

Du mythe au motif,  
de l'hybride au concept,  
d'Orient en Occident.  
  
Histoire de l'invention de Chimère  
de la période orientalisante à l'hellénistique.



Stéphanie-Aloysia Moretti

Originaire de Mendrisio (Tessin)

Tome I : Thèse, Bibliographie et Corpus littéraire

Thèse de Doctorat préparée dans le cadre d'une cotutelle entre  
l'École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris et présentée devant la  
Faculté des lettres et des sciences humaines de  
l'Université de Fribourg

Approuvé par la Faculté des lettres et des sciences humaines sur proposition des  
professeures Véronique Dasen (première rapporteure),  
Cecilia d'Ercole (deuxième rapporteure), et Elisabetta Govi (troisième rapporteure)

Fribourg, le 27 juin 2023  
Le Doyen, Prof. Dominik Schöbi





À toi, mon père,  
Toi qui m'as transmis ta grande curiosité,  
ta soif de l'ailleurs,  
à la recherche d'images très, très anciennes  
dans les grottes sahariennes.

À toi, mon ami si précieux,  
Toi Claude, qui fus pendant 37 ans  
mon compère de tant d'aventures,  
dont Chimère fut la dernière que nous fîmes en chœur.

À vous, mon cher professeur  
Vous, François Lissarrague, qui avez su avec tant de bonté,  
m'emmener sur les chemins de la recherche académique,  
dans des contrées et des époques tout à fait nouvelles pour moi,  
qui m'ont réservé tant de belles découvertes.

Tous trois vous avez modelé ma personnalité,  
m'avez orientée vers de surprenants territoires,  
m'avez accompagnée dans mon histoire avec Chimère,  
depuis l'au-delà vos voix et vos encouragements résonnent...



Du mythe au motif,  
de l'hybride au concept,  
d'Orient en Occident.

Histoire de l'invention de Chimère  
De la période orientalisante à l'hellénistique.





# TABLE DES MATIÈRES

<b>TABLE DES MATIÈRES</b>	<b>2</b>
<b>AVANT PROPOS</b>	<b>6</b>
<b>0 INTRODUCTION</b>	<b>9</b>
<b>0.1 HISTORIOGRAPHIE</b>	<b>12</b>
<b>0.2 PROBLÉMATIQUE</b>	<b>22</b>
<b>0.3 MÉTHODOLOGIE</b>	<b>25</b>
<b>0.4 CORPUS</b>	<b>26</b>
0.4.1 ICONOGRAPHIQUE	27
0.4.2 LITTÉRAIRE	29
<b>0.5 BASE DE DONNÉES ET ANALYSES</b>	<b>30</b>
<b>0.6 PLAN</b>	<b>31</b>
<b>PREMIÈRE PARTIE - CHIMÈRE MISE EN IMAGES</b>	<b>35</b>
<b>1. ÉPOQUE ORIENTALISANTE (720-580)</b>	<b>39</b>
<b>1.1 SCEAUX DE STÉATITE, MELOS (900-500)</b>	<b>39</b>
<b>1.2 CENOCHOÉ FALISQUE (710-670)</b>	<b>41</b>
<b>1.3 DINOS DU PEINTRE DES CHEVAUX, INCORONATA (700-650)</b>	<b>43</b>
<b>1.4 BUCCHERI, ORFÈVRE ET IVOIRES, ÉTRURIE (700-600)</b>	<b>45</b>
1.4.1 ORFÈVRE ET IVOIRE, PALESTRINA (700-675)	48
1.4.1.1 Ciste de la tombe Castellani (700-675)	49
1.4.1.2 Plaque, fibule et tryphés de la tombe Bernardini (680-675)	51
1.4.1.3 Plaque et fibule de la tombe Barberini (675-670)	54
1.4.2 PECTORAL D'OR DE LA TOMBE REGOLINI-GALASSI, CERVETERI (675-650)	55
1.4.3 <i>IMPASTO-OLLA</i> INCISÉE, ORVIETO (675-650)	60
1.4.4 <i>BUCCHERO-OLLA</i> INCISÉE, CERVETERI (675-650)	61
1.4.5 DIADÈME D'OR DE LA TOMBE D'ISIS, VULCI (650)	62
1.4.6 <i>IMPASTO</i> BRUNO SOTTILE, CAPENA (650-600)	64
1.4.7 PYXIDE, CISTE ET FIBULE, VETULONIA (675-625)	67
1.4.7.1 Pyxide d'ivoire du Circolo degli Avori (675-650)	67
1.4.7.2 Ciste de la tombe du Duce (650-625)	68
1.4.7.3 Fibule d'or de la Tombe du Lictor (630)	69
1.4.8 AMPHORE ETRUSCO-CORINTHIENNE, CERVETERI (630-600)	70
1.4.9 <i>BUCCHERI A STAMPO</i> ET DOSSIER DE TRÔNE, CHIUSI (600-575)	71
1.4.9.1 Bucchéri a stampo (600-575)	71
1.4.9.2 Bucchero-olla de la tombe della Pania (600-550)	72
1.4.9.3 Dossier de trône	73
<b>1.5 KOTYLES, ÉGINE (670-660)</b>	<b>73</b>
<b>1.6 PLAT, THASOS (660)</b>	<b>74</b>

1.7	ARYBALLE CORINTHIEN PCM DU <i>GROUPE DE CHIGI</i> , THÈBES (660-650)	75
1.8	PINAX, GORTYNE (650-625)	78
1.9	CRATÈRE-SKYPHOS DU <i>PEINTRE DE NESSOS</i> , ATHÈNES (610)	78
1.10	PLAT, CAMIROS (600-575)	79
1.11	BRASSARDS DE BOUCLIER, OLYMPIE (600-500)	80
1.12	ARYBALLE CORINTHIEN DU <i>PEINTRE DES LIONS HÉRALDIQUES</i> , RHODES (590)	81
1.13	PLATS DU <i>PEINTRE DE LA CHIMÈRE</i> , RHODES ET ATHÈNES (590-525)	83
<b>2.</b>	<b>ÉPOQUE ARCHAÏQUE (580-480)</b>	<b>86</b>
2.1	COUPE LACONIENNE DU <i>PEINTRE DES BORÉADES</i> , SPARTE (570-565)	86
2.2	PLAT ATTIQUE DU <i>PEINTRE EUCHEIROS</i> , VULCI (550)	87
2.3	FIBULES ET BAGUES D'OR, VULCI (550-500)	88
2.4	EPISEMA DE BRONZE DE LA TOMBE DU <i>CARRO</i> , MELFI (550-500)	91
2.5	PEINTURE PARIÉTALE DE LA TOMBE <i>DEI TORI</i> , TARQUINIA (540-530)	92
2.6	AMPHORE ATTIQUE DU <i>PEINTRE BMN</i> , CERVETERI (540-530)	99
2.7	AMPHORE ATTIQUE DU <i>PEINTRE DE LA BALANÇOIRE</i> , VULCI (540-520)	100
2.8	RELIEFS DES TRÉPIEDS DE BRONZE LOEB, PERUGIA (530-500)	102
2.9	AMPHORE, GROUPE DE LA TOLFA (525)	103
2.10	RELIEF DE TERRE-CUITE, TEMPLE DE PORTONACCIO (510-500)	104
2.11	AMPHORE DU <i>PEINTRE DE BERLIN</i> , ATHÈNES (500-490)	106
<b>3.</b>	<b>ÉPOQUE CLASSIQUE (480-323)</b>	<b>108</b>
3.1	LES RELIEFS <i>JACOBSTHAL</i> , MÉLOS (490-470)	108
3.2	COUPE ATTIQUE DU <i>PEINTRE DE CODROS</i> , VULCI (460-450)	110
3.3	CENOCHOÉ DU <i>PEINTRE DE FELTON</i> , POUILLES (450-400)	110
3.4	GRAND BRONZE DE LA CHIMÈRE D'AREZZO (450-400)	111
3.5	VASES D'ARGENT, ATTIQUE, THRACE (450-430)	116
3.5.1	COUPE D'ARGENT, ATTIQUE, TUMULUS DES <i>SEPT FRÈRES</i> , EST DE LA MER NOIRE (450)	116
3.5.2	COUPE DE RHENEE, ATTIQUE, CHERNOZEM-KALOYANOVO, OUEST DE LA MER NOIRE (430)	118
3.6	ÉPINÉTRON ATTIQUE (425-420)	119
3.7	CENOCHOÉ ATTIQUE D'UN PROCHE DU <i>PEINTRE D'EMPÉDOKLÈS</i> (410)	119
3.8	LES RELIEFS DE LA RÉGION DE XANTHÓS (400-350)	121
3.8.1	RELIEF DE PIERRE DU HERON DE GJÖLBASCHI-TRYSA (400-375)	121
3.8.2	RELIEF DE PIERRE DE LA TOMBE DE TLOS (400-350)	122
3.8.3	RELIEF DE PIERRE DU SARCOPHAGE DE XANTHOS (390-350)	123
3.9	GOBELET D'ARGENT À DÉCOR D'OR, PONT EUXIN (400-350)	124
3.10	LE MONNAYAGE CORINTHIEN (400-350)	125
3.11	ROUELLES D'OR, POUILLES (400-350)	126
3.12	MIROIRS ÉTRUSQUES (350-300)	127
3.13	LE VASE DES PERSES, CANOSA DI PUGLIA (330-320)	128
<b>4.</b>	<b>GRILLE DE LECTURE IMAGES</b>	<b>130</b>
4.1	CARACTÉRISTIQUES PHYSIQUES	130

<b>4.2</b>	<b>FIGURES ASSOCIÉES</b>	<b>133</b>
4.2.1	ADVERSAIRES : BELLEROPHON ET PEGASE	136
<b>4.3</b>	<b>LE COMBAT</b>	<b>139</b>
<b>4.4</b>	<b>DISTRIBUTION DU CORPUS ICONOGRAPHIQUE</b>	<b>145</b>
4.4.1	REPARTITION TYPOLOGIQUE	145
4.4.2	REPARTITION CHRONOLOGIQUE	145
4.4.3	REPARTITION GEOGRAPHIQUE	148
<b>4.5</b>	<b>CONTEXTES D'UTILISATION</b>	<b>153</b>
<b>4.6</b>	<b>SYNTHÈSE IMAGES</b>	<b>155</b>
<b>DEUXIÈME PARTIE - CHIMÈRE MISE EN RÉCIT</b>		<b>157</b>
<b>5</b>	<b>TEXTES</b>	<b>159</b>
<b>5.1</b>	<b>HOMÈRE (VIII<sup>E</sup> SIECLE) : TRIMORPHE OU TRICÉPHALE ?</b>	<b>161</b>
5.1.1	BELLEROPHON : GENEALOGIE ET ERRANCE	163
5.1.2	DES SIGNES FUNESTES	166
<b>5.2</b>	<b>HÉSIODE (VIII<sup>E</sup>- VII<sup>E</sup> SIECLE) : GÉNÉALOGIE ET TRICÉPHALIE</b>	<b>166</b>
5.2.1	PEGASE : CAPTURE, MAITRISE ET VICTORIEUX	169
<b>5.3</b>	<b>HOMÈRE VERSUS HÉSIODE (VIII<sup>E</sup>- VII<sup>E</sup> SIECLE) : DIVERGENCES</b>	<b>169</b>
5.3.1	COMPOSITION PHYSIQUE	170
5.3.2	CRACHEUSE DE FLAMMES	171
5.3.2.1	Ophis versus drakōn	172
<b>5.4</b>	<b>PINDARE (V<sup>E</sup> SIECLE) : MORS OFFERT PAR ATHÉNA</b>	<b>172</b>
5.4.1	BELLEROPHON ET PEGASE : DES FINS BIEN DIFFERENTES	174
<b>5.5</b>	<b>CTÉSIAS (V<sup>E</sup> SIECLE) : UN FEU IMMORTEL</b>	<b>174</b>
<b>5.6</b>	<b>EURIPIDE (V<sup>E</sup> SIECLE) : LIONNE SOUFFLANT LE FEU</b>	<b>175</b>
5.6.1	BELLEROPHON ET PEGASE : UNE BELLE ALLIANCE	176
5.6.2	BELLEROPHON : UNE BIEN TRISTE FIN	177
<b>5.7</b>	<b>GORGAS (V<sup>E</sup> SIECLE) : CHIMÈRE NON-ÊTRE</b>	<b>179</b>
<b>5.8</b>	<b>PLATON (IV<sup>E</sup> SIECLE) : UNE IMAGE DE L'ÂME</b>	<b>179</b>
<b>5.9</b>	<b>PALAIPHATOS (IV<sup>E</sup>- III<sup>E</sup> SIECLE) : UNE MONTAGNE</b>	<b>181</b>
<b>5.10</b>	<b>LA SEPTANTE (II<sup>E</sup> SIECLE) : CHIMAROS</b>	<b>183</b>
<b>5.11</b>	<b>APOLLODORE (II<sup>E</sup> SIÈCLE DE NOTRE ÈRE) : BELLÉROPHON ARCHER</b>	<b>185</b>
<b>6</b>	<b>GRILLE DE LECTURE TEXTES</b>	<b>187</b>
<b>6.1</b>	<b>CARACTÉRISTIQUES PHYSIQUES</b>	<b>187</b>
<b>6.2</b>	<b>ESPACE GÉOGRAPHIQUE</b>	<b>189</b>
<b>6.3</b>	<b>FIGURES ASSOCIÉES</b>	<b>189</b>
6.3.1	ADVERSAIRES	190
<b>6.4</b>	<b>TENTATIVE DE RATIONALISATION</b>	<b>191</b>
<b>6.5</b>	<b>SYNTHÈSE TEXTES</b>	<b>192</b>
<b>TROISIÈME PARTIE – APPROCHE ANTHROPOLOGIQUE</b>		<b>194</b>

<b>7</b>	<b>CARACTÉRISTIQUES PHYSIQUES</b>	<b>196</b>
<b>7.1</b>	<b>ÊTRES COMPOSITES</b>	<b>196</b>
<b>7.2</b>	<b>ORIGINES DES ÊTRES COMPOSITES</b>	<b>198</b>
<b>7.3</b>	<b>LES ÊTRES COMPOSITES, DES ANIMAUX COMME LES AUTRES ?</b>	<b>200</b>
<b>7.4</b>	<b>CHIMÈRE, EMBLÉMATIQUE DES CRÉATURES COMPOSITES ?</b>	<b>205</b>
<b>7.5</b>	<b>SINGULIÈRE CHIMÈRE</b>	<b>205</b>
7.5.1	ORIGINES	205
7.5.2	HERITAGE HITTITE	206
7.5.3	GENEALOGIE	208
7.5.4	SIGNES DISTINCTIFS	217
7.5.5	MODE D’ACTION	218
<b>7.6</b>	<b>LION + CHÈVRE + SERPENT = CHIMÈRE</b>	<b>224</b>
7.6.1	LION	227
7.6.2	CHEVRE	237
7.6.3	SERPENT	243
<b>7.7</b>	<b>SYNTHÈSE LION + CHÈVRE + SERPENT</b>	<b>248</b>
<b>8</b>	<b>ESPACE GÉOGRAPHIQUE</b>	<b>249</b>
<b>8.1</b>	<b>GÉOLOGIE</b>	<b>267</b>
<b>8.2</b>	<b>« VOLCAN » CHIMÈRE</b>	<b>268</b>
<b>9</b>	<b>FIGURES ASSOCIÉES</b>	<b>273</b>
<b>9.1</b>	<b>LES ADVERSAIRES : BELLÉROPHON ET PÉGASE</b>	<b>274</b>
9.1.1	BELLEROPHON	278
9.1.2	PEGASE	286
9.1.3	BELLEROPHON + PEGASE = ASSEMBLAGE	287
<b>9.2</b>	<b>ATHÉNA</b>	<b>288</b>
<b>9.3</b>	<b>ÉCRITURE</b>	<b>289</b>
<b>9.4</b>	<b>LE COMBAT, UNE CHASSE ?</b>	<b>291</b>
<b>9.5</b>	<b>DISPARITIONS</b>	<b>295</b>
9.3.1	CHIMERE : VAINCUE, ABATTUE, TERRASSEE	295
9.3.2	BELLEROPHON : VIDE, NOYE, DISPARU	297
9.3.3	PEGASE : GLOIRE, APOTHEOSE, CONSTELLATION	300
<b>10</b>	<b>TENTATIVE DE RATIONALISATION : CHIMÈRE, UNE CHIMÈRE ?</b>	<b>302</b>
<b>11</b>	<b>RÉCEPTION, DIFFUSION ET APPROPRIATION</b>	<b>307</b>
<b>12</b>	<b>CONCLUSION</b>	<b>317</b>
<b>13</b>	<b>TABLE DES FIGURES</b>	<b>327</b>



## AVANT PROPOS

Chimère, une créature composée d'un corps de lion, dont une tête de chèvre émerge de l'échine, et terminée par une queue de serpent, est si surprenante que son nom est devenu aujourd'hui le synonyme d'utopie<sup>1</sup>. L'étymologie du mot chimère nous apprend que c'est ce protomé<sup>2</sup> caprin qui semble si incongru qui a donné son nom à la créature toute entière. En effet, Chimère dérive du grec *Khimaira* qui signifie « jeune chèvre » ce qui implique que dans le monde grec Chimère est d'abord pensée comme une chèvre<sup>3</sup>. Notre étude se focalisera donc sur les chimères comportant impérativement une partie caprine selon l'étymologie grecque.

Chimère étant la protagoniste principale de cette étude, nous avons donc choisi d'écrire son nom sans article, tout comme il est d'usage pour Pégase, à l'exception des mentions où les deux sont des motifs iconographiques non individualisés.

Notre enquête sur Chimère est une recherche en iconographie et anthropologie selon une approche en histoire de l'art. Pour comprendre comment ce motif s'est formé, nous nous sommes intéressée à retracer son émergence à l'époque archaïque grecque. Notre enquête a donc consisté à rechercher les éléments originels de sa composition en Grèce ancienne tout en cernant notre sujet de manière pluridisciplinaire. Nous avons exploré les modes de représentation de Chimère dans les discours visuels et littéraires mais en ne prétendant nullement faire œuvre de philologue ou d'archéologue. Le lecteur pourra se référer aux corpus iconographique et littéraire complets en annexe, dont nous avons extrait les images et les citations des auteurs anciens afin de faciliter la lecture de notre étude.

Le titre de cette recherche résume la démarche que nous avons suivie pour reconstruire et analyser les particularismes et les transformations qui caractérisent la figure très particulière de Chimère :

---

<sup>1</sup> Le *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, donne comme définition de Chimère tant un « Monstre fabuleux composite, de formes diverses, ayant généralement la tête d'un lion, le corps d'une chèvre, la queue d'un dragon et crachant du feu », un « Être ou objet composé de parties disparates », qu'un « Gros poisson de forme peu commune, vivant essentiellement dans les mers froides », ainsi qu'une « Illusion » ou un « Projet ou idée sans consistance ». De ces définitions, nous allons étudier la première, celle de la créature composite de laquelle les trois autres découlent.

<sup>2</sup> Le *protomé* est aux animaux ce qu'est le *prosopon* aux humains. « Le *prosopon* serait ainsi nommé parce que, lieu d'émission du regard comme il l'est de la voix, il doit être ce qui « voit en avant », FRONTISI-DUCROUX, 1995, p. 40.

<sup>3</sup> Nous le verrons dans la troisième partie, par extension Chimère devient, dès le Moyen Âge, synonyme de créature composite générique.

**Du mythe au motif :** contrairement à d'autres créatures composites<sup>4</sup>, tels les griffons<sup>5</sup> par exemple, Chimère a une histoire. L'*Illiade* est le premier texte qui la mentionne, et ceci à deux reprises<sup>6</sup>, en la situant en Orient<sup>7</sup>, tandis qu'Hésiode<sup>8</sup> lui donne une généalogie. Son combat contre Bellérophon est déjà évoqué par Homère<sup>9</sup>, et Hésiode le reprend en mettant en valeur le rôle de Pégase<sup>10</sup>. Ce combat fait partie des épisodes mythologiques classiques transmis par les auteurs successifs, notamment Pindare qui le premier relate la maîtrise de Pégase par Bellérophon grâce à Athéna<sup>11</sup>. Il narre ensuite leur lutte contre Chimère qu'Euripide évoque dans trois de ses pièces<sup>12</sup>. Chimère est donc attestée très tôt dans la littérature grecque, dès la fin du VIII<sup>e</sup>/début du VII<sup>e</sup> siècle avant notre ère mais son physique n'est alors pas décrit de manière précise. Si les trois animaux qui la composent, le lion, la chèvre et le serpent, sont toujours identiques, la manière dont ils sont assemblés n'est pas clairement expliquée<sup>13</sup>. Les représentations figurées de Chimère apparaissent à la même époque sur des supports variés en différentes déclinaisons qui suggèrent que Chimère a peu à peu pris forme pendant l'époque archaïque et ceci de manière contemporaine en Grèce et dans la péninsule italienne<sup>14</sup>. Nous soulignons que cette recherche est une thèse en histoire de l'art et dès lors notre étude sera balisée principalement par les images.

**De l'hybride au concept :** Chimère est devenue au fil des siècles une figure emblématique des créatures composites. Déjà Platon<sup>15</sup> la considère comme particulièrement représentative du concept d'assemblage et de métissage, jusqu'à en devenir, dès l'époque moderne<sup>16</sup>, synonyme d'utopie et d'onirisme.

<sup>4</sup> Dans cette étude nous privilégierons l'expression *créature composite* qui est neutre au contraire des termes *monstre* et *fantastique* qui sont fréquemment utilisés dans la littérature et nous avons conservés lorsque nous citons ces textes. Il est d'ailleurs à souligner qu'il convient de comprendre le terme *monstre* dans le sens *hors norme* sans connotation péjorative.

<sup>5</sup> Darrell Arlynn Amyx considère que les griffons n'ont pas de signification narrative: « *New forms are made simply by switching heads, or adding wings, to natural beings. Even the griffin and the sphinx have interchangeable bodies; only the heads are different* ». AMYX 1988, vol. II, p. 661. Lire également : « *Monster ohne Mythen* », WINKLER-HORAČEK, 2015a, p. 51-241.

<sup>6</sup> Homère *Illiade*, VI, 152-200 : « la Chimère invincible. Elle était de race, non point humaine, mais divine : lion par devant, serpent par derrière, et chèvre au milieu, son souffle avait l'effroyable jaillissement d'une flamme flamboyante » et XVI, 329 « Amisodare, qui jadis a nourri la Chimère invincible » (trad. P. MAZON, Les Belles Lettres, 1992).

<sup>7</sup> Homère, *Illiade*, VI, 179, puis Ctésias fera de même, *L'Inde*, I, 45<sup>e</sup>.

<sup>8</sup> Hésiode, *Théogonie*, 324-325 : « Elle enfantait aussi Chimère, qui souffle un feu invincible, Chimère, terrible autant que grande, rapide et puissante, qui possède trois têtes, l'une de lion à l'œil ardent, l'autre de chèvre, l'autre de serpent, de puissant dragon » (trad. P. MAZON, Les Belles Lettres, 1986).

<sup>9</sup> Homère, *Illiade*, VI, 178-184 : « Il sut la tuer pourtant en s'assurant aux présages des dieux » (trad. P. MAZON, Les Belles Lettres, 1992).

<sup>10</sup> Hésiode, *Théogonie*, 324-325 : « ce fut Pégase qui en triompha, avec le preux Bellérophon » (trad. P. MAZON, Les Belles Lettres, 1986).

<sup>11</sup> Pindare, *Olympiques*, XIII, 61-69 : « Pallas lui apporta le mors, pareil à un diadème d'or » (trad. A. PUECH, Les Belles Lettres, 1970).

<sup>12</sup> Euripide, *Ion*, 201, *Électre*, 475 et *Sthénébée*, 5 et 9.

<sup>13</sup> Comme nous le verrons en détail dans la deuxième partie, notamment en analysant les textes d'Homère et d'Hésiode.

<sup>14</sup> Le terme *Grèce*, à prendre avec réserves, incluant les zones d'influence grecque, alors que l'expression *péninsule italienne* est à comprendre dans son sens antique, en excluant les îles (Sicile, Sardaigne et Corse).

<sup>15</sup> Platon, *Phèdre*, 229c et *La République*, IX, 588c.

<sup>16</sup> Par exemple, Pic de la Mirandole, *L'Être et l'Un*, 1491 et Jorge Luis Borges, *Le Livre des êtres imaginaires*, 1957.

**D'Orient en Occident** : Les créatures composées d'assemblages sont déjà présentes en Égypte et en Orient. Cependant, les modalités de cette transmission et de ses transformations doivent être nuancées à la lumière des études sur les interactions entre le Proche-Orient et le monde grec qui ont démontré à la fois l'importance des contacts entre Orient et Occident dès l'époque mycénienne et la complexité de leur réception dans la culture grecque<sup>17</sup>. Nous examinerons donc la diffusion de ce motif d'est en ouest, de la Grèce continentale à la péninsule italienne d'où provient la moitié des occurrences iconographiques qui nous sont parvenues représentant Chimère.

**Histoire de l'invention de Chimère** : Tant dans les textes que sur les images, la complexité de l'assemblage de Chimère témoigne d'une sélection réfléchie dont nous tenterons de comprendre le sens. Nous nous attacherons à déconstruire les raisons pour lesquelles trois animaux ont été réunis pour constituer une nouvelle créature en analysant le processus de codification qui a donné à Chimère une personnalité spécifique. Nous réexaminerons également les éléments narratifs qui lui donnent une identité mythique du VII<sup>e</sup> au IV<sup>e</sup> siècle avant notre ère<sup>18</sup>.

**Entre les périodes archaïque et hellénistique** : Notre étude se situe dans la fourchette qui va de la période archaïque ou orientalisante au VII<sup>e</sup> siècle lorsque se produit l'émergence, le développement et la diffusion de la figure de Chimère dans les arts figurés grecs et étrusques, jusqu'à l'époque hellénistique au IV<sup>e</sup> siècle, période lors de laquelle elle devient rare tant dans les textes que sur les images. Ces bornes chronologiques se justifient par l'importance quantitative et qualitative des occurrences, littéraires et iconographiques, qui nous sont parvenues et qui nous permettent d'effectuer une recherche comparative centrée sur la *koiné* grecque.

Cette recherche entend ainsi suivre les traces de la formation et des transformations dans l'espace et le temps d'une figure composite d'un type unique, sans parallèle, qui concentre de manière codifiée un ensemble de valeurs culturelles que nous nous attacherons à saisir dans ses différents contextes, grecs et italiens. Il est à souligner que n'étant ni philologue, ni archéologue, notre propos n'est pas d'entrer dans des querelles de spécialistes au sujet des traductions des textes anciens, ni dans les disputes concernant les datations exactes des supports matériels figurant Chimère car nous nous concentrerons sur l'évolution du motif et de ses variantes.

---

<sup>17</sup> Notamment les travaux fondateurs de Walter Burkert sur les rapports entre religions orientale et grecque, BURKERT, 1984, p. 15-28.

<sup>18</sup> Notre propos étant de nous intéresser à l'émergence de Chimère, sauf mention spécifique, les dates doivent donc dorénavant être considérées comme étant avant notre ère.

## 0 INTRODUCTION

*Au milieu, un orme impénétrable, démesuré, déploie ses branches, ses bras chargés d'ans ; on dit que les Songes vains y ont confusément leur demeure, immobiles sous toutes les feuilles. Là encore, en foule, les formes monstrueuses d'êtres terribles, des Centaures ont pris quartier devant la porte, des Scylla à la double nature, le centuple Briarée, la bête de Lerne sifflant affreusement, la Chimère armée de flammes, des Gorgones, des Harpyes et l'apparence d'une ombre à trois corps. Ici, pressé d'une terreur soudaine, Énée saisit son épée, à ces êtres qui viennent il en présente la pointe dégainée et si sa docte compagne ne l'avertissait que ce sont là vies ténues, sans corps, voletant sous la creuse apparence d'une forme, il allait fondre sur eux et des coups de son fer fendre vainement des ombres.*

Virgile, *Énéide*, VI, 283-294

(trad. J. Perret, Les Belles Lettres, 1978)

Virgile, postérieur à l'époque que nous allons étudier, place un article avant Chimère, ce qui l'englobe dans le groupe des créatures composites. Il la qualifie de « forme monstrueuse » ce qui dénote un jugement de valeur. Nous avons choisi ce passage en ouverture afin d'inscrire cette figure mythique dans une longue durée et de signaler une série de pistes que nous avons suivies au cours de cette recherche.

Virgile place donc Chimère dans le groupe des créatures composites affrontées par Énée lors de sa descente aux Enfers. Chimère y apparaît comme emblématique de toute « la foule, les formes monstrueuses d'êtres terribles<sup>19</sup> » que le héros combat. Ce combat est « chimérique<sup>20</sup> » par excellence car seule la clairvoyance de la Sybille parvient à lui faire comprendre que ces créatures ne sont que « des vies ténues, sans corps, voletant sous la creuse apparence d'une forme<sup>21</sup> ». La référence implicite à Bellérophon, Persée ou Héraclès donne au passage une dimension ironique : chez Virgile, l'initiation d'Énée ne correspond pas à celle des grands héros, car il n'affronte que des ombres<sup>22</sup>.

---

<sup>19</sup> Virgile, *Énéide*, VI, 286 (trad. J. PERRET, Les Belles Lettres, 1978).

<sup>20</sup> «...qui tient de la chimère, sans existence réelle », CNRTL, Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, en ligne.

<sup>21</sup> Virgile, *Énéide*, VI, 292-294 (trad. J. PERRET, Les Belles Lettres, 1978).

<sup>22</sup> JUDET DE LA COMBE, émission sur France Culture, *Sur les docks, L'homme et l'animal* (3/4) « Chacun sa chimère », 12.11.2009, « vies sans corps, images vides de forme... l'ombre de la chimère, ombre au carré » et c'est précisément à ce moment-là que Chimère devient « chimérique ».

Chimère, contrairement à d'autres créatures composites mythologiques n'est pas un simple motif décoratif. Elle a une existence individuelle, tels Cerbère ou Méduse, et figure en contexte narratif dans un épisode mythologique particulier, le combat contre Bellérophon chevauchant Pégase. De plus, alors que les centaures<sup>23</sup> ou les satyres<sup>24</sup> associent des parties humaines et animales de manière ergonomique, Chimère est composée de trois animaux très disparates (un lion, un chèvre et un serpent) et utilise un mode d'action singulier, le jet de flammes. Chimère semble donc être « le plus illogique et le plus étrange des spécimens de la famille des hybrides<sup>25</sup> », et étant « une entité de parties incompatibles<sup>26</sup> », elle est l'exemple par excellence du « concept faux ou vide dans les discussions philosophiques<sup>27</sup> ».

Le cadre définissant Chimère étant posé, l'objectif de notre enquête se situe à trois niveaux. Notre première intention est de chercher à saisir comment s'est élaboré cet assemblage au premier abord surprenant, puis d'en examiner ses variantes afin d'en saisir les raisons, et ceci en croisant les données de l'archéologie et des sources littéraires. Pour ce faire, la première partie présente le catalogue détaillé<sup>28</sup> des représentations figurées et la deuxième partie analyse les descriptions des auteurs anciens ; les deux parties sont structurées en suivant l'ordre chronologique. La troisième partie élabore une synthèse en suivant une approche anthropologique, ordonnée suivant les caractéristiques mises en exergue dans les deux premières parties.

Notre deuxième objectif est d'examiner ces variantes afin de chercher à saisir les modalités de l'élément le plus caractéristique du mode d'action de Chimère, ses jets de flammes, en comparant textes et images. Ces jets de feu sont mentionnés dans tous les textes grecs, dès Homère, mis à part chez Platon et Palaiphatos, ainsi que dans l'iconographie, principalement dans la production vasculaire, support idéal pour représenter des flammes, alors qu'il est plus problématique techniquement de les figurer sur les reliefs et sculptures. Nous comparerons donc les variations iconographiques en fonction des matériaux et des supports de nature très différents, miniatures et mobiles comme le monnayage, la glyptique et l'orfèvrerie et les vases qui ont également circulé, alors que les mosaïques et stèles funéraires ancrent cette figure dans différentes réalités géographique et culturelle. Nous nous interrogerons sur la façon dont Chimère est représentée sur

---

<sup>23</sup> Sur les centaures : BLAINEAU, 2021, p. 55-64.

<sup>24</sup> À relever cette curieuse mention de BORGEAUD sur un pêcheur pseudo satyre : « Le chevrier, revêtant ses membres de la peau d'une chèvre, et fixant des cornes à ses tempes, s'approche en méditant une ruse pastorale ; il jette à la mer de la farine d'orge rôtie avec de la viande de chèvre..., les sargues se dirigent en masse vers cette odeur qui les enchante, et l'homme-chèvre n'a plus qu'à les capturer d'un coup de filet », 1979, p. 172-173.

<sup>25</sup> ROES, 1934, vol. 54, Part 1, p. 21-25.

<sup>26</sup> JOYE-BRUNO, 2007, p. 41.

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> Dans le texte nous ne développerons l'étude que de certaines représentations qui sont emblématiques de la production ou au contraire tout à fait exceptionnelles. Par contre le corpus iconographique en annexe comprend toutes les occurrences des représentations de Chimère que nous avons pu trouver.

tous ces supports sur une longue période allant du VII<sup>e</sup> au IV<sup>e</sup> siècles en cherchant à saisir les raisons des convergences et divergences entre les traditions littéraire et iconographique.

Troisièmement, nous nous intéresserons aux modalités de la construction des récits, en image ou dans les textes, qui font de Chimère une figure individualisée dotée d'une dimension narrative. L'épisode principal est son combat contre le héros Bellérophon chevauchant Pégase, qui constitue à sa manière une autre forme d'assemblage, un combat qui se situe dans un espace géographique particulier. Nous analyserons la nature de ses adversaires, Bellérophon et Pégase et le sens de ce combat aux confins du monde connu.

Dans la première partie dédiée aux images, nous examinerons les variantes des représentations de Chimère dans l'espace et le temps. Alors que son nom *khimaira*, « jeune chèvre », semble impliquer que la partie caprine est la plus importante<sup>29</sup>, Chimère est essentiellement un lion et ceci dès l'émergence de sa figure au VII<sup>e</sup> siècle. Les variantes comprennent les chimères anguipèdes grecques des VII<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> siècles et les *chimères équines*, également des VII<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> siècles, de production étrusque et capénate.

La deuxième partie, dédiée à l'analyse des textes, mettra en valeur les caractéristiques physiques de Chimère, de son mode d'action ainsi que de ses adversaires, Bellérophon chevauchant Pégase. L'analyse de ce dossier permettra de saisir les similitudes et les disparités entre les images et les textes.

La troisième partie devra nous aider à comprendre le regard constant sur les créatures composites et Chimère en particulier, sur une si longue période et dans un espace géographique si vaste. En effet, un phénomène si long donne la sensation que cet intérêt est structurel et fondateur de ce que nous sommes et contribue à organiser la pensée, le psychisme et le comportement humain.

En résumé, notre objectif est de proposer une nouvelle interprétation des enjeux culturels de la nature composite de Chimère dans différents espaces géographiques où son rôle se décline dans le temps, en nous appuyant tant sur les occurrences iconographiques que littéraires qui permettent de la situer dans sa lignée généalogique, en interaction avec des adversaires spécifiques.

---

<sup>29</sup> Bien que ces mentions ne fassent pas partie de la période chronologique que nous étudierons ici, il est à souligner qu'ensuite, dans la littérature latine, la partie constituée de la chèvre disparaît. Ainsi Hygin écrit : « la Chimère de Lycie dont l'avant du corps était à l'image d'une lionne et l'arrière d'un dragon, le milieu étant la Chimère proprement dite, *Fables*, CLI, (trad. J.-Y. BORIAUD, Les Belles Lettres, 1997). Pour Ovide, ce statut essentiel de la partie caprine disparaît complètement : « le monstre qui lançait des flammes par le milieu de son corps et qui avait la poitrine et la tête d'une lionne et la queue d'un serpent », *Les Métamorphoses*, IX, 647-648, (trad. G. LAFAYE, Les Belles Lettres, 1961). De même, Sénèque omet la partie caprine : « Personne n'a prétendu que dans la Chimère le lion ou le dragon fût un animal ; ils en étaient les parties, mais les parties ne sont point des animaux. » *Lettres à Lucilius*, V, XIX, 113,9. (trad. H. NOBLOT, Les Belles Lettres, 1964).

## 0.1 HISTORIOGRAPHIE

Avant de développer la problématique et les méthodes de cette étude, nous allons tout d'abord évoquer brièvement la place occupée par cette figure dans l'historiographie moderne afin de comprendre comment elle a été jusqu'ici comprise et analysée.

Chimère n'a jusqu'ici pas fait l'objet d'une recherche scientifique approfondie que ce soit sous l'aspect iconographique ou littéraire. Néanmoins, sans être au cœur d'une étude, elle a été mentionnée dans plusieurs travaux modernes qui s'inscrivent dans deux traditions complémentaires, l'une basée sur l'étude des supports matériels, l'autre sur l'interprétation des images : aux côtés des philologues, hellénistes, historiens, une place particulière est occupée par les archéologues qui se sont intéressés aux transferts culturels entre le monde oriental et le monde grec tels Pierre Amandry et John Boardman.

Nous présentons ici une synthèse de ces analyses afin de comparer les résultats des diverses disciplines, archéologie, philologie, histoire, pour cerner les acquis des études antérieures.

Les premiers auteurs à s'intéresser à Chimère sont les antiquaires du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans le *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines* (abrégé ici DA), qui paraît en 1873, Louis Nicod de Ronchaud propose une définition simplifiée et déformée de Chimère. Il la qualifie de « monstre informe et ignivore, d'origine carienne ou lydienne<sup>30</sup> ». L'adjectif « informe » surprend car c'est justement l'assemblage d'éléments zoomorphes précis qui constitue son physique si caractéristique. Il relève néanmoins que chez Hésiode, Chimère a trois têtes<sup>31</sup>, ce qui simplifie la compréhension de l'assemblage et contribue à sa postérité en iconographie. Il écrit de manière fautive que « Selon Homère, la Chimère était de race divine, non mortelle<sup>32</sup> », alors que la traduction de Paul Mazon la qualifie de « de race, non point humaine, mais divine<sup>33</sup> » bien qu'aucune partie humaine ne fasse partie de la composition de Chimère. De plus, Ronchaud situe Chimère dans une généalogie différente de celle de nos traductions ultérieures<sup>34</sup> : « Hésiode la fait naître de l'hydre de Lerne et lui donne pour grands-parents Typhon et Échidna, pour sœur la Sphinx, et pour père le Lion de Némée<sup>35</sup> », alors que les traductions de la *Théogonie* choisissent

---

<sup>30</sup> DE RONCHAUD, 1873, s.v. Chimaira, p. 1102-1103.

<sup>31</sup> *Ibid.*, « Dans la *Théogonie* la forme se complique, mais les éléments restent les mêmes : le monstre a trois têtes ».

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 1102.

<sup>33</sup> Homère, *Iliade*, 180 (trad. P. Mazon, Les Belles Lettres, 1987).

<sup>34</sup> Nous le verrons en détail dans la deuxième partie, *Chimère mise en récit*, une incertitude liée à l'ascendance de Chimère demeure, mais néanmoins Hygin, est formel : *Fables*, CLI, « Les enfants de Typhon et d'Échidna ».

<sup>35</sup> DE RONCHAUD, 1873, s.v. Chimaira, p. 1102-1103.

en général pour géniteurs Typhon<sup>36</sup> et Échidna<sup>37</sup>. Au sujet de son nom, avec l'esprit positiviste de son temps, il explique que l'étymologie établit un lien entre χειμών, hiver, tempête et χίμαιρα, la jeune chèvre d'un an<sup>38</sup> et que ces deux termes sont à rapprocher de l'autre nom de la chèvre, αἴξ et de l'égide d'Athéna, « considérée comme un symbole de la nuée orageuse<sup>39</sup> ». Ronchaud discute aussi son origine géographique et évoque le flou sur son lieu d'habitation qui est la Carie ou la Lycie, en précisant qu'en Lycie se trouve une montagne volcanique appelée *Chimère*, dont le sommet vomissait encore des flammes au temps de Servius et que Bellérophon aurait rendu hospitalière, y chassant lions et serpents<sup>40</sup>. Il élabore une explication qui la relie à l'Asie mineure en rationalisant le sens du combat, les jets de feu de Chimère symbolisant les éruptions volcaniques et la foudre : « Rien, d'ailleurs, n'empêche de penser que le mythe de la Chimère est la forme lycienne de la lutte de Zeus contre Typhon représentée par les phénomènes perturbateurs de l'orage et des éruptions<sup>41</sup> ». Sa description de la *Chimère d'Arezzo* (Fig. 1)<sup>42</sup>, montre qu'il ne s'intéresse pas à l'histoire de la sculpture qu'il ne connaît certainement que par les gravures car il ne signale pas le fait que sa queue a été restaurée à la Renaissance<sup>43</sup> : « Cette Chimère de bronze est un monstre dimorphe<sup>44</sup> qui porte une tête de chèvre entée sur un corps de lion. La queue est brisée, mais il ne semble pas qu'elle ait dû avoir la forme du serpent<sup>45</sup> ». Le dessin illustrant sa notice du DA montre la *Chimère d'Arezzo* sans queue, alors que quatorze ans plus tard dans le *Répertoire de la Statuaire grecque et romaine*, Salomon Reinach choisira de faire figurer le dessin avec la restauration<sup>46</sup>.

<sup>36</sup> VIAN, 1960, p. 19, sur Typhon, VIAN, 1960, p. 17-37, « Le mythe de Typhée et le problème de ses origines orientales ».

<sup>37</sup> Nous avons bien entendu consulté la traduction française de P. Mazon et le vers commençant par « Elle enfanta... » indique peu clairement l'entité à laquelle se rapporte le pronom, ce qui est également le cas des traductions de J.-L. Backès, A. Bonnafé et A. Wacziarg-Engel. Néanmoins dans sa traduction anglaise M. L. WEST rappelle que cette généalogie a toujours été incertaine, même dans l'Antiquité et que si tant Echidna et Typhon étaient basés en Lycie, ce qui leur aurait donné des raisons de se rapprocher, le fait que l'hydre soit polycéphale pourrait plaider en faveur du fait qu'elle ait transmis cette particularité à sa fille, Hésiode, *Théogonie*, p. 253-254.

<sup>38</sup> DE RONCHAUD, 1873, s.v. Chimaira, p. 1102, en soulignant qu'Orion de Thèbes avait déjà établi un lien entre ces deux termes : Χίμαιρα. ἡ ἐν χειμῶνι τεχθεῖσα, οἷον ἡ ἕνα χειμῶνα ἔχουσα.

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> DE RONCHAUD, 1873, s.v. Chimaira, p. 1102.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 1102-1103.

<sup>42</sup> La numérotation des notices des illustrations se rapporte à la table des illustrations qui se trouve à la fin du document.

<sup>43</sup> La *Chimère d'Arezzo*, les conditions de sa découverte et de sa restauration sont détaillées dans la première partie, *Chimère mise en images*, au point qui lui est consacré : 3.4.

<sup>44</sup> DE RONCHAUD, 1873, s.v. Chimaira, p. 1102, il est étonnant qu'il n'ait pas utilisé le terme « bicéphale » qui décrit plus précisément son aspect physique, plutôt que « bimorphe ».

<sup>45</sup> *Ibid.*, la queue étant manquante, il est surprenant qu'il puisse écrire qu'elle ne devait pas avoir une forme de serpent.

<sup>46</sup> Cette restauration date de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle de notre ère, a été réalisée par Francesco Carradori ou par son maître Innocenzo Spinazzi.





Fig. 1

Les datations proposées pour les pièces citées et illustrées sont elles aussi encore approximatives. Au sujet de la céramique, Ronchaud ajoute un élément de datation très vague : « On trouve la Chimère peinte sur un plat très ancien découvert à Camiros, dans l'île de Rhodes, actuellement au Musée du Louvre<sup>47</sup> ». (Fig. 2).



Fig. 2

Ces erreurs sont répétées par d'autres auteurs. Dans les *Mélanges de mythologie et de linguistique*, dont la première édition date de 1877, Michel Bréal s'intéresse aux créatures composites et son explication du lien entre Chimère et l'égide est en lien avec celle du DA : la Chimère symboliserait le nuage d'où surgit la foudre<sup>48</sup>.

En 1897 Salomon Reinach fait progresser la recherche en opérant des comparaisons dans son projet de grande envergure, le *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*. Dans son introduction, il déclare avoir pour but de répertorier toutes les statues et statuettes en matières dures qu'il a pu documenter par des photographies ou des dessins. Son objectif est d'atteindre l'exhaustivité en matière de statuaire monumentale, en précisant : « dans la mesure où le permet l'état des communications entre Musées, je me suis montré un peu plus sévère dans le choix des petits monuments de bronze, en particulier des statuettes étrusques<sup>49</sup> ». Il complète son texte par le dessin de la *Chimère d'Arezzo* du v<sup>e</sup> siècle dans sa version restaurée avec la queue de serpent qui mord si étrangement la corne de la chèvre<sup>50</sup>. La *Chimère d'Arezzo* est mise en parallèle avec la

<sup>47</sup> Il s'agit d'un aryballe corinthien attribué au *Peintre des Lions Héraldiques*, datant de la fin du VII<sup>e</sup> siècle, décrit dans la première partie au point 1.9 et sous le n° 34 du corpus iconographique en annexe.

<sup>48</sup> BRÉAL, 1877, p. 176-177.

<sup>49</sup> REINACH, 1897, p. 1.

<sup>50</sup> La *Chimère d'Arezzo*, les conditions de sa découverte et de sa restauration sont détaillées dans la première partie, *Chimère mise en images*, au point qui lui est consacré : 3.4.

*Chimère de la Villa Albani* de Rome, datant du début de notre ère, au corps si particulier car trois têtes d'animaux, lion, chèvre et loup, émergent de l'encolure d'un seul corps, comme c'est le cas chez Cerbère (Fig. 3).



Fig. 3

Deux ans plus tard, en 1899, Reinach déplore le fait que rares sont les études sur la « peinture céramique des Grecs<sup>51</sup> » et il décide donc de se consacrer à cette tâche en répertoriant plus de 2'000 images vasculaires à l'aide de planches gravées reproduites par la zincogravure, dont celles de Johann Heinrich Wilhem Tischbein datant de 1791. Ce *Répertoire des vases peints grecs et étrusques* compile en une seule planche plusieurs représentations de Chimère lors de son combat (Fig. 4), dont celle du *Peliké* du *Peintre de Barclay*<sup>52</sup>, celle du cratère du *Peintre d'Ariane*<sup>53</sup>, celle d'une œnochoé italote de Cerveteri<sup>54</sup>, et une représentation où l'on distingue un individu armé d'une pierre qui prête main forte à Bellérophon pour attaquer Chimère<sup>55</sup>, alors que le motif du haut représente le départ de Bellérophon et Pégase.



Fig. 4

<sup>51</sup> REINACH, 1900, p. I.

<sup>52</sup> Peliké possiblement attique, découverte à Cerveteri, datant d'environ 440, n° 231 du corpus iconographique en annexe.

<sup>53</sup> Cratère à colonne italote, datant d'environ 400, n° 241 du corpus iconographique en annexe.

<sup>54</sup> Œnochoé Gnathia, de Cerveteri, datant d'environ 325-300, n° 257 du corpus iconographique en annexe.

<sup>55</sup> Il ne nous a malheureusement pas été possible d'identifier le vase sur lequel figure ce dessin.

