mais connaît une évolution jusqu'aux époques hellénistique et impériale : du temps de Lucien, il ne constitue pas un modèle dépassé et mort, mais une réalité omniprésente¹³, une pratique encore vivace¹⁴ et un objet d'art apprécié par les élites cultivées.¹⁵ Au sujet de la matière, le ciseleur peut utiliser de la pierre, du marbre, du bronze ou des matériaux plus souples comme le bois¹⁶ ou la terracotta : Romm insiste lui-même sur le fait que l'argile est utilisée par Lucien comme une métaphore de sa propre création.¹⁷ Au sujet de la forme, l'hermès montre aussi une grande diversité : il peut représenter une tête ou un buste entier ; une seule tête ou deux têtes dos à dos ; Hermès (mûr et barbu ou jeune et imberbe), une autre divinité, ou même une personnalité humaine¹⁸, masculine ou féminine ; il peut être orné d'un phallus plus ou moins proéminent, ou non.¹⁹ Enfin, dans une perspective symbolique, un hermès représente bien moins la codification et la fixité que l'ouverture des frontières et la traversée des carrefours.²⁰ Il s'agit donc d'un type de sculpture qui ne correspond pas à l'idée d'un art strictement codifié et imperméable, comme l'affirme Romm. Au contraire, sa plasticité, sa charge symbolique, sa capacité à renouveler des formes anciennes concordent tout à fait avec les revendications esthétiques de Lucien.

Pour tenter de fournir une explication convaincante à l'utilisation du terme ἐρμωγλόφος, peut-être faut-il combiner les deux raisonnements, à la fois l'approche intertextuelle et l'approche technique. Repartons donc de l'unique occurrence classique de la famille de ce terme, située à la fin du *Banquet* de Platon : Alcibiade, dans son éloge de Socrate, utilise le terme ἐρμωγλυφεῖον, qui désigne l'atelier ou la boutique du ciseleur d'hermès :

13. Paus. 1.17, 1.19, 2.10, 2.38, 6.26, 7.22, 7.27, 8.32, 10.12, *etc.* montre que les paysages méditerranéens de l'époque de Lucien est marqué par la présence des hermès.

14. Sur la production d'hermès à l'époque impériale, notamment avec des choix artistiques originaux, voir Sturgeon 1989, qui étudie de manière approfondie un hermès représentant Héraclès déguisé en philosophe, destiné à figurer sur une scène de théâtre ; Fejfer 2008, qui s'intéresse à la manière dont les élites romaines se réapproprient l'hermès grec pour créer une forme artistique nouvelle. Voir aussi le relevé de Sibert 1990, 298.

15. De nombreux hermès ont été retrouvés dans les jardins de riches villas romaines : voir Fejfer 2008.

16. Sibert 1990, 305 et Woodford 2007, 1 s'intéressent à une représentation peinte d'un ἐρμωγλόφος qui, par sa posture et l'outil qu'il utilise, ne peut que travailler un hermès de bois.

17. Romm 1990, 90-95.

18. Notamment des philosophes, des écrivains et des lettrés : disposés en galerie, ces hermès pourraient rappeler le défilé des hommes du passé que met en scène Lucien dans plusieurs de ses textes, comme *Di. Mort.* ou *Reviv.*

19. Sur toutes ces variations, voir Sibert 1990, 295-301.

20. Sur les contextes dans lesquels sont placés les hermès, voir Sibert 1990, 301-306.

φημί γὰρ δὴ ὁμοιώτατον αὐτὸν εἶναι τοῖς σιληνοῖς τούτοις τοῖς ἐν τοῖς ἐρμογλυφεῖοις
καθημένοις, οὕστινας ἐργάζονται οἱ δημιουργοὶ σύριγγας ἢ αὐλοὺς ἔχοντας, οἱ δὲ διχάδε
διοιχθέντες φαίνονται ἔνδοθεν ἀγάλματα ἔχοντες θεῶν (Pl. *Smp.* 215a-b)

Je dis que [Socrate] est tout à fait semblable à ces Silènes situés dans les ateliers des ciseleurs
d'hermès, que les créateurs représentent avec des flûtes ou des *auloi* et qui, lorsqu'on les
ouvre en deux, dévoilent qu'ils ont à l'intérieur des statues de dieux.²¹