L'étude des styles se met en place au début du XX<sup>e</sup> siècle de notre ère et permet peu à peu de situer la figure de Chimère dans une typo-chronologie. À partir des dessins des animaux représentés sur les vases du Louvre, Jean Morin, dans *Le dessin des animaux en Grèce d'après les vases peints* de 1911, tente de mettre en lumière les écoles et les filiations tout en opérant une hiérarchisation des styles. S'il est très élogieux sur la peinture grecque des VII<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> siècles, il n'hésite pas à intituler « La décadence<sup>56</sup> » son chapitre consacré à la peinture vasculaire des IV<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> siècles. Ainsi, dans le chapitre I'« École rhodienne », prenant pour exemple ce plat rhodien<sup>57</sup> datant de 600-575 (Fig. 5), il juge que les Grecs représentaient très habilement Chimère.



Fig. 5

Puis, se fondant sur les coupes attiques du VI<sup>e</sup> siècle (Fig. 6) ou sur les plats qu'il date « de la décadence italote (Fig. 7)<sup>58</sup>», il devient plus sévère et n'hésite pas à critiquer la manière dont l'assemblage est constitué. Chimère constitue pour lui un exemple remarquable de maladresse dans l'art grec, une anomalie qui contraste avec la virtuosité du rendu des centaures<sup>59</sup> : « Le protomé de chèvre est toujours mal relié au reste du monstre. Les Grecs ne sont jamais arrivés, comme ils y sont parvenus pour le centaure « greffe superbe de ce qu'il y a de mieux chez l'homme et chez le cheval<sup>60</sup>», à la formation d'un type de chimère bien compris et harmonieux, où le problème des difficultés des attaches soit ingénieusement résolu<sup>61</sup>».

<sup>56</sup> MORIN, 1911, p. 48-49.

<sup>57</sup> Plat rhodien, possiblement attribué au *Peintre de Heidelberg*, datant de 600-575, n° 198 du corpus iconographique en annexe.

<sup>58</sup> MORIN, 1911, p. 48-49.

<sup>59</sup> Pour illustrer son propos, il choisit (Fig. 6) cette coupe Siana du *Peintre de Heidelberg*, datant de 575-550, n° 73 du corpus iconographique en annexe et (Fig. 7) ce plat apulien du *Peintre de la Lampe*, datant de 350-325, n° 15 du corpus iconographique en annexe.

<sup>60</sup> FRONTISI-DUCROUX, 2003, p. 66.

<sup>61</sup> MORIN, 1911, p. 48-50.



Fig. 6



Fig. 7

Dans *Fabriques italo-ioniennes des VII<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup> siècles avant J.-C.*, Morin insiste sur le fait que ce type de créature composite caractérise la production des îles et l'Asie Mineure<sup>62</sup> en prenant comme exemple ce bucchero incisé de Cerveteri<sup>63</sup>, datant du deuxième quart du VII<sup>e</sup> siècle (Fig. 8), sans que nous sachions sur quels critères il se base pour leur donner cette origine.

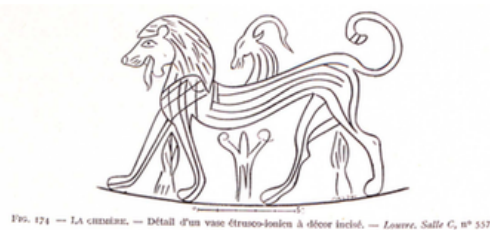


Fig. 8

Le regard d'Edmond Pottier, archéologue et conservateur au Musée du Louvre inaugure une nouvelle façon de lire Chimère. Il s'intéresse non seulement aux objets et à leur iconographie, mais donne une importance nouvelle aux artisans qui ont fabriqué ces vases<sup>64</sup>, considérés comme produisant de « l'art industriel », pour reprendre la terminologie de l'époque, tout en soulignant qu'il ne convient pas d'opérer une hiérarchisation entre des arts. Il décrit très précisément et sans

<sup>62</sup> MORIN, 1911, p. 153.

<sup>63</sup> Stamnos étrusque en *bucchero-olla* incisé, de Cerveteri, datant du deuxième quart du VII<sup>e</sup> siècle, décrit dans la première partie au point 1.5 et sous le n° 192 du corpus iconographique en annexe.

<sup>64</sup> POTTIER, 1926, p. 1-2 : « La valeur n'est pas dans la nature des œuvres elles-mêmes, mais dans la qualité de ceux qui les ont conçues et exécutées ».

émettre de jugement, un combat opposant Chimère et Bellérophon chevauchant Pégase, sur la peliké du *Peintre de Barclay* retrouvée à Nola<sup>65</sup> et datant de 440 (Fig. 9)<sup>66</sup>.



Fig. 9

Les interprétations se développent avec l'émergence d'études sur l'apport de la culture orientale dans le monde grec. De nouveaux travaux interrogent les influences culturelles qui ont pu motiver l'assemblage qui constitue Chimère. L'importance de l'empreinte de l'est est peu à peu reconnue, tout en conservant néanmoins un jugement négatif sur sa valeur esthétique. En 1949, Pierre Amandry, un helléniste spécialiste des rapports avec l'Orient, qualifie de *Chimère* l'étrange assemblage de cet aryballe corinthien<sup>67</sup> de la première moitié du VI<sup>e</sup> siècle (Fig. 10), qui lie Chimère au mythe de Troilos et qualifie cette iconographie de « contamination entre Pégase et la Chimère<sup>68</sup> ». Il conclut avec sévérité : « Si le peintre de l'aryballe a inventé l'image de ce monstre, c'est que l'imagination l'emportait chez lui sur le talent<sup>69</sup>. »



Fig. 10

<sup>65</sup> Peliké possiblement attique, découverte à Cerveteri, datant d'environ 440, n° 231 du corpus iconographique en annexe.

<sup>66</sup> POTTIER, 1922, G535, p. 289, pl. 155.

<sup>67</sup> Aryballe corinthien datant de la première moitié du VI<sup>e</sup>, n° 65 du corpus iconographique en annexe.

<sup>68</sup> AMANDRY et LEJEUNE 1973, p. 199 et JACQUEMIN, *LIMC*, 1986, s.v. Chimaira, p. 256-257.

<sup>69</sup> *Ibid.*

Ce jugement négatif se transforme avec John Boardman qui s'intéresse non seulement à la production artistique grecque dans le monde grec, mais surtout à ses variations lorsqu'elle est réalisée dans un contexte culturel différent. Ainsi dans *Les Grecs d'outre-mer*, Boardman donne à Chimère une origine hittite<sup>70</sup>, le motif d'un lion surmonté d'un protomé humain<sup>71</sup>, comme sur cet aryballe protocorinthien du *Peintre de Boston*, daté du deuxième quart du VII<sup>e</sup> siècle (Fig. 11) : « Le même type de greffe monstrueuse produisit la chimère grecque<sup>72</sup> », alors que Thomas Dunbabin cherche l'éventuel lien entre le feu et la tête humaine surmontant le lion<sup>73</sup>. Sur cet aryballe, la créature fantastique, qualifiée « d'étrange chimère<sup>74</sup> », est dotée d'une tête humaine barbue sur le dos, selon la manière des peintres corinthiens pour créer simplement, en ajoutant un élément d'une autre espèce, une créature inédite. Face à elle, un guerrier et derrière elle figure un personnage masculin, ailé en course agenouillée. Cette chimère sans partie caprine faisant face à un guerrier hoplite est si éloignée du schéma canonique du combat entre Chimère et Bellérophon chevauchant Pégase, qu'on ne saurait affirmer que cette scène représente l'épisode mythologique<sup>75</sup>.



Fig. 11

Si c'est la chèvre qui « fait » Chimère, que penser également de la composition de la créature sur cet aryballe du *Peintre des Lions Héraldiques* du quatrième quart du VII<sup>e</sup> siècle<sup>76</sup> (fig. 12), où le protomé qui émerge de l'échine du lion ne semble non pas caprin mais un humain cornu ?

<sup>70</sup> Sur les Hittites, LEBRUN, 1990, p. 56-59 et AKURGAL, 1986, p. 9-12. Sur les néo-hittites, p. 14-16.

<sup>71</sup> Néanmoins, Anne Jacquemin précise : « Les têtes humaines des représentations hittites sont féminines et le lion est ailé », JACQUEMIN, *LIMC*, III, s.v. Chimaira, p. 256-257.

<sup>72</sup> BOARDMAN, 1995, p. 96.

<sup>73</sup> DUNBABIN, 1979, p. 55-56 et illustrations XV 1 et 2.

<sup>74</sup> ICARD-GIANOLIO et SZABADOS, *LIMC Supplementum*, s.v. Monstra, p. 344. Anne Jacquemin dans la notice Chimaira évoque une filiation hittite en ce qui concerne les créatures composées d'un corps de lion duquel émerge une tête humaine, tout en soulignant que dans ce cas, « les têtes sont féminines et les lions ailés », JACQUEMIN, *LIMC*, III, s.v. Chimaira, p. 256-257.

<sup>75</sup> *Ibid.*

<sup>76</sup> Aryballe corinthien, datant de la fin du VI<sup>e</sup>, décrit dans la première partie au point 1.9 et sous le n° 353 du corpus iconographique en annexe.





Fig. 12

Les échanges entre la Grèce et l'Orient suivaient la route royale perse, l'ancienne route caravanière hittite qui passait par Hattousa. Plusieurs chercheurs ont donc essayé de préciser l'héritage hittite et néo-hittite des différents éléments zoomorphes et Albert Severyns, se rapportant au mythe du combat entre Chimère et Bellérophon, écrit que le mythe du tueur de dragon était déjà présent chez les Hittites<sup>77</sup> alors que Mario Iozzo précise que si la légende du « Tueur de Dragon-Serpent » est d'origine proto-indo-européenne elle est relatée dans des textes hittites<sup>78</sup> et qu'Aurélien Le Maillot suggère que ce sont les taureaux ailés androcéphales assyriens qui seraient les précurseurs des créatures composites hittites<sup>79</sup>.

Le *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (abrégé ici *LIMC*) résume le chemin scientifique parcouru depuis le DA sur le plan méthodologique en intégrant les représentations dans une classification fine par région, période et par support en s'appuyant sur une approche anthropologique<sup>80</sup>. Ainsi, en 1986 dans le tome III du *LIMC*, Anne Jacquemin rédige la notice *Chimaira*<sup>81</sup>, qui est suivie d'une notice spécifique *Chimaira (in Etruria)* d'Ingrid Krauskopf<sup>82</sup>. En 2009, un *Supplementum* complète la collection et Noëlle Icard-Gianolio et Anne-Violaine Szabados évoquent Chimère dans la notice *Monstra*<sup>83</sup>. Giovannangelo Camporeale la prend également en exemple pour illustrer son propos dans l'entrée *Monstra anonyma (in Etruria)*<sup>84</sup>. Ainsi, Ingrid Krauskopf commence la notice *Chimaira (in Etruria)*, en soulignant qu'on ne connaît

<sup>77</sup> SEVERYNS, 1960, p. 190 : et précise que les Hittites eurent un « monopole » de la production des outils et armes en fer jusque vers 1200.

<sup>78</sup> IOZZO, 2009.

<sup>79</sup> LE MAILLOT, 2019, communication personnelle.

<sup>80</sup> Tout en tenant compte de cette remarque : « ... le *LIMC*, tout précieux qu'il puisse être par ailleurs comme trésor d'images, n'est que la dernière encyclopédie du XIX<sup>e</sup> siècle alors qu'il aurait dû être la première du XXI<sup>e</sup>. Axés uniquement sur l'identification des personnages, les principes sur lesquels est construit le *LIMC* contraignent les auteurs à donner la primauté à des signifiés préétablis en négligeant les caractères distinctifs des signifiants », BÉRARD, 1988, p. 134.

<sup>81</sup> *LIMC*, III, s.v. *Chimaira*, 1986, p. 249-259, par Anne JACQUEMIN.

<sup>82</sup> *Ibid.*, s.v. *Chimaira (in Etruria)*, 1986, p. 259-269, par Ingrid KRAUSKOPF.

<sup>83</sup> *LIMC Supplementum*, 2009, s.v. *Monstra*, p. 339-359, par Noëlle ICARD-GIANOLIO et Anne-Violaine SZABADOS.

<sup>84</sup> *Ibid.*, s.v. *Monstra anonyma (in Etruria)*, p. 359-373, par Giovannangelo CAMPOREALE.

pas le nom étrusque de Chimère<sup>85</sup>. Elle relève que les représentations de Chimère produites en Étrurie varient et que le corps de lion est fréquemment ailé<sup>86</sup>, aile qui offre une attache idéale pour la tête caprine, et que cette partie léonine est quelque fois substituée par un corps de cheval, lui aussi possiblement ailé.

Le *LIMC* distingue donc les représentations de chimères grecques, jugées canoniques, de celles de production étrusque. Anne Jacquemin distingue les représentations de Chimère narratives, donc liées au mythe, des Chimères uniquement décoratives<sup>87</sup> et ses réflexions nous amènent à nous demander si en Étrurie Chimère est principalement narrative ou décorative. Le supplément au *LIMC* permet de cerner le terme « monstre » qui implique une créature « qui sort de l'ordinaire par sa taille, son comportement ou en raison d'une anormalité<sup>88</sup> » ou dont le nombre d'organes est inhabituel<sup>89</sup> et qui est liée à des « prodiges » tels que la foudre ou les tremblements de terre<sup>90</sup>. Est soulignée la différence fondamentale entre une créature monstrueuse issue d'une anomalie génétique et un être composite mythologique<sup>91</sup>. Dans *Monstra anonyma (in Etruria)*, Giovannangelo Camporeale se référant à la créativité en matière de production de créatures composites, qu'elles soient du Proche-Orient, de la Grèce ou d'Étrurie, souligne qu'il s'agit souvent d'expérimentations du VII<sup>e</sup> siècle qui souvent disparaissent dès le siècle suivant<sup>92</sup>. Il poursuit en soulignant qu'une des manières les plus fréquentes de créer un être fantastique est l'ajout d'ailes, mais que ceci ne saurait modifier la signification de l'image. Par contre, il indique qu'en contexte apotropaïque, créer des êtres tricéphales leur donne une plus grande force et donc une plus grande probabilité d'être vainqueur de leur adversaire<sup>93</sup>. Il juge que Chimère est la créature composite qui a connu les plus extravagantes variations dans la production étrusque mais surtout capénate, la prenant comme base pour lister des êtres composites qu'il considère comme en découlant<sup>94</sup>.

---

<sup>85</sup> KRAUSKOPF, *LIMC*, III, 1986, s.v. Chimaira (in Etruria), p. 259.

<sup>86</sup> « La pratique qui consiste à ajouter des ailes..., très fréquente en Orient, n'est pas destinée à le rendre monstrueux. Ces ailes ont une signification concrète : elles symboliseraient la rapidité et donc la puissance », ICARD-GIANOLIO et SZABADOS, *LIMC* Supplementum, 2009, s.v. Monstra, p. 356.

<sup>87</sup> Anne Jacquemin souligne que l'apparition des images de Chimère « narrative », donc en situation de combat contre Bellérophon chevauchant Pégase, et « décorative » sont contemporaines et datent du VII<sup>e</sup> siècle, *LIMC*, III, s.v. Chimaira, p. 257-258. De plus, elle décerne une tradition attique à représenter Chimère avec ses trois têtes tournées vers l'arrière, ce qui est vrai dans bien des cas (coupe du *Peintre d'Eucheiros*, décrite dans la première partie, 1.7.4.1.1, amphore du *Peintre Affecté*, à Philadelphie, l'amphore du *Peintre de Bellérophon*, la coupe du *Peintre C*, l'amphore aux deux chimères affrontées, de St Pétersbourg, l'amphore du peintre *BMN*, l'amphore du potier Nicosthénès), mais que nous ne parvenons pas à considérer comme une constante.

<sup>88</sup> Noëlle ICARD-GIANOLIO et Anne-Violaine SZABADOS, *LIMC* Supplementum, 2009, s.v. Monstra, p. 339.

<sup>89</sup> *Ibid.*

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 354.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 354-355.

<sup>92</sup> CAMPOREALE, *LIMC* Supplementum, 2009, s.v. Monstra anonyma (in Etruria), p. 363.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 364.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 364-365.



La variation de composition de Chimère la plus fréquente et constante à toutes les époques est le fait que le serpent est absent de l'assemblage, la queue étant souvent tout à fait léonine, alors que justement cette queue serpentine est très facilement adaptable aux différents supports. Nous nous interrogeons donc sur l'absence de partie serpentine en suivant Thomas Dunbabin, qui rappelle que cette queue serpentine n'est pas surprenante car se trouvant déjà sur le sphinx-lion de Karkemis ainsi que sur des sphinx à Sendjirli et sur un sphinx mâle d'une pierre à cacheter à Berlin<sup>95</sup>.

Si le protomé caprin n'est pas une constante dans l'iconographie des créatures qui peuvent être considérées comme Chimère, nous choisissons de suivre l'étymologie de son nom dans cette étude. Dès lors, seules les représentations de créatures composites dotées d'une partie caprine seront répertoriées, alors que nous inclurons les représentations de Chimère bicéphales, c'est-à-dire sans queue de serpent car ce type est si fréquent qu'il ne nous semble pas possible de l'exclure sans fausser nos analyses.

## 0.2 PROBLÉMATIQUE

Aucune recherche spécifique sur Chimère n'a encore été entreprise et dès lors s'intéresser à cette figure implique que l'on s'attache à décrypter les premières occurrences tant iconographiques que textuelles. La Grèce des VIII<sup>e</sup> et VII<sup>e</sup> siècles fournit les premiers témoignages sur Chimère, tant dans les textes, chez Homère et Hésiode, que sur les images de la Grèce de l'est et sur les îles, attestations donc anciennes et pratiquement contemporaines. Cette présence en Grèce est concomitante des premières images de Chimère dans la péninsule italienne. Cette simultanéité entre textes et images et entre images réalisées à des distances importantes est rare et particulièrement remarquable.

Cette étude se situera temporellement entre les périodes archaïque et hellénistique, et nous allons donc tout naturellement débiter notre recherche par l'examen de ces occurrences très anciennes, contemporaines de la redécouverte de l'écriture, alors que la deuxième borne chronologique que nous avons adoptée est celle qui marque une rupture dans la présence de Chimère, tant dans les textes que sur les images, aux IV<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> siècles. Bien que cela sorte de notre période historique, il est à noter que dans le monde romain, les représentations de Chimère se distancent de l'épisode mythologique pour finalement sortir des deux uniques zones où on la trouve entre les VII<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> siècles pour coloniser l'entier du bassin méditerranéen, où elle apparaît sur de nombreuses mosaïques, des îles britanniques à l'Afrique du Nord.

---

<sup>95</sup> «...causes no difficulty, for it occurs on the lion-sphinx at Carchemish and it is borne also by sphinxes at Sendjirli and by a male sphinx on a seal-stone in Berlin », DUNBABIN, 1953, p. 1168.

Dans cet intervalle chronologique, nous nous attacherons à relever plusieurs problématiques qui se dégagent de l'examen attentif de la figure de Chimère replacée dans ses différents contextes. Tout d'abord, nous verrons le rapport des représentations figurées et des textes dans l'espace et le temps. En effet, et nous l'analyserons en détail, si nous avons pratiquement le même nombre d'images de Chimère réalisées en Grèce et en Étrurie, les images grecques sont intrinsèquement liées aux récits mythologiques, alors qu'en l'absence de texte étrusque, on ne sait si les représentations étrusques sont en lien avec une narration. Néanmoins, il est à noter que Chimère dans le monde étrusque est très souvent dotée d'ailes qui harmonisent le lien entre le corps léonin et le protomé caprin. L'ajout de ces ailes a donc un but esthétique et témoigne d'une liberté dans l'exécution du sujet. Soulignons néanmoins, qu'il n'est pas possible de déterminer si ces ailes avaient également une symbolique et si Chimère en Étrurie pouvait voler, ce qui aurait possiblement changé l'épisode narratif et son issue. D'un point de vue plastique, nous observons également des variantes entre la production grecque et celle de la péninsule italienne. En effet, les supports sont différents et en lien avec les ressources locales : si la production vasculaire domine en Grèce, les mines métallifères de la péninsule italienne ont permis au motif de Chimère de figurer sur l'orfèvrerie sur de grands pectoraux du VII<sup>e</sup> siècle avec une spécificité iconographique que sont les figures affrontées de Chimère et Sphinge sur une série de bagues du VI<sup>e</sup> siècle.

Bien que le nombre d'occurrences dans les images et dans les textes ne soit de loin pas comparable<sup>96</sup>, il n'en demeure pas moins que statistiquement elles suivent la même courbe chronologique de l'émergence de Chimère jusqu'à son déclin. En ce qui concerne son aspect, s'il est indéniable que dans les textes elle est en général qualifiée par ses jets de feu, sur les images ses flammes ne peuvent être visibles que sur la production vasculaire, alors que les reliefs, sculptures ainsi que le monnayage et la glyptique ne permettant pas de représenter ces flammes de manière lisible, elles ont souvent été omises par les artisans.

Homère décrit Chimère comme un animal à trois corps et non à trois têtes ; il importe donc de s'interroger sur les raisons pour lesquelles aucune<sup>97</sup> image d'une Chimère monocéphale mais polymorphe ne nous soit parvenue. Est-ce la difficulté de dessiner un tel assemblage qui a exigé de troquer les trois corps contre trois têtes ? Cette difficulté de représenter un animal à trois corps, tel que décrit dans l'*Illiade*, a été source d'embarras au point que déjà Plutarque insinue que ce nom de Chimère, Chimarrhos, pourrait désigner non pas un animal fantastique mais un « guerrier cruel

---

<sup>96</sup> Voir le graphique au chapitre 3, textes anciens.

<sup>97</sup> À part peut-être, comme nous le verrons au n° 1.20, sur un vase du Céramique attribué au *Peintre de Nessos* (Fig. 52), WEBSTER, 1958, p. 179.

et inhumain<sup>98</sup> naviguant sur un bateau « dont les emblèmes étaient un lion à la proue et à la poupe un dragon<sup>99</sup> », explication qui sera reprise en partie par Hygin, pour qui le navire Chimère navigua aux côtés du navire Centaure dans une régates qu'Énée donna en Sicile en honneur de son père<sup>100</sup>, ainsi que Virgile qui considère également Chimère comme un vaisseau : « masse énorme, bâtie comme une ville, qu'anime sur trois rangs la jeunesse dardanienne, ses rames se relèvent en un triple battement<sup>101</sup> ». Pour Palaiphatos, Bellérophon est un exilé de Corinthe dont le navire était nommé Pégase<sup>102</sup>, qui accosta auprès d'une montagne, appelée Chimère, aux « escarpements abrupts, mais il y a au milieu une grande cavité dans la terre, d'où il sort du feu<sup>103</sup> ». Bellérophon tua le lion et le serpent qui vivaient sur cette montagne et les habitants le célébrèrent avec ces paroles : « Bellérophon est venu avec Pégase et il a fait périr la Chimère d'Amisodaros<sup>104</sup> ». Strabon évoque Chimère en décrivant le paysage où cet épisode mythologique se serait déroulé, le *Mont Chimère* de l'Anti-Cragus et la vallée Chimère qui en découle et rejoint le rivage<sup>105</sup> et ensuite Pline précise que la flamme du *Mont Chimère* ne s'éteint ni le jour, ni la nuit<sup>106</sup>.

Autre source de confusion au sujet de Chimère, sa composition physique : on l'a vu, le nom *Chimère* dérive de *Khimaira* qui signifie *jeune chèvre* et par conséquent, ne pourrait être une chimère qu'un animal composite comportant une partie caprine. De même, si l'on tente de comprendre le motif iconographique, il apparaît que le postulat *Chimère* = *animal tricéphale* est erroné car Chimère est fréquemment bicéphale, la tête de serpent n'étant pas présente dans un tiers des représentations qui nous sont parvenues.

Bien que Chimère puisse potentiellement être des choses aussi diverses qu'un être composite, un navire, un pirate ou une montagne, nous nous focaliserons sur la piste de l'animal composite, son histoire nous conduisant à son trépas sous les coups de Bellérophon chevauchant Pégase.

---

<sup>98</sup> Plutarque, *Œuvres morales*, IV, « Conduites méritoires de femmes – Lyciennes », 9, 246-247 (trad. J. BOULOGNE, Les Belles Lettres, 2002).

<sup>99</sup> *Ibid.*

<sup>100</sup> Hygin, *Fables*, CCLXXIII, 14.

<sup>101</sup> Virgile, *Énéide*, V, 118 (trad. J. PERRET, Les Belles Lettres 1978).

<sup>102</sup> Dans la note 3 du chapitre « Bellerophon », Jacob Stern ajoute : « *Palaephatus apparently means that the name was appropriate for a ship because pegae means "waters" or "spring"* », STERN, *On Unbelievable Tales*, 1996.

<sup>103</sup> Palaiphatos, *Sur les récits qu'on ne peut croire*, 28 (A. ZUCKER, en cours de traduction).

<sup>104</sup> *Ibid.*

<sup>105</sup> Strabon, *Géographie*, XIV, 3, 5.

<sup>106</sup> Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, II, CX 1-2.

Nous le verrons, l'issue fatale ne l'est néanmoins pas nécessairement : en effet le terme grec utilisé signifie *abattre, mettre à terre*<sup>107</sup>, ce qui n'implique pas nécessairement la mort.

Nombreux sont donc nos questionnements mais la problématique principale nous servant de fil rouge est : comment et pourquoi un tel assemblage constitué d'éléments aussi disparates qu'un lion, une chèvre et un serpent, a-t-il non seulement pu voir le jour mais surtout connaître une telle popularité et longévité ? Pour le saisir, notre analyse sera détaillée en différentes sous-questions :

1. À la recherche d'une définition des éléments minimaux qui constituent Chimère. Si d'un point de vue étymologique, c'est sa partie caprine qui définit Chimère, la présence d'une chèvre dans la composition est-elle indispensable à Chimère ?
2. Pourquoi est-ce la partie caprine qui a donné son nom à cet animal redoutable ? En quoi une chèvre est-elle si dangereuse ?
3. Le mode d'action de Chimère, ses jets de flammes, étaient très impressionnants et sont à mettre en lien avec la région de son origine ainsi qu'avec le *Mont Chimère*. Il convient donc de s'interroger sur une éventuelle corrélation entre le feu et les chèvres.
4. Que représentait Chimère en Italie ? Le manque de texte ne nous permet pas de savoir si son nom dérivait également de la chèvre et comme elle y est très fréquemment représentée seule, nous ne pouvons affirmer avec certitude qu'elle soit toujours liée à son contexte mythologique.
5. Pourquoi Chimère, à l'époque moderne, s'est-elle affranchie de l'épisode mythologique pour devenir un nom commun désignant un état psychologique, une tournure poétique<sup>108</sup>, un synonyme d'utopie, ou même un élément architectural ?

Afin d'explorer notre problématique initiale et les questionnements qui en découlent nous allons nous interroger sur ce que Chimère pouvait signifier pour ceux qui l'ont imaginée, les Grecs bien sûr, mais également les peuples de l'Italie préromaine.

### 0.3 MÉTHODOLOGIE

Pour décoder Chimère, nous allons nous appuyer tant sur des sources littéraires qu'iconographiques. Nos deux catalogues ont été établis en s'appuyant principalement sur le *LIMC* pour les occurrences iconographiques et sur le *Thesaurus Linguae Graecae*, le *TLG*, pour les sources littéraires. Une base de données *File Maker Pro* développée spécifiquement pour

---

<sup>107</sup> Homère, *Illiade*, VI, 183. La traduction de Paul Mazon utilise le verbe « tuer », alors que A. T. Murray choisit le verbe « to slay », qui est également le verbe employé en anglais dans l'iconographie de Saint Georges combattant le dragon, alors qu'en français on utilise généralement « terrassant ».

<sup>108</sup> NERVAL, 2005 (1<sup>re</sup> édition 1853), p. 303-311, 407-437.

permettre le tri des images tant par date ou provenance que par spécificités liées à la composition de Chimère et aux éléments qui l'entourent, nous a donné la possibilité de répertorier, cataloguer et classer ce matériel afin que nous puissions l'analyser, ainsi que nous le verrons en détail dans le chapitre 2 de notre première partie, *Grilles de lecture des images*. Grâce à cette base de données, notre corpus peut être structuré comme nous le souhaitons. Dans la version imprimée en annexe de ce travail, les images sont classées chronologiquement des plus anciennes occurrences aux plus récentes, et à l'intérieur de cette classification, par matériaux, en commençant par la production vasculaire particulièrement importante, puis l'orfèvrerie qui est également très présente, ensuite le monnayage et la glyptique, pour terminer par les supports plus anecdotiques, reliefs, coroplastie, ivoire, toreutique, sculpture et mosaïque. Bien entendu, l'utilisation de tel ou tel support varie considérablement en fonction des époques et des lieux de production, mais nous avons décidé de garder la même structure tout au long de notre travail. En ce qui concerne le corpus des textes, nous avons également suivi la chronologie en partant des textes les plus anciens.

Les deux parties, *Chimère mise en images* et *Chimère mise en récit* se terminent chacune par une grille de lecture spécifique qui reprend les mêmes points qui sont ceux que nous considérons comme problématiques : les caractéristiques physiques tout d'abord, puis l'espace géographique, les figures accompagnatrices, les adversaires et pour terminer les tentatives de rationalisation que nous trouvons dans les textes. Notre troisième partie *Approche anthropologique*, suivra une pluralité de pistes de manière transdisciplinaire afin de déchiffrer le rébus que constitue Chimère et prendra les mêmes thématiques pour examiner les spécificités, la réception et la postérité de Chimère. En effet, si notre étude est liée à l'Antiquité, cette approche doit nous servir de base de compréhension de ce que Chimère représente pour nous, personnes du XXI<sup>e</sup> siècle, curieuses de comprendre les racines de notre société.

#### 0.4 CORPUS

La base sur laquelle nous explorons les questionnements qui jalonnent notre recherche se compose d'un catalogue des images<sup>109</sup> qui nous sont parvenues et qui rendent compte des spécificités de Chimère, ainsi que des textes qui la mentionnent. Rappelons la contemporanéité de son apparition, dans les textes, datés des VIII<sup>e</sup> et VII<sup>e</sup> siècles, en l'occurrence dans l'*Illiade*<sup>110</sup> d'Homère où elle est la seule créature mythologique citée<sup>111</sup> et dans la *Théogonie* d'Hésiode qui lui donne une généalogie, ainsi que dans les représentations iconographiques de la même période. Cette

---

<sup>109</sup> Les corpus en annexe, iconographique et littéraire, sont classés de manière chronologique, puis par matière pour les images. Les représentations prises en compte dans cette étude sont uniquement celles qui découlent de la Chimère grecque et non pas celles de chimères dans le sens générique d'êtres composites.

<sup>110</sup> WEST, 2014, p. 40, il en date la rédaction aux années 680-640.

<sup>111</sup> Commentaire du chant VI : « (Chimère) est le seul monstre de ce genre dans l'*Illiade* », JUDET DE LA COMBE, 2019, p. 167.

contemporanéité doit néanmoins être pondérée par le fait, comme le relève judicieusement Tonio Hölscher, que le nombre des représentations iconographiques des mythes est bien plus élevé que celui des écrits et dès lors a un plus grand poids statistique<sup>112</sup>. Dans l'enquête qui nous occupe, nous retrouvons ce déséquilibre qui est encore accentué par le fait qu'une très importante partie des occurrences iconographiques proviennent de l'Étrurie d'où aucun texte utilisable pour notre propos ne nous est parvenu. Les héritages littéraire et artistique sont donc indépendants et il nous semble judicieux de rappeler la formule de Thomas B. L. Webster, « Un poème ne peut pas voyager à moins d'être compris, mais une œuvre d'art peut voyager uniquement grâce à sa beauté ou curiosité<sup>113</sup>. » Sur ce lien entre textes et images, Anthony Snodgrass considère qu'il est essentiel d'appréhender les scènes iconographiques comme illustrant potentiellement un mythe même si nous n'avons pas trace de celui-ci dans les textes : « Il n'y a aucune raison non plus de dénier un statut mythologique à telle ou telle représentation qui montrerait un certain nombre de traits reconnaissables en arguant du fait que les sources littéraires ne nous racontent pas la légende exactement sous cette forme<sup>114</sup>. » Dès lors, nous considérerons que les images sont des sources de l'histoire qui nous occupent au même titre que les textes.

#### 0.4.1 Iconographique

Nous avons effectué un recensement initial qui a abouti à un corpus de 425 objets de matériaux variés (peinture vasculaire, joaillerie, reliefs, monnayage, mosaïque et glyptique principalement), dont l'iconographie représente Chimère. De ces 425 pièces, nous en avons soustraites 61 qui ont été produites durant l'époque romaine ; restent donc 376 occurrences pour la période qui nous intéresse. À cette sélection, se sont ajoutés des objets découverts au fil des recherches liées à cette enquête, que ce soit en reproduction dans des ouvrages spécifiques, en exposition lors de visites de musées ou dont des chercheurs nous ont signalé l'existence car issus de fouilles récentes ou de sujets d'études spécifiques. Toutes les occurrences ont été prises en compte, à l'exception de 88 objets répertoriés pour lesquels nous avons une description mais il n'a pas été possible de trouver une image. Nous avons examiné un corpus de 284 représentations, qui a contrario comporte des objets dont nous avons les images mais dont nous ne savons pas grand-chose car issus par exemple du marché de l'art. En ce qui concerne les analyses spécifiques, notons que 35 de ces objets ont été réalisés dans une région qui n'est pas aisément identifiable, spécifiquement pour la glyptique, pour laquelle la datation est également complexe. Il est à noter que si le *LIMC* répertorie les

---

<sup>112</sup> HÖLSCHER, 1999, p. 15.

<sup>113</sup> « *A poem cannot travel unless it is understood; a work of art may travel because it is beautiful or curious* », WEBSTER, 1958, p. 31.

<sup>114</sup> SNODGRASS, 1986, p. 87.

représentations de Chimère en fonction des directions de ses trois têtes<sup>115</sup>, un examen attentif de toutes les images qui nous sont parvenues ne nous a pas permis de déduire une quelconque conclusion de chronologie ou de provenance géographique.

Notre but étant de comprendre l'émergence et la codification de la composition de Chimère, nous avons porté un soin tout particulier à l'analyse des productions orientalisantes, si précieuses pour comprendre la mise en place de l'iconographie, puis avons étudié les pièces archaïques, classiques et hellénistiques afin d'en observer les variantes. La période orientalisante (720-580), tant en Grèce que dans la péninsule italienne est la période fondamentale de l'intensification des échanges culturels et matériels liés à l'importante croissance démographique. Cette période est dès lors particulièrement cruciale en ce qui concerne les expérimentations iconographiques. Très propices sont celles ayant pour base un bestiaire oriental peuplé de créatures fantastiques qui se métissent à des mythologies locales dérivant des récits homériques. Examiner les emprunts, les assimilations, les adaptations et la diffusion de l'iconographie des créatures composites et plus spécifiquement de Chimère à cette période nous a amenée à mieux penser les échanges, tant au regard de l'iconographie et de ses variantes qu'en nous attachant aux supports de ces images qui peuvent être locaux pour la céramique et la métallurgie, mais également de provenance africaine pour l'ivoire. Il est à relever que pour la période qui nous occupe, seuls des objets produits dans le monde grec et dans la péninsule italienne nous sont parvenus, la diffusion du motif de Chimère au-delà de ces deux zones n'apparaissant que sous l'Empire romain.

Nous reconnaissons qu'il ne nous a pas été possible de compiler tous les rapports de fouilles du monde méditerranéen et dès lors il est probable que des objets qui n'ont pas encore été publiés n'aient pas été pris en considération. Nous ne saurions donc prétendre à une exhaustivité absolue. Toutes les analyses liées à des comparaisons, à des chronologies et à des typologies sont donc à considérer à titre indicatif, à nuancer et comme toujours dans le domaine de l'archéologie, à considérer comme reflétant une situation actuelle, susceptible d'être modifiée en fonction des nouvelles découvertes. De même, les images pouvant présenter des difficultés de lecture ou d'interprétation, il importe de considérer les analyses statistiques comme indicatives. Il est à souligner que le temps nous a manqué pour effectuer des recherches plus approfondies sur certains supports matériels lorsque le lieu de découverte n'était pas aisément déterminé ou que la datation n'était pas mentionnée. Dans une optique iconographique, nous avons donc privilégié l'étude des images à celle des supports.

---

<sup>115</sup> Comme nous l'avons vu, un *protomé* devrait obligatoirement regarder vers l'avant, « voit en avant », FRONTISI-DUCROUX, 1995, p. 40.

#### 0.4.2 Littéraire

Parallèlement aux images, nous avons réuni un corpus de quatorze textes de neuf auteurs différents qui nous sont parvenus. L'amplitude chronologique va du VIII<sup>e</sup> au IV<sup>e</sup> siècle et il apparaît que Chimère a été citée deux fois dans l'*Illiade*<sup>116</sup>, ce qui lui confère un statut exceptionnel car elle est également la seule créature composite nommée dans cette épopée. Quelques décennies plus tard<sup>117</sup>, Hésiode dresse son arbre généalogique dans la *Théogonie*<sup>118</sup>. Comme pour les problématiques de répartition géographique de la production iconographique, le fait que Chimère soit absente des textes entre les VII<sup>e</sup> et V<sup>e</sup> siècles nous interroge sur une réelle disparition ou sur une carence dans les textes qui nous sont parvenus. Quoi qu'il en soit, au V<sup>e</sup> siècle, Ctésias parle du *Mont Chimère* dans *Indica*<sup>119</sup> et Chimère figure dans les *Olympiques*<sup>120</sup> de Pindare, ainsi que dans trois tragédies d'Euripide et si on ne retrouve pas son nom dans les fragments de la pièce *Bellérophon*, on la perçoit en filigrane dans les pensées du héros à la fin de ses jours<sup>121</sup>. Au IV<sup>e</sup> siècle, Platon l'évoque dans *La République*<sup>122</sup> comme emblématique des métissages si peu adéquats dans sa vision du monde, alors que Palaiphatos dans *Les récits que l'on ne peut croire*<sup>123</sup> ne parvient pas à la considérer comme une créature possible. Nouvelle disparition de Chimère qui coïncide avec la borne chronologique de notre étude, mais relevons simplement qu'au I<sup>er</sup> siècle elle réapparaît dans la littérature latine, soit sous l'angle des sciences de la vie chez Lucrèce<sup>124</sup> et Ovide<sup>125</sup>, soit dans le recueil de moralité d'Hygin<sup>126</sup> et dans les *Odes* d'Horace<sup>127</sup>, ou encore comme motif décoratif par Vitruve<sup>128</sup>. Ces mêmes angles se retrouvent au I<sup>er</sup> siècle de notre ère chez Sénèque<sup>129</sup>, Pline<sup>130</sup> et Virgile<sup>131</sup> alors que Strabon<sup>132</sup> l'utilise pour situer une région dans son traité géographique, thématique qui sera reprise au siècle suivant par Pausanias<sup>133</sup> et

---

<sup>116</sup> Homère, *Illiade*, VI, 179 et XVI, 329.

<sup>117</sup> Nous nous basons sur une acceptation courante de la chronologie des deux aèdes, tout en sachant que la datation de ces auteurs est encore sujette à controverses.

<sup>118</sup> Hésiode, *Théogonie*, 318.

<sup>119</sup> Ctésias, *L'Inde*, 20 et Antigone de Caryste, F45ea, F45eβ.

<sup>120</sup> Pindare, *Olympique*, 61-69.

<sup>121</sup> Euripide, *Sthénébée*, 5 et 9, *Ion*, 201, *Électre*, 475 et *Bellérophon*, 12.

<sup>122</sup> Platon, *La République*, IX, 588c.

<sup>123</sup> Palaiphatos, *Sur les Récits qu'on ne peut croire*, 28.

<sup>124</sup> Lucrèce, *De la nature*, II, 700.

<sup>125</sup> Ovide, *Les Métamorphoses*, IX, 647-649 et *Tristes*, 4, 7.

<sup>126</sup> Hygin, *Fables*, LVII, XXX.

<sup>127</sup> Horace, *Odes*, I, XXVII.

<sup>128</sup> Vitruve, *De l'architecture*, VII, V.

<sup>129</sup> Sénèque, *Lettres à Lucilius*, V, XIX, 113, 9 et *Médée*, 825.

<sup>130</sup> Pline, *Histoire naturelle*, II, CX 1-2.

<sup>131</sup> Virgile, *Énéide*, V, 118.

<sup>132</sup> Strabon, *Géographie*, XIV, 3, 5, 7.

<sup>133</sup> Pausanias, *Description of Greece*, II, 27, 2.



Apollodore<sup>134</sup>. Dans *De la personnalité des animaux* au III<sup>e</sup> siècle de notre ère, Élien<sup>135</sup> prend Chimère en exemple et plaide pour une approche raisonnable et rationnelle dans l'examen et la considération des animaux fantastiques. À noter qu'au contraire des occurrences iconographiques que nous ne présentons pas hors de notre période, nous avons décidé de mettre les extraits des textes latins dans notre corpus littéraire en annexe car ils sont essentiels pour notre troisième partie relative à la réception de Chimère et nous pourrions donc ainsi examiner les tentatives de rationalisation du mythe.

Pour cette analyse de la présence de Chimère dans les textes, l'édition *Les Belles Lettres* a été privilégiée, mais nous avons néanmoins également considéré d'autres traductions de spécialistes qui apportaient un regard différent. Il s'agit principalement de la traduction de l'*Illiade* par Pierre Judet de la Combe et pour la *Théogonie* nous avons privilégié une pluralité d'éditions, en français et en anglais, afin de bien comprendre les problématiques résultant de l'une ou l'autre des versions. En ce qui concerne les écrits de Palaiphatos, nous avons eu accès à la traduction d'Arnaud Zucker, encore en cours d'édition.

Si nous avons examiné les textes, nous ne saurions prétendre à des analyses philologiques détaillées dans le cadre d'une étude en histoire de l'art. Les textes seront cités et les traductions données pour situer notre sujet tout en examinant des éventuelles divergences qui sont sources d'incertitudes afin de comprendre les questionnements que nous allons investiguer.

## 0.5 BASE DE DONNÉES ET ANALYSES

En vue de traiter au mieux les données de nos corpus, nous avons utilisé notre base de données *File Maker Pro*, développée spécifiquement afin de pouvoir nous permettre d'effectuer des tris par thèmes, matériaux, provenances, époques ou spécificités iconographiques. Cet outil nous a permis de créer une série de tableaux analytiques qui offrent la possibilité de réaliser tant des frises chronologiques que des analyses de répartitions géographiques et de typologies stylistiques, et ceci tant pour les sources littéraires que pour le corpus iconographique. Des tableaux chronologiques nous accompagneront tout au long de notre étude afin de faire ressortir de manière plus précise les thématiques spécifiques. D'autres tableaux statistiques nous serviront à démontrer, au cours des différents chapitres, les caractéristiques des sujets traités et à faire ressortir les points marquants selon les angles d'approche en procédant par dossiers. L'analyse des occurrences de Chimère se fera par deux types de graphiques ; les uns en secteurs permettant de penser non pas en chiffres absolus mais en proportions, une manière plus pertinente de se rendre compte des rapports entre

---

<sup>134</sup> Apollodore, *La Bibliothèque*, I, 9, 3, 85.

<sup>135</sup> Élien, *La Personnalité des animaux*, IX, 23.

les typologies de supports ou les spécificités de l'iconographie, les autres sous forme de colonnes, qui permettront de mieux percevoir les évolutions chronologiques. Bien entendu, et nous le répétons, ces résultats sont à prendre avec des réserves, car relatifs aux objets qui nous sont parvenus grâce aux fouilles et à l'état de ces objets.

## 0.6 PLAN

Nous avons choisi d'étudier la figure de Chimère en l'abordant selon trois axes spécifiques : l'étude des images, puis celle des textes, donc des occurrences qui nous sont parvenues et enfin en questionnant la signification de Chimère selon une approche anthropologique. Notre approche étant celle de l'histoire de l'art, ce sont donc les objets qui nous sont parvenus qui serviront de point de départ à nos analyses. Ainsi notre première partie, *Chimère mise en images* se focalisera sur des représentations iconographiques spécifiques sélectionnées en fonction de leur exemplarité alors que dans la deuxième partie, *Chimère mise en récit*, nous mentionnerons les extraits de textes qui citent Chimère, décrivent l'assemblage qui constitue son aspect physique ou qui relatent son combat. Comme pour les images, nous nous intéresserons également aux adversaires, Bellérophon et Pégase afin de bien comprendre les interactions entre les personnages. La troisième partie, *Approche anthropologique* permettra d'examiner la circulation du motif et témoignera des synergies ou des divergences entre images et textes, tout en cherchant à replacer Chimère dans son *biotope*. Chimère ayant une très impressionnante longévité, s'impose un examen de la réception, de la diffusion et de l'appropriation de ce motif à travers les zones géographiques et les époques.

Notre première partie découle de notre intérêt pour Chimère, qui a été initialement suscité par les représentations iconographiques de cette créature composite. Dès lors, le corpus d'images sera notre base pour nous plonger dans notre étude qui se développera donc des supports matériels vers une analyse de cette iconographie qui nourrit notre curiosité. Cette partie débutera par des graphiques qui analyseront globalement les occurrences des objets représentant Chimère et qui les situeront tant chronologiquement, que par rapport à leur lieu de production, leurs matériaux et leur iconographie. Des cas d'étude suivront, ils esquisseront des *cartes d'identité* d'objets datant du VII<sup>e</sup> au IV<sup>e</sup> siècles qui seront analysés en détail. Cette partie nous permettra de mieux connaître, non seulement les objets eux-mêmes, mais leurs contextes de production ainsi que, lorsqu'ils sont le produit de fouilles effectuées dans les règles de l'art, d'entrevoir quelque peu l'identité de leurs commanditaires et propriétaires qui ont souvent choisi de se faire enterrer avec des objets ornés de l'iconographie de Chimère. Si des regroupements d'œuvres de même typologie, époque et provenance sont effectués, il nous semble important de nous arrêter plus longuement sur des productions particulières, soit car, fait suffisamment rare pour que l'on s'y arrête, elles sont signées ou attribuées à un peintre ou un potier, soit car leur iconographie ou leur matière les rendent

uniques. À ces objets particuliers, nous consacrerons un soin spécifique en tentant de rédiger leur *biographie* afin d'essayer de comprendre au mieux leur raison d'être dans leurs contextes spécifiques. La classification de ces objets se fera chronologiquement quel que soit leur lieu de production, Grèce ou péninsule italienne, afin de faire ressortir les spécificités géographiques mais également les interdépendances entre les cultures, ce qui mettra en perspective les interactions entre des aires géographiques relativement éloignées. L'observation de ces représentations de Chimère fera ressortir ses signes distinctifs et s'intéressera également aux individus qui l'accompagnent, tels animaux, réels ou fantastiques, humains et divinités ou même des mots. La première partie de ce travail se terminera par une série de grilles de lecture qui nous permettront d'apprécier les évolutions typologiques des représentations de Chimère, selon des répartitions typologique, chronologique et géographique des objets qui composent notre corpus. Ceci nous amènera à saisir tant les contextes qui ont vu la production de ces artefacts que les contextes de leur utilisation.

Bien que cette étude ne soit pas une recherche en philologie, il est crucial de confronter les images que nous avons analysées avec l'examen des textes anciens contemporains. Ainsi, cette deuxième partie intitulée *Chimère mise en récit* répertoriera les textes où il est question de Chimère, confrontera les diverses traductions afin que nous percevions les termes qui ont pu prêter à confusion. En effet, si les images sont la base essentielle sur laquelle nous nous appuyons, il est opportun de les associer aux textes anciens qui relatent l'histoire de Chimère afin de comprendre les similitudes ou les divergences entre ce que montre l'iconographie et ce que disent les textes. Cette confrontation nous aidera à saisir la manière dont s'est constituée l'image mentale des représentations que nous pouvons apprécier. Ainsi, nous lirons chronologiquement les traductions de chacun des auteurs ayant évoqué Chimère, ce qui nous permettra de constater l'évolution de la manière dont elle a été perçue et nous analyserons les termes grecs qui sont problématiques et qui sont traduits de manière différente en fonction des époques et des langues. Nous nous attarderons sur le trait spécifique de Chimère dont parlent les textes, son arme, les jets de flammes, qui pourraient, déjà selon Ctésias de Cnide<sup>136</sup>, être en lien avec le *Mont Chimère*, montagne lycienne ou carienne<sup>137</sup> rejetant des gaz et du feu par ses anfractuosités<sup>138</sup>. Afin d'avoir un témoignage littéraire qui corresponde aux images que nous aurons examinées, suivront des textes qui évoquent

---

<sup>136</sup> Ctésias, *L'Inde*, I, 45°.

<sup>137</sup> WILL, 1955, p. 146, « c'est Euripide puis Hygin qui ont « transposé la localisation de Lycie en Carie ». À noter qu'il n'est pas certain que le carien soit une langue indo-européenne, AKURGAL, 1986, p. 17. Sur les civilisations lydienne, lycienne et carienne, p. 17-18.

<sup>138</sup> Ctésias, *L'Inde* 20 : « près de Phasélis, en Lycie, il y a un feu immortel qui, sur un rocher brûle sans cesse, de nuit comme de jour, que l'eau, loin de l'éteindre, ravive sa flamme et qu'il ne s'éteint qu'avec du fumier » (trad. D. LENFANT, Les Belles Lettres, 2004). De plus, Dominique Lenfant relève qu'aujourd'hui ce site se nomme *Yanartas* qui signifie en turc « pierre en feu ». Elle ajoute qu'Antigone de Caryste dans les *Histoires Étonnantes*, F45ea et F45eß, se référant à Ctésias, utilise le nom *Mont Chimère*, p. 191.

Pégase et Bellérophon combattant Chimère. Comme pour la première partie, des grilles de lecture nous permettront de bien saisir les difficultés liées aux traductions, mais également de rendre compte de l'évolution chronologique de la figure de Chimère dans les textes. Il est néanmoins important de garder à l'esprit la remarque de Paul Veyne dans son interprétation des *Récits qu'on ne peut croire* de Palaiphatos : « le mythe caricaturé par des contresens ou des calembours involontaires ; au lieu d'ôter le surnaturel<sup>139</sup>, il rectifie des déformations sémiologiques. Le mythe est une copie du passé et cette copie est moins interpolée qu'altérée..., un mythe naît d'un calembour<sup>140</sup>».

S'intéresser à Chimère, c'est se plonger dans son monde ; nous allons donc à nouveau prendre pour fil conducteur les mots de Paul Veyne « L'histoire n'existe que par rapport aux questions que nous lui posons<sup>141</sup>. » Cette phrase nous accompagnera dans la troisième partie où nous nous attellerons à *déconstruire* l'assemblage qui compose Chimère, afin d'entreprendre de décoder la raison de l'amalgame des trois animaux qui la composent. En effet, si le lion et le serpent ont en commun une nature sauvage et inspirent généralement la crainte, la chèvre semble bien être l'élément inoffensif de cet agrégat. Néanmoins, en remontant à la racine grecque de son nom, Chimère dérive de *Khimaira* qui veut dire « chèvre qui a passé un hiver<sup>142</sup> ». Chimère serait donc essentiellement une jeune chèvre, ce qui peut sembler paradoxal pour une créature qui doit sa réputation à la terreur qu'elle a inspirée et à l'invincibilité qui l'a caractérisée grâce à son arme spécifique, les jets de feu. Qui dit flammes dit puissance potentiellement indomptable et générant la peur et qui dit peur dit recherche d'un preux qui saura dompter sa propre frayeur. Jouer avec sa vie, faire preuve de tant de bravoure qu'elle côtoie la témérité, telles sont les caractéristiques d'un type d'hommes qui sortent de l'ordinaire. Ils tiennent leur assurance du fait qu'ils sont souvent fils de dieux et bénéficient ainsi, si ce n'est de l'immortalité, au moins d'une certaine invulnérabilité. Leur intrépidité est gage de leur renommée. Les héros, car c'est d'eux qu'il s'agit, sont souvent les adversaires des êtres composites. Sans les êtres composites, les héros manqueraient de raisons et d'occasions d'afficher leur audace et leur vaillance et on comprend Épictète qui déclare qu'Héraclès serait resté un illustre inconnu s'il n'avait pu se mesurer à une série de créatures extraordinaires afin d'en retirer la gloire à travers les millénaires<sup>143</sup>. Dans le cas de Chimère, c'est

---

<sup>139</sup> Sur la définition du terme *naturel*, ROUX, 2008, p. 20 et p. 27 : « Si les “merveilles”, les “prodiges” (θαυμαστά) et les “monstres” au sens large (τέρας) peuvent être dits “contre nature” (παρὰ φύσιν), c'est au sens restreint du terme : “naturel” est ce qui est fréquent et régulier, et “contre-nature”, ce qui est inhabituel ».

<sup>140</sup> VEYNE, 1983, p. 78.

<sup>141</sup> *Id.*, 1976, p. 9. L'entier de *L'Inventaire des différences* a guidé notre recherche.

<sup>142</sup> JUDET DE LA COMBE, 2019, commentaire du chant VI de l'*Illiade* : « v. 180 s. = Hésiode, *Théogonie*, 322 s. Chimère est le nom commun de la chèvre d'un an (qui a passé un hiver, *kheimôn*) », p. 167.

<sup>143</sup> Épictète, *Entretiens*, I, VI, 32-36, « Que penses-tu qu'il fût advenu d'Héraclès sans le lion et l'hydre, sans le cerf et le sanglier et sans un certain nombre d'hommes perfides et brutaux qu'il chassait et dont il purgeait la terre ? Et qu'aurait-il fait sans de pareils événements ? N'est-il pas évident qu'il se serait bien enroulé dans ses couvertures et aurait dormi ? Et d'abord, il n'eût pas été

Bellérophon, le héros corinthien, qui grâce à l'aide de Pégase parvient à triompher d'elle, pourtant réputée invincible. Paradoxalement, ce combat entre Chimère et cet autre assemblage qu'est le héros chevauchant le cheval ailé, a participé à la notoriété non pas principalement du héros vainqueur, mais de sa victime, Chimère. Ainsi, cette troisième partie de notre enquête a pour but essentiel de pénétrer les possibles sources d'inspiration qui ont mené auteurs et plasticiens antiques à puiser dans leur quotidien pour aller au-delà de leur environnement et à concevoir des créatures nouvelles, inédites, fruits de leur imagination. Il sera également question de la réception et de l'appropriation de Chimère dès l'Empire romain jusqu'à notre monde contemporain afin de tenter de comprendre la recette de cette si longue popularité et les éventuelles divergences avec la chimère canonique. Le fil conducteur de cette troisième partie reprend le questionnement du sociologue Pierre Lagrange « Comment l'émergence du savoir scientifique a-t-elle mis fin aux dragons et aux sirènes ?<sup>144</sup> »

---

Héraclès, à somnoler pendant sa vie entière dans une telle mollesse et dans la tranquillité. Et même s'il l'eût été, à quoi eût-il été bon ? Quel usage aurait-il fait de ses bras, ses fameux bras, en un mot, de sa vigueur, de sa constance, de son ardeur généreuse, s'il n'y avait eu semblables circonstances et semblables occasions pour le secouer et l'exercer ? (...) Mais puisqu'ils existaient et qu'ils étaient tout trouvés, ils étaient d'utiles instruments pour révéler et exercer Héraclès. » (trad. J. SOUILHE, Les Belles Lettres, 1975).

<sup>144</sup> LAGRANGE, 2017.

## PREMIÈRE PARTIE - CHIMÈRE MISE EN IMAGES

*Socrate : Formons par la pensée une image de l'âme...*

*Glaucon : Quelle image ?*

*Socrate : Une image comme celle de ces anciens monstres dont parle la fable : la Chimère, Scylla, Cerbère et nombre d'autres qui réunissaient en un seul corps des formes.*

*Glaucon : On me le dit en effet.*

*Socrate : Façonne donc une sorte de monstre à formes et à têtes multiples, têtes d'animaux paisibles et têtes de bêtes féroces, rangées en cercle, et donne-lui le pouvoir de changer et de tirer de lui-même toutes ces formes.*

*Modèle alors la forme unifiée d'un animal divers et polycéphale, qui aurait, disposées en cercle, des têtes d'animaux paisibles et des têtes d'animaux sauvages, et capable de se transformer de l'une en l'autre et de faire sortir tout cela de lui-même.*

Platon, *La République*, IX, 588c  
(trad. É. Chambry, Les Belles Lettres, 1973)

Dans son dialogue *Effet de la justice et de l'injustice sur l'homme*, Platon a choisi Chimère et d'autres êtres composites pour décrire un leurre, c'est dire combien le philosophe tenait les métissages pour dangereux.

Métissée, Chimère l'est par excellence et interpelle par sa plastique surprenante et l'examen des occurrences iconographiques qui nous sont parvenues sera au centre de notre étude. Cette première partie a pour but de répertorier, cataloguer et analyser les représentations de Chimère de manière chronologique tout en nous focalisant sur des représentations iconographiques particulières, qu'elles soient caractéristiques ou a contrario tout à fait exceptionnelles. Cet examen des représentations de Chimère sera diachronique, de l'époque orientalisante (vers 720) à la fin de l'époque classique (vers 330). Les documents dans le catalogue en annexe sont classés par typologie de supports matériels, du plus répandu, la céramique, au plus rare, l'unique peinture dans une tombe de Tarquinia puis à l'intérieur de ces divisions nous suivrons un ordre chronologique, du plus ancien au plus récent. Les objets dont nous n'avons pas trouvé un consensus sur la datation, sont placés en fin de chaque section.

Afin d'examiner des productions contemporaines mais sur des supports différents, nous avons décidé de suivre ci-dessous uniquement l'ordre chronologique en nous intéressant à tous les supports. Notre analyse commencera donc par la définition de l'amplitude chronologique de notre recherche, puis nous nous intéresserons à la diffusion géographique de Chimère et enfin à l'éventail des différents types de support.

## AMPLITUDE CHRONOLOGIQUE

Le catalogue réunit des représentations de Chimère durant la période courant du VIII<sup>e</sup> au IV<sup>e</sup> siècles<sup>145</sup>. Un examen statistique des occurrences (Fig. 13) montre que la présence du motif varie selon les périodes. Il apparaît à la fin du VIII<sup>e</sup> siècle dans les îles grecques et en Italie du sud<sup>146</sup> puis a une présence constante durant le VII<sup>e</sup> siècle<sup>147</sup> et un pic au VI<sup>e</sup> siècle<sup>148</sup> puis au IV<sup>e</sup> siècle<sup>149</sup>. Il se raréfie au V<sup>e</sup> siècle puis tend à disparaître dès le III<sup>e</sup> siècle et disparaître complètement au II<sup>e</sup> siècle. À noter l'importante proportion d'objets dont la datation est incertaine. Cette étude sera concentrée sur les artefacts de l'époque orientalisante, afin de saisir les modalités de l'émergence et de la diffusion de ce motif, sans négliger les images des époques classiques et hellénistiques.

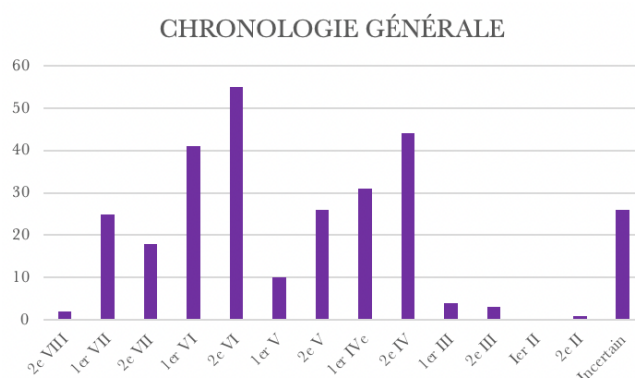


Fig. 13

## AMPLITUDE GÉOGRAPHIQUE

Du point de vue des occurrences géographiques, une des spécificités de notre recherche réside dans le fait que durant la période qui nous occupe, les images représentant Chimère proviennent uniquement de Grèce (incluant les îles et la Grèce de l'est) et de la péninsule italienne, à l'exclusion de toute autre région<sup>150</sup>. L'analyse de la production, tous supports confondus (Fig. 14), nous

<sup>145</sup> Toutes les occurrences iconographiques figurent dans le corpus en annexe, mais sont présentées ci-dessous uniquement les images qui ont été choisies soit pour leur spécificité, soit a contrario car elles sont emblématiques d'une typologie spécifique.

<sup>146</sup> Images étudiées aux n° 1.1 et 1.2 ci-dessous.

<sup>147</sup> Images étudiées aux n° 1.3 à 1.8 ci-dessous.

<sup>148</sup> Images étudiées aux n° 1.10 à 2.11 ci-dessous.

<sup>149</sup> Images étudiées aux n° 3.12 et 3.13 ci-dessous.

<sup>150</sup> À noter qu'ultérieurement, l'Empire romain diffusera largement cette image dans tout le bassin méditerranéen comme nous le verrons dans la troisième partie.

indique que les trois grandes régions furent l'Étrurie avec 30 %, suivie par l'Attique 13 % et Corinthe 9 %. À noter l'important pourcentage d'incertitude quant au lieu de production (12 %).

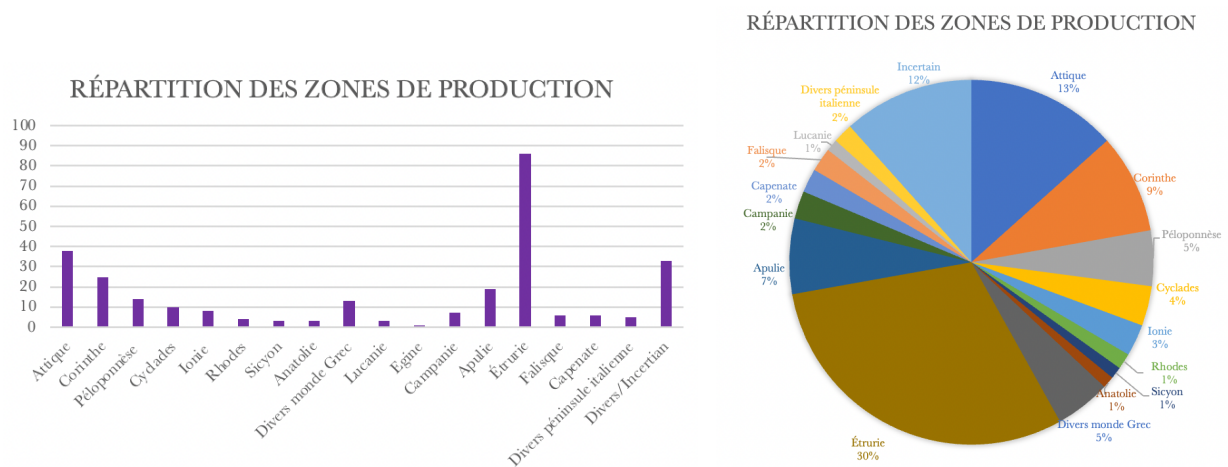


Fig. 14

## AMPLITUDE TYPOLOGIQUE

Notre corpus des images de Chimère se compose de 284 documents sur des supports variés (Fig. 15). Si plus de 40 % des images de Chimère qui nous sont parvenues figurent sur de la céramique peinte, le monnayage, l'orfèvrerie et la glyptique sont presque à égalité avec entre 12 % et 15 % des occurrences. Les reliefs, la coroplastie, l'ivoire, la sculpture, la toreutique, la mosaïque et également la peinture ont chacun servi de support pour cette iconographie, ce qui implique une belle variété de type de représentations. Le fait de pouvoir étudier individuellement chaque image nous aidera à comprendre les interactions entre l'iconographie et les diverses techniques requises pour façonner ces objets peints, gravés, en relief ou encore tridimensionnels. Notre but est également de repérer les liens entre les objets et leur fonction et de comprendre si cette fonction influe potentiellement l'iconographie.

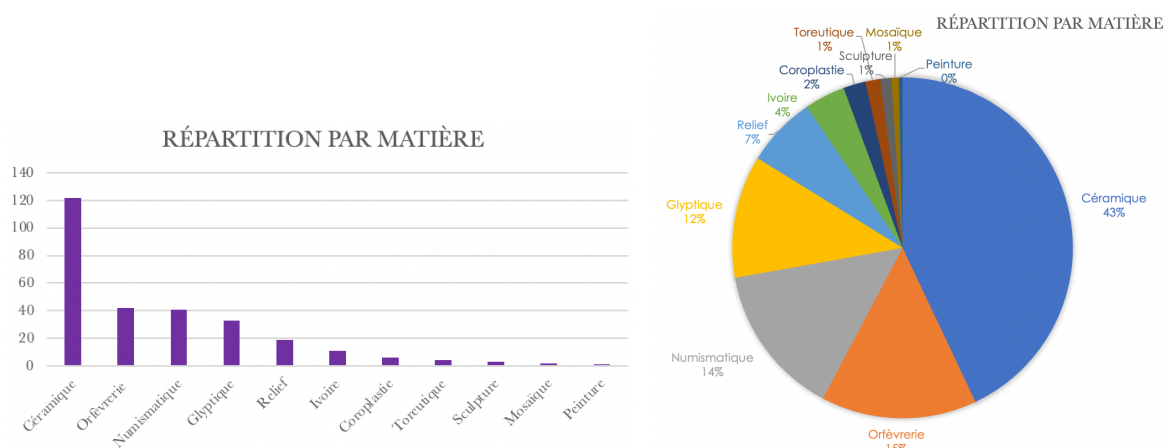


Fig. 15



Cette production sera analysée de manière systématique dans l'ordre chronologique en procédant par étude de cas, qui constituent des sortes de *biographies* d'objets, afin de mettre en lumière les spécificités des images, tantôt emblématiques d'une certaine typologie, ou au contraire d'un type iconographique ou d'un matériau rare ou unique avec parfois la signature de l'artisan qui les a créés.

Après l'analyse de ces documents, nous terminerons l'étude des images par une réflexion d'ensemble afin de faire ressortir les spécificités de cette production. Des grilles de lecture nous permettront d'avoir une vision claire de la chronologie de la production de ces supports matériels, de la répartition géographique et de l'éventail des typologies de ces objets. Nous mettrons également en évidence les spécificités physiques de Chimère, la fréquence de ses représentations aux côtés d'autres créatures, leur identité et l'iconographie du combat. Nous clôturerons cette première partie par une synthèse qui nous permettra de mieux comprendre l'évolution des représentations de Chimère, les constantes, les variantes et les exceptions.

## CHIMÈRES, UN CATALOGUE

Cette étude des supports matériels portant sur l'émergence de l'iconographie de Chimère implique de nous intéresser particulièrement aux échanges méditerranéens de la période orientalisante. Afin de saisir les modalités du passage du style géométrique à la production de motifs figuratifs, nous convoquerons les réflexions de John Boardman, qui avait suggéré d'y voir une réponse aux difficultés de la narration dans l'art géométrique et l'émergence d'un besoin nouveau d'individualiser des personnages. Ce processus se serait concrétisé par l'appropriation de schémas et de formules narratives empruntées à l'Orient. La mise en place d'un langage visuel aurait ainsi impliqué qu'un héros combattant un lion serait considéré comme étant Héraclès, sans référence nécessaire à un texte écrit, les images permettant ainsi au récit de voyager et d'être compris dans des langues et cultures différentes<sup>151</sup>.

---

<sup>151</sup> BOARDMAN, 1998a, p. 53-55.

# 1. ÉPOQUE ORIENTALISANTE (720-580)

C'est dans la production artistique de la Grèce de l'Est et des îles qu'apparaissent les premières représentations de Chimère. Nous allons étudier plus en détail certaines images choisies pour leur exceptionnalité. Il est donc à souligner que les objets présentés ne reflètent pas les proportions liées à la chronologie ou à la typologie, mais ont été choisis car l'iconographie, la manière dont le motif a été réalisé, le matériau ou encore le fait que l'artisan a signé la pièce, leur donne un statut particulier que nous avons décidé d'étudier en détail.

## 1.1 SCEAUX DE STÉATITE, MELOS (900-500)

La technique des pierres gravées vient de la Grèce de l'Est, certainement de Phénicie et c'est à Chypre où les populations de culture grecque et phénicienne se côtoyaient, que les supports matériels, la technique et l'iconographie ont transité d'une culture à l'autre<sup>152</sup>.

Cette lentoïde de stéatite, de production très certainement cycladique (Fig. 16), se trouve au British Museum. Sa datation est extrêmement large, entre 900 et 700 et elle peut être considérée comme l'iconographie annonciatrice de la mythique Chimère<sup>153</sup>. Il convient de remarquer qu'à cette époque ancienne son histoire devait déjà être connue car au revers figure une paire de chevaux ailés, symbolise possiblement Pégase.



Fig. 16

Cette amygdaloïde de stéatite date du deuxième quart du VII<sup>e</sup> siècle (Fig. 17) et provient également de Mélos. Bien qu'elle soit plus récente que la précédente, la présence de ces deux très anciennes pièces de glyptique tend à accréditer l'hypothèse que la créature composite ultérieurement appelée Chimère aurait vu le jour dans les îles.

---

<sup>152</sup> BOARDMAN, 1968, p. 13.

<sup>153</sup> DUNBABIN, 1953, p. 1170, « precursor of the mythical Chimaera ».

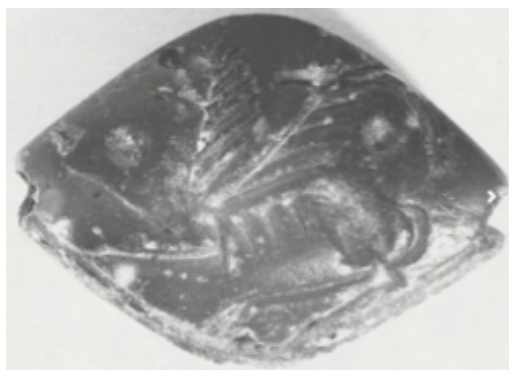


Fig. 17

Une troisième lentoïde de stéatite de Mélos, encore plus récente car datant d'environ 600, montre Chimère à l'arrière-train entièrement ophiomorphe (Fig. 18). Selon John Boardman cette iconographie est emblématique de la période durant laquelle les artisans suivaient scrupuleusement les descriptions littéraires, ce qui a donné une chimère totalement immobile, ce qui est tout à fait contraire à la manière grecque de percevoir les actions des créatures composites<sup>154</sup>. Il est également possible que cette créature composite ne soit pas Chimère, mais plutôt une *chimère-dragon* qui n'aurait rien à voir avec la créature mythologique<sup>155</sup>. Il pourrait également s'agir d'un lion à queue ophiomorphe dont l'élaboration se serait faite au cours du VII<sup>e</sup> siècle à Mélos ou en Crète<sup>156</sup>.



Fig. 18

Ce scarabée de cristal de roche du British Museum datant du V<sup>e</sup> siècle (Fig. 19) interpelle : en effet, si nous ignorons où il a été produit, il est la seule pièce de glyptique représentant Chimère à côté d'une inscription, écrite à l'envers, ce qui atteste son statut de sceau. La salutation, salut !, χαίρει en fait un objet parlant.

<sup>154</sup> «The literary description that determined this abortive image, we have a very early instance of literature dictating detail in art », BOARDMAN, 2002, p. 139.

<sup>155</sup> MORANDINI, 2015, p. 426-427.

<sup>156</sup> *Ibid.*



Fig. 19

Rappelons que Chimère, dont le nom grec signifie « jeune chèvre », apparaît dans cette région des îles où l'*égagre*, la chèvre sauvage, est fréquemment représentée au VI<sup>e</sup> siècle dans la production céramique dite du *style des chèvres sauvages*. L'ancêtre de la chèvre domestique actuelle, présente en Asie Mineure, est caractérisée par une barbiche et de longues et fines cornes noueuses, sans que ceci détermine son sexe<sup>157</sup>. La Chimère représentée sur ce scarabée porte tant la barbiche que les longues cornes et est donc emblématique de cette typologie de chèvre sauvage.

## 1.2 ÆNOCHOË FALISQUE (710-670)

Les Falisques et Capénates sont des peuples qui vivent dans des enclaves culturelle et linguistique sur la rive droite du Tibre, en plein territoire étrusque. Leurs deux langues ne sont pas identiques, mais elles font partie du groupe des langues indo-européennes, un dialecte latin pour les Falisques<sup>158</sup> et une langue italique proche du sabin<sup>159</sup> pour les Capénates, au contraire de l'étrusque qui ne fait pas partie de ce groupe linguistique<sup>160</sup>. Tant les Falisques que les Capénates ont eu une culture propre très importante<sup>161</sup>, et s'ils pouvaient être confondus avec des Étrusques en raison de leur proximité géographique, au contraire des Étrusques, mais tout comme les Romains ultérieurement, ils prétendaient jouir du prestige d'avoir une ascendance grecque<sup>162</sup>. Les Falisques tout comme les Capénates sont des peuples spécifiques, mais il convient néanmoins de relever une certaine perméabilité à l'intérieur de la zone étrusque avec ces populations non

<sup>157</sup> COULIÉ, 2014, p. 41.

<sup>158</sup> « Le peuple falisque a vécu à une époque où les Latins occupaient cette région, et sa langue est apparentée au latin et Faleri aura le même traitement que les Étrusques lorsqu'elle sera détruite », Prof. Laura MICHETTI, durant un cours d'étruscologie à l'université la Sapienza, 27.2.20.

<sup>159</sup> « Des Ombriens et des Sabins vivaient dans la région des Capénates », Prof. Laura MICHETTI, durant un cours d'étruscologie à la Sapienza, 27.2.20.

<sup>160</sup> À ce jour, il n'y a pas de consensus sur l'éventuel lien de l'étrusque avec les langues indo-européennes desquelles il diffère tout en ayant néanmoins des similitudes : il pourrait s'agir d'une langue proto-indo-européenne. Prof. Laura MICHETTI, communication durant un cours d'étruscologie à l'université la Sapienza, 3.12.19.

<sup>161</sup> « ...la supremazia etrusca, se a Veio ed a Caere riuscì a imporre la lingua tirrenica, soppiantando la italica, non vi riuscì a Faleri e Capena », PARETI, 1947, p. 8.

<sup>162</sup> BRIQUEL, 1984, p. 327-330. Sur les Falisques, l'entier du chapitre, p. 327-352.

étrusques. Il est à souligner que dorénavant la distinction entre art étrusque et art italique est bien établie<sup>163</sup>.

Tant les Falisques que les Capénates sont très peu connus en dehors du cercle fermé des spécialistes de l'Italie préromaine, cela est dû certainement à une difficulté de compréhension et d'interprétation. Cette difficulté s'est concentrée avant tout sur les Falisques, car l'état des connaissances pour les Capénates reste décidément précaire en raison de la grande quantité de données non publiées. Les causes de ce mouvement oscillant entre « existence culturelle » et « non-existence politique » sont liées à la manière de traiter les données historiques et linguistiques ainsi que sur l'analyse de la culture matérielle qui ont conclu en faveur d'une séparation nette des groupes falisque et capénate de l'environnement étrusque<sup>164</sup>. Il convient d'ailleurs de relever que les représentations des objets décorés de chimères figurant dans le *LIMC* et provenant de ces deux régions, font partie du groupe *Chimera in Etruria* et que si certaines ont reçu la mention de « production falisque », il s'agit en fait des chimères capénates<sup>165</sup>, ce qui montre bien la mauvaise connaissance des spécificités de chacun de ces deux peuples.

La difficulté majeure qui empêche d'approcher de manière directe tant les Falisques et les Capénates que les Étrusques, est l'absence de sources littéraires. Les témoignages qui nous sont parvenus à leur propos proviennent d'auteurs d'une autre langue et d'une autre culture, le plus souvent d'époques postérieures à nos documents, et donc susceptibles d'être peu objectifs, comme Tite-Live, dans le livre V de l'*Histoire romaine*, qui relate l'histoire des Falisques et des Capénates.

La production falisque d'animaux fantastiques est relativement réduite et se concentre sur des vases d'*impasto* décorés à incision, alors que la production capénate de créatures fabuleuses est extrêmement riche et débridée, tant numériquement parlant que d'un point de vue de variété esthétique. Cette production capénate est riche en « variations sur le thème de la Chimère<sup>166</sup> », Chimère la créature ayant connu les variations les plus extravagantes<sup>167</sup>, comme cela est particulièrement perceptible dans le répertoire figuratif des impasti Falisco-Capénates<sup>168</sup>.

Les différentes typologies de décorations incisées des *impasti* falisques et capénates figurants des créatures composites qualifiées de *Variazioni sul tema della Chimera*<sup>169</sup> sont une série d'images, différentes les unes des autres dans le rendu de certains détails, mais qui peuvent être comprises

---

<sup>163</sup> BIANCHI BANDINELLI, 2013, p. 3.

<sup>164</sup> BIELLA, 2014b, p. 65.

<sup>165</sup> Il en est de même en ce qui concerne le vase du Metropolitan Museum que nous verrons ci-dessous.

<sup>166</sup> BIELLA, 2014b, p. 121.

<sup>167</sup> « *Il mostro che ha avuto le variazioni più stravaganti è la chimera* », CAMPOREALE, *LIMC* Supplementum, p. 364.

<sup>168</sup> *Ibid.*

<sup>169</sup> BIELLA, 2007, p. 151.

comme un « certain nombre de tentatives différentes<sup>170</sup> » de la représentation de Chimère mises en œuvre au cours du VII<sup>e</sup> siècle, tant en Grèce qu'en Étrurie. Parmi les spécimens qui peuvent certainement être rattachés à cette iconographie, nous pouvons distinguer des créatures composites à corps de lion de celles à corps d'équidé. Cependant, tous ces animaux appartiennent au type D de la classification de Krauskopf<sup>171</sup>, qui comprend toutes les variantes dans lesquelles le protomé du lion ou de la chèvre est absent, et sur lesquels les éléments individuels de la chimère sont remplacés par des parties d'autres animaux. Cet éventail d'êtres composites ne constitue pas un groupe homogène mais chacune d'entre elles devant être considérée comme faisant partie de cette « exceptionnelle et exubérante floraison de figures fantastiques<sup>172</sup> » qui a joué un si grand rôle dans la création artistique de l'orientalisme étrusque.

Les représentations de cette œnochoé falisque datée de 710-670 (Fig. 20) sont emblématiques de ces *chimères équines*<sup>173</sup>. Cette cruche est percée de deux ouvertures circulaires au milieu de la panse, effectuées avant la cuisson, ce qui implique que ce vase à col triple tubulaire, à anse tressée et au socle de pieds humains chaussés de bottines, avait une fonction plus rituelle ou cultuelle qu'utilitaire.



Fig. 20

### 1.3 DINOS DU PEINTRE DES CHEVAUX, INCORONATA (700-650)

Dès l'âge du bronze le sud de la péninsule italienne, zone désignée ultérieurement sous le terme *Magna Grecia*, « Grande Grèce », est au cœur de la circulation et donc des échanges culturels et

<sup>170</sup> *Ibid.*

<sup>171</sup> « Varianten: Löwe oder Ziege fehlen oder sind durch andere Tiere ersetzt », KRAUSKOPF, 1986, *LIMC*, III, s.v. Chimaira (in Etruria), p. 263.

<sup>172</sup> «...eccezionale ed esuberante fioritura di figure fantastiche », BIELLA, 2007, p. 153.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 79-85.

économiques et cette zone agit donc comme un pôle d'attraction pour des populations nouvelles qui dès le VII<sup>e</sup> siècle, cohabitent avec les habitants originaires de cette région. Courage et désir d'une liberté d'expression règnent dans ces communautés et auprès des nouveaux arrivants qui s'affranchissent des traditions pour favoriser une nouvelle liberté artistique. Cet état d'esprit peut avoir motivé le fait que les premières expressions de la pensée scientifique aient été produites dans les zones dites « coloniales », en Ionie asiatique, Italie et Sicile. En effet, les philosophes et les artistes d'Ionie ont trouvé une atmosphère très favorable dans les villes de la péninsule italienne<sup>174</sup>. C'est donc un souffle de liberté qui domine dans la production artistique du sud de la péninsule, permettant aux potiers et aux peintres de développer un important répertoire de formes et d'images, ce qui les a distingués très tôt des modèles attiques dont l'influence n'est sensible qu'au début de leur activité<sup>175</sup>. En ce qui concerne les relations entre les nouveaux arrivants et les populations locales, plusieurs cas de figures ont existé, paisibles ou belliqueux. Ainsi, près de la colonie de Siris un emporion a été créé par des colons grecs entre la fin du VIII<sup>e</sup> et le début du VII<sup>e</sup> siècle, fondation qui a impliqué l'anéantissement des populations locales. Ensuite, vers 630, cet emporion a été détruit par la population de Métaponte, ville où l'on a trouvé des vases produits à Siris, ce qui indique la présence de liens entre ces deux populations au début du VII<sup>e</sup> siècle<sup>176</sup>.

La colline de l'*Incoronata* quant à elle est de grande importance pour la compréhension des relations entre les populations grecques et non-grecques durant la période précédant la phase coloniale<sup>177</sup>. Aux IX<sup>e</sup> et VIII<sup>e</sup> siècles les fouilles y témoignent d'une présence purement œnôtre<sup>178</sup>, alors qu'au VII<sup>e</sup> siècle la population cohabite avec des personnes venant des Cyclades, spécifiquement de Naxos. La position stratégique de l'*Incoronata* est liée à la proximité de la mer certes, mais également et surtout au fait que plusieurs fleuves et rivières navigables y ont leur embouchure, ce qui facilite les transports sans devoir contourner la péninsule, ce qui est le cas notamment vers Paestum. Cette situation apporte à la cité une prospérité économique qui se double d'une richesse cultuelle et culturelle due à cette attractivité. Le site fut d'ailleurs abandonné à la fin du VII<sup>e</sup> - début du VI<sup>e</sup> siècle et mis sous terre, ce qui a donc assuré de parfaites conditions de conservation.

---

<sup>174</sup> PUGLIESE CARRATELLI, 1996, p. 14.

<sup>175</sup> SCHMIDT, 1996, p. 443.

<sup>176</sup> DENOYELLE et IOZZO, 2009, p. 51.

<sup>177</sup> DENTI, 2013, p. 96.

<sup>178</sup> Œnôtres est un nom parlant qui signifie « Les gens du vin », DENTI, Séminaire EHESS, Cecilia D'Ercole, *Migrations et migrants dans la Méditerranée antique*, 14.12.22.

Un *dinos* (Fig. 21) datant d'environ 670, attribué au *Peintre des Chevaux*<sup>179</sup> et portant l'iconographie de Chimère faisant face à Bellérophon chevauchant Pégase nous est parvenu et il importe de souligner qu'il s'agit d'une des plus anciennes représentations de scènes mythologiques retrouvées dans la péninsule italienne. Cette iconographie pourrait être une adaptation d'un motif des Cénôtres<sup>180</sup>, ce qui dénote une communauté culturelle faite d'échanges et d'appropriations. Mario Denti souligne la rareté des vases à cette époque, ce qui rend celui-ci très précieux et implique que le peintre, venant probablement de Paros mais qui l'a réalisé à Incoronata, doit être considéré comme un artiste, plus que comme un artisan. Il relève également que cette iconographie est emblématique d'un capital culturel commun et d'une mémoire collective. Ces éléments participent à la construction d'une identité gentilice dans un monde cohérent qui se transmet codes et messages et qui considère que la rareté et l'origine étrangère d'un objet ou de son iconographie contribuent à son exceptionnalité<sup>181</sup>. Ce vase a une autre spécificité en ceci qu'il suit la description homérique qui précise que c'est la chèvre qui souffle les flammes<sup>182</sup>.



Fig. 21

#### 1.4 BUCCHERI, ORFÈVREURIE ET IVOIRES, ÉTRURIE (700-600)

Mis à part l'œnochoé falisque, les représentations de Chimère produites en Grèce ont un schéma canonique qui nous semble établi et nous allons donc nous pencher sur des représentations contemporaines mais produites en Étrurie, soit par des artisans locaux, ou plus vraisemblablement par des maîtres grecs qui se seraient implantés dans la Péninsule. Est-ce par goût personnel ou afin de plaire à une nouvelle clientèle qui veut vivre à la manière grecque, qu'apparaît une certaine indépendance dans le traitement du physique de Chimère ? Quoi qu'il en soit, suivant la distinction

<sup>179</sup> Se fondant sur un regroupement iconographique, Mario Denti a choisi de « baptiser » ainsi le peintre de ce vase, DENTI, Séminaire EHESS, Cecilia D'Ercole, *Migrations et migrants dans la Méditerranée antique*, 14.12.22. Il est à noter qu'une autre attribution avait été faite : le *Peintre d'Analatos* de la région de Siris, deuxième quart du VII<sup>e</sup>, DENOYELLE et IOZZO, 2009, p. 51.

<sup>180</sup> COULIÉ, 2013, p. 222.

<sup>181</sup> DENTI, Séminaire EHESS, Cecilia D'Ercole, *Migrations et migrants dans la Méditerranée antique*, 14.12.22

<sup>182</sup> Merci à Mario Denti de nous avoir rendue attentive sur ce détail que nous n'avions pas pu remarquer sur les images qui étaient à notre disposition.



du *LIMC*, nous nous interrogeons afin de savoir si Chimère en Étrurie est narrative ou décorative<sup>183</sup>. Avant de contextualiser l'environnement dans lequel la production du motif de Chimère a vu le jour en Étrurie, rappelons que nous ne connaissons pas le nom de Chimère dans cette région<sup>184</sup> et qu'aucun texte s'y référant ne nous est parvenu. Dès lors le lien étymologique entre Chimère et la chèvre, n'est peut-être pas avéré en Étrurie.

Les dieux de l'orage se nomment Tarchunt tant en Lydie qu'en Étrurie<sup>185</sup> et cette similarité dans le panthéon pourrait accréditer la thèse déjà présente chez Hérodote<sup>186</sup> selon laquelle les Étrusques seraient originaires de Lydie<sup>187</sup>. En effet, dans le livre I aux vers 94-98, Hérodote situe précisément l'origine des Étrusques en Lydie, d'où ils auraient émigré juste avant la guerre de Troie, au XIII<sup>e</sup> siècle, suite à une grave famine<sup>188</sup>. Les Lydiens auraient troqué leur nom contre celui de Tyrrhéniens, du nom du fils du roi qui les avait conduits en ces terres nouvelles. Deux autres thèses tentent d'expliquer l'histoire des Étrusques : Denys d'Halicarnasse déclare qu'ils sont simplement les descendants des indigènes toscans<sup>189</sup>, tandis qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle de notre ère la théorie de Tite-Live a été reprise selon laquelle les Étrusques seraient issus d'une migration de peuples alpins<sup>190</sup>, hypothèse qui est aujourd'hui complètement abandonnée<sup>191</sup> alors que la supposition d'une émigration orientale expliquerait la splendeur de leur artisanat<sup>192</sup>. Aujourd'hui, c'est la théorie de Denys d'Halicarnasse<sup>193</sup> qui est considérée comme la plus probable : les Étrusques seraient autochtones et descendraient des Villanoviens, mais il est indéniable que des liens existaient depuis une époque très ancienne entre les peuples égéens et étrusques. À noter que les interrogations sur les origines des Étrusques sont liées à l'énigme de la langue étrusque qui n'est pas indo-européenne.

Les transferts, tant de connaissances techniques que de traditions iconographiques et de pratiques sociales comme la consommation du vin, ont transité intensément entre les mondes égéen et italien<sup>194</sup>, ce qui explique le fait que les représentations de Chimère apparaissent dans ces deux zones de manière presque contemporaine. Lorsqu'au cours du VII<sup>e</sup> siècle des colonies grecques ont

---

<sup>183</sup> Pour reprendre la distinction que fait Anne Jacquemin dans le *LIMC*, III, s.v. Chimaira, p. 257.

<sup>184</sup> KRAUSKOPF, 1986, s.v. Chimaira (in Etruria).

<sup>185</sup> DES COURTILS, 1998a.

<sup>186</sup> Hérodote, *Histoires*, I, 94.

<sup>187</sup> MOSSÉ, 2008, p. 214.

<sup>188</sup> MASSA-PAIRAULT, 1996, p. 15.

<sup>189</sup> Denys d'Halicarnasse, *Antiquités Romaines*, I, 26, 2.

<sup>190</sup> VON CLES-REDEN, 1962, p. 19-20.

<sup>191</sup> BIANCHI BANDINELLI, 2013, p. 7.

<sup>192</sup> VON CLES-REDEN, 1962, p. 22.

<sup>193</sup> Denys d'Halicarnasse, *Antiquités Romaines*, I, 26, 2.

<sup>194</sup> LE GUEN, D'ERCOLE et ZURBACH, 2019, p. 181.

commencé à s'établir en Sicile et en Grande-Grèce, des commerçants grecs ont utilisé les anciennes routes continentales ainsi qu'une nouvelle route maritime vers le nord, à la recherche de métaux qu'ils troquaient contre des productions grecques. Ainsi les Étrusques ont commencé à se familiariser avec des nouvelles esthétiques et techniques, en les adaptant à leurs goûts et compétences<sup>195</sup>. L'Étrurie étant une terre riche en minerais, sa production artistique passe par une excellente maîtrise de l'utilisation des métaux locaux et ainsi les objets portant des images de Chimère que nous allons étudier plus en détail sont fréquemment des bijoux en or ou des sculptures de bronze. L'orfèvrerie étrusque est souvent difficile à dater car si les motifs sont fréquemment des emprunts à la production grecque, des combinaisons de motifs ne respectent pas le déroulement stylistique ni les avancées artistiques connues<sup>196</sup>.

Au cours de la période orientalisante le répertoire décoratif étrusque s'ouvre à de nouveaux motifs iconographiques tels que la figure humaine, les animaux réels et composites, les éléments végétaux, ainsi que les premières scènes mythologiques. Dorénavant, l'exécution s'affranchit d'un schéma rigide et la ligne s'assouplit. Si en général ces nouveaux motifs sont tirés du répertoire proche-oriental ou grec, ils sont souvent retravaillés localement, en insistant sur l'effet décoratif qui dénote un goût marqué pour le non-naturel. Dès lors de nombreux exemples de créatures composites sont des variations du type canonique, qui ne débouchent pas sur un nouveau type destiné à s'imposer dans la tradition figurative<sup>197</sup>. Il est donc possible de considérer l'Étrurie comme un laboratoire intellectuel où les échanges entre est et ouest ont été très fructueux et qui dénotent l'originalité et l'adaptation, la tradition et l'imagination de manière tout à fait pertinente. Néanmoins si l'art grec est le fruit d'un bel équilibre entre fantaisie et raison, l'art étrusque quant à lui est emblématique d'une longue permanence stylistique, ce qui participe à la difficulté de dater précisément cette production<sup>198</sup>.

Si les bijoux étrusques des époques antérieures au début du VII<sup>e</sup> siècle présentaient de nombreuses variantes de créatures composites, dont les modèles se trouvaient dans l'art nord-syrien ou pouvaient en être dérivés, dès le deuxième quart du VII<sup>e</sup> siècle les bijoux ne présentent plus que le seul motif de la chimère canonique et dès cette époque l'influence grecque sur l'art étrusque ne peut être rejetée<sup>199</sup>.

---

<sup>195</sup> PARETI, 1947, p. 516.

<sup>196</sup> HAYNES, 1985, p. 11-12, les deux premiers chapitres offrent un aperçu de la géographie et de l'histoire de l'Étrurie, p. 13-39.

<sup>197</sup> CAMPOREALE, *LIMC Supplementum*, s.v. Monstra anonyma (in Etruria), p. 359-360.

<sup>198</sup> BIANCHI BANDINELLI, 2013, p. 13.

<sup>199</sup> STRØM, 1971, p. 213.

Lorsqu'on s'intéresse aux représentations de Chimère en Étrurie, nous devons nous interroger sur ce qui crée la *grécité* : est-ce le récit grec ou le prétendu style grec, ou une combinaison des deux ? Ainsi les images de Chimère en Étrurie est moins liée à une situation particulière qu'au fait d'être un motif très populaire. L'iconographie des scènes funéraires étrusques étant l'appropriation de la force d'un être composite par sa mort et son sacrifice, le fait de tuer Chimère peut-il donc être vu d'une manière tout à fait nouvelle en contexte étrusque<sup>200</sup> ?

#### 1.4.1 Orfèvrerie et ivoire, Palestrina (700-675)

Les tombes princières Barberini et Bernardini de Palestrina, datées d'avant 675, accueillent toutes les deux un abondant et très précieux mobilier qui présente une grande proximité chronologique et un même éventail de provenances stylistiques. Il est néanmoins à relever que la tombe Barberini présente non seulement des signes de richesse économique mais des signes de pouvoir politique, tels un trône, un bouclier de parade et des manches d'éventail en ivoire<sup>201</sup>.

Comme souvent lors des fouilles anciennes, celles de Palestrina n'ont pas été effectuées dans les règles de l'art et à une époque où la richesse apparente du matériel prévalait pour qu'il soit conservé, la production de céramique n'a été ni répertoriée, ni préservée. Dès lors ne reste que le matériel d'apparat en métaux précieux, or, argent, bronze, ainsi qu'ambre et ivoire, ce qui ne permet pas une bonne contextualisation, mais nous éclaire néanmoins sur la richesse et la virtuosité de la production artisanale de cette cité située à l'intérieur des terres et relativement éloignée d'un fleuve navigable.

Dès l'époque du Minoen moyen, de somptueux bijoux en or, alliant les techniques du repoussé et de la granulation, attestent de la grande virtuosité des orfèvres antiques ; la production joaillière étrusque en est la digne héritière. Cecilia d'Ercole rappelle que cette maîtrise a été transmise aux Étrusques par les orfèvres de Pithécusses<sup>202</sup>. Les tombes de Palestrina que nous allons étudier ci-dessous font partie du groupe des ateliers de toreutique de l'Étrurie centrale qui maîtrisent parfaitement la technique du repoussé, consistant en de fines plaques d'électrum, d'or ou d'argent, d'environ un millimètre d'épaisseur accueillant un décor en relief réalisé par poinçonnage depuis le revers, selon une technique identique à celle utilisée sur les boucliers de bronze. Les motifs caractéristiques sont de longues frises parfois agrémentées de reliefs plus grands, probablement martelés au moule, rehaussés de granulations, de filigranes ou de figures plastiques. Ces plaques

---

<sup>200</sup> WARDEN, <http://smu.academia.edu/GregWarden>

<sup>201</sup> Dès le début du VIII<sup>e</sup> siècle, l'ivoire du Proche-Orient était très commun dans l'Italie tyrrhénienne et était travaillé par des artisans émigrés, souvent des phéniciens, qui utilisaient un vocabulaire syrien dans l'élaboration de l'iconographie, ARUZ, GRAFF et RAKIC, 2014, p. 316.