Sur le plan intertextuel, suivons la réflexion de Dubel et dégageons les indices qui
laissent penser que le *Songe* se construit sur un rapport conscient avec cette œuvre. D'une part,
au temps de la Seconde Sophistique, les textes de Platon sont incontournables, surtout dans les
milieux rhétoriques.²² Le *Banquet*, en particulier, est un texte très apprécié des lettrés : les
œuvres symposiacales de Plutarque ou d'Athénée s'inscrivent directement dans son héritage.²³
Lucien lui-même montre sa connaissance du dialogue platonicien en le parodiant explicitement
dans son propre *Banquet ou les Lapithes* ou en y faisant allusion dans d'autres textes.²⁴ D'autre
part, comme le souligne Dubel, les termes de la famille de ἐρμογλύφος sont systématiquement
associés aux textes socratiques par les auteurs de l'époque impériale.²⁵ Dans le *Songe*,
l'expression ἐρμογλυφικὴ τέχνη rappelle aussi certaines constructions grammaticales
caractéristiques de Platon.²⁶ Il est donc prudent d'affirmer que Lucien, en faisant le choix d'un
terme si rare, fait consciemment allusion au passage du *Banquet*.

Sur le plan technique, le décor de l'ἐρμογλυφεῖον amène Alcibiade à se concentrer non
pas sur les hermès eux-mêmes, mais sur un autre format produit au sein des mêmes ateliers. Il
s'agit de sculptures à l'effigie du satyre Silène, vraisemblablement en bois, composées de deux
pièces creuses et destinées à contenir de plus petites statues de dieux.²⁷ En mobilisant cette
pratique artistique, Alcibiade veut montrer que, sous un physique peu avantageux, comme celui
de Silène, et derrière un comportement ludique et plaisant, comme le suggère la mention des
instruments de musique, Socrate est un être sage et exceptionnel, à l'image des précieuses

21. Traduction personnelle.

22. Voir De Lacy 1974, 4-10 ; Trapp 1990, 141-173 ; Fowler 2018, 223-249.

23. Voir Romeri 2002.

24. Voir ní Mheallaigh 2005, 89-103 ; Blondell et Boehringer 2014, 231-264.

25. Dubel 2014, 22. Paus. 1.22 fait mention d'un hermès sculpté par Socrate lui-même : κατὰ δὲ τὴν ἔσοδον αὐτὴν
ἤδη τὴν ἐς ἀκρόπολιν Ἑρμῆν, ὃν Προπύλαιον ὀνομάζουσι, καὶ Χάριτας Σωκράτην ποιῆσαι τὸν Σωφρονίσκου
λέγουσιν ('Près de l'entrée même qui mène à la citadelle, on raconte que Socrate, le fils de Sophronisque, a réalisé
un hermès, que l'on appelle hermès des Propylées, ainsi que des grâces').

26. Ryan 2018, 238-239.

27. Au sujet de ce type de sculpture, voir Woodford 2007.

statuettes divines.²⁸ Grâce à l'intertexte platonicien, Lucien associe donc la ciselure d'hermès à une pratique sculpturale complexe, qui joue sur deux niveaux d'analyse : un extérieur grossier et amusant, un intérieur raffiné et divin.

Or, cette richesse cachée se retrouve au cœur même de la création lucianesque. Dans sa préface aux *Histoires vraies*, Lucien explique que son texte peut se lire à deux niveaux : le premier relève du divertissement procuré par la fantaisie de sa création fictionnelle ; le second, caché, contient des références et des allusions littéraires qui sous-tendent le récit :

οὐ γὰρ μόνον τὸ ξένον τῆς ὑποθέσεως οὐδὲ τὸ χαρίεν τῆς προαιρέσεως ἐπαγωγὸν ἔσται αὐτοῖς, οὐδ' ὅτι ψεύσματα ποικίλα πιθανῶς τε καὶ ἐναλήθως ἐξενηγόχαμεν, ἀλλ' ὅτι καὶ τῶν ἱστορουμένων ἕκαστον οὐκ ἀκωμωδῆτως ἦνικται πρὸς τινὰς τῶν παλαιῶν ποιητῶν τε καὶ συγγραφέων καὶ φιλοσόφων πολλὰ τεράστια καὶ μυθώδη συγγεγραφότων οὓς καὶ ὀνομαστί ἂν ἔγραφον, εἰ μὴ καὶ αὐτῷ σοὶ ἐκ τῆς ἀναγνώσεως φανεῖσθαι ἔμελλον (Luc. *VH* 1.2)