<sup>202</sup> D'ERCOLE, 2012, p. 143.

de métal précieux sont fixées sur un support de métal ou de bois afin de les rendre plus résistantes. Une autre technique consiste à élaborer le motif sur une plaque d'argent ou de bronze, qui pouvait ultérieurement être dorée ou argentée. Ces reliefs ont des dimensions très variées, allant de pendants d'oreilles de moins d'un centimètre à des pectoraux dont le plus grand en mesure 40 de long. Quelle que soit leur taille, les reliefs semblent toujours avoir été réalisés pour la pièce en question, et non pas découpés dans des plaques de métal préalablement décorées. Cette production est essentiellement liée à la péninsule italienne, mis à part une seule exception connue avec un motif de Chimère : un diadème provenant d'Olympie. Nous pouvons distinguer deux écoles en ce qui concerne les tampons et la distribution des reliefs : l'une active en Italie centrale, en Étrurie méridionale et dans le Latium, zones qui ont certainement accueilli les ateliers, alors que l'autre est représentée presque exclusivement par des découvertes provenant de la région de Vetulonia, en Étrurie du Nord, cité d'où proviennent certainement les plaques de Palestrina<sup>203</sup>.

Les deux tombes de Palestrina contenaient chacune une plaque d'or, toutes deux de factures très similaires et qui se trouvent au musée de la *Villa Poniatowski* à Rome<sup>204</sup>. Si la plaque Bernardini (Fig. 23) comporte principalement des animaux réels tels des chevaux et des lions ainsi que des sirènes et des chimères (dont la forme canonique n'est pas respectée car ornées de têtes de lion ou de femme sur l'échine), la plaque Barberini (Fig. 26) est parée de créatures fantastiques dont des sphinx, des griffons et des chimères<sup>205</sup>. Chimère est donc le seul élément iconographique commun à ces deux plaques. Leurs dimensions impliquent que ces bijoux étaient certainement principalement produits à des fins funéraires, mais il est néanmoins impossible d'exclure une utilisation antérieure à l'inhumation<sup>206</sup>. Au vu de l'exceptionnelle maîtrise de la technique et la virtuosité du travail des métaux, Maurizio Sannibale suggère ironiquement que la granulation serait subitement apparue en Étrurie telle Athéna adulte et armée émergeant de la tête de Zeus<sup>207</sup>.

#### 1.4.1.1 Ciste de la tombe Castellani (700-675)

La tombe Castellani doit son nom à Augusto Castellani, initiateur de la collection du même nom, conservée depuis 1919 au *Museo Etrusco di Villa Giulia* et composée de plus de 6'000 objets de grande qualité. Les Castellani sont une famille d'orfèvres du XVIII<sup>e</sup> siècle de notre ère, qui a

---

<sup>203</sup> STRØM, 1971, p. 58.

<sup>204</sup> Pour des raisons de sécurité, ces deux plaques ne sont malheureusement pas visibles, ce qui est particulièrement fâcheux car elles sont exceptionnelles par leur qualité, leur technique, leur dimension et leur iconographie.

<sup>205</sup> STRØM, 1971, p. 104.

<sup>206</sup> *Ibid.*

<sup>207</sup> « La granulazione, con tutte le altre sofisticate tecniche di lavorazione come microsaldatura e filigrana, irrompe nello scenario etrusco all'inizio dell'Orientalizzante, senza che precedenti sul piano tecnologico e formale lascino trapelare una pur minima e duratura fase sperimentale. In sostanza l'oreficeria nasce in Etruria come Atena dalla testa di Zeus, già adulta e armata », SANNIBALE, 2008, p. 346.

compilé durant trois générations une des plus importantes collections de pièces antiques et en a favorisé l'étude, au contraire de la plupart des collections privées de l'époque<sup>208</sup>, avant de l'offrir au tout jeune État italien<sup>209</sup>. En 1866, l'*Istituto di Corrispondenza Archeologica di Roma* a d'ailleurs salué l'initiative de Augusto Castellani, membre de l'Institut depuis 1862, de favoriser la recherche en mettant sa collection à disposition des scientifiques<sup>210</sup>. Néanmoins, la position d'Augusto Castellani était ambiguë : il fut accusé d'avoir été lié aux fouilles clandestines qui ont accumulé difficultés et manquements, puis d'avoir acquis certains objets qui y furent découverts. Il aurait ensuite participé au morcellement de la collection, ce qui ne permet pas d'avoir une vision claire ni de la composition effective du mobilier funéraire ni de son emplacement dans la tombe<sup>211</sup>. Palestrina faisant partie des États Pontificaux, Castellani aurait dû livrer tous les objets et non uniquement ceux qu'il avait officiellement répertoriés. Trois ans après les fouilles il dut clarifier la situation et garda certaines pièces en ne livrant à l'autorité pontificale que deux coupes, une patère, un vase biconique de bronze et une ciste, tout en insistant pour que ces objets ne soient pas exposés aux *Musei Vaticani* mais aux côtés des autres objets qu'il avait offerts aux *Musei Capitolini*, dont il était le directeur<sup>212</sup>. Les tribulations dues au contexte de la découverte de cette ciste (Fig. 22) et le fait que la reconstruction ait été réalisée par Castellani lui-même, implique une certaine réserve quant à cet objet tel que nous le voyons, composé de quatre registres superposés dont l'inférieur est occupé par une frise de fleurs de lotus et de palmettes, surmonté par deux frises superposées, celle du bas composée d'animaux réels combattants et celle du haut d'animaux composites, alors que le registre supérieur est occupé tant par des animaux, des créatures fantastiques que des humains<sup>213</sup>. Cette ciste a été restaurée en vue de son exposition à Bologne en 2000 et la note technique du restaurateur indique qu'une face est décorée de manière plus riche que les autres et que les trous de fixation des lamelles d'argent sur l'âme de bois ne sont pas anciens. De plus, il a été découvert qu'une entaille longitudinale du registre médian avait été effectuée de manière intentionnelle afin de donner plus d'ampleur à la décoration. En outre, des inadéquations sur les pattes et les queues des animaux ainsi que des effets particuliers sur l'argent, donnent à penser que la *reconstruction* d'Augusto Castellani semble avoir dénaturé l'objet initial en vue de le rendre plus esthétique<sup>214</sup>.

---

<sup>208</sup> CARUSO, 1985, p. 5.

<sup>209</sup> MORETTI SGUBINI, 2000, p. 7.

<sup>210</sup> « *Può rallegrarsi il mondo dotto che le antichità ceretane trovate negli ultimi scavi dei sigg. Calabresi siano diventate di proprietà del Sig. Augusto Castellani, il quale col solito generoso zelo si rendere conosciuta la gloriosa civiltà dell'antica Italia ne permette lo studio a chiunque vi si interessa* », BOITANI, 2000, p. 59.

<sup>211</sup> MAGAGNINI, 2010, p. 280.

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 281.

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 282.

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 282-283.

Ingrid Strøm, qui a pu analyser une photo du *German Archeological Institute* à Rome datant d'avant la dispersion du mobilier, décrit la ciste et préconise une date de réalisation proche de la tombe Bernardini, entre 700 et 675, bien qu'elle ne contienne pas d'objets datables de manière certaine<sup>215</sup>.

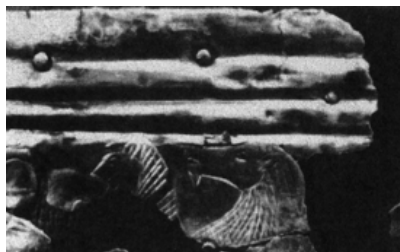


Fig. 22

#### 1.4.1.2 Plaque, fibule et *tryphés* de la tombe Bernardini (680-675)

La tombe Bernardini fut découverte en février 1876 lors de fouilles financées par les frères Bernardini. Le matériel fut acheté la même année par l'État italien et exposé dès 1877 au *Museo Kircheriano*, alors *Museo Preistorico Etnografico* et ancêtre du *Museo Luigi Pigorini*. Après une restauration en 1949, ces objets ont été conservés au musée étrusque de la *Villa Giulia* depuis 1960, aux côtés du matériel de la tombe Barberini. Il importe de souligner que les fouilleurs n'ont pas conservé les os découverts dans la tombe (à l'exception d'un fragment d'un doigt) ce qui interdit toute analyse précise par ADN et implique qu'on ne peut avec certitude savoir s'il s'agissait d'une tombe masculine ou féminine, à inhumation ou à incinération<sup>216</sup>. Si aujourd'hui le matériel de ces deux tombes ne se trouve plus à la *Villa Giulia*, dédiée à l'art étrusque, mais à la *Villa Poniatowski*, spécialisée dans les productions latines du Lazio, c'est que Palestrina était une ville latine, bien que l'analyse du mobilier funéraire de la tombe Bernardini (et également Barberini) montre une identité de *facies* culturel avec le centre de l'Étrurie méridionale et plus particulièrement de Cerveteri et la tombe Regolini-Galassi<sup>217</sup>. La tombe Bernardini est exemplaire en ceci que son mobilier provenant des diverses cultures de la période orientalisante du VIII<sup>e</sup> siècle, Urartu, Syrie, Assyrie et Phénicie, est arrivé directement du Proche-Orient sans passer par le monde grec. Selon Fulvio Canciani et Friedrich von Hase, la datation de la tombe est légèrement plus basse que 700, date donnée par la céramique grecque, et conditionnée par la présence de Chimère (bien que de forme atypique), ainsi que du griffon d'ivoire. Les tombes Barberini et Regolini-Galassi, que nous étudierons plus avant, sont certainement légèrement postérieures car

<sup>215</sup> STRØM, 1971, p. 154-155.

<sup>216</sup> CANSIANI et VON HASE, 1979, p. 4.

<sup>217</sup> *Ibid.*, p. 5.

le répertoire iconographique orientalisant y est plus développé<sup>218</sup>. Dans cette tombe, en plus de la plaque d'or, il y a possiblement d'autres représentations de Chimère sur du matériel d'ivoire recouvert de feuilles d'or, malheureusement assez endommagé pour qu'il ne soit pas possible de savoir s'il s'agit de lions ayant un système d'accroche fixé sur l'échine ou de chimères<sup>219</sup>.

La plaque d'or (Fig. 23) comportant des figurines de chimères, lions, sirènes et chevaux, réalisées en granulation, date de 680 environ et mesure 17 centimètres ce qui en faisait un imposant pectoral. Il est l'œuvre d'artisans d'Étrurie (peut-être de Cerveteri) auxquels on attribue néanmoins une probable formation syro-phénicienne. Il est à noter que la technique de granulation est un emprunt phénicien et son utilisation en Italie remonte au début du VII<sup>e</sup> 220 siècle. Comme le pectoral de la tombe Barberini, il s'agit d'une plaque décorative que l'on fixait sur le tissu du vêtement à l'aide de deux grosses épingles : le revers des deux plaques porte deux files d'œilletons certainement prévus à cet effet<sup>221</sup>. Afin d'assurer sa fermeté, cette fameuse plaque d'or a sa face supérieure renforcée par une médiane et deux cylindres transversaux. Le décor est composé de créatures fantastiques et réelles, de différents types, disposés en rangées ; sur le cylindre central se trouvent neuf chimères rétrospectives, dont quatre sont tournées respectivement vers la droite et la gauche, tandis que la centrale a un double corps de lion dont les têtes regardent vers l'extérieur. À droite et à gauche se trouve une rangée de douze lions assis et une de douze lions debout, suivis d'une rangée de quinze sirènes assises et d'une de quatorze chimères assises, chacune portant sur sa croupe une tête humaine regardant vers l'arrière. D'un point de vue technique, les animaux sont obtenus en assemblant les deux moitiés réalisées à l'aide d'un poinçon, les pattes et les queues des chevaux et des lions sont constituées de fil d'or. Des restes de tissu encore adhérents au revers de la plaque étaient présents au moment de la découverte<sup>222</sup>.

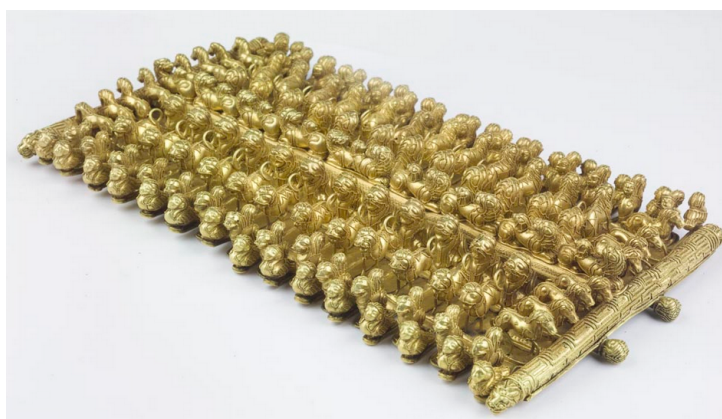


Fig. 23

<sup>218</sup> *Ibid.*, p. 9-10.

<sup>219</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>220</sup> MARKOE, 1992, p. 62.

<sup>221</sup> GIULIANO et BUZZI, 1992, p. 62

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 19.

Fulvio Canciani et Friedrich von Hase déclarent que sur un des deux *affibbiagli* d'or de la tombe Bernardini (Fig. 24), la riche décoration figurée comporte des sirènes, des chimères et des protomés humains ainsi que des chimères accroupies avec une tête humaine tournée vers l'arrière<sup>223</sup>, affirmation qui n'est pas soutenue dans le *LIMC* dans la rubrique *Chimera in Etruria*. Nous avons également des difficultés à reconnaître Chimère alors que nous avons eu la possibilité d'examiner cette pièce.



Fig. 24

L'examen stylistique et technique indique que tout le matériel d'or de la tombe Bernardini a été produit dans un court laps de temps et est donc homogène chronologiquement<sup>224</sup>.

C'est grâce à l'afflux d'artisans orientaux (phéniciens, syriens et levantins) attirés par l'extraordinaire conjoncture économique en Étrurie, que débuta le travail de l'ivoire et du verre<sup>225</sup>.

De la tombe Barberini de Palestrina, contemporaine, nous sont parvenus six manches d'éventail d'ivoire en forme de bras, tous probablement réalisés dans un même atelier possiblement localisé à Cerveteri et datant d'environ 670. Ce type d'objet vient des cours orientales et se trouve de manière relativement courante dans les tombes princières de l'époque orientalisante<sup>226</sup>, l'iconographie étant un syncrétisme alliant les modèles iconographiques du Proche-Orient à une tradition et à un goût local<sup>227</sup>. Sur l'un de ces *tryphés* archaïques (Fig. 25), figure Chimère, réalisée de manière canonique, à l'exception de sa queue qui n'est pas serpentine.



Fig. 25

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 25, et « chimere accovacciate o sedute con testa umana retrospicente ».

<sup>224</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>225</sup> COLONNA, 2010, p. 188.

<sup>226</sup> TORELLI, 1981, p. 73.

<sup>227</sup> DE LUCIA BROLI, 2000, p. 242.



#### 1.4.1.3 Plaque et fibule de la tombe Barberini (675-670)

La tombe Barberini, découverte en 1855, est située à proximité du site où l'on devait découvrir quelques années plus tard la tombe Bernardini, probablement de datation légèrement ultérieure<sup>228</sup>. Il s'agit de la sépulture d'un guerrier de très haut rang : un trône massif faisait partie du mobilier funéraire, trône qui atteste une fonction de commandement. Nous l'avons vu, cette tombe a elle aussi livré un pectoral d'or de 24,3 centimètres et datant de 670 environ. Cette plaque, constituée d'animaux fantastiques (Fig. 26-27), comporte cent trente figurines de chimères accroupies, de lions ailés et de sphinx, réalisées en granulation. Cette plaque serait l'œuvre d'un orfèvre virtuose de formation syro-phénicienne, mais opérant peut-être en Étrurie.



Fig. 26



Fig. 27

Une fibule d'or (Fig. 28), nettement moins imposante, porte la même typologie de frise d'animaux composites où l'on trouve des variations de la chimère canonique.



Fig. 28

<sup>228</sup> GIULIANO et BUZZI, 1992, p. 62.

#### 1.4.2 Pectoral d'or de la tombe Regolini-Galassi, Cerveteri (675-650)

L'ancien nom de Cerveteri est Caere et la proximité phonique avec la salutation grecque, *χαίρε*, révèle possiblement le lien que la ville entretient avec le monde grec<sup>229</sup>. Cette explication n'est néanmoins pas retenue de manière unanime : avant le nom de Caere donné par les Tyrrhéniens, la cité était nommée *Agylla* par les Pélasges<sup>230</sup> et aurait été fondée par Tyrrhénos<sup>231</sup>. Il est possible que les Grecs aient connu cette cité avant qu'elle ne soit *étrusquée* au début du VII<sup>e</sup> siècle<sup>232</sup>. Quoi qu'il en soit, c'est à Caere, aujourd'hui Cerveteri, qu'a été découverte une *Olpe* de *bucchero* datant du milieu du VII<sup>e</sup> siècle, dont l'iconographie relate la saga des Argonautes dont les noms *étrusqués* de *Metaia* (Médée) et de *Taitale* (Dédale) sont incisés<sup>233</sup>.

Cerveteri, tout comme sa voisine Tarquinia, jouit d'une position idéale par rapport à la mer, toute proche mais suffisamment éloignée pour ne pas en subir les désagréments. Toutefois, Cerveteri est la seule cité étrusque à avoir deux ports dont celui de Pyrgi, ce qui lui a permis de se démarquer par une plus grande ouverture aux contacts internationaux, tant en direction du monde phénico-punique que du monde grec. En effet, Cerveteri fut la seule ville à rendre hommage d'abord à une divinité sémitique (l'Astarté de Pyrgi, assimilée à l'Uni étrusque) puis à des divinités grecques (la Leucothée de Pyrgi, assimilée au *Thesan* étrusque, ainsi qu'Héra, vénérée sous son nom de la fin du IV<sup>e</sup> au début du III<sup>e</sup> siècle. Enfin, seule la cité de Cerveteri, de toute l'Italie tyrrhénienne, tant étrusque que grecque, a érigé un édifice votif dans le sanctuaire panhellénique de Delphes<sup>234</sup>. La situation géographique très favorable de Cerveteri était encore renforcée par la riche zone métallifère des monts de la Tolfa<sup>235</sup> qui a fait partie de son territoire depuis le VII<sup>e</sup> siècle<sup>236</sup> ce qui a assuré sa richesse.

La prospérité de Cerveteri se retrouve dans la célèbre tombe nommée d'après ses deux découvreurs, la tombe Regolini-Galassi abritant les restes de trois personnes, décédées durant un court laps de temps vers 675, et dont deux corps, un guerrier et une femme, ainsi qu'une urne de cendres ont été découverts. Cette tombe *princière*, inviolée jusqu'à sa découverte en 1836 était très richement pourvue : on y a découvert trois chars, un de guerre, un de voyage et un dédié au

---

<sup>229</sup> COLONNA, 2010, p. 184.

<sup>230</sup> « Les Pélasges sont évidemment conçus à cette époque comme des Grecs, en opposition à la doctrine d'Hérodote. Mais nous avons déjà noté que, même pour son temps, la position d'Hérodote, position de savant, n'est pas représentative de l'idée qu'on se faisait couramment des Pélasges. Même s'ils étaient reconnus alors comme parlant une langue barbare, ils étaient considérés comme étroitement apparentés aux Hellènes », BRIQUEL, 1984, p. 171-172. Sur le lien entre Caere et les Pélasges, p. 169-221.

<sup>231</sup> Hérodote, I, 94 et Plinie III, 5 (8), 50, sur Caere et la légende lydienne, BRIQUEL, 1991, p. 235-248.

<sup>232</sup> PARETI, 1947, p. 7.

<sup>233</sup> BURANELLI et SANNIBALE, 2003, p. 40.

<sup>234</sup> COLONNA, 2010, p. 182-183.

<sup>235</sup> Les Monts de la Tolfa recelaient également un des rares gisements d'alun du monde méditerranéen, ce qui participa à la fortune des États pontificaux, LE GUEN, D'ERCOLE et ZURBACH, 2019, p. 216.

<sup>236</sup> HAYNES, 1985, p. 66. Sur la situation géographique, économique et l'éventail de la production artistique, p. 66-71.

transport des dépouilles, un bouclier de parade, quatre patères d'argent doré et une bobine-sceptre d'argent attestant du pouvoir féminin. Le mobilier de cette tombe est particulièrement important, car certains artefacts proviennent d'un large éventail de régions méditerranéennes dont l'Égypte, Chypre et Corinthe<sup>237</sup>. Cet ensemble est complété par un riche ensemble de vases de *bucchero sottile*, si fins qu'ils imitaient parfaitement le métal et si anciens qu'ils pourraient prouver que cette technique soit une invention locale du deuxième quart du VII<sup>e</sup> siècle<sup>238</sup>. À ce propos Maurizio Sannibale, conservateur du *Museo Gregoriano-Etrusco* du Vatican et spécialiste de la tombe, rappelle que tant la production vasculaire que celle de la métallurgie sont des arts du feu et qu'ils requièrent la même virtuosité technique. Le transfert technologique de l'orfèvrerie vers l'Occident est un phénomène de grande portée culturelle qui, outre la transmission directe des aspects empiriques et des connaissances, s'accompagne d'un patrimoine immatériel comportant tant des images que des symboles<sup>239</sup>. En effet, le débarquement sur les côtes tyrrhéniennes d'orfèvres venus d'Orient peut être mis en relation avec l'expansion assyrienne vers la côte syro-palestinienne, entre les règnes de Tiglath-Piléser III (744-727) et Esarhaddon (680-669)<sup>240</sup>. L'or, absent de la culture indigène de la péninsule italienne, est intimement lié au Proche-Orient et à la sphère divine et royale égyptienne. Dès le premier millénaire on constate une utilisation de l'or plus mondaine et *laïque*, mais en contexte funéraire, et qui peut être mis en lien avec le concept d'incorruptibilité du corps jusqu'à devenir un palliatif à la momification<sup>241</sup>. Ce concept est particulièrement intéressant en ce qui concerne le grand pectoral d'or de la tombe Regolini-Galassi et étaye l'hypothèse que grâce à l'or qui le recouvre, le défunt se régénère, passant de l'état humain à l'état divin<sup>242</sup>. L'or, synonyme d'incorruptibilité, était censé préserver le corps du défunt<sup>243</sup>.

La tombe Regolini-Galassi, appelée également *La grande tombe* ou *Tumulo A*, fait partie de la nécropole du *Sorbo* ; il s'agit de l'un des principaux témoignages de la période orientalisante en Étrurie. Ses chambres sont en partie creusées dans le tuf et en partie construites en blocs équarris, utilisés aussi pour réaliser la couverture en fausse voûte. Un énorme tertre en terre, de 48 mètres de diamètre, recouvrait toute la structure et lui donnait un aspect monumental. Cette tombe ancienne fut par la suite englobée dans un tertre plus imposant, d'un diamètre plus large, et incluant cinq autres tombes. Elle fut utilisée ensuite pendant encore au moins deux siècles, jusqu'à la

<sup>237</sup> SANNIBALE, Communication lors d'une visite du Museo Gregoriano Etrusco, 3.12.19.

<sup>238</sup> PARETI, 1947, p. 68.

<sup>239</sup> SANNIBALE, 2008b, p. 85.

<sup>240</sup> *Ibid.*, p. 88

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>242</sup> « *Attraverso l'oro che lo ricopre il defunto si rigenera, passando dallo stato umano al divino* », AUFRÈRE, 1991, p. 390.

<sup>243</sup> ARUZ, GRAFF et RAKIC, 2014, p. 315 et GHIRSHMAN, 1963, p. 310, à noter que ce pectoral rappelle le *usekhet*, le large collier présent en Égypte pendant toute la période dynastique.

première moitié du V<sup>e</sup> siècle, probablement par la même famille<sup>244</sup>. Le couloir d'accès (*dromos*) servait d'antichambre et menait à la pièce du fond, la sépulture principale. Les deux espaces étaient séparés par un mur peu élevé dans lequel était percée une fenêtre utilisée lors du rituel. De part et d'autre de l'antichambre, deux chambres latérales, symétriques et ovales, étaient creusées dans le tuf. Lors de la fouille, la voûte s'est effondrée brouillant ainsi l'ordre intérieur<sup>245</sup> et ne permettant ainsi plus de lier chaque objet à chacun de défunts. En effet, ces fouilles effectuées par l'archiprêtre Alessandro Regolini et le général Vincenzo Galassi, n'ont pas été faites avec diligence : le forage effectué au sommet du tumulus en vue de l'extraction du mobilier l'a tant fragilisé qu'une partie de la voûte s'est affaissée et abattue. L'exaltation régnant, personne n'a pris de note ou esquissé de croquis, et manquent donc des informations cruciales sur la disposition des objets<sup>246</sup>. Il n'est dès lors pas absolument certain que le célèbre pectoral d'or, qui est un *unicun*, soit une parure féminine, ni que les huit boucliers de bronze, le trône et le lit funéraire appartenaient à un homme.

Néanmoins, il semble que cette tombe renfermait la sépulture de deux personnes : certainement une femme de naissance royale, inhumée dans la pièce du fond avec son riche mobilier personnel, composé de pièces d'orfèvrerie très raffinées (pectoral, grande fibule, bracelets, collier), de vaisselle d'argent et de bronze, et possiblement un homme incinéré déposé dans la cellule de droite. Dans l'antichambre se trouvaient le lit funéraire en bronze, des pièces de mobilier rituel et d'autres qui sont liées à la pratique aristocratique du banquet, *lébès*, et au pouvoir gentilice. Trois chars, restaurés en 2013, faisaient partie du mobilier funéraire : un bige, un char pour passagers assis et un char pour transport lourd, utilisé pour transporter le sarcophage. La tombe contenait également de très beaux vases importés (trois patères et une coupe *phénico-chypriote*)<sup>247</sup>. Cette description est celle que l'on lit dans les ouvrages qui sont consacrés à cette tombe, mais le Professeur Maurizio Sannibale est en train de la remettre en question et déclare qu'il est très possible que cette tombe ait été réalisée uniquement pour une femme, la *principessa*, et qu'aucun prince consort n'y fut enseveli. Dans un article qui sera publié prochainement, il expliquera les raisons qui l'incitent à cette conclusion en se fondant principalement sur le mobilier funéraire très homogène et lié à une seule personne, tout en soulignant que les restes humains n'ayant pas été préservés lors de la fouille, il n'est malheureusement plus possible de procéder à des analyses<sup>248</sup>.

---

<sup>244</sup> Site internet des Musei Vaticani, <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/fr/collezioni/musei/museo-gregoriano-etrusco/sala-ii--tomba-regolini-galassi/tomba-regolini-galassi.html>

<sup>245</sup> SANNIBALE, Communication lors d'une visite du Museo Gregoriano Etrusco, 3.12.19.

<sup>246</sup> PARETI, 1947, p. 124.

<sup>247</sup> *Ibid.*

<sup>248</sup> SANNIBALE, Communication lors d'une visite du Museo Gregoriano Etrusco, 3.12.2019.

Cette tombe, donc possiblement féminine, renfermait un richissime groupe de bijoux, dont le célèbre pectoral consistant en une unique feuille d'or fixée sur une âme de cuivre. D'une hauteur de 42 centimètres et percé de trous pour une suture sur tissu, il est décoré au poinçon de frises d'animaux fantastiques (Fig. 29-30). Ce fameux pectoral, daté du deuxième quart du VII<sup>e</sup> siècle, est composé d'une structure de cuivre sur lequel est fixée une très fine feuille d'or ornée de treize frises superposées de motifs estampés, encadrant un plastron central de quatre autres frises et d'un groupe de palmettes. Ces frises se composent de files de créatures composites, sphinges et chimères, ainsi que de lions et de panthères, dans une surabondance décorative. La répétition rythmique de ces motifs est typique du goût local, qui considère le style orientalisant comme synonyme de faste, grâce à la richesse de l'ornementation. Cette pièce unique est de tradition nettement orientale, et suit des modèles égyptiens et mésopotamiens ; sa présence dans cette tombe de Caere indique le rang princier de la famille qui y est ensevelie<sup>249</sup>.



*Fig. 29*



*Fig. 30*

<sup>249</sup> SANNIBALE, Communication lors d'une visite du Museo Gregoriano Etrusco, 3.12.2019.

En utilisant seize poinçons différents, l'orfèvre a obtenu des registres où alternent des lions ailés, des béliers, des griffons, des chimères, des génies féminins ailés et des chevaux également ailés. Chaque registre duplique un seul animal en file. La décoration au repoussé s'articule en bandes dont les motifs en série délimitent un emblème central. En commençant par la bande extérieure, on y voit : des triangles *en dents de loup*, un ibex mâle paissant, un griffon, une chimère, un pégase, un lion tourné vers l'arrière tenant une fleur de lotus dans sa gueule, un cerf paissant, une femme ailée portant une tunique et un sceptre en fleur de lotus, un griffon ; suivent deux bandes avec une femme ailée portant une tunique, qui s'alternent avec une autre d'un lion tourné vers l'arrière, tenant une fleur de lotus dans sa gueule et une autre encore avec un griffon. Sur l'emblème central figure une série de motifs en registres superposés : un homme entre deux lions rampants saisis par les pattes avant (le fameux *maître des animaux*, dominateur des fauves et des êtres vivants), des lions tournés vers l'arrière avec une fleur de lotus dans la gueule, une femme ailée, la *maîtresse des animaux*, portant une tunique, des fauves et des griffons ; sur l'exergue, des palmettes phéniciennes et une décoration en *dents de loup*<sup>250</sup>. On relèvera le mélange de motifs tirés à la fois du répertoire grec et du répertoire oriental<sup>251</sup>. Entre la frise des lions ailés et celle des béliers, se trouve celle des chimères, desquelles Luigi Pareti précise qu'émergent deux protomés<sup>252</sup> que nous n'avons pas pu observer sur l'objet à l'œil nu. Après bien des débats sur l'origine de l'iconographie, l'apport de l'Égypte en ce qui concerne la typologie et le symbolisme du pectoral Regolini-Galassi est désormais acquis. Du point de vue du cadre historique et du répertoire décoratif, il est très probablement arrivé en Étrurie via le monde levantin, car l'iconographie montre la coexistence de thèmes d'origines différentes, oriental pour la femme ailée, syrophénicien pour le griffon et les palmettes, alors que le répertoire des êtres fantastiques dont font partie Chimère et Pégase vient de Grèce<sup>253</sup>.

Les représentations de Chimère sur ce pectoral sont à mettre en parallèle avec celles de la tombe d'Isis de la nécropole de la Polledrara à Vulci<sup>254</sup>, où les deux frises de lions sont flanquées de chimères marchant vers la droite et, à l'extrémité, d'ornements à palmettes simples entre des volutes doubles tournées vers l'extérieur<sup>255</sup>. La frise des chimères représente la créature composite telle que la décrivent Homère<sup>256</sup> et Hésiode, qui est donc conforme au type habituel de la Chimère grecque tel qu'il est apparu dans la première moitié du IX<sup>e</sup> siècle. Il est néanmoins à souligner que

<sup>250</sup> Site internet des Musei Vaticani, <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/fr/collezioni/musei/museo-gregoriano-etrusco/sala-ii--tomba-regolini-galassi/pettorale-in-oro.html>

<sup>251</sup> GIULIANO et BUZZI, 1992, p. 69.

<sup>252</sup> PARETI, 1947, p. 190.

<sup>253</sup> SANNIBALE, 2008b, p. 91.

<sup>254</sup> Au sujet de la tombe d'Isis, n°1.9.

<sup>255</sup> STRØM, 1971, p. 84.

<sup>256</sup> Alors que Homère liste les noms des animaux qui composent Chimère, il ne dit pas comment ils sont assemblés.

ce type de composition n'a encore jamais été découverte au Proche-Orient, où les chimères sont des agrégats d'autres éléments. Particulièrement au nord de la Syrie elles consistent en des lions à protomé humain, typologie qui fut ensuite copiée dans l'art de Corinthe durant le premier quart du VII<sup>e</sup> siècle, ou encore de lions ailés à queue de serpent. D'autres appropriations de chimères proche-orientales, dont une tête supplémentaire émerge d'une aile, révèle une typologie qui a été reprise dans la plastique corinthienne et sur des sceaux d'ivoire de la première moitié du VI<sup>e</sup> siècle<sup>257</sup>.

Le caractère exceptionnel de ce bijou est souligné par Luigi Pareti dans son ouvrage consacré exclusivement à la Tomba Regolini-Galassi, dans lequel il assure qu'il ne fait aucun doute que ce chef-d'œuvre ait été produit à Caere car les poinçons utilisés pour l'orner ont également servi à estampiller des lingots d'or et l'exécution sur un motif géométrique, rappelle l'art proto-étrusque<sup>258</sup>. Demeure la question de savoir si des Étrusques ont pu faire le voyage à Athènes et y voir les représentations mythologiques et par extension, de s'interroger sur le nombre d'Étrusques qui comprenaient vraiment la signification des animaux du bestiaire de ce pectoral<sup>259</sup>. L'iconographie témoigne également de la coexistence de thèmes d'origines différentes : de ceux plus généralement orientaux, dont la femme ailée, avec ou sans fleur de lotus, à ceux plus typiques de la zone syro-phénicienne comme le *seigneur des animaux*, le griffon ou la palmette phénicienne, tandis que le répertoire des animaux composites tels que Chimère et Pégase rappelle plutôt la Grèce. Le motif géométrique des dents de loup est marginal mais significatif et souligne l'héritage du plus ancien patrimoine figuratif protohistorique indigène<sup>260</sup>. Il est à relever qu'à l'époque de la tombe Regolini-Galassi, l'alphabétisation n'était pas encore présente et que dès lors, les images étaient de précieux véhicules de messages, croyances et pensées renfermant certainement une *pluralité sémantique*<sup>261</sup>.

#### 1.4.3 *Impasto-olla* incisée, Orvieto (675-650)

En Étrurie, Chimère s'affranchit donc de sa biographie officielle et est représentée dans des situations inédites, comme sur cette *olla* falisque du deuxième quart du VII<sup>e</sup> siècle (Fig. 31), où on la trouve attaquée par l'arrière par un homme casqué. Il est à noter que c'est l'unique représentation d'un combat de ce type qui nous soit parvenue et il est légitime de s'interroger sur l'identité de l'agresseur. S'il s'agit de Bellérophon, sa position s'écarte drastiquement de la manière dont les textes littéraires et le mythe décrivent l'action. Si c'est un guerrier anonyme on peut s'interroger

<sup>257</sup> STRØM, 1971, p. 210.

<sup>258</sup> PARETI, 1947, p. 192.

<sup>259</sup> SANNIBALE, Communication lors d'une visite du Museo Gregoriano Etrusco, 3.12.19.

<sup>260</sup> BURANELLI et SANNIBALE, 2003, p. 57.

<sup>261</sup> GIOVANELLI, Communication durant le colloque *Creature ibride dall'Oriente alla penisola italiana*, Istituto Svizzero, Rome, 3-4.4.2019.



sur la raison et l'explication de cette scène : est-ce une chasse à l'animal fantastique ? L'iconographie de ce vase comporte également Sphinge et un troisième animal, possiblement un lion. L'arme, une lance, est celle habituellement utilisée par Bellérophon au contraire d'Héraclès et de sa massue. Le casque à crête peut indiquer une provenance corinthienne, mais le vêtement ne nous aide pas à décider s'il s'agit d'un guerrier, d'un chasseur ou d'un héros. En ce qui concerne plus spécifiquement la production vasculaire étrusco-corinthienne, il faut se rappeler, comme l'écrivait Darrell Amyx que ce qui est commun n'est pas stylistique mais technique<sup>262</sup>.



Fig. 31

#### 1.4.4 *Bucchero-olla* incisée, Cerveteri (675-650)

Ce *bucchero-olla*<sup>263</sup>, du deuxième quart du VII<sup>e</sup> siècle, de production cérétane mais découvert à Orvieto (Fig. 32) s'affranchit de l'iconographie traditionnelle et innove en représentant deux chimères affrontées autour d'un végétal, d'un arbre de vie aussi grand qu'elles. Le dessin de Jean Morin, montre clairement que les queues ne sont pas serpentines<sup>264</sup>. S'il est rare d'avoir deux chimères affrontées, il est encore plus inédit d'avoir dans la file d'animaux qui font le tour de ce vase globulaire un cerf paissant et un lion qui pose sa patte sur son dos<sup>265</sup>. Cette scène ne nous est pas familière et l'on s'interroge sur le sens narratif.

Ce vase fait partie de la collection du marquis Campana, directeur du mont-de-piété des États pontificaux et collectionneur, qui avait quelque peu confondu les finances de son employeur avec ses propres fonds pour faire des acquisitions. L'affaire a été découverte et les États pontificaux ont décidé de vendre la collection à la France qui a dépensé l'équivalent de dix ans du budget des Beaux-Arts de l'époque (1861) pour l'acquérir. Cette dépense fit fuser les critiques qui reprochèrent à cet ensemble son manque de chef d'œuvre pouvant plaire au grand public et dont certaines pièces furent accusées d'être des faux<sup>266</sup>.

<sup>262</sup> AMYX, 1965, p. 1-14.

<sup>263</sup> « *Bucchero non molto sottile, con superficie piuttosto opaca* », BONAMICI, 1974, p. 71.

<sup>264</sup> MORIN, 1911, fig. 174.

<sup>265</sup> *Ibid.*

<sup>266</sup> JANNOT, 2004, p. 16-18.





Fig. 32

#### 1.4.5 Diadème d'or de la *Tombe d'Isis*, Vulci (650)

Située sur un plateau désertique, distante de 12 kilomètres du port de Tarquinia et proche de la *Catena Metallifera*, on ne sait que très peu de choses de la riche cité de Vulci car son sous-sol a été la proie des *tombaroli* dès le XVIII<sup>e</sup> siècle de notre ère<sup>267</sup>.

Jusqu'en 750, Vulci dépendait de Tarquinia pour s'approvisionner en minerai depuis les mines du massif de la Tolfa, puis il a été découvert qu'en remontant la longue rivière qui borde la cité, la Fiora, il était possible d'accéder aux mines de cuivre du Monte Amiata. L'ampleur de la Fiora offrait une position de carrefour enviable à Vulci, qui pouvait diffuser sa production directement vers les cités d'Étrurie intérieure, moins touchées par la civilisation grecque<sup>268</sup>. Cette position privilégiée lui permit de s'offrir une pléthore d'objets grecs grâce à la commercialisation du minerai de cuivre et aux droits liés au transit de marchandises sur son territoire<sup>269</sup>.

En 1808 Lucien Bonaparte, frère de Napoléon, portant le titre de Prince de Canino, se retire sur ses terres de Vulci et devient un des fouilleurs les plus actifs dans la péninsule italienne. Faisant œuvre de pionnier en utilisant des méthodes nouvelles, il participe pleinement à la polémique sur les contacts entre les peuples antiques liés aux découvertes des vases grecs en Étrurie. La *tombe d'Isis*, découverte intacte en 1839 et dont le mobilier semblait similaire à des productions égyptiennes l'intéressa au plus haut point, mais une soudaine maladie l'emporta prématurément, ce qui l'empêcha de mener à bien ses recherches sur les raisons de la présence sur ses terres de ce matériel si exotique. En effet, à l'époque de sa découverte, la *Tombe d'Isis*, était appelée *la grotta egizia* en raison de la profusion de son mobilier funéraire de style égyptien particulièrement bien conservé. Lors de sa découverte, il a été présumé que cette tombe était celle d'une dame égyptienne et cela a généré un très grand intérêt tant auprès des archéologues que du grand public. Le dominicain Annio da Viterbo (1432-1502) avait déjà élaboré une théorie selon laquelle des

<sup>267</sup> HAYNES, 1985, p. 71, pour un panorama général de la cité, p. 71-80.

<sup>268</sup> HUS, 1971, p. 60.

<sup>269</sup> *Ibid.*, p. 65.

Égyptiens auraient vécu en Étrurie et dès lors l'idée que la *Tombe d'Isis* ait été destinée à une dame égyptienne n'était pas incongrue et s'inscrivait pleinement dans le concept d'une « quadruple division des cultures anciennes<sup>270</sup> ». Il convient bien entendu de se replacer dans l'air du temps du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle de notre ère et de se rappeler l'importance de la papauté dans la politique mondiale et de l'intérêt, et la crainte, que devait manifester le Vatican envers cette tombe d'une culture si étrangère se trouvant pourtant sur les terres pontificales. Lorsqu'il a été prouvé que la statuette d'Isis était de fabrication étrusque, le danger était passé et ce matériel put sortir de Rome. L'immense intérêt qu'a constitué la découverte de la *Grotte égyptienne* ne fut finalement qu'un feu de paille et dès qu'il a été prouvé que l'exceptionnalité de ce mobilier n'impliquait pas qu'il fut réalisé en Égypte, la curiosité devint désintéressée, le mobilier fut dispersé et certaines pièces furent même perdues alors que d'autres devinrent des œuvres importantes du British Museum<sup>271</sup>.

Néanmoins, nous ne savons rien de la raison de la construction d'une tombe de style égyptien dans la région de Vulci, ni des commanditaires, ni de la manière dont certains objets de réelle provenance égyptienne, certainement de Memphis<sup>272</sup>, sont arrivés en Étrurie, mais elle révèle une ouverture sur le monde de personnes très fortunées qui avaient probablement voyagé en des terres lointaines. Nombreuses furent les tribulations liées à la découverte de cette tombe, ce qui a participé au fait que nul plan ni inventaire ne datent de cette époque. Karl Ludwig Ulrichs, membre de l'Institut allemand de Rome a pu voir le matériel durant une petite heure après sa découverte et l'a décrit dans le *Bullettino dell'Istituto* de 1839<sup>273</sup>. Il est le seul qui fasse mention du diadème d'or, datant d'environ 650 (Fig. 33) décoré de demi-cercles et de files de lions et de chimères<sup>274</sup>. Cette décoration est à mettre en lien avec des bijoux du sud de l'Étrurie ainsi qu'avec des boucliers de bronze du milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, ce qui en fait l'objet le plus ancien de la tombe d'Isis et qui faisait dès lors partie du patrimoine familial de la défunte<sup>275</sup>.



Fig. 33

<sup>270</sup> BUBENHEIMER-ERHART, 2010, p. 172.

<sup>271</sup> *Ibid.*, p. 169-173.

<sup>272</sup> HUS, 1971, p. 64-65.

<sup>273</sup> ULRICHs, 1839, p. 70-74.

<sup>274</sup> HAYNES, 1974, p. 23-24.

<sup>275</sup> *Ibid.*

#### 1.4.6 *Impasto* bruno sottile, Capena (650-600)

Les auteurs du récent ouvrage qui fait suite aux campagnes de fouilles de la nécropole de San Martino a Capena qualifient de *ferment créatif* la fantastique inventivité dans la production de vases incisés dans cette région entre 670 et 650<sup>276</sup>, dont l'iconographie fait la part belle à un riche répertoire de chevaux, *chimères équines* et félines, chèvres et griffons. La popularité de l'iconographie de Chimère ou de chimères est démontrée par les nombreuses versions de cette créature composite dans le répertoire local. L'iconographie grecque classique du monstre tricéphale a subi d'innombrables réélaborations à San Martino en utilisant non seulement le lion, mais d'autres typologies de quadrupèdes<sup>277</sup>. Ainsi, les *chimères félines* sont de deux types, le premier relativement classique avec un protomé caprin et un autre plus étonnant dont la queue se termine par un protomé équin<sup>278</sup>. Les chimères qui suivent le modèle canonique sont immergées dans des volutes dans une idée d'*horror vacui*, volutes autour de l'animal d'où elles émergent telles des ailes ventrales ou dorsales. De plus, les auteurs indiquent qu'au cours des trente années qui suivent la période la plus féconde, de 630-600, le répertoire décoratif figuratif n'a pas fait d'innovations iconographiques majeures, si ce n'est que le type *chimère féline* est supplanté par l'introduction du lion anthropophage<sup>279</sup>.

Afin de bien saisir les spécificités des chimères capénates, il convient de relever le fait que seule une quarantaine d'années les séparent de celles retrouvées dans les tombes Barberini et Bernardini de Palestrina, pourtant distantes de quelques kilomètres seulement.

Capena et son territoire sont éloignés de la mer mais voisins de l'Agro Falisco avec lequel néanmoins ils ne partagent pas la même langue. Cet éloignement des grandes voies de communication, tant terrestres que fluviales, a impliqué une production locale très précoce. L'*impasto bruno sottile* démontre une grande maîtrise de la technique de production, l'engobe donnant un aspect fini et brillant qui a survécu jusqu'à nos jours alors que malheureusement il ne nous est plus possible d'admirer pleinement la décoration issue du bestiaire fantastique, décoration incisée et garnie de pigments rouges, qui produisait un effet de radieuse bichromie sur ce vase en *bucchero* de la deuxième moitié du VII<sup>e</sup> siècle (Fig. 34).

---

<sup>276</sup> MURA SOMMELLA et BENEDETTINI, 2018, p. 547.

<sup>277</sup> *Ibid.*, p. 549.

<sup>278</sup> *Ibid.*, p. 552.

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 555.



*Fig. 34*

S'il est difficile de parler de forme originelle d'une créature composite car les variations, potentielles ou effectives, sont nombreuses, telles les chimères léonines bien sûr, mais également équines ou caprines de Capena, Maria Cristina Biella n'hésite pas à parler « d'une stylisation et d'une libération de l'hybride au-delà de ses limites » (Fig. 35). Il est d'ailleurs impossible de s'appuyer sur des sources écrites pour comprendre la valeur symbolique de ces représentations animales et il manque donc les catégories herméneutiques pour les qualifier. Néanmoins, archéologiquement la situation est claire : ces vases aux motifs de créatures composites ont été utilisés et non pas créés comme mobilier funéraire, la plupart ayant été retrouvés dans des zones d'habitats et non des nécropoles.



*Fig. 35*

Le traitement des chimères capénates démontre une grande indépendance du trait, réalisé à main levée, la tête caprine émergeant de l'échine, ou plutôt du dos d'un quadrupède haut sur pattes, trop haut pour être un lion et s'assimilant plutôt à un cheval, mais un cheval dont les oreilles démesurées ressembleraient plutôt à de cornes ou à des motifs végétaux. Les queues se terminant également en spirales, rappellent également le monde végétal. La spécificité des chimères capénates est la multiplication des protomés sur le dos du quadrupède, surtout lorsqu'il s'agit de protomés caprins :

créativité de l'artisan et capacité à lire et réinventer le répertoire animalier afin de remplir de manière la plus adéquate possible la superficie du vase<sup>280</sup>.

Bien que la composition de ces *chimères équines* soit différente de celle de la chimère canonique, elles en découlent et la prennent comme référence : que le quadrupède de base soit tant un lion, qu'un cheval, le traitement n'en diffère fondamentalement que très peu. Cette *variabilité* par rapport au modèle initial touche principalement la production vasculaire alors que les productions de bronze conservent le lion comme quadrupède de base<sup>281</sup> (Fig. 36).



Fig. 36

Si ce chapitre est consacré aux représentations *chimériques* de la péninsule italienne, il nous semble néanmoins intéressant de faire un parallèle avec la décoration gravée d'un rhyton de bronze de 55 centimètres de long, datant du VIII<sup>e</sup>-VII<sup>e</sup> siècle et provenant d'Abkhazie, région située entre la Mer Noire et le Caucase (Fig. 37). Sur ce rhyton contemporain de la plupart des objets de la production capénate que nous avons examinés, figurent également des *chimères équines* dont la queue est en fait un double de leur tête *classique*. On peut s'interroger sur le sens à donner à cette queue et à son éventuelle indépendance.



Fig. 37

François Boudin dans « Monstres sans images, images sans monstres », met le doigt sur un point particulièrement intéressant à ce moment de notre enquête : « Il est certain qu'un monstre sans

<sup>280</sup> BIELLA, 2013, p. 123.

<sup>281</sup> *Ibid.*, p. 125.

nom est un être excessivement dangereux car totalement inconnu<sup>282</sup>; le nommer permet en premier lieu d'atténuer sa monstruosité, puis de le repousser, de le combattre et enfin de le détruire<sup>283</sup>».

#### 1.4.7 Pyxide, Ciste et fibule, Vetulonia (675-625)

##### 1.4.7.1 Pyxide d'ivoire du *Circolo degli Avori* (675-650)

Deux pyxides d'ivoire comportant des images de Chimère nous sont parvenues d'Étrurie. L'une, faisant partie du *Circolo degli Avori*, réalisée à Vetulonia et découverte à Marsiliana d'Albega, a été endommagée lors de la grande crue du 4 novembre 1966 qui détruisit plusieurs vitrines du Musée archéologique de Florence. La restauration qui s'ensuivit, car l'effet de l'eau sur les ivoires anciens était potentiellement tragique, impliqua une étude détaillée. Le couvercle était brisé en 88 fragments et le corps de la boîte en 90 morceaux ; tous ont été nettoyés, restaurés et remontés<sup>284</sup>. L'exceptionnelle liberté de la composition du décor de cette pyxide d'ivoire (Fig. 38) indique qu'il s'agit de l'œuvre d'un artisan émigré, peut-être une personne qui avait une expérience d'orfèvre, en plus de celle d'ivoirier<sup>285</sup>.



Fig. 38

Le couvercle, muni d'une élégante poignée en fleur de lotus, et bordé d'une frise d'animaux passants, réels et fantastiques, est composée d'un cheval, d'une chèvre et de Sphinge. Ce cortège est complété par une créature composite, qui pourrait être Chimère<sup>286</sup>, si ce n'est que le schéma canonique n'est pas respecté, soit qu'il ne fût pas encore complètement fixé en cette période ancienne ou que l'artisan n'ait pas compris la composition ou encore qu'il ait voulu faire preuve de créativité : en effet la tête de l'animal-support est celle d'une chèvre aux longues cornes recourbées à la manière d'un bélier, sans que l'on puisse déterminer si le corps est également caprin ou ovin, alors que le protomé semble une tête léonine qui crache des flammes. La queue n'est pas serpentine.

---

<sup>282</sup> Est-il inconnu pour les Grecs ou seulement pour nous ? Il s'agit peut-être d'une variante mineure et locale d'un mythe. L'origine très diverse des vases et des peintres peut faire penser à telle hypothèse.

<sup>283</sup> BOUDIN, 2005, p. 538.

<sup>284</sup> CRISTOFANI et NICOSIA, 1970, p. 353 et fig. LXXXVIII.

<sup>285</sup> *Id.*, 2000, p. 303.

<sup>286</sup> CRISTOFANI, communication personnelle, 10.2.20.



Une deuxième pyxide d'ivoire, étrusque également mais plus récente car datée de la première moitié du VI<sup>e</sup> siècle (Fig. 39), porte l'image de Chimère dans les frises d'animaux passants sur le pourtour du contenant.



Fig. 39

Comme sur la *pyxis* du *Circolo degli Avori*, cette *chimère* n'a pas le corps principal léonin mais caprin, alors que c'est le protomé surgissant de l'échine qui est léonin, ce qui en fait des *chimères à l'envers* (Fig. 30-31). Ces représentations sont donc plus proches de l'étymologie de Chimère en faisant découler la créature d'un corps principal caprin.

#### 1.4.7.2 Ciste de la tombe du *Duce* (650-625)

Vetulonia, l'antique *Vatl* découverte en 1892 par Isidoro Falchi, est proche des collines métallifères (fer, cuivre, plomb, étain et argent) reliées à la cité par la rivière Bruna et au lac Prile qui dans l'Antiquité avait un accès direct à la mer. Cette position stratégique a permis à Vetulonia de produire des objets métalliques de grande qualité et en quantité extraordinaire<sup>287</sup>. Cette production assurait les besoins locaux, certes, mais s'exportait surtout pour un marché extérieur, étrusque mais également plus lointain, grâce auquel Vetulonia a bénéficié d'un rôle de premier plan au sein des cités étrusques<sup>288</sup>.

Si la tombe du *Duce* recèle des *kotyles* corinthiens, c'est bien dans un atelier local qu'a été produit ce coffret de bois, de la fin du VII<sup>e</sup> siècle, recouvert de lames de bronze argenté, une urne funéraire en forme de maison et dotée d'un toit à deux pans<sup>289</sup> (Fig. 40). L'iconographie de frises d'animaux fantastiques comporte trois chimères, non seulement chacune dans une position différente, mais

<sup>287</sup> HAYNES, 1985, p. 80-85.

<sup>288</sup> CAMPOREALE, 2010, p. 124-125.

<sup>289</sup> MORANDINI, 2013, p. 26-27.

individualisées. Les trois représentations de Chimère, fragmentaires, ont été réalisées avec un soin tout particulier et le fait que chacune d'elle soit différente donne à cet objet un statut exceptionnel.



Fig. 40

#### 1.4.7.3 Fibule d'or de la *Tombe du Licteur* (630)

Cette fibule d'or de la *Tombe du Licteur*<sup>290</sup> de Vetulonia, datant d'environ 630, en granulation de *pulviscolo*, est typique de la belle facture de l'Étrurie du nord<sup>291</sup> (Fig. 41). Elle représente un lion, des épaules duquel émerge une tête de chèvre<sup>292</sup>. L'iconographie de cette fibule offre un bon exemple de défilé de créatures composites dont il convient de remarquer que, si l'on peut considérer que la dernière est Chimère, compte tenu de son protomé, les autres semblent être des êtres composites alliant parties animales et végétales. Cette représentation de Chimère pourrait être l'une des plus anciennes qui nous soit parvenue<sup>293</sup>.

<sup>290</sup> Cette tombe est ainsi nommée car on y a découvert un siège curule : « Rome doit à Vetulonia le siège curule, la toge bordée de pourpre ainsi que le fasces », HAYNES, 1985, p. 84.

<sup>291</sup> VON CLES-REDEN, 1962, p. 222.

<sup>292</sup> COHEN, 2010, [www.ajaonline.org/online-review-museum/365](http://www.ajaonline.org/online-review-museum/365)

<sup>293</sup> PAGINI, 2010, p. 292.





Fig. 41

En se fondant sur la thèse de Wolfgang Helbig, qui suivant l'air du temps effectuait une réelle *Archeologia Homerica*<sup>294</sup>, Carmine Ampolo écrit que si les théories de Helbig sont datées et obsolètes, il n'en demeure pas moins que la lecture des récits homériques nous aide à comprendre la place qu'avaient les objets dans la culture grecque, leurs fonctionnements pratiques et *idéologiques*, ainsi que les comportements sociaux et le style de vie des *Principes*<sup>295</sup>. Ainsi, il est judicieux de tenir compte que si l'on considère habituellement les fibules en elles-mêmes, en lien avec la métallurgie et en considérant leur fonction d'éléments destinés à attacher les tissus et d'ornementation, comme on peut le lire dans les textes homériques, Homère démontre surtout comment les fibules étaient étroitement associées aux vêtements, même au moment où elles étaient données à d'autres personnes, devenant ainsi avec les vêtements une partie intégrante du circuit du don, qui avait une importance sociale particulière<sup>296</sup>.

#### 1.4.8 Amphore étrusco-corinthienne, Cerveteri (630-600)

Cette amphore de la tombe 32 (Fig. 42) du Monte Abatone nous intéresse particulièrement car les chimères représentées sur sa panse diffèrent du schéma canonique. Sur l'une des créatures, pas moins de trois protomés émergent, des têtes cornues qui pourraient être des têtes caprines alors que sur une autre, le protomé semble tout à fait conforme aux représentations habituelles, mais la tête appartenant au corps général nous regarde, selon la traditionnelle manière de représenter non pas les lions, mais les panthères. En l'absence de texte provenant de la même région, ces variations sur la chimère canonique nous demeurent obscures et nous ne saurions assurer qu'elles se réfèrent au mythe tel que nous le connaissons.

<sup>294</sup> AMPOLO, 2010, p. 30.

<sup>295</sup> *Ibid.*

<sup>296</sup> *Ibid.*



Fig. 42

Le VI<sup>e</sup> siècle est une période charnière pour l'art étrusque car en plus de ses rapports avec la Grèce, une nouvelle relation avec l'Orient voit le jour. C'est à cette période que des artisans grecs émigrent en Étrurie, ce qui ouvre la voie à une nouvelle phase de création artistique, alors qu'un siècle plus tard, au V<sup>e</sup> siècle, la Grèce se referme sur elle-même. Ainsi naît l'art classique et la fixation de l'art archaïque en Étrurie<sup>297</sup>. La production de vases connus sous l'appellation étrusco-corinthien, a certainement été réalisée par au moins deux groupes indépendants. Le premier, le *Monte Abatone Group*, a travaillé à Caere et a principalement décoré de grandes amphores, en suivant plutôt la tradition locale que les modèles corinthiens, alors que le second groupe était actif principalement à Vulci et produisait un style plus homogène, représentant notamment des frises animales, une spécificité corinthienne<sup>298</sup>.

#### 1.4.9 *Buccheri a stampo* et dossier de trône, Chiusi (600-575)

##### 1.4.9.1 *Buccheri a stampo* (600-575)

Si elle est éloignée du littoral, Chiusi est idéalement située à un carrefour de voies de communication, ce qui lui a assuré une grande prospérité qui culmine à la fin du VII<sup>e</sup> siècle<sup>299</sup>. L'importance de Chiusi se retrouve dans la personne de Lars Porsenna, *chef* de la ville et qui aurait conquis Rome à l'issue de l'expulsion des Tarquins à la fin du VI<sup>e</sup> siècle<sup>300</sup>.

Les panses de cinq *buccheri* du VI<sup>e</sup> siècle, décorés *a stampo*, trois amphores (Fig. 43) et deux coupes (Fig. 44), présentent une décoration de Chimère en file. La technique de décoration des *buccheri a stampo*, implique un estampillage des figures de manière paratactique, suivi par une cuisson par fumigation, permettant de faire noircir l'argile dont ils sont constitués afin d'imiter une apparence de métal. Selon Tom Rasmussen, les *buccheri* décorés de files d'animaux

<sup>297</sup> PALLOTTINO, 1952, p. 14-17

<sup>298</sup> SZILÁGYI, 1986, p. 134-135.

<sup>299</sup> Sur la situation géographique et économique de Chiusi, HAYNES, 1985, p. 99-105.

<sup>300</sup> *Ibid.*, p. 104.

fantastiques sont inspirés de la production de vases de métal de Phénicie qui ensuite sont combinés avec des éléments du Proche-Orient, de Corinthe et étrusques<sup>301</sup>.



Fig. 43



Fig. 44

#### 1.4.9.2 *Bucchero-olla* de la tombe della Pania (600-550)

Si Chimère est célèbre grâce à l'iconographie qui nous la montre souvent combattant, en Étrurie son iconographie peut se distancier de l'épisode mythologique, comme nous pouvons le constater en observant attentivement le relevé de cette amphore étrusque *bucchero* de la tombe della Pania datant de la première moitié du VI<sup>e</sup> siècle. Le motif si spécifique de ce vase est peu lisible et le dessin qui en a été réalisé nous aide à mieux le comprendre. L'amphore est ornée de deux frises superposées *a stampto*. Sur le registre inférieur, Chimère, assise, semble saluer d'un geste de la patte antérieure droite le centaure lui faisant face et dont l'avant-train est entièrement humain. Derrière elle deux personnages et un deuxième centaure portent des palmes. Un animal type félin,

<sup>301</sup> RASMUSSEN, 1979, p. 128.

surdimensionné et dont la tête nous regarde de face, clôt le cortège (Fig. 45). Il nous est bien difficile de comprendre le sens de cette procession.



Fig. 45

#### 1.4.9.3 Dossier de trône

À Chiusi a été retrouvée une pièce tout à fait particulière, le dossier d'un trône de bronze dont la datation n'est pas établie (Fig. 46). Plusieurs de ces trônes en bronze ont été retrouvés spécifiquement dans des tombes de Chiusi et leur décor montre des processions de créatures composites<sup>302</sup>.

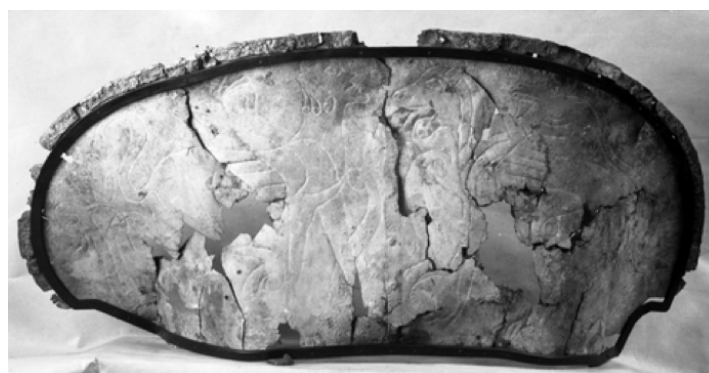


Fig. 46

### 1.5 KOTYLES, ÉGINE (670-660)

Les grands *kotyles* retrouvés à Égine portent une iconographie que l'on peut qualifier de nouvelle car le décor, souvent animalier, est monumental et dénote une grande virtuosité du trait, ce qui traduit des progrès de la figure noire<sup>303</sup>. Ce vase datant de 670-660 est l'une des plus anciennes représentations vasculaires de l'iconographie représentant Chimère affrontée à Bellérophon chevauchant Pégase (Fig. 47). Ce schéma iconographique est similaire à celui de l'aryballe du *Groupe de Chigi* que nous verrons plus avant<sup>304</sup>, sans qu'il soit possible de déterminer l'antériorité de l'un ou de l'autre<sup>305</sup>. Humfry Payne n'hésite pas à qualifier ce vase de « l'une des plus exquises représentations du combat entre Bellérophon et Chimère<sup>306</sup>».

<sup>302</sup> *Ibid*, p. 100.

<sup>303</sup> COULIÉ, 2013, p. 114.

<sup>304</sup> Étudié au n° 1.7.

<sup>305</sup> COULIÉ, 2013 p. 118.

<sup>306</sup> PAYNE, 1931, p. 90.



Fig. 47

## 1.6 PLAT, THASOS (660)

Seul un examen attentif permet de réaliser que ce plat de Thasos (Fig. 48), n'a pas pour seul décor un combat entre Chimère et Bellérophon chevauchant Pégase, mais que sous la ligne de sol est figurée la scène d'un chien courant vers la droite au-dessus d'un buisson. La présence d'un chien est relativement rare lors du combat de Chimère et seules cinq occurrences nous sont parvenues, rendant dès lors ce combat similaire à une chasse et pleinement en lien avec le *style des chèvres sauvages*<sup>307</sup>. L'image de ce plat devait être très appréciée, car deux trous ont été ménagés afin de le suspendre et le rebord a été agrémenté de trois fausses anses en bobine, dont le nombre et la position ne sont pas très ergonomiques, affirmant ainsi sa fonction non pas usuelle mais décorative.



Fig. 48

La tête de Bellérophon, inspirée du style *dédalique*, permet de dater ce vase du début de la réalisation des scènes figurées. Le lieu de production n'est pas établi avec certitude : il pourrait être mélien, ou attribué au groupe d'artisans appelé *naxien*, puis aurait été importé à Thasos peu après la fondation de la colonie<sup>308</sup>. De plus, il faut souligner la rareté de la polychromie au VII<sup>e</sup>

<sup>307</sup> COULIÉ, 2014, p. 41.

<sup>308</sup> *Ibid.*

siècle, spécifiquement dans les îles où elle est réservée aux pièces très importantes<sup>309</sup>. La scène très harmonieuse s'insère parfaitement dans le tondo du plat, les ailes de Pégase formant un demi-cercle répondant à la forme circulaire et la soulignant.

### 1.7 ARYBALLE CORINTHIEN PCM DU GROUPE DE CHIGI, THÈBES (660-650)

Dans la préface de son ouvrage *Necrocorinthia*<sup>310</sup>, recueil classant et cataloguant la production des vases corinthiens durant la période archaïque, Humfry Payne met en exergue l'importance de Corinthe et les répercussions de sa production artistique et les implications économiques sur le monde grec contemporain. Ce titre, *Necrocorinthia*, est emprunté à Strabon<sup>311</sup>, en référence à la manière dont les Romains ont qualifié les antiquités qu'ils avaient découvertes dans une nécropole lors de leurs travaux de reconstruction de Corinthe en 44<sup>312</sup>. Si les chimères et les centaures sont moins communs chez les artistes corinthiens que les griffons et les sirènes, c'est que Chimère n'est présente que de manière décorative sur les vases corinthiens, bien qu'elle soit sans doute une invention grecque car apparaissant très tôt sur des monnaies ioniennes<sup>313</sup>. Pour Pierre Amandry, Corinthe a certainement dû produire bien plus de représentations du combat entre Chimère et Bellérophon et il souligne les aléas des découvertes<sup>314</sup> qui impliquent des difficultés à tirer des conclusions précises.

La position géographique stratégique de la ville, tel un pont reliant la Grèce centrale à la Grèce du Sud et contrôlant le passage vers la péninsule italienne, est perceptible par l'importance du port et du sanctuaire de Perachora où les navires faisaient eau<sup>315</sup> et a contribué à l'excellence de la production artistique corinthienne. La technique et le style protocorinthiens ne furent que rarement copiés dans les autres villes grecques, mis à part sur les routes vers l'ouest, comme dans l'île d'Ithaque. En effet, rares étaient les peintres qui pouvaient faire face aux exigences de la peinture la plus virtuose. Il est probable que la mainmise de Corinthe sur certains secteurs du commerce, tel celui de l'huile parfumée, garantissait un marché spécifique pour ces luxueux récipients. Les frises animalières, encore relativement rigides, ne préfigurent pas complètement la nouvelle liberté tant de trait que du motif qui se prépare. Bien que la technique de l'incision de la figure noire ait permis de définir et de décorer les figures avec une élaboration considérable, elle n'aura pas eu

---

<sup>309</sup> Mer Égée, Grèce Des Îles, 1979, p. 117-118.

<sup>310</sup> PAYNE, 1931, p. VII.

<sup>311</sup> Strabon, *Géographie*, VIII, 6, 381.

<sup>312</sup> PAYNE, 1931, p. XII.

<sup>313</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>314</sup> AMANDRY, 1948, p. 4.

<sup>315</sup> BOARDMAN, 1998a, p. 48.

une grande destinée mais deviendra néanmoins en vogue également en Attique, qui en était resté à la silhouette et au dessin de contour pendant la majeure partie du VII<sup>e</sup> siècle<sup>316</sup>.

Après la production protocorinthienne de vases à motifs uniquement géométriques, agrémentés éventuellement d'un unique motif figuratif d'oiseau<sup>317</sup>, le premier style orientalisant apparaît, accueillant dans son répertoire des animaux orientaux tels que les lions, et fabuleux comme les griffons et les sphinges, ainsi que des motifs floraux stylisés. Durant la période corinthienne, l'éventail des animaux fantastiques est très large car si des motifs hérités de la période protocorinthienne furent utilisés, de nouvelles compositions furent créées. Si les lions sont de loin le motif animalier oriental le plus représenté, les représentations léonines protocorinthiennes et corinthiennes ne découlent pas d'un modèle oriental. En effet, les différences et variations sont observables, les lions protocorinthiens découlant du modèle hittite alors que les corinthiens se réfèrent au schéma assyrien, ce qui s'explique par le fait que les artisans protocorinthiens ont été en lien avec les Hittites et se sont appropriés le modèle d'un « lion à large tête carrée, la brièveté du contour supérieur, du début de la crinière au nez, et la grande profondeur du nez au menton<sup>318</sup>».

Dans *Early Corinthian Painters and Groups*, le chapitre que Darrell Amyx consacre au *Groupe de Chigi*<sup>319</sup> est intitulé « Le Style Magnifique », ce qui donne d'emblée le ton car il n'hésite pas à qualifier les vases de ce groupe comme représentant un point culminant dans la pratique d'une technique de la polychromie qui les distingue de la figure noire ordinaire. Darrell Amyx rappelle qu'en raison de cette technique, du sujet, ainsi que de la grande virtuosité, Humfry Payne a supposé que ces peintres s'étaient inspirés de la peinture murale contemporaine<sup>320</sup>. Payne d'ailleurs suggère que les peintres de vases se divisent en deux camps : le premier suivant la traditionnelle technique de la figure noire alors que l'autre expérimente les couleurs, technique qui culmine au VII<sup>e</sup> siècle avec le vase Chigi<sup>321</sup>.

Sur l'aryballe du *Groupe de Chigi* (Fig. 49), provenant de Thèbes et aujourd'hui à Boston, datant de 660-650 et mesurant 6,8 centimètres de haut, la forme de Chimère est conçue en adaptant le type de lion ailé oriental, en ajoutant une tête de chèvre sur son aile et une tête de serpent sur la queue, alors qu'en Orient on y plaçait habituellement une tête d'oiseau<sup>322</sup>. Ce processus d'adoption

---

<sup>316</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>317</sup> PAYNE, 1931, p. 4

<sup>318</sup> *Ibid.*, p. 67-68.

<sup>319</sup> AHLBERG-CORNELL, 1992, p. 118, rappelle que Dunbabin et Robertson ont attribué ce vase au Peintre MacMillan alors que Benson l'a donné au *Peintre du Sacrifice*. Anne COULIÉ suggère que le *Peintre de Chigi* est parfois appelé Peintre Macmillan, 2013, p. 134.

<sup>320</sup> AMYX, 1988, p. 31.

<sup>321</sup> PAYNE, 1931, p. 94.

<sup>322</sup> BOARDMAN, 1998a, p. 84.



et d'adaptation du bestiaire oriental par les Grecs est un sujet récurrent sur les frises animalières, qui comportent des créatures composites, sphinx, sirènes ou griffons. Les Grecs ont rapidement hellénisé ces êtres fantastiques en les identifiant aux créatures de leur corpus mythique existant, tels les sphinx en lien avec Œdipe, les sirènes avec Ulysse et les griffons avec les Arimaspes. Si la production hellénique a adapté certaines de ces créatures composites, comme les gorgones et les chimères, ce fut pour les lier à leurs propres récits mythologiques<sup>323</sup>.



Fig. 49

L'aspect physique de Chimère est très proche de celle de la créature composite d'un autre aryballe légèrement plus récent (650-630), également conservé à Boston, du *Peintre de Boston 397* (Fig. 50), sur lequel l'iconographie est peu claire. En effet, il n'est pas facile de nommer les deux protagonistes du combat : le guerrier à pied, coiffé d'un casque corinthien levant la lance contre un lion d'où émerge un protomé sous forme de tête humaine<sup>324</sup>. Arthur Fairbanks, dans le *Catalogue of Greek and Etruscan Vases*, ajoute que derrière le guerrier en armure se trouve un lion au regard frontal<sup>325</sup>, alors qu'il nous semble plutôt s'agir d'une panthère qui nous regarde de face. Dunbabin souligne par ailleurs que malgré sa proximité, ce félin n'a aucun lien avec la scène du combat entre Chimère et Bellérophon<sup>326</sup>.

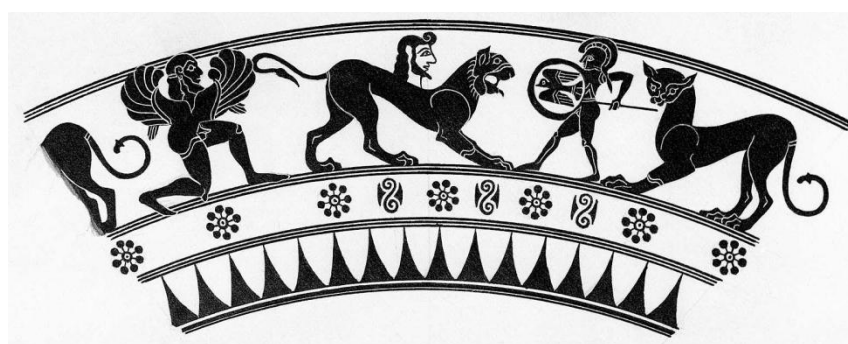


Fig. 50

<sup>323</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>324</sup> DUNBABIN, 1953, p. 1165.

<sup>325</sup> « a lion, head facing », FAIRBANKS, 1928, p. 149.

<sup>326</sup> DUNBABIN, 1953, p. 1166.



### 1.8 PINAX, GORTYNE (650-625)

Ce pinax de Gortyne datant de la seconde moitié du VII<sup>e</sup> siècle (Fig. 51) est une des seules représentations de Bellérophon combattant la Chimère, chevauchant non pas Pégase mais un cheval aptère. Au vu de la chimère ophiormorphe qu'il a pour adversaire on peut peut-être imaginer un combat aquatique. Cette *chimère-dragon* dont nous avons déjà vu l'iconographie dans la glyptique de Mélos, est à mettre en parallèle avec la Chimère du *Peintre de Nessos*, également possiblement anguipède ou au triple corps comme décrite dans l'*Illiade*<sup>327</sup>.



Fig. 51

### 1.9 CRATÈRE-SKYPHOS DU PEINTRE DE NESSOS, ATHÈNES (610)

De manière surprenante, Thomas B. L. Webster<sup>328</sup> écrit qu'un vase du *Céramique* (Fig. 52) attribué au *Peintre de Nessos*<sup>329</sup> représente l'iconographie de Chimère à trois corps telle que décrite par Homère dans le chant VI de l'*Illiade*. Nous avons bien entendu cherché à décrypter ce motif, mais nous sommes sceptiques car nous parvenons à déchiffrer uniquement des éléments d'une chimère canonique et résolument tricéphale dans les bris de ce *skyphos* très lacunaire. Dès lors, faisant nôtre l'exclamation de Daniel Arasse, nous osons l'écrire : « On n'y voit rien »<sup>330</sup>, ou du moins pas grand-chose, mais n'ayant pas pu examiner ce vase très fragmentaire, nous ne saurions nous prononcer en faveur de cette interprétation<sup>331</sup>, bien que la proposition de reconstitution montre effectivement un important protomé caprin qui pourrait ne pas avoir

<sup>327</sup> AHLBERG-CORNELL, 1992, p. 119.

<sup>328</sup> WEBSTER, 1958, p. 179 et 1960, p. 280 et KÜBLER, 1950, 24, fig. 74.

<sup>329</sup> Le *Peintre de Nessos* a souvent été confondu avec le *Peintre de la Chimère*, et il est à noter que sur le site du British Museum, il est encore noté *The Chimera-Nessos Painter*.

<sup>330</sup> ARASSE, 2000, titre de l'ouvrage.

<sup>331</sup> AHLBERG-CORNELL, 1992, p. 119, écrit également que ce vase est très proche de la description homérique, qu'elle qualifie de *Dragon-Chimaira* et ALEXANDRIDOU écrit que ce vase est très proche des descriptions littéraires, 2011, p. 53-54.

d'arrière-train. La question demeure de savoir si le *Peintre de Nessos* a inventé cette composition physique de Chimère ou s'il l'a empruntée<sup>332</sup>.

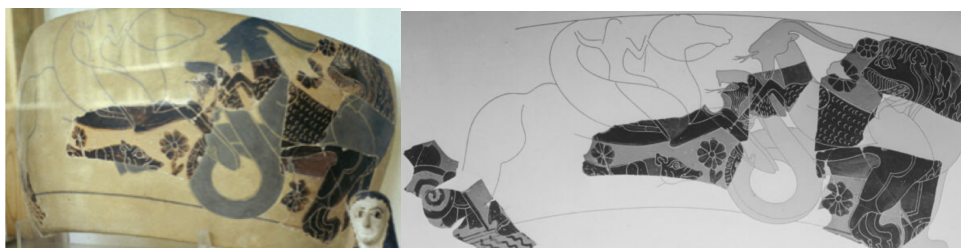


Fig. 52

#### 1.10 PLAT, CAMIROS (600-575)

L'ouvrage *La Céramique de la Grèce de l'est, Le style des chèvres sauvages*, s'ouvre sur une présentation de l'archéologue Auguste Salzmänn qui, emblématique fouilleur du XIX<sup>e</sup> siècle de notre ère, était initialement peintre et dessinateur et a fait bon usage de la photographie lors des fouilles de Rhodes de 1853. Grand voyageur, il se passionne pour l'archéologie lors d'un séjour en Égypte. Après un séjour à Jérusalem, il fait des recherches sur les chevaliers de Rhodes et à cette occasion il visite l'île et spécifiquement le site de Camiros. Il n'hésite pas à écrire que la découverte de sa nécropole dépassait toutes ses espérances<sup>333</sup>. Si Camiros a révélé des trésors c'est grâce à lui et il entend que cela ne soit pas contesté. Cette découverte, Salzmänn la revendique hautement dans une lettre très ferme qu'il adresse le 6 octobre 1863 à Charles Newton, le directeur du département des Antiquités classiques du British Museum : « Je ne sache pas que les fouilles aient été commencées à votre instigation. Vous n'étiez pas à Rhodes quand j'ai identifié pour la première fois l'emplacement de Camiros et de sa nécropole. Je me réserve l'honneur de cette découverte ... <sup>334</sup>» Néanmoins, vu le peu de réaction en France, c'est vers l'Angleterre qu'il se tourne pour vendre les pièces qu'il a découvertes et s'explique dans une lettre à Saulcy du 12 juillet 1859 de « ses engagements avec le musée britannique ». Il conclut que ce n'est qu'en cas de refus du British Museum qu'il pourra s'adresser au musée de son pays, tout en rappelant qu'il le mettra en concurrence avec le tout nouveau Neues Museum inauguré cette même année : « Ce n'est qu'alors que je pourrai songer au Louvre et au musée de Berlin<sup>335</sup>». La mort prématurée de Salzmänn implique qu'il n'a pas pu mener à bien le travail de compilation de ses recherches, mais la rigueur avec laquelle il avait répertorié ses découvertes et l'importance qu'il donnait à la

<sup>332</sup> *Ibid.*

<sup>333</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>334</sup> *Ibid.*

<sup>335</sup> *Ibid.*, p. 19.

contextualisation des objets et à leur restauration, ont fait de lui un pionnier de l'archéologie moderne<sup>336</sup>.

En 1902, seuls trois exemples de *Chimère* soufflant du feu, πῦρ πνέουσα, étaient connus. Pierre Amandry décrit ces trois vases en commençant par le plat de Camiros, peut-être réalisé à Cos (Fig. 53), en précisant : « Bien que cette interprétation n'ait pas été admise par E. Pottier, on ne peut guère douter que les lignes ondulées qui sortent des trois gueules du monstre figurent des langues de feu<sup>337</sup> ». Flammes ou langues fourchues ? les interprétations divergent encore et pour Anne Coulié ce n'est pas l'arme de Chimère qui est représentée : « Le décor principal est une chimère vers la droite. Les têtes sont dessinées au trait : toutes présentent des poils (deux ou trois) au bout du museau et une langue fourchue, notée par trois traits.<sup>338</sup> » Pour notre part, nous optons pour la représentation de flammes, car cela participe à la caractéristique de Chimère.

Si les chiens des céramiques du *style des chèvres sauvages*, renvoient à la chasse, la prédelle de ce plat a un décor plus surprenant, un poisson, dont il n'est pas aisé de comprendre l'éventuel lien avec Chimère.



Fig. 53

#### 1.11 BRASSARDS DE BOUCLERS, OLYMPIE (600-500)

Chimère semble être présente à Olympie principalement sur des brassards de boucliers, ce qui fait de Chimère un motif décidément lié au monde masculin qui pourrait être gage de courage et de bonne fortune.

<sup>336</sup> *Ibid.*, p. 27-29.

<sup>337</sup> AMANDRY, 1948, p. 2.

<sup>338</sup> COULIÉ, 2014, p. 188.

Cinq brassards de bouclier découverts à Olympie datant de la deuxième moitié du VI<sup>e</sup> siècle (Fig. 54) nous sont parvenus. Dans trois cas, Chimère y est représentée seule alors que sur le quatrième, elle est sur ses pattes arrière, en équilibre contre Pégase dans la même position (Fig. 55). Les deux animaux semblent de même grandeur et l'on ne sait si leur proximité est belliqueuse ou ludique.



Fig. 54



Fig. 55

#### 1.12 ARYBALLE CORINTHIEN DU *PEINTRE DES LIONS HÉRALDIQUES*, RHODES (590)

John Boardman ouvre son ouvrage sur les *Black Figure Vases* en rappelant que 20'000 vases attiques à figures noires avaient déjà été découverts (au milieu des années 1970), nombre qui ne cessera d'augmenter et qui reste plus important que celui la production de vases à figures rouges. Il souligne le fait que cette production reflète le plus ancien corpus de scènes mythologiques grecques. Si la technique de la peinture de vases à figures noires naît à Corinthe vers l'an 700, cela est peut-être dû au désir des artisans locaux de reproduire sur céramique des décorations précises importées de l'Est et se trouvant sur d'autres matériaux, tels l'ivoire ou le métal, et les décorations de frises animalières firent ainsi leur apparition sur des vases. Le grand nombre de ce type de vases retrouvés dans la péninsule italienne a impliqué tout d'abord qu'ils furent considérés comme des productions étrusques, puis, grâce aux changements politiques des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècle de notre ère, la Grèce est devenue plus accessible et dès lors des regroupements et comparaisons ont pu être effectués et la provenance de ces vases correctement déterminée<sup>339</sup>.

<sup>339</sup> BOARDMAN, 1980, p. 7-10.

Malgré son nom, le *Peintre des Lions Héraldiques* a été plus prolifique en représentations de chimères que de lions<sup>340</sup>. Quatre aryballes sphériques corinthiens de sa main représentant Chimère nous sont parvenus, ce qui dénote un certain attachement entre le peintre et le motif. Le *Peintre des Lions Héraldiques* fait partie du *Lion Group* dont le nom dérive d'un aryballe qui est devenu son vase éponyme et sur lequel sont représentés des lions entourés de motifs floraux. À noter qu'étonnamment aucune autre représentation de lion n'a été trouvée sur un aryballe de ce groupe<sup>341</sup>. Selon Darrell Amyx, la finesse remarquable du travail du *Peintre des Lions Héraldiques* implique qu'il est certainement un chef de file stylistique au sein du *Lion Group*<sup>342</sup>.

Il est indéniable que le motif de Chimère est particulièrement bien adapté à la forme globulaire de l'aryballe, utilisant l'espace de manière équilibrée comme on peut le voir sur ce vase exposé au Victoria & Albert Museum de Londres et datant de la fin du VII<sup>e</sup> siècle (Fig. 56). La diffusion du motif de Chimère est très certainement due au fait que ces aryballes ont été produits par milliers et largement exportés, avec leur contenu d'huile parfumée. L'hégémonie corinthienne de la production de ce type de contenant semble n'avoir qu'une légère concurrence en Grèce de l'est<sup>343</sup>.



Fig. 56

Un autre aryballe contemporain, également découvert à Tarente et également attribué au *Peintre des Lions Héraldiques* a une iconographie étonnante : il s'agit d'un quadrupède, possiblement un félin, qui nous regarde de face comme seules les panthères le font. Sur son échine émerge une tête de profil, que nous pourrions qualifier d'humaine mais arborant une longue paire de cornes. Le fait que la partie animale nous regarde alors que ce n'est pas le cas de la partie humaine, est surprenant et n'aide pas à la compréhension de cet assemblage (Fig. 57).

<sup>340</sup> COULIÉ, 2013, p. 135.

<sup>341</sup> AMYX, 1988, p. 118.

<sup>342</sup> *Ibid.*

<sup>343</sup> BOARDMAN, 1998a, p. 179.



Fig. 57

### 1.13 PLATS DU *PEINTRE DE LA CHIMÈRE*, RHODES ET ATHÈNES (590-525)

Giovanna Bermond Montanari dans l'encyclopédie Treccani<sup>344</sup> a distingué deux peintres connus sous le nom de *Peintre de la Chimère* : un Athénien, actif jusqu'à la fin du VII<sup>e</sup> siècle et un Corinthien actif au premier quart du VI<sup>e</sup> siècle. Les productions attribuées au *Peintre de Nessos* et celles données au *Peintre de la Chimère* sont difficiles à distinguer car leur main est similaire<sup>345</sup>. Thomas Dunbabin utilise la représentation de l'histoire de Bellérophon pour décrire cette ambiguïté. Pour lui, le plus ancien exemple attique de cette histoire est une amphore fragmentaire du Céramique, contemporaine de la première apparition de l'influence corinthienne dans la peinture de vase attique dans l'œuvre du peintre de Nessos. Dunbabin juge que la main, si elle est proche de celle du *Peintre de Nessos*, est autre et appartient au *Peintre de la Chimère*<sup>346</sup>. Pour Humfry Payne les deux peintres font partie du dernier groupe des plus importants producteurs de vases orientalisants du Corinthien moyen, dont la production a été comparée au style du vase François<sup>347</sup>.

Le *Peintre de la Chimère* fait partie d'un atelier dont il est l'artisan le plus talentueux, atelier qui prend son nom : le *Chimera Group*. Trente-neuf pièces peuvent être attribuées au *Peintre de la Chimère*, alors que le *Groupe de la Chimère* dans son ensemble en totalise plus de cent<sup>348</sup>. L'activité du *Peintre de la Chimère* date du début du Corinthien moyen et sa pratique n'est annoncée par aucun style antérieur, sa production faisant donc œuvre pionnière qui justifie ainsi le qualificatif de « corinthien moyen », dont les spécificités incluent une réadaptation des motifs attiques contemporains. Le *Peintre de la Chimère* a ainsi développé le concept d'un motif héraldique dans un tondo, et à ce titre il est l'artiste dominant du *Groupe de la Chimère*. Son éducation s'est faite en côtoyant les artistes attiques qui étaient à leur apogée au début de sa carrière. Sa familiarité avec les motifs attiques implique une connaissance personnelle de ce

<sup>344</sup> BERMOND MONTANARI, s.v. Chimera, Pittore della.

<sup>345</sup> BEAZLEY, *Hesperia*, 1944, p. 40

<sup>346</sup> « ...its painter is related to the Nessos Painter, but is other; he is called the Chimaira Painter », DUNBABIN, 1953, p. 1178.

<sup>347</sup> PAYNE, 1931, p. 65.

<sup>348</sup> AMYX et LAWRENCE, 1996, p. 55.

traitement lors de visites dans des ateliers et non seulement le fait d'avoir vu des vases terminés<sup>349</sup>. Il semble que son activité cesse vers 580, c'est-à-dire peut-être une décennie avant que la plupart des peintres corinthiens n'adoptent le style « corinthien tardif<sup>350</sup>». Il est à souligner que bien que l'entier du *Chimera Group* ait ce nom, aucun vase représentant Chimère ne nous est parvenu de la main d'un autre membre du groupe, notamment le talentueux *Peintre du Louvre* qui étant légèrement plus jeune a ultérieurement repris la direction du groupe<sup>351</sup>.

C'est le plat de Siana, aujourd'hui au Kunsthistorisches Museum de Vienne (Fig. 58), qui a donné le nom au *Peintre de la Chimère*<sup>352</sup>. L'examen du corps léonin atteste que sa main s'est révélée grâce à sa manière de réaliser les félins, ce qui rend les peintres du *Groupe de la Chimère* tout à fait différents des autres peintres corinthiens. Le traitement des fauves est particulier en ceci qu'ils sont représentés de manière plus majestueuse et leur crinière descend le long de la nuque en mèches flamboyantes mais en ne couvrant pas l'entier du cou<sup>353</sup>. Cette manière de procéder n'implique nullement que le *Peintre de la Chimère* cherche à copier les œuvres attiques ou à ignorer sa propre tradition, mais prouve qu'il ose innover dans un répertoire qui pourrait être qualifié de décoratif. Il semble que le *Peintre de la Chimère* soit parvenu à transmettre à son groupe son intérêt pour ce que les auteurs qualifient de « répertoire de motifs démodés<sup>354</sup>».



Fig. 58

La représentation de Chimère est très aboutie, alliant sobriété et prestance et implique donc qu'il s'agisse d'une œuvre de maturité. De même en ce qui concerne le traitement des têtes, la caprine semblant très familière alors que la léonine étant exécutée de manière novatrice, par sa crinière qui au contraire du reste du motif, a été réalisée après un dessin préparatoire que l'on peut voir à la

<sup>349</sup> *Ibid.*, p. 65-66.

<sup>350</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>351</sup> *Ibid.*

<sup>352</sup> *Ibid.*, p. 28, à noter que Beazley écrit que le *Peintre de la Chimère* a été nommé d'après la très fragmentaire amphore d'Égine 565, BEAZLEY, 1986, p. 15.

<sup>353</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>354</sup> *Ibid.*, p. 67: «an interest in old-fashioned patterns».



lumière rasante. Cette cohabitation entre tradition et innovation donne le caractère novateur à cette pièce et sa virtuosité de l'exécution en fait la pièce maîtresse de ce peintre<sup>355</sup>.

Le plat attique exposé au Metropolitan Museum (Fig. 59), partage cette même composition d'une grande représentation de Chimère occupant harmonieusement tout l'espace du plat et, tout comme dans le plat de Vienne, la patte avant levée lui donne un certain dynamisme et renforce l'équilibre avec le tondo. Si le corps de Chimère est tourné dans l'autre direction que la Chimère de Vienne, ses deux têtes principales regardent elles dans la même direction, ce qui n'est pas le cas de la Chimère de Vienne. Les têtes caprines de ces deux plats portent de très longues cornes.



Fig. 59

Si selon Amyx et Lawrence, c'est le plat de Siana de Vienne qui est le chef d'œuvre et l'œuvre éponyme du *Peintre de la Chimère*, Conrad M. Stibbe juge que c'est la coupe *De Droop* de Heidelberg (Fig. 60) qui est sa production la plus importante<sup>356</sup>. L'adéquation entre le dessin et la forme du tondo et la qualité de la représentation de Chimère ainsi que l'équilibre général pondéré par le petit oiseau qui donne une mesure de la dimension de Chimère<sup>357</sup>.



Fig. 60

<sup>355</sup> AMYX et LAWRENCE, 1996, p. 92.

<sup>356</sup> STIBBE, 1972, p. 190.

<sup>357</sup> *Ibid.*



## 2. ÉPOQUE ARCHAÏQUE (580-480)

Dès le VI<sup>e</sup> siècle, la production artistique se stabilise avec l'utilisation de nouvelles techniques et la définition des ordres en architecture. Durant cette période, la culture grecque se confronte aux Perses et aux Cartaginois, ce qui renforce leur sentiment de *grécité*, d'appartenance à une *koiné* hellénique partageant une même vision du monde. L'émergence des cités-états progressivement remplacent les anciennes structures dominées par des rois et des princes<sup>358</sup>.

### 2.1 COUPE LACONIENNE DU *PEINTRE DES BORÉADES*, SPARTE (570-565)

Les Spartiates sont connus pour leur discipline qui leur a assuré maintes victoires militaires, mais avant d'exceller en la matière, ils étaient des maîtres dans la production vasculaire et bronzière, rappellent les auteurs de *La naissance de la Grèce*<sup>359</sup>.

Cette coupe du *Peintre des Boréades* telle qu'on peut la voir aujourd'hui au Getty Museum est le résultat d'une restauration importante ayant impliqué l'assemblage de nombreux fragments et notamment de la tête et de l'aile de Pégase alors que le reste de la scène est intacte<sup>360</sup> (Fig. 61).



Fig. 61

Une frise de grenades borde la scène centrale où le jeune, mais néanmoins barbu Bellerophon, à terre en position de *Knielauf*, sépare Pégase et Chimère<sup>361</sup>. Il est à noter que cette iconographie de Bellerophon agenouillé et perçant de sa lance l'abdomen de Chimère est tout à fait inédite : les textes et les images montrent bien que c'est grâce à Pégase que Bellerophon peut vaincre Chimère et ses jets de flammes, alors que dans cette iconographie, Pégase, s'il n'est absolument pas indispensable à l'action, est essentiel au superbe équilibre de la scène, transformant l'action en une

<sup>358</sup> BOARDMAN, 1967, p. 109.

<sup>359</sup> LE GUEN, D'ERCOLE et ZURBACH, 2019, p. 562.

<sup>360</sup> STIBBE, 1991, p. 5.

<sup>361</sup> *Ibid.*

composition héraldique, contrebalançant Chimère<sup>362</sup>. Les avant-trains des deux créatures composites forment une arche au-dessus de Bellérophon. Afin d'éviter les coups de sabot de Pégase, Chimère tourne sa tête léonine vers ses deux autres têtes, la caprine et la serpentine, les aspergeant ainsi de flammes, ce qui semble tout à fait dangereux pour elle. Le jeu des couleurs est particulièrement subtil : le fond de la coupe est d'argile très pâle et met particulièrement le motif en valeur. Les silhouettes des protagonistes sont en figures noires, mais le vêtement de Bellérophon est décoré de losanges finement incisés alors que ses bottines sont délicatement lacées. L'aile de Pégase est d'un très bel ocre foncé alors que les flammes de Chimère ainsi que le sang giclant de sa blessure, sont d'un rouge puissant. Les crinières des deux animaux sont réalisées par des incisions raffinées qui donnent un certain dynamisme, la même technique est utilisée afin de donner du volume aux corps. L'extérieur de la coupe est composé d'une frise de grenades proche du pied, ainsi que d'une frise de dents de loup. Sur la panse extérieure on peut voir une sobre décoration florale. Ce vase est attribué au *Peintre des Boréades* tant grâce au motif général qu'aux détails ainsi qu'au sujet qui sont en lien avec d'autres productions de ce fondateur de l'un des plus importants ateliers laconiens de la troisième décennie du VI<sup>e</sup> siècle. Si cette composition est très harmonieuse, il est néanmoins improbable que ce soit une invention de ce peintre<sup>363</sup>. Le seul parallèle qui peut être fait avec cette composition figure sur une attache de bouclier d'Olympie<sup>364</sup> datant du troisième quart du VI<sup>e</sup> siècle sur lequel les créatures composites sont également en équilibre, mais elles sont inversées et ne se touchent pas<sup>365</sup>. Dès lors, même s'il ne nous est pas connu, il est probable qu'il ait existé un prototype de cette composition, qui pourrait être lié au motif héraldique *potnios hippon*<sup>366</sup>. Cette représentation de chimère est une production du Péloponnèse car seul le cou et la tête sont figurés, alors que les chimères attiques ont un protomé entier de chèvre, incluant l'avant-train<sup>367</sup>. Le fait que la tête léonine soit retournée et ne regarde pas Bellérophon est à mettre en lien avec les représentations du combat entre Héraclès et le *Lion de Némée*<sup>368</sup>.

## 2.2 PLAT ATTIQUE DU PEINTRE EUCHEIROS, VULCI (550)

La grande majorité des vases qui nous sont parvenus ne sont pas signés, ce qui reflèterait un choix, tant du peintre que du céramiste<sup>369</sup>. Sophilos vers 570 a été précurseur en traçant son nom sur ce

---

<sup>362</sup> *Ibid.*

<sup>363</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>364</sup> Bouclier présenté ci-dessus au n° 1.11.

<sup>365</sup> STIBBE, 1991, p. 9 et KUNZE, 1938, p. 80 et 1950, p. X.

<sup>366</sup> *Ibid.*

<sup>367</sup> *Ibid.*

<sup>368</sup> *Ibid.*

<sup>369</sup> *Ibid.*, p. 12.

qui est le premier vase portant une signature qui nous soit parvenu ; ensuite Eucheiros l'a imité et a signé le premier vase portant une image de Chimère (Fig. 62). Dès lors, nous en savons plus sur Eucheiros qui appartenait à une dynastie de potiers : il était le fils de Ergotimos et ses petits-enfants étaient encore dans le métier<sup>370</sup>.