Ce n'est pas seulement l'étrangeté du sujet, ni le bon ton du projet qui sera séduisant pour [les lecteurs], ni le fait que nous ayons imaginé des mensonges variés de façon convaincante et vraisemblable, mais c'est aussi le fait que chacun des passages est une allusion, non dépourvue d'une intention comique, à certains poètes, historiens, philosophes anciens, qui ont écrit beaucoup de choses merveilleuses et fabuleuses : je les citerais par leur nom, s'ils ne devaient pas se dévoiler à toi aussi grâce à la lecture.²⁹

Les deux textes insistent sur l'idée d'une présence cachée, qui se traduit par l'adverbe ἔνδοθεν ('à l'intérieur') chez Platon et par le verbe αἰνίσσομαι ('dire à mots couverts', 'faire allusion') chez Lucien. Dans le *Banquet*, les efforts du spectateur-lecteur doivent être mobilisés pour parvenir à ce sens caché : c'est l'idée que porte le groupe διχάδε διοιχθέντες ('ouvrir en deux'), où la répétition du préfixe δια- ainsi que l'allitération du χ et des dentales insistent sur l'activité requise. Dans les *Histoires vraies*, le substantif ἀνάγνωσις permet de désigner habilement à la fois le fait de lire et le fait de reconnaître quelque chose. Dans les deux cas, le

28. Luc. *Im*. 11 emploie une métaphore semblable, mais dans une perspective inverse, puisque l'extérieur précieux cache un intérieur ridicule : αἱ γὰρ τοιαῦται ὁμοιαὶ μοι δοκοῦσιν τοῖς Αἰγυπτίοις ἱεροῖς· κάκει γὰρ αὐτὸς μὲν ὁ νεὸς κάλλιστός τε καὶ μέγιστος, λίθοις τοῖς πολυτελέσιν ἡσκημένος καὶ χρυσῷ καὶ γραφαῖς διηνητισμένος, ἔνδον δὲ ἦν ζητῆς τὸν θεόν, ἢ πίθηκός ἐστιν ἢ ἴβις ἢ τράγος ἢ αἴλουρος ('De telles femmes me paraissent semblables aux sanctuaires égyptiens. Là-bas, en effet, le temple lui-même est très beau et très grand, orné de pierres très coûteuses, décoré d'or et de peintures. Mais à l'intérieur, si tu cherches le dieu, il y a un singe, un ibis, un bouc ou un chat').

29. Traduction personnelle.

verbe φαίνομαι est employé : il évoque le résultat de cet effort, l'apparition aux yeux du spectateur-lecteur de ce qui lui était caché jusque-là.³⁰

Il est d'ailleurs intéressant de trouver un écho à cette analyse dans un autre texte préfaciel très célèbre : Rabelais, au début du prologue à *Gargantua*, cite précisément le passage de Platon où Alcibiade compare Socrate aux silènes. Il utilise cette référence pour imaginer le contrat passé avec son lecteur, établi sur des enjeux très similaires à ceux que Lucien énonce au début des *Histoires vraies* :³¹ “Et, en supposant que, au sens littéral, vous trouviez une matière assez joyeuse et qui corresponde bien au titre, il faut pourtant ne pas s'arrêter là, comme enchanté par les Sirènes, mais interpréter dans le sens transcendant ce que peut-être vous pensiez être dit de verve”.³²

Ainsi donc, le choix étonnant du terme rare ἐρμολύφος permet d'assurer un écho intertextuel conscient avec l'éloge de Socrate dans le *Banquet* de Platon. Les ciseleurs d'hermès y sont associés à un type de sculpture dont l'extérieur est grotesque et l'intérieur précieux. Or, ce double niveau de lecture est revendiqué explicitement par Lucien dans d'autres passages de son œuvre. Le *Songe*, qui en apparence met en scène un rejet de la ciselure d'hermès au profit de la culture, ne doit donc pas être lu de manière littérale : le rapport subtil de Lucien à la sculpture peut imaginer l'originalité de sa création littéraire, à la fois sa diversité, à travers les hermès, et sa complexité, à travers les silènes.