Fig. 62

Les Italiens du siècle dernier avaient de la difficulté à comprendre la provenance des vases qui se trouvaient alors si facilement dans leurs champs et cette perplexité est très claire lorsqu'on lit ce qu'a écrit l'archéologue Giuseppe Micali en 1844 dans son ouvrage *Monumenti Inediti*, spécifiquement au sujet de la coupe d'Eucheiros. En effet, s'il lui semble digne de considération de trouver sur un vase de Vulci le nom du sculpteur Eucheiros mentionné par Pline lorsqu'il relate l'histoire de Démarate<sup>371</sup>, il exclut tout d'abord le fait qu'il puisse s'agir d'une seule et même personne. Néanmoins, après un examen attentif, il en conclut qu'il est probable que ce vase, ainsi que tant d'autres, soit venu directement à Vulci des ateliers de Corinthe ou de Sicione, grâce au « commerce qui les a amenés en nombre et les a répandus dans tout le pays<sup>372</sup> ».

### 2.3 FIBULES ET BAGUES D'OR, VULCI (550-500)

Un potier grec de Pithécuse semble avoir eu un atelier à Vulci au troisième quart du VIII<sup>e</sup> siècle<sup>373</sup> et a possiblement produit l'iconographie qui nous intéresse sur des fibules et une série de bagues. Le lien entre Mélos et Vulci passe par le sanctuaire de Perachora où ont été retrouvés environ 130 anneaux avec un motif de lion ailé à queue serpentine, ainsi que quatre plaquettes avec le même motif, ce qui fait de Perachora un lieu où Chimère est très présente<sup>374</sup>. Un élément particulier à la

<sup>370</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>371</sup> Pline, *Histoire naturelle*, XXXV, 152.

<sup>372</sup> « Non esito neppure a credere che il vaso, di cui ragiono, provenisse direttamente a Vulci dalle officine stesse di Corinto, o di Sicione, come altri non pochi vasellami di quelle scuole qui trovati nel dominio dell'Etruria, dove il commercio glie recava in numero e gli spandeva di per tutto », MICALI, 1844, p. 248-249.

<sup>373</sup> HAYNES, 1985, p. 72.

<sup>374</sup> MORANDINI, 2015, p. 431-432.

chimère étrusque est le fait qu'elle soit souvent ailée, alors que la Chimère grecque est en général aptère<sup>375</sup> excepté quelques exemplaires en Crète, dans les Cyclades, à Sparte et à Corinthe<sup>376</sup>. Chimère ailée est donc une spécificité étrusque des VII<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> siècles, alors qu'en Grèce, ce type de représentation ne se trouve plus après le VII<sup>e</sup> siècle<sup>377</sup>. Giovannangelo Camporeale dans *Monstra anonyma (in Etruria)* parle spécifiquement de cet ajout d'ailes aux êtres composites qu'il qualifie d'expédient le plus courant pour créer une variation sur le type, néanmoins sans donner une nouvelle signification à l'image, car s'inscrivant dans les mêmes contextes figuratifs, a contrario des créatures initialement ailées, comme le griffon ou le sphinx<sup>378</sup>. Les chimères ailées étrusques peuvent nous aider à comprendre le protomé caprin émergeant de l'échine du lion : en effet, si la tête caprine des chimères étrusques émerge non du dos mais termine l'aile, cela dénote une adaptation d'une iconographie orientale plutôt qu'une variante de la chimère grecque<sup>379</sup>.

Cette fibule d'or de la fin du VI<sup>e</sup> siècle, fait partie de la collection Castellani et montre l'harmonieuse manière dont, grâce aux ailes, l'artisan a réussi à réaliser l'aboutement entre les parties léonine et caprine (Fig. 63). Dès l'âge du fer, les fibules sont les objets les plus fréquemment retrouvés, ce qui montre une continuité d'utilisation et de respect de la forme<sup>380</sup>. Dès le XIII<sup>e</sup> siècle on passe d'une simple épingle de bronze ou d'or pour fixer les vêtements à des objets de plus en plus élaborés<sup>381</sup> qui deviennent de véritables bijoux et donc des marqueurs sociaux. Si les fibules à arc sont connues dès l'époque orientalisante, à l'époque archaïque, elles s'enrichissent d'extraordinaires effets décoratifs et se parent de figurines de files d'animaux fantastiques, réalisées au repoussé puis les deux parties sont soudées<sup>382</sup>. La Chimère représentée sur cette fibule a une utilité pratique et sert de départ du fermoir, lui donnant élasticité et harmonie en ceci que le ressort se termine en devenant la queue de l'animal. Cette Chimère ailée, n'a pas de queue serpentine et est donc bicéphale, ce qui l'éloigne de la forme canonique. Elle suit deux sphinges coiffées du *tutulus*, ce qui l'inscrit dans sa généalogie selon la *Théogonie*<sup>383</sup>.

---

<sup>375</sup> LIMC, 1981-1999, s.v. Chimaira, p. 257.

<sup>376</sup> MORANDINI, 2015, p. 428-429.

<sup>377</sup> BANTI, 1955, p. 169.

<sup>378</sup> CAMPOREALE, LIMC Supplementum, s.v. Monstra anonyma (in Etruria), p. 364.

<sup>379</sup> ROES, 1934, vol. 54, Part. 1, p. 21-25.

<sup>380</sup> CARUSO, 1988, p. 11.

<sup>381</sup> *Ibid.*

<sup>382</sup> MORETTI SGUBINI, 2000, p. 181-182.

<sup>383</sup> Hésiode, *Théogonie*, 326. Comme nous le verrons dans la seconde partie, dans la *Théogonie*, Sphinge est soit fille, soit mère de Chimère, une incertitude qui est perceptible dans les diverses traductions.



Fig. 63

Cette iconographie de Chimère est comparable à celle d'une fibule aujourd'hui conservée au British Museum (Fig. 64) et dont la provenance n'est pas connue<sup>384</sup> mais est peut-être également de production vulcienne en ceci que les deux grands centres de la production de l'orfèvrerie archaïque sont Cerveteri et Vulci<sup>385</sup>. Un petit cheval couché qui orne l'extrémité de la pièce et il n'est pas aisé de comprendre le lien entre Chimère et ce cheval aptère.



Fig. 64

Quatre bagues d'or ayant une même iconographie de Chimère faisant face à Sphinge datant du troisième quart du VI<sup>e</sup> siècle nous sont parvenues (Fig. 65). Elles ont certainement été réalisées dans un même atelier de Vulci.



Fig. 65

Cette bague (Fig. 66) est particulière car Sphinge nous regarde de face, telle une panthère, seul animal à afficher cette position. Est-ce à dire que le corps de Sphinge ne serait, dans l'esprit de l'artisan, non pas un lion mais un autre type de grand félin ?

<sup>384</sup> GUZZO, 1972, p. 34.

<sup>385</sup> MORETTI SGUBINI, 2000, p. 181-182.



Fig. 66

#### 2.4 EPISEMA DE BRONZE DE LA TOMBE DU CARRO, MELFI (550-500)

La *Chimère de Melfi* (Fig. 67), est un emblème de bouclier mais ce qualificatif est un abus de langage. En effet, nous l'avons vu, Chimère tire son nom de *chèvre* mais si harmonieuse soit-elle, cette représentation d'un animal composite au corps de lion et à l'arrière-train de serpent, ne comporte aucune partie caprine. Néanmoins, au vu du nom sous lequel il est connue et de sa célébrité, nous prenons le parti de nous arrêter sur cet objet afin d'examiner une *chimère en creux*.



Fig. 67

C'est dans la région métallifère de Lucanie qu'est réalisé ce très bel *epistema*, daté de 550-500 en lamelles de bronze travaillées au repoussé et comportant des incisions, destiné à protéger le centre d'un bouclier de bois ou de cuir. Cette chimère particulière cumule le jeu des matières de sa crinière et de sa peau de serpent, ce qui participe au dynamisme de la forme sinueuse. Les deux gueules rendent bien l'agressivité de la créature fantastique qu'Elisabetta Setari considère comme la preuve d'une libre interprétation qui la rend cousine des dragons cracheurs de feu de l'Extrême-Orient<sup>386</sup>. Cet *unicum*, réalisé avec grande virtuosité, fait partie du mobilier funéraire de la tombe B de Melfi-Chiuchiari, dite *del Carro*, dernière demeure d'un couple *princier*, tombe riche tant en céramique qu'en matériel optitique de parade, comportant notamment un char à deux roues<sup>387</sup>.

<sup>386</sup> SETARI, 2013, p. 78.

<sup>387</sup> Site de la Soprintendenza della Basilicata, <https://museomassimopallottino.beniculturali.it/collezione-definitiva/>

Si ce *lion-serpent* rappelle le corps d'une chimère, une telle identification est problématique car elle ne suit pas les canons iconographiques de Chimère et s'éloigne stylistiquement des représentations tant grecques qu'étrusques. Cet *epistema* est d'autant plus singulier qu'il est à ce jour le seul qui représente un être composite, tous les autres qui nous sont connus étant ornés d'animaux réels<sup>388</sup>. Ce protomé léonin n'a pas d'équivalent iconographique étrusque mais serait à rapprocher de l'art gréco-oriental<sup>389</sup>. Tant étrusque que grecque, Chimère a très tôt su plaire et l'article du *LIMC Chimaira (in Etruria)* accepte comme variantes de Chimère les êtres composites étrusques comportant tant une partie léonine qu'une queue anguiforme, bien qu'ils ne soient composés que de deux des trois éléments de la chimère grecque traditionnelle. Dès lors, ils sont connus sous la dénomination *lion-serpent*, ou chimère marine, et rappellent l'iconographie plus ancienne de *ketos*. Les *chimères-dragons* quant à elles sont constituées d'un avant-train caprin émergeant de l'échine du lion alors que la partie postérieure de leur corps se termine de manière serpentine<sup>390</sup>, c'est à dire tel un lion anguipède, et peuvent possiblement ne pas comporter d'élément caprin<sup>391</sup>. Cette *Chimère de Melfi* découle donc de cette typologie-ci. L'égyptologue Sydney Aufrère indique que Didyme d'Alexandrie, contemporain d'Auguste, avait noté qu'à l'extrémité de la queue des lions se trouvait une vertèbre non développée en forme d'ergot, ce qui et à mettre en lien avec *l'ophidien caudal*<sup>392</sup>, et qui pourrait possiblement expliquer les variations sur l'arrière-train des lions.

Cette *Chimère de Melfi* illustre bien le dialogue entre le producteur et le *regardeur*. Si nul ne saura jamais quelle fut l'intention de l'artisan qui a conçu et réalisé cet animal composite, s'il avait en tête la chimère mythologique ou s'il a imaginé une manière harmonieuse d'orner le tondo d'un bouclier, cet emblème n'est peut-être une Chimère qu'aux yeux de ceux qui depuis sa découverte l'ont admiré, étudié et exposé. En tous les cas, *si la chèvre fait la chimère*, malgré son nom, ce n'est pas une chimère qu'il y a à Melfi.

## 2.5 PEINTURE PARIÉTALE DE LA TOMBE *DEI TORI*, TARQUINIA (540-530)

Tarquinia est idéalement située selon les critères antiques : se trouvant à six kilomètres de la côte, elle est suffisamment éloignée de la mer pour ne pas en subir les désagréments et dangers, mais en est assez proche pour pouvoir commercer grâce à son port. Cette situation lui assure une prospérité, car du VIII<sup>e</sup> siècle au début du VII<sup>e</sup> siècle s'y trouvait le centre de l'industrie

---

<sup>388</sup> MITRO, 2016, p. 256.

<sup>389</sup> *Ibid.*

<sup>390</sup> MORANDINI, 2015, p. 425-427.

<sup>391</sup> *Ibid.*

<sup>392</sup> AUFRÈRE, 2007, p. 27.

métallifère<sup>393</sup>. Au contraire de la plupart des cités d'Étrurie méridionale, Tarquinia est bâtie dans une zone calcaire<sup>394</sup>, ce qui explique la profusion de tombes dont les chambres sont peintes<sup>395</sup> et la bonne préservation de leur polychromie. Ces tombes sont extrêmement précieuses en ceci qu'elles sont un des rares témoignages de la peinture antique entre l'Égypte et la Rome impériale. En effet, si les Grecs utilisaient la peinture pour la décoration des bâtiments, les Étrusques eux ont choisi de peindre également leurs *maisons éternelles* et ce souci du lieu de repos après la mort dénote un lien avec les peuples de l'Orient<sup>396</sup>. Cependant, les Étrusques n'avaient pas de modèle pour ce type de décoration et ces tombes ornées de fresques sont donc des créations purement liées à Tarquinia. Ceci est perceptible dans le fait que seuls quelques motifs sont en lien avec le monde grec, les peintures reflétant plutôt des scènes de la vie étrusque<sup>397</sup>. La peinture pariétale des tombeaux étrusques, si elle ne peut pas être interprétée comme une simple décoration, ne doit pas non plus être justifiée par des raisons de piété familiale car elle concerne directement les morts et comporte une fonction rituelle de caractère magico-religieux en rappelant la vie terrestre du défunt aux côtés de son corps<sup>398</sup>.

Les traces du processus d'acculturation entre nouveaux arrivés de Grèce et populations de la péninsule italienne apparaissent indirectement chez Pline, lorsque le personnage légendaire de Démarate, roi de Corinthe, ayant eu des difficultés politiques s'est exilé en Étrurie et fixé à Tarquinia au milieu du VII<sup>e</sup> siècle. Il y aurait emmené des œuvres que les populations locales ont pu découvrir et aurait été accompagné par des artisans qui ont diffusé leurs connaissances et donc participé activement à l'essor de la production étrusque. Leurs noms sont clairement étymologiques : *Eucheir*, la belle main, *Diopus*, le géomètre et *Eugrammos*, celui qui dessine bien<sup>399</sup>. Il est à noter que Démarate est l'ancêtre de la dynastie des Tarquins, les rois de Rome, ce qui a bien entendu grandement favorisé la diffusion des objets produits par l'entourage de sa famille.

Des tombeaux tels que celui des Taureaux auraient pu être réalisés par des artisans émigrés peut-être à la suite de Démarate si ce n'est que malgré « les traits qui la rattachent à la peinture sur vase ionienne et corinthienne... la facture un peu raide et le manque de composition<sup>400</sup> » que note Sibylle von Cles-Reden, ces éléments plaident en faveur d'une exécution étrusque d'autant plus

---

<sup>393</sup> VON CLES-REDEN, 1962, p. 49.

<sup>394</sup> CATALDI DINI, 2010, p. 174-175.

<sup>395</sup> À ce jour 5'500 tombes peintes ont été découvertes à Tarquinia.

<sup>396</sup> PALLOTTINO, 1952, p. 11.

<sup>397</sup> BANTI, 1955, p. 143-144.

<sup>398</sup> PALLOTTINO, 1952, p. 11.

<sup>399</sup> Pline, *Histoire naturelle*, XXXV, 152.

<sup>400</sup> VON CLES-REDEN, 1962, p. 72.



que pour elle, le taureau couché n'a pas du tout l'air grec<sup>401</sup>. Si Luisa Banti juge que le décor de la *Tombe des Taureaux* est la production d'un mauvais peintre, elle apprécie néanmoins le bon décorateur. Elle ajoute que l'entier de la tombe est dû à la même main mais qu'au contraire des maladresses de la scène principale, les motifs de remplissage du fronton sont parfaitement et harmonieusement exécutés<sup>402</sup>. Cette tombe intéresse notre étude car il s'agit de l'unique représentation qui nous soit parvenue de Chimère en peinture et elle se trouve dans une tombe alors que nous savons que Chimère n'a pas clairement un rôle apotropaïque.

Le dessin de Michel-Ange représentant un dieu barbu et coiffé d'une peau de loup, qui reproduit une scène de l'Averne ainsi que les évocations des *cavernes enchantées* de l'Arioste, nous incite à penser que la nécropole de Tarquinia était déjà connue à la Renaissance<sup>403</sup>. Néanmoins, c'est en 1892 que fut (re)découverte la *Tomba dei Tori* (Fig. 68), l'une des plus anciennes tombes de la nécropole et la seule de Tarquinia qui représente un épisode épique<sup>404</sup>. Elle est creusée dans le tuf et se compose d'une chambre funéraire centrale ainsi que deux chambres secondaires dans le prolongement. Les trois espaces sont aménagés avec des banquettes latérales et les plafonds sont des reproductions de toits à deux pans.

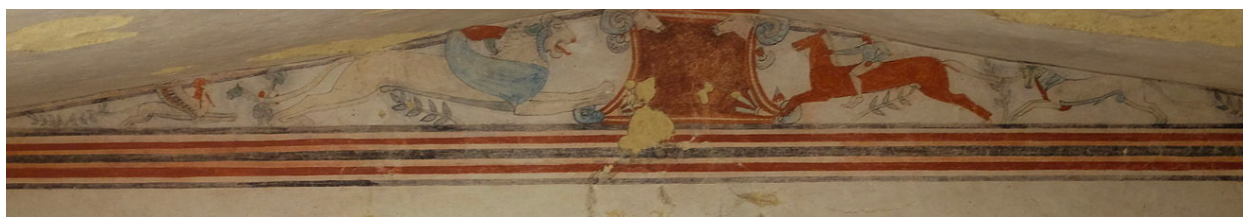


Fig. 68

Fondée par Arath Spuriana<sup>405</sup> de la prestigieuse famille locale des Spuriana<sup>406</sup> liée à la famille des Curunas, cette tombe datant de 540-530, est donc contemporaine de la victoire étrusque d'Alalia sur les Phocéens. Les tombes I, 340-330, II, 320-310, et III, de Tuscania, datées entre la fin du IV<sup>e</sup> siècle et le début du III<sup>e</sup> siècle, appartiennent également à la famille Curunas, alliée aux Spuriana. En se basant sur les inscriptions qu'il a trouvées dans les tombes de Tuscania, leur découvreur Mario Moretti suggère que la *gens* Curunas était une famille déjà connue par des inscriptions à Tarquinia, peintes en hypogée de la période hellénistique. Cette famille, probablement originaire de Toscane et appartenant à l'aristocratie locale comme le montre la richesse des objets en bronze trouvés dans la tombe, comptait un magistrat en la personne de Sethre Curunas. Par le biais du

<sup>401</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>402</sup> BANTI, 1955, p. 166-177.

<sup>403</sup> PALLOTTINO, 1952, p. 9.

<sup>404</sup> UCCHINO, 2009, p. 188.

<sup>405</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>406</sup> ROUVERET, 1995, p. 350.

mariage, la famille Curunas était liée aux membres de l'aristocratie foncière qui détenait également le pouvoir politique, non seulement à Tarquinia, mais également en Étrurie du nord et de l'intérieur<sup>407</sup>.

Si les tombes de Tarquinia nous sont si précieuses, c'est que les fouilles ont été menées de manière très respectueuse et productive grâce à l'invention de l'ingénieur milanais Carlo Lerici, qui utilisa un périscope doté d'un appareil photo *Leica*<sup>408</sup>. En adoptant et adaptant des méthodes habituelles dans l'industrie pétrolière, qui consistent en des détectations par sondage électrique, puis en utilisant un périscope photographique, Carlo Lerici a pu examiner les tombeaux sans qu'ils aient besoin d'être ouverts<sup>409</sup>. Le travail de fouilles a été décrit précisément et toutes les étapes et les résultats scientifiques ont été consignés dans un journal publié<sup>410</sup> peu après.

Les peintures pariétales furent réalisées selon la méthode des fresques : les couleurs furent appliquées directement sur le tuf préalablement poli et légèrement humide et c'est cette humidité naturelle qui a joué le rôle d'adhésif pour les pigments colorés, principalement blanc, rouge et noir, ainsi que du jaune, vert et bleu<sup>411</sup>. La scène principale est la représentation d'un épisode mythologique : Achille tendant un guet-apens à Troilos. Les noms des protagonistes sont notés près de chaque personnage en utilisant l'alphabète grec, arrivé en Étrurie au VII<sup>e</sup> siècle<sup>412</sup>. La rencontre entre Achille et Troilos peut être comparable à une chasse et le meurtre qui s'ensuit à un sacrifice humain, la scène étant tant liée à l'art aristocratique de la chasse qu'à la relation homo-érotique<sup>413</sup>. Si le nom Troilos signifierait peut-être *Le petit Troyen*, le personnage qualifié de *ἱπποχάρμης* est à comprendre dans le sens de *celui qui se réjouit dans la bataille* ou plus probablement *qui fait sa joie des chevaux*<sup>414</sup>. Le fait que Troilos soit tué par Achille dans le sanctuaire d'Apollon lorsqu'il prend soin des chevaux, occupation typiquement troyenne, donne à ce meurtre une connotation rituelle, « comme si Achille immolait à Apollon, dieu des commencements, les prémices de Troie<sup>415</sup> ». Sur le mur face à l'entrée, court une frise au décor comportant deux scènes érotiques, dont l'une est homosexuelle masculine, encadrée par deux taureaux. À droite, sous les chevaux, se trouve un couple s'accouplant en face d'un taureau,

---

<sup>407</sup> MORETTI et SGUBINI MORETTI, 1983, p. 171.

<sup>408</sup> LERICI, 1959, p. 17.

<sup>409</sup> VON CLES-REDEN, 1962, p. 7.

<sup>410</sup> LININGTON, 1962, p. 35.

<sup>411</sup> PALLOTTINO, 1952, p. 18-20.

<sup>412</sup> SEPPILLI, 1990, p. 77.

<sup>413</sup> Pour une explication de la symbolique de la scène : « La garanzia del sangue », UCCHINO, 2009, p. 185-196.

<sup>414</sup> WATHELET, 1988, p. 167.

<sup>415</sup> *Ibid.*, p. 118.

ithyphallique et selon Pallottino androcéphale<sup>416</sup>, prêt à bondir sur eux. En face, un second taureau se détourne de trois individus, deux hommes, l'un debout et l'autre à quatre pattes sur le dos duquel une femme est couchée copulant avec l'homme debout. Le taureau regarde frontalement le visiteur, position très rare et utilisée pour la gorgone ou les panthères. Cette iconographie, si elle peut paraître surprenante<sup>417</sup> peut également être qualifiée de cohérente, les couples copulant étant symbole de fertilité<sup>418</sup>, et elle témoignerait des contacts précoces entre l'Étrurie et la Crète<sup>419</sup>. Cette scène centrale et faisant face au visiteur ne peut être occultée et dès lors nous ne nous expliquons pas la raison pour laquelle ni le *Etruscan Tomb Paintings, Their Subjects and Significance* de Frederik Poulsen datant de 1952, ni l'article « Problemi della Pittura arcaica etrusca : la Tomba dei Tori a Tarquinia » de Luisa Banti paru en 1956, ne mentionnent ces deux scènes érotiques dans leur description de la tombe.

Au-dessus de cette scène, sur le rampant droit du tympan, Sphinge poursuit Chimère, dans un endroit considéré comme moins important que dans la frise décorative mais qui pourrait en fait lui réserver le rôle de pivot<sup>420</sup>. Luisa Banti considère que la décoration des frontons des tombes archaïques tarquiniennes soit purement décorative, sans lien avec la scène narrative principale et il ne faut donc pas y chercher une explication spécifique<sup>421</sup>. Chimère, que Daniela Uchino qualifie de *menaçante*<sup>422</sup>, galope, suivie de Sphinge, vers le centre du fronton alors que sur l'autre côté s'avance un cavalier, que Frank Brommer considère comme étant Persée<sup>423</sup>, suivi d'un taureau. Tarquinia ayant des liens étroits avec le monde grec<sup>424</sup> cela pourrait expliquer la présence de Chimère dans des thèmes de mort et de sacrifice<sup>425</sup>, bien que ce ne soit pas chose fréquente en Grèce. Si la mort est par essence une expérience de la transformation, dans le monde étrusque les êtres composites peuvent être dévoreurs d'humains et donc symboliser la nature carnivore de la mort. Ils sont ainsi des métaphores de la dégénérescence de la matérialité de l'existence humaine et l'immortalité pouvait donc provenir d'un esprit animal selon le culte orphique très présent en Italie<sup>426</sup>. Des représentations d'humains dévorés par des animaux peuvent nous faire penser que

---

<sup>416</sup> PALLOTTINO, 1952, p. 29. Pour notre part, bien que nous ayons vu la peinture in situ, nous avons de la peine à reconnaître un taureau à tête humaine.

<sup>417</sup> SEPPILLI, 1990, p. 15.

<sup>418</sup> *Ibid.*, p. 20-25.

<sup>419</sup> SEPPILLI, 1990, p. 77.

<sup>420</sup> WARDEN, 2009, p. 198-209.

<sup>421</sup> BANTI, 1955, p. 165.

<sup>422</sup> UCCHINO, 2009, p. 189.

<sup>423</sup> BROMMER, 1973, p. 302.

<sup>424</sup> WARDEN, 2011.

<sup>425</sup> *Id.*, <http://smu.academia.edu/GregWarden>

<sup>426</sup> *Id.*, 2009, p. 198-209.

l'explication est peut-être inverse et que l'humain se laisse consommer afin d'absorber la force de l'animal<sup>427</sup>.

Si selon Gregory Warden, la Chimère de Tarquinia a un *visage féminin*<sup>428</sup> (Fig. 69), il n'est pas certain qu'elle ne soit ni ailée, ni que l'extrémité de ses ailes représente une tête caprine. De plus, cette chimère tarquinienne a la spécificité inédite d'avoir sa queue se terminant non pas par une tête de serpent, mais par une tête de chien ayant la langue pendante et les oreilles dressées<sup>429</sup> et, autre particularité, on croit discerner un phallus. Cette Chimère si particulière est néanmoins suivie d'une petite Sphinge, ce qui peut attester du fait que, malgré l'incompréhension que suscite le décor d'Achille et Troilos auprès de Chimère, la version hésiodique du mythe de Chimère était connue.



Fig. 69

Lors du colloque *Tarquinia : ricerca, scavi e prospettive*, qui a eu lieu en juin 1986, Françoise Gaultier dans sa présentation intitulée *Dal Gruppo della Tolfa alla Tomba dei Tori : tra ceramica e pittura parietale*, a analysé très précisément des vases de Tübingen, Paris et Bâle dont sur les deux premiers, attribués au *Groupe de Tübingen*, figurent des lions et sur le troisième, attribué au *Groupe de la Tolfa*<sup>430</sup>, une Chimère. Elle a comparé ce qu'elle appelle « un motif signature du peintre : le lion<sup>431</sup> » et en conclut que ces vases ont tant de similitudes qu'ils ont certainement été réalisés par le même groupe de peintres : les lions représentés sur l'épaule de l'amphore parisienne montrent en effet le même corps félin, avec une épaule saillante, le même dessin des pattes et la même stylisation des extrémités déjà présente dans le sphinx représenté sur le vase des musées du Capitole. Cette filiation est perceptible grâce à l'élargissement léger et progressif du motif à travers les différentes réalisations, l'amincissement et l'allongement de la zone de la « cheville » dans les jambes antérieures et de la partie inférieure dans les jambes postérieures. Le phénomène est

<sup>427</sup> *Ibid.*

<sup>428</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>429</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>430</sup> Nous analyserons ce vase ci-dessous, n°2.9.

<sup>431</sup> GAULTIER, 1987, p. 211: « un motivo-firma amato dal nostro pittore: il leone ».

accentué si l'on compare l'amphore de Paris et l'amphore de l'Antikenmuseum de Bâle, anciennement collection Züst. Sur l'amphore de Paris il y a, malgré la petite taille de la figure, un potentiel de monumentalité qui se manifeste dans la position de l'épaule et la démarche puissante. Cependant, le motif, en passant à une échelle plus grande, perd son organicité et présente quelques disproportions. Les pattes deviennent plus fines et plus rigides, elles deviennent génériques et ne sont plus caractéristiques d'un seul animal, elles sont en effet répétées à l'identique chez d'autres quadrupèdes, comme le sanglier, le cerf et le cheval. La manière de dessiner le lion avec son museau et sa crinière typiques, est à mettre en lien avec un vase conservé à Tübingen mais qui n'est pas inclus dans le groupe pontique, attribuable à ce peintre<sup>432</sup>. Françoise Gaultier décrit très précisément les figures léonines, portant une attention particulière aux détails qui sont cruciaux pour déterminer l'identité des artisans. Ainsi elle décrypte les détails du museau, de l'œil grand et bien dessiné, de la mâchoire supérieure légèrement plus longue que l'inférieure, avec quelques lignes parallèles soulignant l'ouverture de la bouche, le nez bien dessiné et légèrement saillant, les incisives et la langue soigneusement esquissée. À relever, la crinière en forme de flamme séparée du museau par deux lignes parallèles avec des tirets, l'oreille bordée d'un double contour et les deux traits sur le cou. La ligne continue qui dessine l'épaule du lion, divisée en trois traits aux inclinaisons légèrement différentes, se retrouve dans la figure léonine de la face B de la même amphore de Bâle. La petite ligne, plus ou moins perpendiculaire à la ligne de contour du dos, soulignant l'attachement de l'épaule, apparaît uniquement sur la petite figure de lion allaité par sa mère<sup>433</sup>. En ce qui concerne plus spécifiquement le motif de la Chimère, il est très intéressant de constater que la chercheuse arrive à la conclusion que le vase de la Tolfa et la peinture murale de la *Tombe des Taureaux* ont très probablement été réalisés par le même groupe d'artistes. Cette conclusion se base essentiellement sur le cycle pictural de la tombe qui reprend en effet de nombreux motifs du groupe de Tolfa, depuis les motifs décoratifs simples comme la frise de boutons de lotus et de grenades, les branches rigides ou flexibles, les petits arbres dans le remplissage, jusqu'aux motifs plus complexes, comme le cavalier sur des hippocampes, les lions, la chimère, la panthère, les oiseaux et le sphinx et surtout la scène principale de l'embuscade d'Achille et Troilos, qui est réalisée majoritairement selon un schéma très proche de celui des vases. Quant à la tête de Chimère peinte sur le fronton de la tombe de Tarquinia, elle est à mettre en parallèle avec d'autres éléments tels que la figure du sphinx du fronton, qui a une aile qui se termine au sommet comme si elle avait été coupée par une lame ce qui est également visible sur les oiseaux représentés sur le col de l'amphore du Louvre et de Züst à l'Antikenmuseum de Bâle. La carrière de ce peintre qui n'a pas encore été nommé, a été complexe et a connu deux apogées :

---

<sup>432</sup> *Ibid.*, p. 212.

<sup>433</sup> *Ibid.*, p. 213, le n° 2.9, reviendra en détail sur ce lionceau allaité par Chimère.

entre 550 et 540 puis entre 520 et 510 et rappelle celle du *Pittore dei Rondini*, un grec-oriental émigré en Étrurie ou son langage se *barbarizza*<sup>434</sup>.

Si nous pouvons tout à fait constater les similitudes entre les deux représentations de Chimère, la vasculaire et la pariétale, nous voyons une différence fondamentale dans le fait que si la Chimère du vase de la Tolfa est dotée d'un protomé caprin, et suit donc la représentation canonique de Chimère en Grèce, la tête caprine de la Chimère de Tarquinia émerge d'une aile, selon une variante fréquente en Étrurie. Cette distinction nous semble très intéressante à relever et à notre avis il convient de la prendre en considération lors de l'attribution des deux œuvres. De plus, afin de bien comprendre quels sont les profils des artisans qui appartiennent au groupe dit *de la Tolfa*, il importe de relever que ce fut Tobias Dohrn qui en 1937 nomma ce groupe d'après l'amphore de Karlsruhe qui fut la première du groupe à être publiée. En 1947, John Beazley scinda le groupe en deux et en 1961 une définition iconographique et stylistique est donnée alors qu'en 1977, Zilverberg donne des noms de peintres à chacun des groupes : *the Thin and the Fat painters*. En 1986, cette classification a été abandonnée et dorénavant le corpus d'environ 50 vases est attribué à un seul peintre<sup>435</sup>.

## 2.6 AMPHORE ATTIQUE DU PEINTRE BMN, CERVETERI (540-530)

Si au VIII<sup>e</sup> siècle Tarquinia semble avoir été la cité la plus prospère d'Étrurie méridionale, un siècle plus tard elle doit céder la place à Cerveteri qui, grâce à sa proximité d'avec les Monts de la Tolfa si riches en métaux précieux, devient un incontournable centre économique et culturel<sup>436</sup>.



Fig. 70

Le *Peintre BMN*, acronyme pour *British Museum Nikosthenes*, est considéré comme le meilleur artisan travaillant au sein de l'atelier attique de Nikosthénès<sup>437</sup>. Cette amphore, porte sur la face A (Fig. 70) une image de Chimère dont le protomé caprin est un avant-train complet et dont les

---

<sup>434</sup> *Ibid.*, p. 216.

<sup>435</sup> GAULTIER, 1995, p. 37.

<sup>436</sup> HAYNES, 1985, p. 32.

<sup>437</sup> BOITANI, 2000, p. 64.

trois têtes regardent vers l'arrière, gueules ouvertes et langues pendantes dans une position très rare que Paolino Mingazzini confronte en 1930 avec celle de la coupe du peintre d'Eucléios<sup>438</sup> découverte à Vulci<sup>439</sup>. La tête serpentine est dotée d'une longue barbiche qui peut indiquer le statut fantastique de l'animal<sup>440</sup>. Ces trois têtes regardent la face B où est représenté Pégase mais l'état fragmentaire et les grandes *intégrations* réalisées en vue de recomposer le vase ne permettent pas de déterminer s'il était chevauché par Bellérophon. Sous le pied figure une marque commerciale grecque, le  $\chi$ <sup>441</sup>. Ce vase fait partie de la collection Castellani<sup>442</sup>, conservée depuis 1919 au *Museo Etrusco di Villa Giulia* et composée de plus de 6'000 objets de grande qualité. Si, comme la plupart des objets issus des fouilles privées du XVIII<sup>e</sup> siècle de notre ère, le contexte archéologique ne nous est pas connu, il est néanmoins intéressant de souligner que son histoire depuis sa découverte est intrinsèquement liée à la collection Castellani, collection dont il n'est jamais sorti<sup>443</sup>. Ce vase est emblématique de la grande période des exportations de céramiques attiques vers l'Étrurie qui eurent lieu dès les premières décennies du VI<sup>e</sup> siècle, grâce au gouvernement de Pisistrate. En effet, dès 560, Athènes jouit d'une période de grande prospérité, favorisant la création artisanale et artistique. Cette production est exportée vers l'Étrurie au fort pouvoir économique et certains ateliers, bien qu'officiant à Athènes, ne travaillent presque exclusivement pour la clientèle étrusque<sup>444</sup>. C'est notamment le cas de l'atelier de Nikosthénès, actif entre 540 et 520, et qui produit des vases dont les formes ne font pas partie du répertoire attique classique mais imitent celles du *bucchero*<sup>445</sup>.

## 2.7 AMPHORE ATTIQUE DU PEINTRE DE LA BALANÇOIRE, VULCI (540-520)

« La clientèle étrusque de vases attiques a-t-elle acheté des vases ou des images ? » Telle est la question que se pose judicieusement Helene Hastrup Blinkenberg, lors du colloque *Céramique et Peinture grecques, mode d'emploi*, question qu'elle reformule et dont on sent tout l'intérêt pour notre recherche : « Existe-il une relation entre les provenances des vases attiques et leur iconographie ?<sup>446</sup> » Se fondant spécifiquement sur les amphores à figures noires entre 530-490, groupe dont font partie onze vases représentant Chimère, la chercheuse démontre les difficultés de cette recherche, principalement liées à la liste complète et mise à jour des vases découverts en

---

<sup>438</sup> MINGAZZINI, 1930, p. 231-232.

<sup>439</sup> Cette coupe est étudiée au n° 2.2.

<sup>440</sup> BODSON, 1978, p. 71.

<sup>441</sup> BOITANI, 2000, p. 64.

<sup>442</sup> La collection Castellani est évoquée au n° 1.4.4.1.

<sup>443</sup> CARUSO, 1985, p. 6.

<sup>444</sup> JANNOT, 2004, p. 12.

<sup>445</sup> CARUSO, 1985, p. 6.

<sup>446</sup> HASTRUP BLINKENBERG, 1999, p. 439-451.

Étrurie et aux informations potentielles sur les contextes et provenances et conclut que si les Étrusques étaient de bons clients qui ont stimulé la production des ateliers attiques, il est possible qu'ils n'aient pas eu un grand intérêt pour la signification de ces images<sup>447</sup>. En effet, l'utilisation d'une iconographie et sa compréhension sont deux choses différentes et l'on peut le constater avec les Européens des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles de notre ère qui se passionnaient pour les *chinoiseries*, alors qu'ils n'étaient familiers ni de l'iconographie, ni de la graphie chinoises<sup>448</sup>. Néanmoins, il convient de rappeler que c'est en Étrurie qu'ont été découverts tant la première représentation de figures mythologique telle Médée<sup>449</sup>, que le plus grand nombre de céramiques attiques du VI<sup>e</sup> siècle, offrant ainsi un bel éventail de la grande diversité de la production<sup>450</sup>. Dans *Vases en voyage, de la Grèce à l'Étrurie*, Jean-Pierre Jannot brosse un tableau des échanges dans l'antiquité<sup>451</sup>, échanges d'objets, mais également échanges d'images. Ainsi, s'interrogeant sur la manière dont les motifs iconographiques étaient compris, il en conclut que si les thèmes grecs étaient connus en Étrurie, il est possible que d'autres interprétations aient pu être faites de ces mêmes scènes. Si l'image est toujours signifiante et que l'on ne saurait la considérer comme une simple décoration, on ne peut néanmoins pas exclure que certains récits soient déviés et *contaminés* par un mythe étranger au thème initial, et ceci non par méconnaissance du sujet, mais car le commanditaire a demandé cette adaptation ou distorsion dans un but défini ou que l'artisan ait voulu faire preuve de créativité. Ces apparentes incohérences témoigneraient néanmoins de la connaissance des mythes grecs en Étrurie et de l'appropriation de ces images à des fins spécifiques, souvent étrangères à la pensée mythique grecque<sup>452</sup>.



Fig. 71

Une amphore attique du *Peintre de la Balançoire*, datant de 540-520 et découverte à Vulci (Fig. 71) a une iconographie bien particulière : trois humains entourent Chimère et la rouent de coups

<sup>447</sup> *Ibid.*, p. 443.

<sup>448</sup> *Ibid.*

<sup>449</sup> Sur une *olpe* en *bucchero* de la Tombe 2 de Cerveteri où le décor gravé conte l'entier de l'histoire de Jason et Médée.

<sup>450</sup> BOITANI, 2000, p. 59.

<sup>451</sup> JANNOT, 2004, p. 11-12.

<sup>452</sup> *Ibid.*, p. 13.



de bâtons. On pense bien entendu aux paysans dont Chimère dévastait les cultures mais le British Museum a une autre explication : « À droite Héraclès (?) armé d'une massue s'attaque à la tête léonine. Derrière lui un jeune homme (Amisodaros ?). A gauche de Chimère, Iolalos (?) attaque la tête caprine avec une épée. Au-dessus de Chimère un tissu<sup>453</sup>. » Il convient de se demander pourquoi on suppose que le personnage de droite soit Héraclès ? Est-ce uniquement dû à sa massue ? Il s'agirait de la seule occurrence d'un lien iconographique ou littéraire entre Chimère et Héraclès<sup>454</sup>. Pourquoi penser que les deux autres personnages seraient Iolalos et Amisodoros ? Certes, ils font partie des rares humains à avoir côtoyé Chimère, mais cela suffit-il à déclarer que c'est d'eux qu'il s'agit ? De plus, Chimère était réputée invincible à cause de ces jets de flammes qui rendaient son approche très périlleuse et l'on s'interroge sur la raison qui motive ces deux personnages à se rapprocher. Bien entendu nous nous interrogeons également sur la raison pour laquelle Chimère ne souffle pas de flammes alors qu'elle est attaquée ? Susan Woodford, spécialiste des images anciennes au British Museum, parle de cette iconographie inédite dans son chapitre « Problems » de son ouvrage *Images of Myths in Classical Antiquity* et se demande judicieusement si l'artisan a inventé cette image en un seul souci esthétique ou s'il connaissait un épisode de l'histoire que nous ignorons<sup>455</sup>.

## 2.8 RELIEFS DES TRÉPIEDS DE BRONZE LOEB, PERUGIA (530-500)

Perugia, de son nom étrusque Êersna, a été fondée proche d'un gué sur le Tibre, ce qui lui a permis d'exercer un contrôle stratégique tant sur le trafic du fleuve tant vers l'aval, ombrien, sabin et latin que vers l'amont en direction de la Romagne et la vallée du Pô et il est à noter que selon la tradition la cité de Mantoue aurait été fondée par un roi de Pérouse. Si les attestations de l'âge du Bronze et du Fer<sup>456</sup> sont rares et peu connues, quelques tombes modestes du milieu du VI<sup>e</sup> siècle ont été découvertes, mais c'est de la fin du VI<sup>e</sup> siècle que datent les deux grandes sépultures de Marsciano et de Castel San Mariano, qui semblent attester d'une nouvelle hégémonie de la cité<sup>457</sup>. Les trois *tripodes Loeb* sont constitués de 3 scènes superposées et consistent donc en 12 scènes chacun. Deux de ces tripodes, le A et le C, nous intéressent particulièrement car ils ont des représentations de Chimère : sur le C, elle est assise, seule (Fig. 72), alors que sur le A, deux scènes se suivent

<sup>453</sup> Site de la collection du British Museum, [https://www.britishmuseum.org/collection/object/G\\_1843-1103-64](https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1843-1103-64)

<sup>454</sup> À ce sujet lire dans la deuxième partie la référence aux antéfixes de Thasos, 2.4.

<sup>455</sup> WOODFORD, 2003, p. 211, « *Has the artist invented the image just for the sake of decoration? Or did he know something that we don't?* »

<sup>456</sup> Sur la production d'objets métalliques de Perugia, HAYNES, 1985, p. 113-118.

<sup>457</sup> TORELLI, 2010, p. 84-85.

donnant ainsi une dynamique entre les côtés : Chimère fait face à Pégase chevauché par Bellérophon, l'équipage étant accompagné d'un chien et d'un oiseau (Fig. 73).



Fig. 72



Fig. 73

Des trois trépieds, le mieux conservé, le A, est le moins complexe<sup>458</sup>. Deux panneaux superposés sont ornés de lions, de sphinx, d'une scène classique d'un chevalier sur un cheval ailé qui, si Bianchi Bandinelli la mentionne, il ne la lie pas à une figuration de Bellérophon chevauchant Pégase et il ne mentionne ni le chien, ni l'oiseau<sup>459</sup>.

## 2.9 AMPHORE, GROUPE DE LA TOLFA (525)

Cette amphore provenant des Monts de la Tolfa et datant de 525 est tout à fait unique (Fig. 74) : Sur une face Chimère canonique y est représentée, alors que sur l'autre figure une Chimère à neuf mamelles allaitant un lionceau. Si Chimère est iconographiquement généralement un être asexué bien qu'arborant une crinière<sup>460</sup>, elle est considérée comme une femelle dans les textes. De plus, cette pléthore de mamelles interpelle car si nous savons que les lionnes n'en n'ont que quatre<sup>461</sup>, Aristote, qui avait certainement des difficultés à vérifier cette information, écrit que les lionnes

<sup>458</sup> BIANCHI BANDINELLI, 1976, fig. 86.

<sup>459</sup> *Ibid.*

<sup>460</sup> JACQUEMIN, 1981-1999, s.v. Chimaira.

<sup>461</sup> <http://www.getty.edu/art/exhibitions/chimaera/english.html>

n'ont que deux mamelles placées au milieu du ventre, « et que ceci tient non pas à ce qu'elle fait peu de petits, puisque parfois elle en met bas plus de deux, mais à ce qu'elle n'a pas beaucoup de lait. Car cet animal consacre à l'entretien du corps la nourriture absorbée et il n'en absorbe peu parce qu'il est carnivore <sup>462</sup> ». Cette profusion de mamelles sur l'amphore de *La Tolfa* atteste que le modèle fut certainement une chienne, animal qui a généralement quatre paires de mamelles, celles-ci étant néanmoins représentées en file afin de les rendre clairement visibles. Daniele Federico Maras, co-curateur de l'exposition *Colori degli Etruschi* aux Musei Capitolini à Rome, relève que moult adaptations à la mythologie grecque sont possibles sur sol étrusque, propos qu'il illustre en présentant une plaque architecturale en terre cuite, datant de 550-525 et figurant une gorgone allaitant deux petits *gorgoneaux*<sup>463</sup>.



Fig. 74

## 2.10 RELIEF DE TERRE-CUITE, TEMPLE DE PORTONACCIO (510-500)

Les défaites navales étrusques contre les Syracusains ont impliqué un blocus des ports de l'Étrurie méridionale, Cerveteri, Tarquinia et Vulci dès le milieu du V<sup>e</sup> siècle avec pour conséquence un net ralentissement des importations de vases grecs sur la côte tyrrhénienne ayant pour corollaire un appauvrissement des sources d'inspiration pour les artisans de la Péninsule. Les ports de la côte Adriatique étaient néanmoins toujours ouverts et c'est dorénavant par ce chemin, via les routes fluviales que la production grecque put pénétrer en Étrurie et dynamiser ainsi la production de Veio, Falerii, Orvieto et Chiusi dès le milieu du V<sup>e</sup> siècle comme on peut en constater des filiations, spécifiquement dans la statuaire<sup>464</sup>.

C'est cette nouvelle prospérité de Veio qui a certainement favorisé le culte à Portonaccio dès 550-540 environ, l'un des premiers de toute l'Étrurie. Dans sa première phase, le culte se faisait encore à ciel ouvert autour d'un autel dédié à Minerve et l'on connaît l'éventail des provenances des personnes qui le fréquentaient grâce aux inscriptions des dons de *buccheri* ou de vases de

<sup>462</sup> Aristote, *Les Parties des animaux*, 688a (trad. P. LOUIS, Les Belles Lettres, 1957).

<sup>463</sup> MARAS, communication lors d'une visite de l'exposition des Musées Capitolini, Centrale Montemartini, 23.1.20.

<sup>464</sup> CAMPOREALE, *LIMC Supplementum*, s.v. Monstra Anonyma (in Etruria), p. 370.

production grecque et ionienne. Le sanctuaire était également réputé pour son école de calligraphie installée dans ce lieu depuis l'époque archaïque<sup>465</sup>. Dès 510-500, un temple toscan monumental de Menvra de Veies, connu sous le nom de *temple d'Apollon de Portonaccio*, est construit et richement décoré de statues de terracotta polychrome de grandeur nature.

Ce temple, situé à côté d'un grand bassin rituel, était construit sur un podium de tuf de base carrée de 18 mètres 50 de côté et si les deux colonnes centrales d'entrée étaient de tuf, les autres étaient en bois. Fait suffisamment rare pour le relever, le nom de l'artiste qui a exécuté la décoration de cet édifice nous est connu grâce à Pline<sup>466</sup> ; il s'agit de Vulca qui a également réalisé la statue du temple Jupiter Capitolin à Rome<sup>467</sup>. De ce temple de Portonaccio, nous sont parvenus de nombreux acrotères des longs côtés figurant les protagonistes du monde dionysiaque, des gorgones, ménades, silènes et des acheloo. Des statues de divinités, Apollon bien sûr, mais aussi Hercule, Mercure et Latone étaient juchées sur le faîte du toit, à 12 mètres de haut et donc visibles de loin<sup>468</sup>. L'un des pignons était décoré de dauphins plongeant dans les flots et l'autre d'un combat de Chimère, dont il ne reste bien malheureusement que de biens maigres fragments (Fig. 75). Claudia Carlucci, professeure d'étruscologie à la *Sapienza*, a collaboré à ce chantier de fouilles et malgré le peu d'éléments qui nous sont parvenus, elle est convaincue qu'il s'agit d'un combat entre Chimère, Bellérophon et Pégase. Après la conquête romaine, au début du III<sup>e</sup> siècle les temples devinrent urbains et ce sanctuaire fut démantelé : les statues du toit furent consciencieusement descendues et enterrées près du mur d'enceinte alors que les acrotères et le relief figurant le combat entre Bellérophon, Pégase et Chimère furent eux déposés dans le bassin. Ces enfouissements ont préservé ces représentations de terre-cuite qui nous sont donc parvenues en bon état et encore revêtues de leur polychromie<sup>469</sup>.

---

<sup>465</sup> BARTOLONI, 2010, p. 201-202.

<sup>466</sup> Pline, *Histoire naturelle*, XXXV, 159.

<sup>467</sup> RASK, 2011, p. 91.

<sup>468</sup> Site du Museo Nazionale Etrusco Villa Giulia, <https://www.museoetru.it/capolavori/apollo-di-veio>

<sup>469</sup> CARLUCCI, Communication personnelle, 3.12.2019.

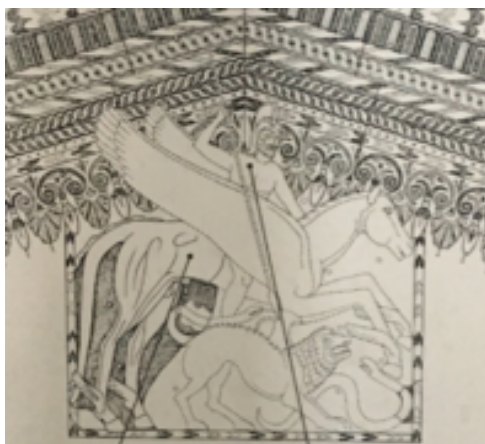


Fig. 75

Si cette proposition de reconstitution est fidèle, Chimère était bien présente et si le dessin n'extrapole pas, elle faisait face à un serpent qui attaquait sa gueule léonine. Mais de cette Chimère nous n'en saurons pas plus car ce fronton ne nous est connu que par les pattes arrière ailées de Pégase et surtout par le visage d'un élégant Bellérophon dont le casque, aux imposants *paragnathides*, encadre ses grands yeux en amande (Fig. 76).



Fig. 76

## 2.11 AMPHORE DU *PEINTRE DE BERLIN*, ATHÈNES (500-490)

L'épissime de bouclier, tel un blason, identifie et singularise celui qui le porte<sup>470</sup>. Son importance est donc cruciale et ceci est particulièrement perceptible sur la face A de cette amphore du *Peintre de Berlin* où le bouclier d'Athéna jouit de la position centrale de la composition (Fig. 77). Ce vase, datant de 500-490, est conservé à Bâle depuis 1965, ayant été offert par Ciba AG, la maison pharmaceutique bâloise, alors propriétaire d'une importante collection d'antiquités. Les circonstances de sa découverte et son histoire avant cette date ne sont malheureusement pas connues<sup>471</sup>.

<sup>470</sup> FONTISI-DUCROUX, 1995, p. 56.

<sup>471</sup> DOZIO, Communication personnelle, 14.2.2020.



Fig. 77

Le bouclier d'Athéna attire l'attention par son importance : François Lissarrague juge que le *gorgoneion*<sup>472</sup> de l'épissime de ce bouclier ne dissimule pas celui de l'égide mais qu'il l'« amplifie<sup>473</sup> » et précise que les créatures « associent l'air et la terre et donnent son dynamisme à ce mouvement circulaire sans fin<sup>474</sup> ».

Le centre de ce bouclier est occupé par Méduse<sup>475</sup>, ce qui indiquerait un danger, alors que le pourtour consiste en un griffon, un cheval ailé et de lions fabuleux. Un animal problématique termine le cercle : s'agit-il d'un deuxième lion proche d'une chèvre ou est-ce Chimère<sup>476</sup> comme cela est indiqué dans le *CVA*<sup>477</sup>? La problématique est bien liée à la chèvre, car elle n'est normalement pas un animal qualifié d'*héraldique* tel que le griffon. De plus, les ailes ne sembleraient pas indiquer une chimère canonique, tout comme les pattes antérieures de l'animal. L'assemblage entre le lion et la chèvre, s'il existe, est caché par Méduse et dès lors nous choisissons la prudence, nous abstenant de considérer que Chimère figure sur ce vase.

Si Chimère ne figure pas sur ce vase, il est légitime de se demander si le cheval ailé est un motif décoratif ou s'il s'agit de Pégase. Il faut également remarquer que tous les animaux ont les gueules ouvertes en position d'attaque, ce qui pourrait avoir une éventuelle signification apotropaïque et l'on s'interroge sur l'intention du *Peintre de Berlin* lorsqu'il réalisa ce bouclier. Beazley affirme qu'il s'agit de Pégase, alors qu'Esau Dozio, conservateur de l'Antikensammlung à Bâle, où ce vase est conservé, conclut que pour le *Peintre de Berlin*, le cheval ailé n'est très certainement pas

<sup>472</sup> Le chapitre « La face interdite » décrit particulièrement les spécificités des *gorgoneion*, FRONTISI- DUCROUX, 1995, p. 128.

<sup>473</sup> LISSARRAGUE, 2009, p. 23.

<sup>474</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>475</sup> Sur les *gorgoneion* épisèmes de boucliers et leur lien entre le « bouclier-miroir et la décapitation de Gorgo », LISSARRAGUE, 2009, p. 23 et FRONTISI- DUCROUX, 1995, p. 25-29.

<sup>476</sup> JACQUEMIN, *LIMC*, III, s.v. Chimaira, p. 258.

<sup>477</sup> *Corpus Vasorum Antiquorum*, <http://www.cvaonline.org/cva/> : « Oberkörper von drei Löwen alternieren mit Oberkörpern von drei geflügelten Wesen : einem Greifen, einem Flügelpferd und einer Chimäre ».

Pégase mais un motif apotropaïque et qu'il en est de même pour les autres animaux qui tous protègent Méduse au centre du bouclier. Il ajoute que la face B est tout aussi importante que la face A, l'homme sollicitant qu'Athéna lui verse à boire serait Héraclès, ce qui mettrait en valeur la complicité entre ces deux protagonistes<sup>478</sup>. Arnaud Zucker, philologue spécialiste d'Aristote et traducteur de Palaiphatos suggère de dépasser l'interrogation du statut de cet animal qui pourrait être Chimère et qu'il importe plutôt de s'intéresser au *télescopage graphique* qui implique l'ambiguïté qu'a voulu donner le *Peintre de Berlin*<sup>479</sup>.

### 3. ÉPOQUE CLASSIQUE (480-323)

La position de carrefour de la Grèce lui a permis, après s'être nourrie de l'esthétique orientale, de définir ses propres canons artistiques et de les diffuser d'abord dans les régions limitrophes puis dans tout le bassin méditerranéen. L'art grec classique a donc rayonné ce qui a eu une immense influence sur la culture occidentale qui a vu, perçu et s'est approprié ces productions et leur a offert une visibilité sur un très vaste territoire et lui permettant de servir de base pour de nouvelles créations<sup>480</sup>.

#### 3.1 LES RELIEFS JACOBSTHAL, MÉLOS (490-470)

Florian Stilp a rédigé sa thèse sur ce qui alors était encore appelé les « reliefs méliens » et la publication de ses recherches sous le titre *Les Jacobsthal-Reliefs* souligne le fait qu'il préfère donc les rassembler sous le nom du premier corpus compilé et étudié par Paul Jacobsthal en 1931<sup>481</sup>. Cette étude recense les reliefs de coroplastie, qui furent réalisés comme offrandes ou ex-voto, les analyse et en retrace l'historique. Les reliefs sont classés par typologie en suivant trois critères : la technique, le style et la provenance<sup>482</sup>. Cinq de ces reliefs<sup>483</sup>, classés dans la rubrique *Saga épique pré-troyenne*, sont considérés comme représentant le mythe de Chimère. Deux de ces représentations montrent clairement un cavalier chevauchant un cheval ailé, mais leur état fragmentaire ne permet pas de distinguer Chimère, bien que la dynamique générale de la scène, le cavalier brandissant une lance vers le bas soit emblématique du combat qui nous occupe (Fig. 78),

---

<sup>478</sup> DOZIO, Communication durant le colloque *Creature ibride dall'Oriente alla penisola italiana*, Istituto Svizzero, Rome, 3-4.4.2019.

<sup>479</sup> ZUCKER, Communication durant le colloque *Creature ibride dall'Oriente alla penisola italiana*, Istituto Svizzero, Rome, 3-4.4.2019.

<sup>480</sup> BOARDMAN, 1994, p. 10-13.

<sup>481</sup> STILP, 2006, p. IX. Sur la provenance de ces reliefs, p. 1-2.

<sup>482</sup> *Ibid.*, p. 35-37.

<sup>483</sup> *Ibid.*, taf. 30, 31, 32, 33 et 34.



ce qui d'une certaine manière authentifie la scène et les personnages et suffit à faire comprendre que Chimère doit faire partie de la scène, même si elle n'y figure pas formellement<sup>484</sup>.



Fig. 78

Sur les trois autres reliefs, si Chimère est effectivement présente, deux sont extrêmement fragmentaires (sur l'un on ne voit qu'un fragment de Chimère à l'exclusion de tout autre motif), alors que le dernier est assez complet, bien que le torse de Bellérophon ainsi que les sabots et le bout des pattes avant soient dus à une restauration<sup>485</sup>. Datant de 490-470, ce relief (Fig. 79) permet de bien voir Chimère, tricéphale et dotée de mamelles, et de constater que Pégase, aptère, a ses pattes avant reposant sur un serpent. Étonnement Bellérophon ne tient pas une lance mais une épée, ce qui n'est pas l'iconographie canonique : seules onze occurrences d'un Bellérophon ainsi armé nous sont parvenues. Cette utilisation d'une épée est exceptionnelle et ne saurait être appropriée au combat contre Chimère, une lance étant bien plus adéquate pour un cavalier afin de blesser une créature crachant des flammes<sup>486</sup>. Mis à part son arme, Bellérophon est également coiffé de manière peu habituelle : en effet, s'il porte en général un chapeau<sup>487</sup>, il est ici très élégamment casqué à la corinthienne, ce qui participe au dynamisme de la scène.



Fig. 79

<sup>484</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>485</sup> *Ibid.*, taf. LXXXIII.

<sup>486</sup> *Ibid.*, p. 84-85: «...die Bewaffnung unseres Bellerophon mit einem Schwert auf: Dieses kann er zwar in manchen Darstellungen attributiv mitführen, auf Pegasos reitend bekämpft er Chimaira stets mit einem Speer (bisweilen auch Dreizack), was aufgrund der Kampfsituation (zu Pferd) auch die allein geeignete Waffe (aus naturalistischer Sicht) ist; nur wenn sich Bellerophon zu Fuss der Chimaira stellt, greift er bisweilen auch zum Schwert. Unser Bellerophon fällt also auch kampftechnisch aus dem Rahmen ».

<sup>487</sup> Seule l'*impasto-olla* d'Orvieto, étudiée ci-dessus au n° 1.4.3 montre un (possible) Bellérophon casqué.



Au sujet de la datation, si ces reliefs, sont tous du V<sup>e</sup>, Florian Stilp pense que les représentations des combats avec Chimère visible sont antérieures à ceux dont Chimère n'est que suggérée<sup>488</sup>, alors que le relief avec uniquement une portion de Chimère n'est pas daté.

### 3.2 COUPE ATTIQUE DU *PEINTRE DE CODROS*, VULCI (460-450)

François Lissarrague, qui s'intéressait tant aux vases attiques qu'à l'iconographie du guerrier, écrit que si les sculpteurs ont orné les temples de scènes de batailles dépeignant des luttes mythiques opposant dieux et géants, Grecs et Amazones ou créatures fantastiques, les peintres se sont concentrés sur certains épisodes spécifiques de la vie des guerriers<sup>489</sup>, dont celui du départ de l'homme en armes, saluant un citoyen. Sur ce vase, l'épissime du bouclier est orné de Chimère, ce qui n'est pas courant car si nous sont parvenus sept brassards de bouclier portant l'iconographie de Chimère<sup>490</sup>, aucun bouclier effectif ayant Chimère en décoration n'a été découvert, mis à part le cas du bouclier de Melfi<sup>491</sup> dont la représentation, comme nous le verrons, n'est malgré son nom certainement pas celle de Chimère.

Les seules occurrences de bouclier ayant Chimère non pas en motif intérieur destiné au guerrier mais en épissime clairement visible pour les personnes alentour sont deux peintures de vases à figures rouges, celle du *Peintre de Codros* (Fig. 80) et celle du *Peintre de Berlin*<sup>492</sup>, dont il est également problématique de déterminer s'il s'agit bien de Chimère qui y est représentée.

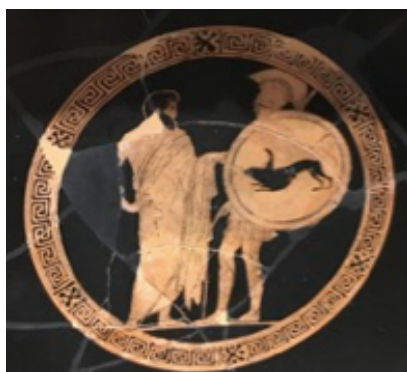


Fig. 80

### 3.3 ŒNOCHOË DU *PEINTRE DE FELTON*, POUILLES (450-400)

Il semble que les colons grecs ayant émigré dans les Pouilles aient toujours gardé des contacts avec leur patrie et que les populations autochtones de la région de Tarente avaient, déjà bien avant leur arrivée, des contacts avec les populations de la côte dalmate. Ceci a impliqué qu'à leur arrivée,

<sup>488</sup> STILP, 2006, p. 153.

<sup>489</sup> LISSARRAGUE, 2001b, p. 84.

<sup>490</sup> Étudiés ci-dessus au n° 1.11.

<sup>491</sup> Étudié ci-dessus, au n° 2.4.

<sup>492</sup> Étudiée ci-dessus au n° 2.11.

les Grecs se sont vus contraints de négocier avec ces populations, plutôt que de leur imposer leur culture<sup>493</sup>, ce qui a favorisé un échange culturel.

Cette *oenokoe* apulienne du *Peintre de Felton*, datée de la deuxième moitié du v<sup>e</sup> (Fig. 81) montre un combat classique de Chimère contre Pégase et Bellérophon, mais les protagonistes ne sont pas seuls : Athéna, Pan, Niké, un Lycien, un satyre et des cervidés entourent le combat, mettant l'accent sur cette action, la célébrant si on en croit la couronne que Niké s'apprête à déposer sur la tête de Bellérophon, pourtant déjà coiffé d'un *pilos*.



Fig. 81

### 3.4 GRAND BRONZE DE LA CHIMÈRE D'AREZZO (450-400)

Lorsque le 15 novembre 1553, des terrassiers occupés à la construction de nouvelles murailles à Arezzo trouvèrent un *lion de bronze* tout proche de la Porta San Lorentino, ils furent stupéfaits par son élégance et son aspect féroce, ainsi que l'on le lit dans le rapport du conseil de la ville<sup>494</sup>. Dans *Vies des Artistes* publié en 1558, Giorgio Vasari, natif d'Arezzo, qualifie cette sculpture de « Chimère de Bellérophon » et relate que le Grand-Duc de Toscane, Côme I<sup>er</sup> fut très heureux de cette découverte qui selon lui était un « symbole de la domination sur toutes les chimères »<sup>495</sup> et qu'il a invoqué des troubles entre Arezzo et Sienne pour emmener la Chimère à Florence<sup>496</sup>. On y apprend également qu'il la considérait comme un symbole emblématique d'une domination à la hauteur des glorieux ancêtres des Toscans<sup>497</sup>, les Étrusques, ce qui politiquement était idéal et servait ses désirs expansionnistes<sup>498</sup> et qu'il l'a disposée dans les appartements du Pape Léon X, Jean de Medici, fils de Laurent le Magnifique, à Florence.

<sup>493</sup> GIULIANO, 1996, p. 593 et DENTI, Séminaire EHESS, Cecilia D'Ercole, *Migrations et migrants dans la Méditerranée antique*, 14.12.22.

<sup>494</sup> CIANFERONI, 2009, p. 27.

<sup>495</sup> LYONS et PEVNICK, 2009, p. 20.

<sup>496</sup> BARDI, 2008, p. 22.

<sup>497</sup> CIANFERONI, 2009, p. 27.

<sup>498</sup> *Ibid.*, p. 28.

La *Chimère d'Arezzo* est un grand bronze antique mesurant près de 80 centimètres de haut et 1 mètre 30 de long. Lors de sa découverte, cette représentation était fragmentaire, privée de sa queue dont seuls quelques fragments avaient été découverts en même temps qu'elle. Sans sa queue, pendant cinq ans, elle a été répertoriée sous le nom *Lion de bronze* dans les rapports liés aux collections de Côme I<sup>er</sup>, bien que le médaillé ducal renfermât trois monnaies d'argent de Sycone, dont l'une d'entre elles représentait Chimère, iconographie qui aurait donc pu être rapprochée avec la nouvelle venue<sup>499</sup>. Il était alors crucial pour le Duc d'une ancienne République d'exalter le passé de l'Étrurie afin de justifier les actions expansionnistes et de forger le mythe des Étrusques, premiers habitants de la Péninsule<sup>500</sup>. Il importait donc de la restaurer rapidement et Benvenuto Cellini, alors occupé à modeler son groupe *Persée et Méduse*, a dû troquer sa vision de l'Antiquité pour se confronter à la réalité d'un vestige antique et passer du temps à nettoyer Chimère<sup>501</sup>. Ultérieurement, la Chimère d'Arezzo a subi des modifications : l'ajout d'une queue serpentine si audacieuse qu'elle mord la corne de la chèvre, le rattachement de la patte avant gauche et la restauration des bas des pattes arrière sont d'époque moderne. L'ajout de la queue serpentine mordant la corne caprine n'a cessé d'étonner et nul ne sait d'où est venue cette inspiration inédite. Cette spécificité de la tête de serpent mordant une corne est si emblématique de la *Chimère d'Arezzo* qu'elle semble en faire intrinsèquement partie, brouillant la lisibilité de la sculpture<sup>502</sup>. Sur cette gravure de Theodor Verkruijs de 1720, il semble que la restauration qui a redonné une queue serpentine *classique* à la chimère ne fut pas le fait de Cellini, mais un acte ultérieur datant de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle de notre ère, réalisé par Francesco Carradori ou par son maître Innocenzo Spinazzi<sup>503</sup> (Fig. 82).

---

<sup>499</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>500</sup> CRISTOFANI, 1985, p.65.

<sup>501</sup> BARDI, 2008, p. 23, relatant les mots de Vasari : « Essendosi in questi giorni trovato certe anticaglie nel contado d'Arezzo, in fra le quali si era la Chimera, ch'è quel liono di bronzo, il quale si vede nelle camere convicino alla gran sala del Palazzo... il Duca pigliava piacere di rinettarsele da per sé medesimo con certi cesellini di orefici. Gli avvenne che e' mi occorse di parlare a Sua Eccellenza illustrissima; e in mentre che io ragionavo seco, ei mi porse un piccol martellino con el quale io percotevo quei cesellini che 'l Duca teneva in mano, e in quel modo le ditte figurine si scoprivano dalla terra e dalla ruggine ».

<sup>502</sup> « Non è chiaro da dove abbia tratto ispirazione per impostare il corpo del serpente fino a farlo giungere alla corna del capro ; in tal modo, certamente, la Chimera conservava il profilo della sua struttura, ma si appesantiva di un elemento estraneo, di cui la critica posteriore si è qualche volta dimenticata », CRISTOFANI, 1985, p. 70.

<sup>503</sup> CIANFERONI, 2009, p. 28.



Fig. 82

Pour Vasari, la *Chimère d'Arezzo* « démontre la perfection atteinte par cet art dans l'Antiquité en Toscane, avec son style étrusque et encore plus avec les lettres gravées sur une des pattes ; personne ne comprenant l'étrusque aujourd'hui, on ne peut que faire l'hypothèse qu'elles indiquent le nom du sculpteur, ou celui de la statue, ou peut-être une date, selon la pratique de l'époque<sup>504</sup> » (Fig. 82). Les études sur la civilisation étrusque sont devenues plus rigoureuses et l'on fit des progrès dans la compréhension de cette culture. Ces études indiquent que ce fut au VII<sup>e</sup> siècle que l'écriture grecque est arrivée en Étrurie et dans le Latium<sup>505</sup>. Ainsi, et contrairement à ce que pensait Vasari, l'inscription en étrusque écrite de manière rétrograde<sup>506</sup> sur sa patte avant droite, *Tinscvil*, indique non pas le nom du commanditaire mais stipule que la sculpture fut une offrande au dieu Tinia<sup>507</sup>, « tonnerre brandissant<sup>508</sup> », le dieu prééminent étrusque et que *Chimère* faisait très certainement partie d'un groupe votif<sup>509</sup>. Un moine dominicain espagnol en poste à Rome, Alfonso Chacòn, fit le relevé de cette inscription en 1582 ; il s'agit du plus ancien témoignage iconographique de la *Chimère d'Arezzo*<sup>510</sup>. Cette inscription en alphabet grec reflète une transcription de la langue étrusque, langue ne faisant pas partie des langues indo-européennes<sup>511</sup>. Il est à relever qu'un griffon retrouvé à Perugia, porte lui aussi la même inscription

<sup>504</sup> VASARI, 2005, p. 219.

<sup>505</sup> SEPPILLI, 1990, p. 77.

<sup>506</sup> <http://www.getty.edu/art/exhibitions/chimaera/english.html>

<sup>507</sup> MAGGIANI, 2009, p. 36.

<sup>508</sup> COHEN, 2010, [www.ajaonline.org/online-review-museum/365](http://www.ajaonline.org/online-review-museum/365)

<sup>509</sup> LYONS et PEVNICK, 2009, p. 18.

<sup>510</sup> <http://www.getty.edu/art/exhibitions/chimaera/english.html>

<sup>511</sup> *Ibid.*

dédicatoire<sup>512</sup>. Cette inscription gravée avant la fonte, tout comme sur la statue du *Mars de Todi*, atteste donc que la *Chimère d'Arezzo* est étrusque et qu'elle a été créée dans un atelier certainement composé tant par des artisans immergés dans l'atmosphère artistique des colonies grecques de l'Italie du sud, que de talentueux bronziers étrusques<sup>513</sup>. Arezzo fut fondée par Volterra, ville si riche de mines métallifères qu'au IV<sup>e</sup> siècle elle était la ville la plus peuplée de la péninsule italienne après Rome<sup>514</sup>. Les Étrusques ont établi un monopole dans l'utilisation de leurs métaux<sup>515</sup>, ce qui a contribué à la maestria avec laquelle ils l'ont travaillé. S'il est donc désormais avéré que la *Chimère d'Arezzo* a été réalisée en Étrurie, Giuseppina Carlotta Cianferoni pense qu'il est peu probable qu'elle ait été produite en Étrurie méridionale ou orvietaine car la graphie est typique de la région du Val di Chiana et de Chiusi en particulier<sup>516</sup>.



Fig. 83

La datation de la *Chimère d'Arezzo* est toujours sujette à discussions : Selon Beth Cohen, elle daterait environ de l'an 400 avant notre ère<sup>517</sup>, alors que pour Giuseppina Carlotta Cianferoni elle aurait été réalisée à la fin du V<sup>e</sup> siècle ou du début du IV<sup>e</sup> siècle<sup>518</sup>. Ce grand bronze animalier a longtemps été comparé à la louve romaine, étant tous deux considérés comme des témoins emblématiques de la statuaire antique. Une controverse a surgi en 1997 suite à une restauration de la Louve car Anna Maria Carruba a déclaré que la technique employée pour la réaliser impliquait d'avoir été coulée en un seul tenant telle une cloche<sup>519</sup>. Selon la restauratrice, ceci aurait pour conséquence qu'elle ne puisse être antique<sup>520</sup> et qu'elle serait médiévale, ce qui rend la *Chimère*

<sup>512</sup> VIVIANI, 1932, p. 23.

<sup>513</sup> WARDEN, 2011, <https://www.ajaonline.org/online-review-museum/362>

<sup>514</sup> VON CLES-REDEN, 1962, p. 26 et 33.

<sup>515</sup> SEPPILLI, 1990, p. 76.

<sup>516</sup> CIANFERONI, 2009, p. 27-28, 45-47, et ROUVERET, 1995, p. 378.

<sup>517</sup> COHEN, 2010, [www.ajaonline.org/online-review-museum/365](http://www.ajaonline.org/online-review-museum/365)

<sup>518</sup> CIANFERONI, 2009, p. 27-28, 45-47.

<sup>519</sup> CARRUBA, 2006, p. 27-32.

<sup>520</sup> Sur les techniques de travail du bronze dans l'Antiquité, CRISTOFANI, p. 35-48 et CARRUBA, 2006 p. 16,-21.

*d'Arezzo* d'autant plus précieuse et exceptionnelle. La *Chimère d'Arezzo* a été réalisée grâce à la technique de la cire perdue et la virtuosité de son exécution met en valeur la structure des muscles alors que des détails tels que les veines apparentes soulignent l'effort produit par l'animal dans l'action<sup>521</sup>. Néanmoins et étrangement, le style de réalisation de ses oreilles et de sa crinière diffère complètement du réalisme du reste du corps et serait de style plutôt géométrique, ou du moins c'est ainsi que Vasari décrivait la sculpture<sup>522</sup>. W Llewellyn Brown dans son étude *The Etruscan Lion* considère que cette crinière est dans un esprit archaïque et consiste en un étagement de boucles très formelles<sup>523</sup> et la fait se rapprocher d'un vase de terracotta de Vulci très proche dans sa posture et exhibant le même type de crinière. Si les Étrusques étaient de parfaits observateurs du monde animal et qu'ils parvenaient à le reproduire en peinture de manière virtuose, en ce qui concerne la *Chimère d'Arezzo*, la partie léonine est beaucoup moins réaliste que la partie caprine... et pour cause : nul lion n'était visible et le sculpteur a donc dû prendre un chien pour modèle, certainement un chien de chasse, un lévrier ou un molosse, races connues très tôt en Étrurie. Ranuccio Bianchi Bandinelli ajoute que les Étrusques ont représenté leurs grands bronzes animaliers en leur donnant la même spécificité d'une « maigreur vorace et frétilante<sup>524</sup> ». Concernant la tête léonine, le modèle le plus proche notamment pour le traitement de la crinière est celui des lions de Ninive produits deux siècles plus tôt, mais eux ont pu être observés sur le vif<sup>525</sup>. Stylistiquement, la fraise de la crinière et l'oreille apparaissant derrière la racine des poils est typique des lions étrusques, alors que les lions grecs ont les oreilles devant la racine de la crinière<sup>526</sup>. Si les artisans grecs ont été responsables de l'aspect esthétique de la Chimère, leur collaboration avec des bronziers locaux a assuré un excellent rendu technique, les étrusques étant des maîtres reconnus dans l'art du bronze<sup>527</sup>. Sa gueule de lion est effrayante et sa conception technique fait beaucoup penser aux becs des fontaines. Chimère en fontaine est une idée étrange et Ugo Bardi, suggère qu'il serait plus adéquat de penser qu'un petit brasier était incorporé dans la bouche, ce qui rendrait Chimère encore plus conforme aux textes antiques et qui pourrait expliquer le petit trou de fixation de la lèvre supérieure<sup>528</sup>, à moins que ce dispositif serve à fixer des lamelles de cuivre symbolisant le feu<sup>529</sup>.

---

<sup>521</sup> MAGGIANI, 2009, p. 29.

<sup>522</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>523</sup> BROWN, 1960, p. 156.

<sup>524</sup> BIANCHI BANDINELLI, 2013, p. 255.

<sup>525</sup> CHERICI, 2014, p. 183-185.

<sup>526</sup> VON CLES-REDEN, 1962, p. 135.

<sup>527</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>528</sup> BARDI, 2008, p. 36.

<sup>529</sup> <http://www.getty.edu/art/exhibitions/chimaera/english.html>

Aucun vestige n'a été retrouvé aux alentours permettant de penser que la *Chimère d'Arezzo* aurait pu être accompagnée par Bellérophon chevauchant Pégase. Bien que seule, Chimère est néanmoins dans une attitude d'attaque, sa tête léonine rugit vers son assaillant, mais sa tête de chèvre est déjà blessée ainsi que l'arrière-train léonin. Pierre Amandry le souligne, « toute la puissance frémissante de la *Chimère d'Arezzo* est concentrée dans la figure du lion<sup>530</sup> ». Ugo Viviani juge que si la cuisse est légèrement touchée, la blessure de la gorge est fatale<sup>531</sup>, ce qui n'est pas une conclusion évidente au vu des deux blessures qui semblent relativement similaires. S'il est avéré que la *Chimère d'Arezzo* faisait partie d'un dépôt votif car toutes les pièces ont été rituellement brisées dans une action de sacrifice rituel avant l'enterrement, il nous faut constater qu'elle seule fut ensevelie et que son héros de vainqueur n'a pas bénéficié du même traitement et a disparu. Est-ce que ce traitement de faveur était dû à l'inscription dédicatoire qu'elle porte si visiblement à sa patte ? Et si c'est le cas, pourquoi donc fut-ce Chimère et non pas Bellérophon qui a reçu cette inscription ?<sup>532</sup>

### 3.5 VASES D'ARGENT, ATTIQUE, THRACE (450-430)

#### 3.5.1 Coupe d'argent, attique, tumulus des *Sept frères*, est de la Mer Noire (450)

Avant de nous intéresser spécifiquement à ce plat d'argent, nous pensons judicieux de nous référer à un article de Michael Vickers faisant suite à une présentation lors du colloque *Image et céramique grecque*. En effet, une question peu examinée y est soulevée : « Pourquoi les peintres athéniens ont-ils choisi les couleurs qu'ils ont choisies pour orner les vases qu'ils ont décorés ?<sup>533</sup> » Nombreuses sont les études qui s'intéressent à la manière dont cette polychromie a été réalisée, plutôt qu'à la raison du choix des couleurs. Il s'avère néanmoins que ce choix de la gamme chromatique n'allait pas de soi, la couleur de l'argile ne pouvant pas être la seule explication et il est donc probable que les artisans tentaient de faire en sorte que de la céramique ressemble à des productions de métal : l'argent s'oxydant, il noircit et le rouge est proche tant du cuivre que de l'or, alors que le blanc serait le substitut de l'ivoire. Le but serait donc d'avoir des vases ressemblant à la production réalisée avec des matériaux précieux qui, si elle ne nous est pas parvenue en grande quantité, devait néanmoins être très présente. En effet, l'ivoire est fragile et au contraire des vases de céramique, les vases de métal étaient transmis sur plusieurs générations et n'étaient donc habituellement pas placés dans les tombes. Ce n'est que grâce aux pratiques

---

<sup>530</sup> AMANDRY, 1948, p. 5.

<sup>531</sup> VIVIANI, 1932, p. 20.

<sup>532</sup> WARDEN, <http://smu.academia.edu/GregWarden>

<sup>533</sup> VICKERS, 1983, p. 30.

funéraires des Scythes et des Thraces qui eux ensevelissaient les vases de métal, que nous avons des témoignages de la production athénienne<sup>534</sup>.

Deux coupes d'argent produites à Athènes nous sont parvenues mais retrouvées sur les rives de la Mer Noire. Réalisées à une vingtaine d'années d'écart, ces deux vases ont une iconographie semblable du Combat entre Chimère et Bellérophon s'inscrivant dans le tondo intérieur. Le décor est réalisé grâce au procédé d'incision et d'incrustation d'or dans la coupe d'argent.

Le tumulus 2 de Sedmimbratni, dit *des Sept Frères*, voisin du delta de la rivière Kuban, donc à l'ouest de la Mer Noire, est une tombe particulièrement riche datant du milieu du V<sup>e</sup> siècle<sup>535</sup>. Elle consiste en une chambre mortuaire de pierre accueillant un homme portant son armure complète, de fer et de bronze alors qu'une deuxième armure avait été placée à ses côtés, l'avant de la cuirasse renforcé par un pectoral d'argent décoré d'un aigle survolant une biche allaitant un faon. Une épée et une lance, ainsi qu'un imposant groupe de treize chevaux harnachés se trouvaient dans le même espace. Le défunt portait un torque d'or et le mobilier funéraire comportait un *rhyton* en tête de lion et une phiale d'argent agrémentée de têtes de silènes en feuilles d'or ainsi qu'une coupe décorée du combat entre Chimère et Bellérophon chevauchant Pégase<sup>536</sup> (Fig. 84). La richesse des Scythes, reflétée en partie par les objets d'or et d'argent provenant de leurs tombes, a sans doute été créée par la capacité de la région à satisfaire le besoin des Athéniens en maïs provenant de la mer Noire. Il est possible que ces vases attiques en argent aient été exportés de manière organisée et peut-être même lors d'un trajet unique<sup>537</sup>. Si l'art scythe de la toreutique nous est relativement peu connu, il est probable que cela soit dû à de précoces pillages et au fait que la vaisselle de métal fait partie des héritages intergénérationnels et susceptibles d'être fondus en cas de difficultés financières<sup>538</sup>.

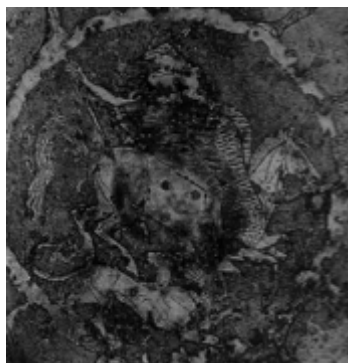


Fig. 84

---

<sup>534</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>535</sup> Sur les tombes thraces, THEODOSSIEV, 2000, p. 435-447.

<sup>536</sup> GILL, 1987, p. 47-49.

<sup>537</sup> *Ibid.*, p. 50-51.

<sup>538</sup> *Ibid.*, p. 51.



### 3.5.2 Coupe de Rhénée, attique, Chernozem-Kaloyanovo, ouest de la Mer Noire (430)

A l'occasion de l'exposition *L'épopée des rois thraces, des guerres médiques aux invasions celtes, 479-78 avant J.-C.*, le Musée du Louvre a fait paraître un ouvrage qui met en lumière les dernières découvertes archéologiques de la région et qui illustre le fait que pour les Grecs, la Thrace s'étendait à l'ensemble des régions au nord de la Mer Égée<sup>539</sup>. C'est durant la période archaïque que des colonies grecques s'établissent le long des côtes ce qui favorise les communications, le commerce et les échanges. Les auteurs grecs parlent des tribus thraces, exotiques mais néanmoins proches, et qualifient les chefs de *rois*<sup>540</sup>.

Bien que la production des artisans thraces de l'Âge du Bronze révèle une grande maîtrise du travail de l'or<sup>541</sup> et si une école d'orfèvrerie thrace voit le jour et distingue ses productions du répertoire grec, utilisant un vocabulaire de bestiaire réel ou fantastique typiquement local<sup>542</sup>, la *Coupe de Rhénée* (dont le nom vient de l'île-nécropole au large de Délos) qui nous intéresse est de production attique et date d'environ 430 (Fig. 85).



Fig. 85

Cette coupe a été découverte dans le tumulus n° 1 de Chernozem-Kaloyanovo, de 48 mètres de diamètre et de 8 mètres de hauteur, datant de 440-430 et demeuré inviolé. Ce tumulus n'accueillait qu'un seul corps dans une fosse rectangulaire dont les pierres avaient été recouvertes d'ocre rouge disposé en lignes horizontales. Le défunt, un jeune homme de 20 à 25 ans, était recouvert d'un linceul orné de fils d'or et son mobilier funéraire comportait tant des pointes de flèches, de la céramique, de la vaisselle métallique que des bijoux. La *Coupe de Rhénée* était disposée à droite, à la hauteur du mollet droit<sup>543</sup>. Le décor de cette coupe d'argent, gravé avant de recevoir une

<sup>539</sup> DELAV, 2015, p. 22.

<sup>540</sup> *Ibid.*, p. 25 et Hérodote, *Histoires*, V, 3.

<sup>541</sup> DELAV, 2015, p. 24.

<sup>542</sup> TONKOVA, 2015, p. 58.

<sup>543</sup> KISYOV, 2015, p. 76.

incrustation en or<sup>544</sup>, est une représentation canonique du combat de Chimère, ses trois têtes se tendant vers son assaillant, un Bellérophon juvénile, tête nue, manteau replié sur ses jambes et brandissant une lance à l'aplomb de sa monture. La hampe de la lance déborde du tondo et c'est grâce à ce jeu qu'un dynamisme est donné à la scène. En lisant Jean-Pierre Vernant, on considère cette lance d'un œil nouveau car l'historien tisse un lien entre la lance et le sceptre, l'attribut des guerriers et héros étant soumis au symbole royal, l'*hubris* à la *dikè*<sup>545</sup>, le risque pour les hommes de bronze dotés d'*ubris* étant de se vouer entièrement à la lance<sup>546</sup>. À l'époque de la réalisation de cette pièce, l'or avait environ quatorze fois la valeur de l'argent<sup>547</sup> et dès lors ce grand motif était d'autant plus significatif de la richesse ou du prestige du défunt, bien qu'il ne nous soit malheureusement pas possible de déterminer si une si jeune personne a pu le recevoir en cadeau ou si ce fut un achat de sa part, malgré l'inscription sur le fond de la coupe.

### 3.6 ÉPINÉTRON ATTIQUE (425-420)



Fig. 86

Si la grande majorité des représentations des combats entre Chimère et Bellérophon chevauchant Pégase nous la montre attaquant bravement son adversaire, cette iconographie peut la représenter blessée comme sur cet épinétron attique daté de 425-420 (Fig. 86) sur lequel la tête de chèvre gît, apparemment sans vie, sur le flanc du lion encore fougueux.

Il est à souligner l'apparente inadéquation entre une scène de combat héroïque et l'usage domestique typiquement féminin de l'épinétron.

### 3.7 *ÆNOCHOË* ATTIQUE D'UN PROCHE DU PEINTRE D'EMPÉDOKLÈS (410)

Dans de très rares cas, Chimère peut également être représentée morte, comme sur ce cratère étrusque de 410, où on la voit gisant aux pieds d'Athéna, armée de sa lance et portant l'égide (Fig.

<sup>544</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>545</sup> VERNANT, 1996, p. 35.

<sup>546</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>547</sup> VICKERS, 1983, p. 36.

87). Le protomé caprin, aussi grand que le corps de lion, est surdimensionné par rapport à toutes les autres images de Chimère qui nous sont parvenues.



Fig. 87

Cette scène tout à fait inédite nous interpelle : en effet, si l'on sait qu'Athéna a offert un mors à Bellérophon afin qu'il puisse dompter Pégase et ainsi vaincre Chimère, nous nous demandons si elle a joué un rôle plus actif et déterminant. Cette thèse est soutenue par Daniel Ogden qui relève que dans la tragédie *Ion* datant d'avant 412, Euripide relate que la Terre a envoyé un allié à ses fils les Géants, allié qui prit la forme d'une gorgone qu'Athéna a vaincu dans un duel et dont elle s'est parée de la peau telle une égide. Si cette égide est la même que celle constituée de la tête de Méduse, l'histoire de cette créature diffère et s'enrichit en ceci que Diodore, reportant Dionysius Scytobrachion, écrit que cette égide crachait des flammes et sévissait dans la Phrygie Catacaumene, la Phrygie brûlante<sup>548</sup>. L'iconographie de ce vase, contemporain du *Ion*<sup>549</sup>, rapproche encore Chimère de Gorgone-Aegis, car si les deux se ressemblent par la chèvre et le feu, caractéristiques qu'elles partagent, le corps léonin est un ingrédient de plus qui les rapproche<sup>550</sup>. Le lien entre Chimère et Gorgone-Aegis est renforcé par le fait que tant Bellérophon vainqueur de Chimère, que Persée vainqueur de Méduse, ont pour *patronne* Athéna<sup>551</sup>. Il est plausible ou du moins possible que tel Persée, Bellérophon ait également fait don à sa déesse protectrice du trophée de sa prise, ce qui conforterait l'association entre les *Drakōntes* et les chèvres : selon Plutarque<sup>552</sup> le corps de Pythôn avait été enterré par son fils nommé *Aix*<sup>553</sup>. Il est possible que si sur ce fragment le peintre a rendu l'égide si visible, c'est qu'il a désiré souligner le lien entre les deux créatures composites.

<sup>548</sup> OGDEN, 2013a, p. 102-103.

<sup>549</sup> Extrait VI dans le corpus littéraire en annexe.

<sup>550</sup> OGDEN, 2013a, p. 102-103.

<sup>551</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>552</sup> Plutarque, *Œuvres morales*, IV, « Étiologies grecques », 293c.

<sup>553</sup> OGDEN, 2013a, p. 103-104.

### 3.8 LES RELIEFS DE LA RÉGION DE XANTHÓS (400-350)

Deux<sup>554</sup> reliefs de pierre représentant Chimère nous sont parvenus de la région de Xanthós. Ainsi, dans un rayon de 100 kilomètres, les trois représentations datant de la première moitié du IV<sup>e</sup> siècle figurent sur des monuments funéraires, ce qui est exceptionnel pour Chimère qui n'est pas une figure apotropaïque classique.

#### 3.8.1 Relief de pierre du Herôon de Gjölbaschi-Trysa (400-375)

Datant d'environ 380, le Herôon<sup>555</sup> de Gjölbaschi-Trysa est un exemple de ces tombes princières où des éléments de culture grecque sont adoptés ou réinvestis au profit de la gloire du dynaste inhumé. Cet Herôon, ou tombe monumentale accompagnée d'un culte, présente la forme d'un *téménos* funéraire situé à une altitude de presque 800 mètres. Il était isolé des autres édifices et des tombes voisines par un mur de péribole quadrangulaire et renfermait une tombe typiquement lycienne à sarcophage surélevé<sup>556</sup>. Les frises qui se déroulaient sur 108 mètres de long sur les murs, à l'extérieur comme à l'intérieur, s'organisaient selon un programme iconographique où thématiques lyciennes et grecques alternaient, voire se mélangeaient, sans pourtant se contaminer<sup>557</sup>. Si le programme iconographique des deux frises superposées de 250 mètres qui courent le long du Herôon ne facilite pas la bonne compréhension de la cohésion de l'entier du décor<sup>558</sup>, les 600 personnages représentés en bas-relief sont issus de la mythologie grecque et assurent à l'aristocrate local de faire passer un message politique afin d'asseoir sa position au sein d'une culture prestigieuse<sup>559</sup>. S'il semble que les *heroôn* soient relativement fréquents, il n'est pas aisé de savoir à qui ils étaient dédiés car de nombreux héros ont été oubliés au cours du temps<sup>560</sup>.

Sur le mur sud se trouvent des sujets typiquement lyciens, alors que le mur nord est décoré de sujets grecs avec Thésée, Persée et une centauiromachie<sup>561</sup>. À l'intérieur du portail, figurent Bès et des danseurs et à gauche, Bellérophon combattant la Chimère. Otto Benndorf et George Niemann dans *Das Herôon von Gjölbaschi-Trysa* soulignent le fait que bien que Bellérophon ait combattu Chimère en Lycie, il est difficile de comprendre le thème commun qui rassemble ces représentations ainsi que la connotation funéraire<sup>562</sup>. Cette représentation (Fig. 88) est un

---

<sup>554</sup> Possiblement trois, comme nous le verrons au n° 3.8.2.

<sup>555</sup> Sur les héros grecs, leur culte et les Hérôon, HOFFMANN, 2005, p. 1042-1044.

<sup>556</sup> PROST, 2010, p. 76.

<sup>557</sup> *Ibid.*

<sup>558</sup> MORARD, 2009, p. 37-39.

<sup>559</sup> BERARD, 1988, p. 187-197. Le plan et la description des scènes y est développé.

<sup>560</sup> PETRILLI, 2008, p. 18.

<sup>561</sup> *Ibid.*

<sup>562</sup> BENNDORF et NIEMANN 1889, p. 62.

témoignage du combat de Chimère en Lycie alors que ce motif n'y apparaît sous sa forme canonique que tardivement<sup>563</sup>.

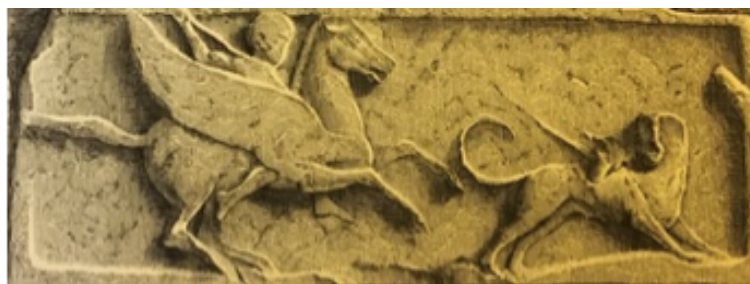


Fig. 88

L'ouvrage *Herôon de Trysa* édité par le Wiener Kunsthistorische Museum où il est conservé, réserve un chapitre à Bellérophon, judicieusement intitulé « Bellérophon, le héros gréco-lycien comme ancêtre et géniteur<sup>564</sup> ». Le propos préconise que Bellérophon n'est pas seulement l'ancêtre mythique des Lyciens, ce qui lui permet de faire partie de la décoration picturale d'une tombe, mais qu'il a également une fonction de modèle : avec son courage et son esprit combatif, il a non seulement vaincu Chimère mais il a également chassé les peuples hostiles. Ainsi, il a assuré la sécurité de la population et a donc rempli avec succès les tâches que l'on attend d'un dynaste. Il est donc surprenant que seuls quelques rares monuments funéraires en Lycie aient inclus cette iconographie. De même, si la représentation des actes héroïques du héros prédomine car Bellérophon a sauvé la ville et est devenu l'ancêtre des Lyciens en épousant la fille de Iobatès, sa fin peu glorieuse n'est pas représentée<sup>565</sup>.

### 3.8.2 Relief de pierre de la tombe de Tlos (400-350)

À première vue, ce relief figure une représentation canonique du combat entre Bellérophon chevauchant Pégase et Chimère. Néanmoins, une incertitude demeure au sujet de l'animal piétiné par Pégase : Sybille Haynes qui a vu le monument (Fig. 89) in situ en 1974, considère qu'il ne s'agit pas de Chimère mais d'un lion gardien de tombe<sup>566</sup>, alors qu'Henri Metzger et Jean-Marc Moret<sup>567</sup>, suivis par René Lebrun et Éric Raimond écrivent que ce félin serait la panthère ou le léopard du Kragos<sup>568</sup>. Dès lors et même si nous pourrions penser que ce relief est un troisième témoignage du combat de Chimère dans la région du Xanthe, force nous est de constater que cela n'est très certainement pas le cas.

<sup>563</sup> METZGER et MORET, 1999, p. 300-301.

<sup>564</sup> « *Bellerophon, der griechisch-lykische Heros als Ahnherr und Stammvater* », LANDSKRON, 2015, p. 208.

<sup>565</sup> *Ibid.*

<sup>566</sup> HAYNES, 1974, p. 68.

<sup>567</sup> METZGER et MORET, 1999, p. 300.

<sup>568</sup> LEBRUN et RAIMOND, 2015, p. 102-103.





Fig. 89

### 3.8.3 Relief de pierre du sarcophage de Xanthós (390-350)

Le sarcophage de la Tombe de Merehi de Xanthós (Fig. 90), datant de 390-350, a une iconographie particulière. La totalité du long côté représente un quadriges dont les pattes des deux premiers chevaux s'apprêtent à piétiner Chimère dont on voit l'entier de la face. En effet, si Méduse, dont la tête évoque pour Jean-Pierre Vernant une face léonine<sup>569</sup>, partage avec les panthères le regard frontal, les lions sont en général représentés de profil. Il faut d'ailleurs savoir qu'une panthère se trouve dans la même situation sur l'autre long côté (Fig. 91).