Bibliographie

- Blondell, R., Boehringer, S. 2014. *Revenge of the Hetairistria: the Reception of Plato's Symposium in Lucian's Fifth Dialogue of the Courtesans*, *Arethusa* 47, 231-264
- De Lacy, P. 1974. *Plato and the Intellectual Life of the Second Century A.D.*, in: Bowersock, G. (ed.) *Approaches to the Second Sophistic: Papers Presented at the 105th Annual Meeting of the American Philological Association* (University Park), 4-10

30. Luc. *Prom. Es* 7 utilise une autre métaphore semblable à celle des silènes pour penser le double niveau de lecture, mais dans une perspective inverse, puisque la dimension comique est cachée par la dimension sérieuse : ὅστ'α παραθεῖς αὐτοῖς κεκαλυμμένα τῇ πιμελῇ, γέλωτα κωμικὸν ὑπὸ σεμνότητι φιλοσόφῳ ('Je leur ai présenté des os cachés par la graisse : le rire comique sous la philosophie sérieuse'). Luc. *Bis Acc.* 33-34 présente les dialogues de Lucien comme un mélange entre la comédie et la philosophie : cette hybridation générique relève aussi d'un double niveau de lecture ; au sujet de ce mélange, voir notamment Marquis et Billault 2017.

31. Sur la connaissance fine qu'a Rabelais de Lucien et sur les recoupements esthétiques entre les deux auteurs, voir Lauvergnat-Gagnière 1978.

32. Demerson et Renaud 1996, 49 (translation en français moderne).

- Demerson, G., Renaud, M. (eds.). 1996. *Rabelais. Gargantua : texte original et translation en français moderne* (Paris)
- Dubel, S. 2014. *Portrait du sophiste en amateur d'art* (Paris)
- Fejfer, J. 2008. *Roman Portraits in Context* (Berlin ; New York)
- Fournel, E. 2014. *Le Rêve dans l'écriture autobiographique à l'époque impériale : l'exemple de Lucien et d'Aelius Aristide*, BAGB 1, 78-109
- Fowler, R. 2017. *Variations of Receptions of Plato during the Second Sophistic*, in: Tarrant, H., Layne, D., Baltzly, D., Renaud, F. (eds.) *Brill's Companion to the Reception of Plato in Antiquity* (Leyde; Boston), 223-249
- Lauvergnat-Gagnière, C. 1978. *Rabelais lecteur de Lucien de Samosate*, AIEF 30, 71-86
- Levine Gera, D. 1995. *Lucian's choice: Somnium 6-16*, in: Innes, D., Hine, H., Pelling, C. (eds.) *Ethics and Rhetoric: Classical Essays for Donald Russell on his seventy-fifth Birthday* (Oxford; New York), 237-250
- Marquis, E., Billault, A. (eds.). 2017. *Mixis. Le mélange des genres chez Lucien de Samosate* (Paris)
- ni Mheallaigh, K. 2005. "Plato alone was not there...": *Platonic Presences in Lucian*, *Hermathena* 179, 89-103
- Romeri, L. 2002. *Philosophes entre mots et mets : Plutarque, Lucien et Athénée, autour de la table de Platon* (Grenoble)
- Romm, J. 1990. *Wax, Stone, and Promethean Clay: Lucian as Plastic Artist*, *ClAnt* 9, 74-98
- Sibert, G. 1990. *Hermès*, in: LIMC vol. 5 (Zurich; Munich; Dusseldorf), 295-306
- Sturgeon, M. 1989. *Roman Sculptures from Corinth and Isthmia: a Case for a Local 'Workshop'*, *BICS* 55, 114-121
- Trapp, M. 1990. *Plato's Phaedrus in Second-Century Greek Literature*, in: Russell, D. (ed.) *Antonine Literature* (Oxford), 141-173
- Woodford, S. 2007. *Silenoï Ouvrants: on Alcibiades' Image of Socrates in Plato's Symposium*, *Source* 26, 1-5