Fig. 90

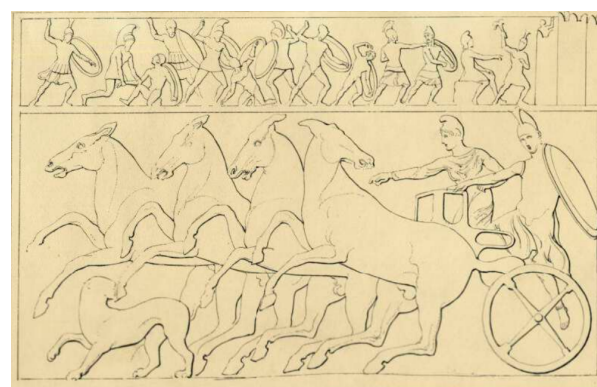
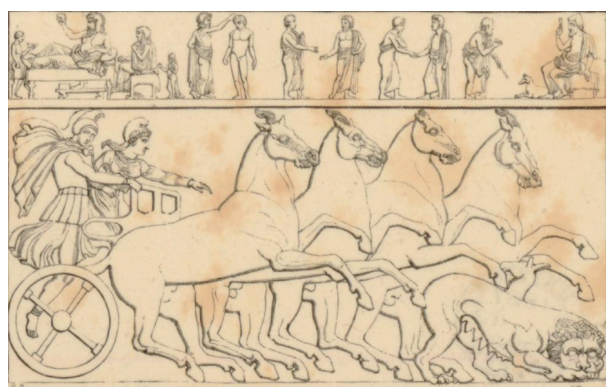


Fig. 91

L'aurige est accompagné par un guerrier portant un bouclier, alors que les petits côtés sont décorés de sphinges. Il nous manque des indices afin de savoir qui sont le conducteur et le passager du

<sup>569</sup> VERNANT, 1986, p. 32.

char. Chaque côté du sarcophage a une scène similaire mais non identique : deux scènes, chacune avec un char poursuivant un animal, d'un côté une panthère et de l'autre une chimère. Ce sarcophage a encore son inscription<sup>570</sup> et il est donc possible d'imaginer que la scène avec la panthère se rapporte à la vie réelle de Meheri alors que celle avec Chimère le rattache au héros, Bellérophon<sup>571</sup>. Néanmoins, Henri Metzger et Jean-Marc Moret considèrent que cette scène de poursuite sur un quadriges n'a aucun rapport avec le combat de Bellérophon<sup>572</sup>, et Otto Benndorf et George Niemann proposent un culte local du héros<sup>573</sup>.

### 3.9 GOBELET D'ARGENT À DÉCOR D'OR, PONT EUXIN (400-350)

Dès le VI<sup>e</sup> siècle les Grecs implantent des colonies dans la région du Pont Euxin et dès lors un échange culturel se fait avec les populations autochtones au sujet desquelles Hérodote écrit qu'elles sont extrêmement puissantes mais fragmentées en maints royaumes<sup>574</sup>. Pour Claude Bérard, les représentations de scènes mythologiques produites par les artisans qui y opèrent sont particulièrement intéressantes car la distance, tant géographique que politique, les éloigne de la source du mythe, et permet leur appropriation et des variations par une élite *barbare*<sup>575</sup>.



Fig. 92

Ivan Marazov, spécialiste de l'orfèvrerie thrace, décèle sur ce gobelet faisant partie du trésor de Rogozen l'iconographie de Chimère alors que pour notre part n'ayant qu'une photo à examiner, nous avons du mal à identifier la scène (Fig. 92). Ce récipient fait partie d'un type de coupes biconiques du nord de l'Iran et de la péninsule balkanique. Le corps du gobelet est orné d'une frise représentant une file d'animaux, au-dessus d'une bande de formes végétales qui entoure le pied du récipient. Les animaux représentés sur la frise sont une chèvre, un cerf, une créature fantastique à

<sup>570</sup> Site de la collection du British Museum: *Merehi son of Cydalos Kandalos of the family of Triatarbas Pnytos, built this monument for his household. He was a captain of Caricas*, [https://www.britishmuseum.org/collection/object/G\\_1848-1020-143](https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1848-1020-143).

<sup>571</sup> COLAS-RANNOU, 2020, p. 64-65.

<sup>572</sup> METZGER et MORET, 1999, p. 300.

<sup>573</sup> BENNDORF et NIEMANN 1889, p. 61.

<sup>574</sup> Hérodote, *Histoires*, V, 3.

<sup>575</sup> BÉRARD, 1988, p. 187-197. Le plan et la description des scènes y est développé.

huit pattes, un aigle, un poisson et un lièvre. Sur le dessous du gobelet figure la scène d'un loup attaquant un sanglier. La chèvre, associée tant à la fertilité qu'à l'aridité, est emblématique des forces du chaos et assume le rôle de médiatrice lors de son sacrifice : dans les mythes et rituels, elle guide vers de nouveaux territoires, de nouvelles situations et de nouveaux statuts<sup>576</sup>. Plus spécifiquement au sujet de Chimère, il écrit que ce type de créature composite était commun à la tradition orale des Thraces et que s'il ne fait aucun doute que Chimère soit originaire d'Asie Mineure, le nom de Bellérophon, tueur de Belleros, est originaire du nord des Balkans. Ce nom de Belleros est conservé non seulement dans de nombreux toponymes thraces et illyriens, mais également dans les noms de créatures serpentiformes du folklore balkanique, ce qui semble faire écho à des prototypes pré-indo-européens. D'ailleurs, tous les adversaires du héros sur ce gobelet présentent un élément serpentiforme alors que la victoire est représentée par un aigle tenant un serpent dans son bec<sup>577</sup>.

### 3.10 LE MONNAYAGE CORINTIEN (400-350)

Dès l'an 600, des pièces de monnaie furent frappées en Grèce orientale et chaque cité utilise bientôt sa propre iconographie afin de diffuser des idées politico-culturelles sur ses pièces souvent en alliage d'or et d'argent<sup>578</sup>. C'est donc tout naturellement que Corinthe, rivale artistique d'Athènes<sup>579</sup>, choisit l'image de son héros, Bellérophon au combat, afin de montrer la vaillance du triomphateur de Chimère, pourtant d'essence divine. Corinthe a une si longue tradition de monnaies de Pégases en vol que dès 580 environ ses *staters* se nommèrent *Pegasi*, appellation qui persista jusqu'à l'époque impériale. Si Dunbabin écrit que Pégase était représenté sur les premières monnaies corinthiennes<sup>580</sup>, il précise que le motif de Chimère et Bellérophon n'y est pas utilisé avant la fin du v<sup>e</sup> siècle<sup>581</sup>. Cette iconographie fut également utilisée dans les colonies et les cités alliées d'Asie Mineure et de Grande Grèce, ainsi qu'à Sicyon et à Tarse en Cilicie, ville fondée par Bellérophon à la fin du v<sup>e</sup> siècle, où les drachmes, arborant un lion ailé avec des cornes caprines, sont une probable variante de Chimère<sup>582</sup>.

---

<sup>576</sup> MARAZOV, 1998, p. 214.

<sup>577</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>578</sup> BOARDMAN, 1989, p. 106.

<sup>579</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>580</sup> « *Pegasos is from the beginning of the coinage of Corinth the badge of the city* », DUNBABIN, 1953, p. 1178.

<sup>581</sup> « *It is not until the late fifth century that Bellerophon and the Chimaera are introduced* », *Ibid.*

<sup>582</sup> IOZZO, 2009.





Fig. 93

De la petite trentaine de pièces qui nous sont parvenues figurant Chimère et Bellérophon chevauchant Pégase, la grande majorité vient de Corinthe et de sa région comme Sicyone où elle est le motif principal de sa monnaie<sup>583</sup>, comme sur ce trihemidrachme (1½) d'argent datant d'environ 330 (Fig. 93). Ce motif est d'une exceptionnelle longévité car on le trouve encore au II<sup>e</sup> siècle de notre ère sur un sesterce de l'époque de Septime Sévère. Il est également à constater qu'il est à plusieurs reprises lié à un avers figurant une colombe entourée d'une couronne d'olivier, comme sur cette monnaie de la Ligue achéenne, fondue à Sicyon (Fig. 94).



Fig. 94

### 3.11 ROUELLES D'OR, POUILLES (400-350)

La péninsule italienne étant si riche en zones métallifères, les artisans locaux sont devenus maîtres en orfèvrerie. Cette *Rouelle aux Chimères et Pégases* (Fig. 95), fait partie d'une paire dont l'utilisation est peu claire : ces deux objets identiques ont également été appelés *Balsamaires* et on imagine qu'ils puissent faire office de serre-tresse, de porte-vase ou de boucles d'oreilles<sup>584</sup>. Si l'on en sait bien peu sur leur utilisation, leur provenance est également peu claire. Ces disques d'or montent deux files superposées, Pégase à l'extérieur et Chimère à l'intérieur, les deux créatures en files identiques galopant dans la même direction. Le jeu des deux quadrupèdes superposés, l'un

<sup>583</sup> LIMC, 1981-1999, s.v. Chimaira, p. 259.

<sup>584</sup> Site du Musée du Louvre, <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010256124>

haut sur pattes et ailé et l'autre trapu avec sa tête de chevrette perçant entre les omoplates, donnent une belle dynamique à l'ensemble.



Fig. 95

### 3.12 MIROIRS ÉTRUSQUES (350-300)

L'étude de Françoise Frontisi-Ducroux et Jean-Pierre Vernant *Dans l'œil du miroir* dresse un panorama de la place des miroirs dans l'Antiquité et nous y apprenons notamment que cet objet est réservé à un usage féminin<sup>585</sup>, car « la femme doit se voir avant d'être vue<sup>586</sup> » alors que les hommes répugnaient à les utiliser<sup>587</sup>. Cinq miroirs étrusques datant du IV<sup>e</sup> siècle représentant Chimère au combat nous sont parvenus.

Ce miroir du troisième quart du IV<sup>e</sup> siècle (Fig. 96) présente une belle ornementation qui anime le combat de Chimère et a été réalisé par *Le Maître de Bellérophon 2*, alors que *Le Maître de Bellérophon 1* a réalisé à la même époque un autre miroir avec cette même iconographie. Il est à relever le fait que s'il est avéré que le miroir du *Maître de Bellérophon 1* vient de Palestrina, qui fut le haut lieu de la production de miroirs en Étrurie à l'époque hellénistique<sup>588</sup>, la provenance de celui-ci n'est pas certaine. En ce qui concerne l'iconographie, si *Gorgô* semble la créature emblématique pour orner un miroir qui est la concrétisation de l'affrontement du jeu des regards, du dédoublement, comme l'écrit magistralement Jean-Pierre Vernant « soi-même voyant, soi-même se voyant... C'est le même qui est deux<sup>589</sup> », l'iconographie du combat de Chimère n'a pas cette même mise en abîme et ne semble dès lors ne pas avoir une signification autre qu'ornementale, à moins qu'il faille y voir le deuxième point du dossier sur le miroir tel que

<sup>585</sup> FRONTISI-DUCROUX, 1995, p. 60.

<sup>586</sup> FRONTISI-DUCROUX et VERNANT, 1997, p. 246.

<sup>587</sup> *Ibid.*, p. 51-251.

<sup>588</sup> VON CLES-REDEN, 1962, p. 208

<sup>589</sup> VERNANT, 1990a, p. 125-126.

constitué par Françoise Frontisi-Ducroux et Jean-Pierre Vernant, à savoir « le miroir comme révélateur du vrai, authenticateur<sup>590</sup> ».



Fig. 96

### 3.13 LE VASE DES PERSES, CANOSA DI PUGLIA (330-320)

Le célèbre *Vase des Perses* du *Peintre de Darius*<sup>591</sup> (Fig. 97) découvert à Canosa di Puglia est très certainement la plus célèbre représentation de Chimère en Italie méridionale. Le programme iconographique, s'il peut symboliser un espace théâtral avec le chœur au registre inférieur, la scène principale au registre médian et au registre supérieur l'assemblée des divinités, utilise peut-être cette disposition pour faire passer un message politique.

Après quelques incertitudes, ce cratère est daté des années 330 ou 320 et est donc contemporain des conquêtes d'Alexandre qu'il représente. Le mythe de Bellérophon permettait aux Grecs, symbolisés par le héros, la domination de l'Asie et dès lors il était tout à fait judicieux de le retrouver à l'époque d'Alexandre, représenté sur la face B du *Vase des Perses*<sup>592</sup>, dont l'entier du programme iconographique justifie l'établissement et la domination gréco-macédonienne sur les territoires de l'empire perse vaincu. En ce qui nous concerne, l'artiste a représenté « l'épisode du mythe de Bellérophon, dans lequel il tue la Chimère en chevauchant Pégase, au-dessus de la Lycie, fonctionnant par métonymie pour l'ensemble de l'Asie. Le héros, est entouré de guerriers Lyciens, mais combat seul la Chimère conformément à la lettre du mythe : un héros ou un dieu guerrier, prouve sa compétence en l'exerçant en solitaire<sup>593</sup> ».

---

<sup>590</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>591</sup> Sur le *Vase des Perses*, quatre études sont très fouillées : VILLANUEVA-PUIG, 1989, TOURRAIX, 1997, MORARD, 2009, POUZADOUX 2013.

<sup>592</sup> *Ibid.*

<sup>593</sup> TOURRAIX, 2000, p. 137-138.



Fig. 97

Le *Vase des Perses* découle d'un modèle commun à celui du vase du *Peintre de Lycurgue*, daté de 360, (Fig. 98) en ceci qu'il y domine la même idée, non pas du combat entre Bellérophon chevauchant Pégase attaquant Chimère par le haut, mais une foison de personnages qui impliquent l'idée d'une chasse<sup>594</sup>. Sur ces deux vases, de même que sur un troisième, le cratère du *Peintre de Baltimore* daté de 320, une victoire ailée couronne Bellérophon. La différence entre les vases du *Peintre de Darius* et de celui du *Peintre de Lycurgue* est liée au fait que figure un portique sur le cratère du *Peintre de Lycurgue*. Selon Claude Pouzadoux, ces structures architecturales isolant un personnage se réfèrent à Platon qui donne des exemples de production des faux-semblants (*skiagraphia*), comme un faux porche monumental permettrait de donner une image illusoire de vertu. La méfiance de Platon à l'égard de ces encadrements montre que l'on reconnaissait bien leur efficacité symbolique qui, tout en l'isolant, pouvait exalter et sacraliser le personnage<sup>595</sup>, ce qui pouvait offrir à Bellérophon un statut qu'il n'a eu sur aucune autre représentation.



Fig. 98

<sup>594</sup> MORARD, 2009, p. 94.

<sup>595</sup> POUZADOUX, 2008, p. 102.



## 4. GRILLE DE LECTURE IMAGES

### 4.1 CARACTÉRISTIQUES PHYSIQUES

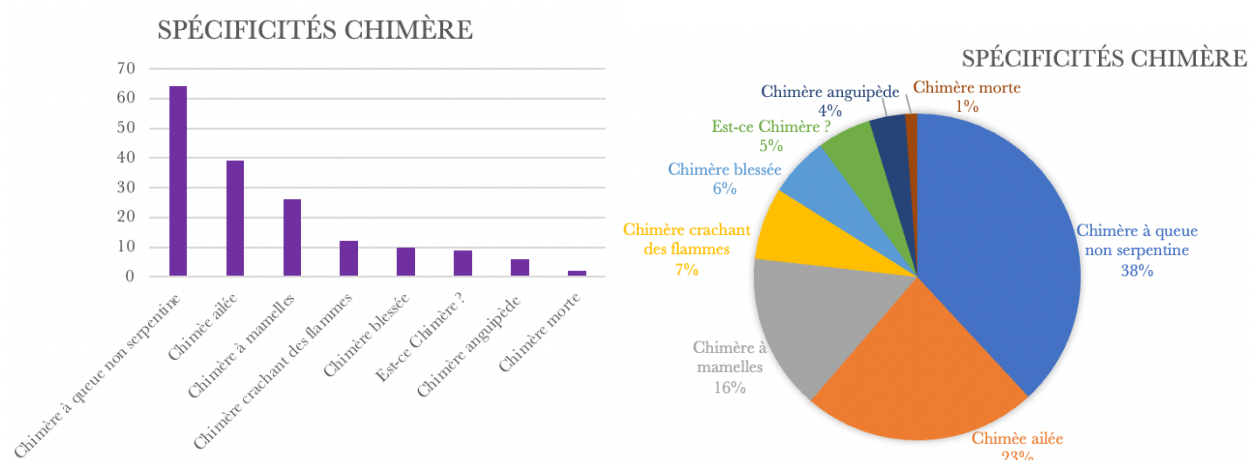


Fig. 99

Loin d'être assujetties à un schéma canonique stricte, les représentations de Chimère que nous venons d'examiner nous la montrent comme étant des variations sur un même thème : bi- ou tricéphale, ailée ou aptère, anguipède, ... Afin d'entreprendre un essai de définition de Chimère, nous allons reprendre un par un chacun des éléments qui semblent emblématiques de la figure, ce qui nous permettra de déterminer plus clairement ce qui qualifie Chimère en suivant ce tableau qui décompose ses spécificités. À souligner que les pourcentages sont indicatifs car certaines représentations de Chimère cumulent les spécificités, par exemple une queue non serpentine et des ailes, alors que d'autres sont des images de Chimères tout à fait canoniques (Fig. 99).

#### TRICÉPHALIE HÉTÉROGÈNE

Chimère est tricéphale, mais au contraire de son frère Cerbère qui a la même originalité, ses trois têtes sont disparates et relèvent de genres différents. Si l'on suit la logique aristotélicienne, Cerbère est globalement un chien, un chien particulier, mais ses caractéristiques sont telles qu'on peut tout à fait imaginer son régime alimentaire, son comportement et qu'il s'exprime en aboyant, tout comme son père Typhon<sup>596</sup>. Son frère Orthos est lui aussi un chien, bicéphale, mais globalement un chien. De même, l'autre sœur, l'Hydre de Lerne, si elle est polycéphale, le nombre de ses têtes variant selon les auteurs et les iconographies, possède des têtes qui sont toutes identiques et *monstrueuses*, c'est-à-dire qu'on ne peut pas les qualifier clairement même si elles sont très certainement liées au monde des ophidiens. Chez Chimère, leur sœur issue du même couple de parents, le fait que les trois têtes soient si différentes interpelle et il n'est pas aisé d'imaginer, telle

<sup>596</sup> BONNEFOY, 1999, p. 1296.

la problématique du centaure chez Aristote, la teneur de son régime alimentaire, son caractère et si ses cris ressembleront plutôt aux rugissements des lions, aux bêlements des chèvres ou aux sifflements des serpents ou si chaque tête produit le son attendu de son aspect.

Si Chimère est donc considérée comme une créature composée de trois animaux différents, son iconographie ne nous la montre pas toujours tricéphale. En effet et bien que la lisibilité des images ne soit pas toujours limpide, des 284 représentations que nous avons analysées, sur 64 objets sa queue n'est pas serpentine. Dès lors, si presque le quart des représentations qui nous sont parvenues ne nous montre pas une Chimère à queue de serpent, l'adéquation Chimère = être tricéphale ne peut pas être considérée comme fondamentale.

## APTÈRE

Si maintes créatures composites sont ailées, ce n'est pas le cas de Chimère<sup>597</sup>, du moins pas de la chimère canonique grecque. Au contraire des sphinges, sirènes et pégases, qui ont tous pour caractéristique d'avoir l'avantage déterminant de pouvoir voler, condamnant les humains à leur envier cette capacité. Néanmoins et comme nous l'avons vu lors de l'étude des représentations de Chimère dans la péninsule italienne, près de la moitié des objets de production étrusque portant l'image de Chimère la représente ailée. Malheureusement, en l'absence de textes, nous ne savons pas si l'ajout de cette aile est purement esthétique afin de faciliter la transition entre le corps de lion et le protomé caprin ou si cette aile lui permet de voler et donc d'évoluer dans les airs, ce qui est néanmoins peu probable car elle n'est jamais visible ainsi et cela aurait potentiellement changé l'issue de son combat. Si cette question de Chimère ailée peut sembler une spécificité étrusque, John Boardman tire un lien entre le protomé caprin et l'aile : pour lui, l'origine de cette partie caprine découle des animaux fantastiques orientaux qui avaient leurs ailes qui se terminaient par une tête animale<sup>598</sup>.

De plus, il est à noter que la grande majorité des représentations de Chimère pourvue d'ailes se trouvent soit en orfèvrerie, soit sur des *buccheri a stampto* et comme ces représentations en relief ne permettent pas la représentation des flammes, il ne nous est pas possible de déterminer la possibilité de la combinaison Chimère ailée et crachant du feu.

Dès lors, si 39 représentations de Chimère la montrent ailée, cette donnée doit être prise en considération dans la définition de Chimère.

---

<sup>597</sup> Si le motif de la chimère ailée serait né en Grèce en même temps que le type aptère, il a été rapidement abandonné, alors qu'il a connu son essor dans l'Étrurie du VI<sup>e</sup>, *LIMC*, III, 1986, s.v. Chimaira, p. 259.

<sup>598</sup> BOARDMAN, 1975, p. 29.

## FÉMININE

Tout comme Sphinge, Chimère est une créature féminine et sur 26 objets qui nous sont parvenus, Chimère cumule mamelles et crinière. Cette spécificité n'est ni liée à une période, ni à une zone de production. Pour les Anciens, ce cumul crinière + mamelles n'était certainement pas incompatible et ne relevait pas de l'incohérence car rares étaient les personnes qui avaient réellement pu examiner des lions et déterminer que seuls les mâles portaient crinière. La crinière déterminait l'espèce léonine dans son ensemble.

Chimère, avec ou sans crinière, avec ou sans mamelles, semble donc être intrinsèquement féminine.

## CRACHEUSE DE FLAMMES

Nous l'avons vu dans le graphique répertoriant les spécificités de Chimère, les flammes ne sont visibles que sur 13 objets de l'entier de la production iconographique, caractéristique présente sur la production de toutes les zones et quelle que soient les époques. Néanmoins, il convient de pondérer cette proportion car seule la peinture vasculaire permet de bien représenter les flammes alors que c'est pratiquement chose impossible sur les reliefs.

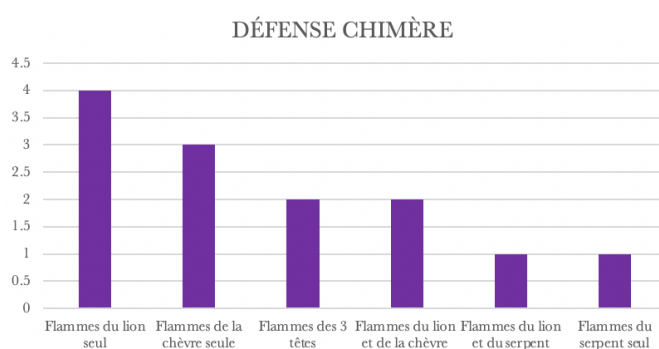


Fig. 100

La grande interrogation est de savoir de laquelle de ses gueules Chimère crache des flammes (Fig. 100). Homère écrit qu'elles sont soufflées par la chèvre, ce que nous pouvons constater sur le *dinos* de l'Incoronata<sup>599</sup> où seule la tête caprine crache des flammes<sup>600</sup>. Sur les autres images où des flammes sont représentées, elles émanent toujours de la gueule du lion, mis à part sur le *Vase des Perses* où seul le serpent crache du feu<sup>601</sup>. Lorsque des flammes sont visibles, la gueule léonine crache le feu seule sur 4 supports, alors que sur 3 supports les flammes sont émises par la chèvre seule. Puis à égalité sur 2 supports le feu jaillit soit par les trois gueules, soit par la combinaison

<sup>599</sup> Vase étudié au n° 1.3.

<sup>600</sup> Lorsque nous n'avons pas pu examiner les supports physiques, nous avons dû nous fier aux images que nous avons trouvées. La représentation de flammes étant si subtile, une erreur d'interprétation est possible.

<sup>601</sup> Vase étudié au n° 3.13.

du lion et de la chèvre et sur 1 support le feu est émis du lion et du serpent et 1 où seul le serpent crache le feu. Dès lors, si la caractéristique de Chimère est de cracher des flammes, le lion est la partie déterminante de l'assemblage.

## CHÈVRE

Comme nous le verrons dans notre partie consacrée à l'étude des textes, l'étymologie de Chimère est *jeune chèvre*. Dès lors, il nous semble que l'élément caprin est indispensable au fait de pouvoir qualifier un animal composite de « Chimère ». Néanmoins, l'examen de la production iconographique nous montre que toutes les images qualifiées de Chimère ne comportent pas une partie caprine, ce qui est évident sur l'épïsème du bouclier, la célèbre Chimère de Melfi<sup>602</sup>.

Si donc ce n'est pas la tête caprine qui *fait* Chimère, il importe de rappeler que 11 objets répertoriés sous le nom de « Chimère », sont des variantes de la chimère canonique ne comportant pas nécessairement une partie caprine.

## 4.2 FIGURES ASSOCIÉES

Dans l'étude des représentations de Chimère qui nous sont parvenues, nous avons des images de Chimère seule et d'autres figurant le combat qui l'oppose à l'équipage constitué de Bellérophon chevauchant Pégase, iconographie qui sera étudiée plus avant. Un troisième ensemble de représentations, nous indique que Chimère est accompagnée d'autres personnages : divinités, humains, créatures fantastiques ou animaux réels (Fig. 101). Il nous paraît intéressant d'analyser les récurrences avec lesquelles les diverses typologies d'accompagnateurs sont présentes et nous allons ainsi nous intéresser aux combinaisons les plus courantes.

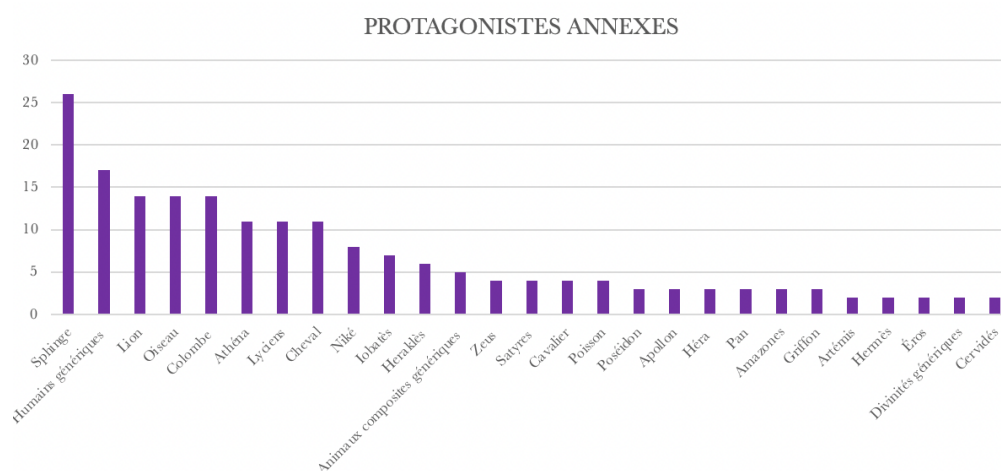


Fig. 101

<sup>602</sup> Étudié au n° 2.4.



## D'AUTRES CRÉATURES COMPOSITES

La créature fantastique la plus représentée aux côtés de Chimère, mis à part Pégase, qui est un cas particulier vu son implication dans le combat et dont nous parlerons en détail plus avant, est Sphinge que nous retrouvons sur 26 objets, dont 17 de production étrusque. Cette fréquence n'est guère surprenante si l'on se souvient que les deux créatures sont soit sœurs, soit mère et fille en fonction des traductions de la *Théogonie*<sup>603</sup>, la structure grammaticale étant peu claire et permettant des interprétations. Si Sphinge apparaît le plus fréquemment aux côtés de Chimère, il importe de noter que cela est spécifique à des bagues d'or où figurent sur le chaton Sphinge et Chimère affrontées<sup>604</sup>. À noter que toutes ces bagues sont contemporaines et datent du troisième quart du VI<sup>e</sup> siècle et ont été réalisées certainement dans un même atelier à Vulci.

D'autres animaux fantastiques ou mythologiques accompagnent Chimère surtout dans les compositions en frise. Néanmoins, mis à part Sphinge et des griffons, il n'est souvent pas possible de nommer précisément ces créatures, surtout dans la péninsule italienne où les compositions font preuve d'indépendance dans l'application des canons iconographiques et d'une grande créativité.

## ANIMAUX

Ce sont les volatiles qui figurent le plus souvent aux côtés de Chimère. Des oiseaux côtoient Chimère sur 14 objets de tout support et de toute production, mais dont 11 datent du VI<sup>e</sup> siècle. Nous avons pu différencier ces représentations d'oiseaux génériques avec celles des colombes que nous retrouvons également sur 14 objets, mais qui sont tous des pièces de monnaie de Sycon<sup>605</sup>, 5 du V<sup>e</sup> et 9 du IV<sup>e</sup> siècle.

Également à 14 reprises un lion, ailé ou non, figure sur des objets de tout support, alors que 11 objets représentent un cheval, aptère, donc sans que nous sachions s'il représente Pégase. Ces représentations de lion et de cheval aux côtés de Chimère sont des spécificités étrusques datant uniquement des VII<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> siècles.

## HUMAINS

Chimère a été représentée aux côtés d'humains autres que Bellérophon sur 17 supports. Si dans 8 cas, ces personnages font partie de frises sur des *buccheri* décorés *a stampo*, il en est d'autres qui entrent clairement en interaction avec Chimère sans que nous ne comprenions parfaitement ni leur rôle, ni leur identité, comme sur l'*impasto-olla* d'Orvieto<sup>606</sup> où un guerrier casqué pique l'arrière-

---

<sup>603</sup> Hésiode, *Théogonie*, 326, les variations liées aux traductions seront analysées en détail dans la deuxième partie de cette étude.

<sup>604</sup> Étudiées au n° 2.3.

<sup>605</sup> Pièces de monnaies ou groupes de pièces que nous avons pu rassembler car ayant les mêmes spécificités, étudiées au n° 3.10.

<sup>606</sup> Étudié au n° 1.4.3.

train de Chimère, ou sur l'amphore du *Peintre de la Balançoire*<sup>607</sup>, sur laquelle on voit trois hommes assommer Chimère à coups de massue sans que nous n'en connaissions ni l'identité ni la raison. Dès lors on s'interroge s'il s'agit de variantes du mythe qui ne nous seraient pas parvenues ou si les artisans ont fait preuve de créativité personnelle. Par contre, la présence de Iobatès suit tout à fait le mythe et si on le voit à 7 reprises aux côtés de Chimère, c'est en général sur les cratères apuliens du IV<sup>e</sup> où se trouvent d'autres humains. La présence à 11 reprises de Lyciens, tant sur des cratères apuliens qu'attiques, mais tous datés du IV<sup>e</sup> siècle, ancrent l'histoire de Chimère dans une réalité géographique. Héraclès est voisin 7 fois de Chimère, sur tous supports et zones de production, mais principalement au VI<sup>e</sup> siècle. À noter qu'uniquement à deux reprises nous voyons les deux héros, Héraclès et Bellérophon sur un même objet : une coupe attique du VI<sup>e</sup> siècle et un cratère falisque du IV<sup>e</sup> siècle.

## DIVINITÉS

Athéna est la divinité qui figure à 11 reprises aux côtés de Chimère tant sur l'amphore du *Peintre de Berlin*<sup>608</sup>, datée 500-490, que sur l'*ænochoé* attique d'un proche du *Peintre d'Empédoclès*<sup>609</sup>, où Athéna s'appuyant sur sa lance regarde Chimère à terre, semblant morte. Dès lors au contraire des autres divinités qui peuvent être présentes de manière marginale, Héra, Apollon et Poséidon (3 fois), et Artémis, Hermès et Éros (2 fois), ne sont présents uniquement que sur de grands vases, cratères ou hydries du IV<sup>e</sup> siècle, tous produits dans le sud de la péninsule italienne, mis à part un cratère attique figurant tant Apollon qu'Artémis.

Niké couronne Bellérophon sur 7 vases, tous produits dans les Pouilles ou en Campanie, tous datant du IV<sup>e</sup> siècle à l'exception d'une *ænochoé* apulienne du V<sup>e</sup> siècle.

## ÉCRITURE

Les rapports entre l'histoire de Chimère et l'écriture<sup>610</sup> sont de deux ordres : certains objets, ont un mot simple rédigé en accompagnement de l'iconographie, comme on le constate sur le scarabée de cristal<sup>611</sup> qui est un objet parlant.

---

<sup>607</sup> Étudiée au n° 2.7.

<sup>608</sup> Étudiée au n° 2.11.

<sup>609</sup> Étudiée au n° 3.7.

<sup>610</sup> Sur l'héritage mycénien dans l'histoire de Bellérophon : WEBSTER, 1958, p. 25 et 1962, p. 280. Sur l'écriture au VII<sup>e</sup> siècle : DE HOZ, 2000, p. 59- 89 et plus spécifiquement « Les usages de l'écriture : l'écriture comme phénomène culturel », p. 70-85.

<sup>611</sup> Étudié au n° 1.1.

Il est un autre témoignage de l'écriture dans l'histoire de Chimère, et il est crucial : il s'agit de « l'unique référence homérique à l'écriture<sup>612</sup> » : au chant XVI<sup>613</sup> de l'*Iliade*, Homère fait raconter à Glaucos l'histoire de Bellérophon, son ancêtre, après son exil. Dans la deuxième partie de notre étude, *Chimère mise en récit*, nous verrons combien cet élément est précieux pour la connaissance des progrès de l'écriture.

#### 4.2.1 Adversaires : Bellérophon et Pégase

Nous l'avons constaté, le haut fait de Chimère est son combat contre Bellérophon chevauchant Pégase. L'examen des occurrences iconographiques nous apprend que dans 62 %, donc sur près des deux tiers des représentations, Chimère est représentée soit seule, soit avec les autres *personnages* que nous avons vus plus haut, mais sans être en situation de combat. Si marginalement on peut ne voir que Chimère et Pégase seuls, sur le tiers de l'ensemble des images, les trois protagonistes sont représentés, combattant (Fig. 102).

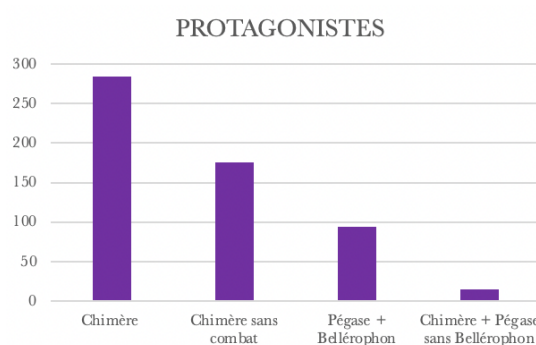


Fig. 102

Cette différence entre Chimère seule, ou relativement passive bien qu'entourée d'autres individus, et Chimère active combattante nous amène à la manière dont elle est qualifiée dans le *LIMC* qui fait la différenciation et lui donne deux qualificatifs. Chimère *narrative* est en situation de combat contre Bellérophon et Pégase alors que lorsqu'elle figure seule, elle est qualifiée de *décorative*<sup>614</sup>.

<sup>612</sup> DE HOZ, 2000, p. 80.

<sup>613</sup> « Amisodaros, qui jadis a nourri la Chimère invincible, pour le malheur de bien des hommes », Homère *Iliade*, XVI, 328-329, texte I dans le corpus en annexe.

<sup>614</sup> JACQUEMIN, *LIMC*, III 1986, s.v. Chimaira : les représentations de la chimère narrative et la chimère décorative sont contemporaines et datent du VII<sup>e</sup> siècle. Cette distinction entre les deux typologies de chimères est également celle utilisée par BLOK, 1995, p. 342.

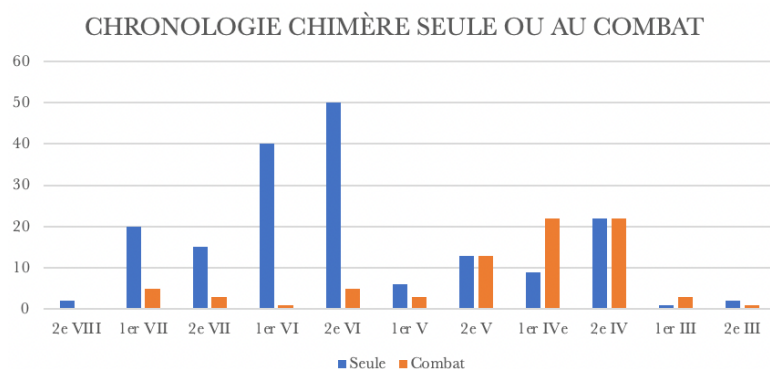


Fig. 103

En ce qui concerne la répartition chronologique de ces variantes iconographiques, la lecture des images nous montre une évolution de l'iconographie (Fig. 103) qui passe d'une Chimère représentée soit seule soit dans des frises d'animaux, jusqu'au V<sup>e</sup> siècle où la proportion de Chimère au combat prend de l'importance, même si elle ne dépasse jamais franchement les représentations de Chimère seule qui reste le motif le plus représenté.

## BELLÉROPHON

Au musée national étrusque de Villa Giulia à Rome, une reconstitution du fronton du Temple de Portonaccio de Veies datant de 510, propose qu'une tête de terre cuite représente Bellérophon. Au vu de l'état extrêmement fragmentaire de la partie centrale, cette tête serait donc le seul élément qui permettrait de déterminer la scène de ce fronton.

Si l'on se base uniquement sur le matériel iconographique, seul l'habillement et spécifiquement les couvre-chefs sont susceptibles de fixer Bellérophon dans un environnement culturel et de déterminer s'il s'agit d'un héros grec ou oriental. Ainsi, si les premières représentations de Bellérophon sur des productions des îles du monde grec le montrent souvent tête nue portant une longue chevelure, sur la grande majorité<sup>615</sup> des 92 représentations de Bellérophon face à Chimère, on peut constater qu'il est coiffé d'un pétase ou d'un *pilos*, mais il convient de noter que si cette iconographie n'est pas spécifique à la production d'une région donnée, elle est néanmoins peu précoce, n'étant pas visible avant le IV<sup>e</sup> siècle tout en étant habituelle lorsque Bellérophon approche Chimère par le haut. À la même époque et également géographiquement bien diffusé, nous voyons Bellérophon coiffé de chapeaux phrygiens ou simplement tête nue portant des cheveux courts. Les représentations de Bellérophon casqué, radié ou couronné sont tout à fait marginales, de même que la nudité héroïque complétée par un manteau flottant au vent (Fig. 104).

<sup>615</sup> Une grande proportion d'images sont soit fragmentaires, soit en mauvais état, et dès lors, nous ne faisons pas de statistiques précises sur ce point, mais utilisons des appréciations.

## COIFFURES BELLÉROPHON

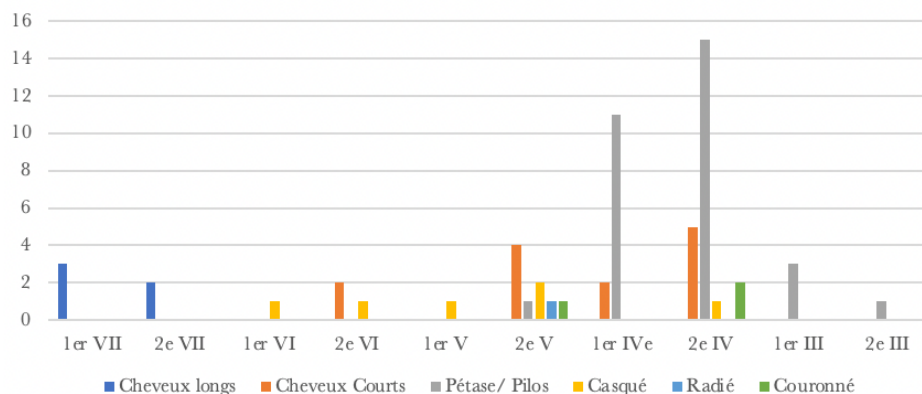


Fig. 104

### HÉROS SAUROCTONES : BELLÉROPHON, AKA PERSÉE<sup>616</sup>

Il est à noter que Persée peut aussi combattre Méduse chevauchant Pégase, tel qu'on peut le voir sur un relief mélien du v<sup>e</sup> siècle (*LIMC* Pegasos 160) ainsi que sur des plaques de terre-cuite de Mélos (*LIMC* Gorgo 310a et Perseus 166b). Françoise Frontisi-Ducroux indique que « la tête détournée devient une épithète signalétique de Persée et permet de l'identifier sans équivoque et de le différencier de Bellérophon qui comme lui chevauche Pégase<sup>617</sup> ». Le fait que les deux héros chevauchent un cheval ailé implique un lien ou une confusion entre les deux protagonistes, confusion qui est perceptible à la lecture du *Premier Mythographe du Vatican*, qui, comme le relève Daniel Ogden<sup>618</sup>, intitule un chapitre « Bellérophon également connu comme Persée<sup>619</sup> ».

### PÉGASE

Si l'on se fonde sur les représentations de Pégase on constate que les imagiers suivaient scrupuleusement des modèles : lors des scènes de départ de Bellérophon ou à son retour, Pégase est toujours représenté piaffant<sup>620</sup>. De plus, sur la série des vases produits par le groupe que Beazley a désigné par le sigle *AV* et qui présentent une grande uniformité de sujet, il est d'usage de représenter Pégase en blanc dans la céramique d'Italie méridionale et s'il peut être en compagnie de Poséidon, jamais on ne voit le dieu le chevaucher<sup>621</sup> comme on le constate sur ce vase perdu de la collection Hamilton et dessiné par Tischbein en 1791 (Fig. 105).

<sup>616</sup> Sur Persée, CHUVIN, 1992, p. 127-147 et *Premier mythographe du Vatican*, Persée est confondu avec Bellérophon, I, 70 et II, 55. ZORZETTI rappelant que les aventures de Persée étaient très connues à l'époque médiévale.

<sup>617</sup> FRONTISI-DUCROUX, 1995, p. 69, 136-138.

<sup>618</sup> OGDEN, 2008, p. 62.

<sup>619</sup> ZORZETTI, 2003, I, 70 et 2.55.

<sup>620</sup> MORET, <http://univ-lyon2.academia.edu/JeanMarcMoret>

<sup>621</sup> *Ibid.*



Fig. 105

#### BELLÉROPHON + PÉGASE = ASSEMBLAGE

Le cavalier et sa monture ne peuvent triompher de Chimère que grâce à leur alliance qui est matérialisée par le mors offert par Athéna. Ce mors fait partie intégrante du harnachement de Pégase qui en est donc généralement pourvu lorsqu'il est chevauché par Bellérophon. Dans la deuxième partie de notre étude qui sera consacrée aux textes, nous verrons combien Athéna a joué le rôle primordial dans cet assemblage du héros et du cheval ailé.

Lorsque nous examinons l'iconographie des scènes du combat nous constatons que nous avons deux masses qui s'opposent, les deux étant en général reliées par une diagonale. Ce n'est qu'après un examen attentif que nous pouvons déduire que nous avons affaire à deux typologies différentes de créatures composites : celle du haut n'étant pas forcément aussi homogène que celle du bas. Dès lors, visuellement, nous avons l'impression que ce combat dépeint l'affrontement de deux adversaires : Chimère contre l'assemblage d'un cheval et de son cavalier : presque un centaure ailé.

#### 4.3 LE COMBAT

Le combat qui nous occupe oppose donc deux types de créatures fantastiques, une véritable *hybridomachie* : Chimère, l'être composite évident et Pégase, le cheval ailé, composé d'un élément équin doté d'ailes qui peuvent tant être celles d'un volatile, que celles d'un être humain ailé telle une Victoire. De même, Bellérophon, issu de Poséidon et d'Eurynomé, peut donc également être considéré comme un être composite humain-divin<sup>622</sup>.

Quatre vases, trois cratères et une hydrie tous datant du IV<sup>e</sup> siècle et de production tant attique, que falisque, campanienne et apulienne montrent le combat non pas uniquement entre les trois protagonistes habituels, mais entourés d'une foison d'autres humains comme sur ce cratère attique de Lecce (Fig. 106). Si le combat opposant Bellérophon et Chimère est un motif connu depuis le VII<sup>e</sup> siècle, le fait que Bellérophon ne soit pas seul à affronter Chimère, transforme cet épisode en chasse : le héros restant au centre de la composition le fait devenir « un équivalent grec à la chasse

<sup>622</sup> LI CAUSI, 2008c, p. 106.

satrapique<sup>623</sup>». Cette évolution du motif du combat entre Chimère et Bellérophon offre au héros un statut comparable aux « chasses bienfaisantes » d'Héraclès ou de Thésée<sup>624</sup>.



Fig. 106

### CHIMÉROMACHIE<sup>625</sup>: HÉRACLÈS VERSUS BELLÉROPHON

Nous nous interrogeons sur le lieu où s'est tenu le combat et on se demande si cela peut-être à Corinthe ou dans ses environs bien qu'il ne reste aucune trace, ni littéraire, ni iconographique liant cet épisode à cette région. Thomas Dunbabin soulève un fait jugé curieux : sur la monnaie de Sikyon où Chimère apparaît dès les premières frappes, elle est représentée non seulement avec une tête caprine mais avec un avant-train complet, ce qui n'est jamais le cas dans l'iconographie vasculaire corinthienne, mais qui est l'iconographie classique des représentations de chimères attiques, béotiennes et chalcidiennes<sup>626</sup>. Ceci pourrait nous amener à penser que ce combat ait eu lieu dans la région nord-est du Péloponnèse de même que le combat d'Héraclès et l'Hydre de Lerne qui s'est déroulé en Argolide : à relever que pour Hésiode, l'Hydre et Chimère étaient sœurs<sup>627</sup>.

Une même confusion entre les héros peut être identifiée sur le vase du *Peintre de la Balançoire*<sup>628</sup> provenant de Vulci, sur lequel Chimère se fait attaquer non pas de manière classique par Bellérophon chevauchant Pégase, mais par Héraclès armé de sa massue et assisté de Iolaos portant sa harpe<sup>629</sup>. Cette scène peu canonique peut impliquer une contamination entre les histoires de Bellérophon et d'Héraclès : appropriation du motif, processus créatif ou artisan négligent ? Pour Thomas Dunbabin, il s'agit de l'œuvre d'un ouvrier négligent<sup>630</sup>. Prenant pour exemple les

<sup>623</sup> POUZADOUX, 2002, p. 15.

<sup>624</sup> *Ibid.* et SCHNAPP, 1997a, p. 268-317.

<sup>625</sup> Pour reprendre l'expression de Dunbabin dans son article « Bellerophon, Herakles, and Chimaera » de 1953.

<sup>626</sup> DUNBABIN, 1953, p. 1180.

<sup>627</sup> *Ibid.*, p. 1181.

<sup>628</sup> Étudié au n° 2.7.

<sup>629</sup> DUNBABIN, 1953, p. 1181.

<sup>630</sup> *Ibid.*

*Tripodes Loeb*<sup>631</sup>, de production étrusque, sur lesquels il voit une combinaison de Chimère et Héraclès<sup>632</sup>, il les qualifie de « contamination artistique<sup>633</sup>», et ajoute qu'une pléthore de malentendus viennent obscurcir les récits<sup>634</sup>. Se référant aux antéfixes de Thasos, il relève néanmoins qu'il existe un parallèle en Grèce de cette confusion entre les cavaliers, mais ajoute que dans ce cas, ce n'est non pas par mécompréhension mais tout à fait à propos que la place traditionnellement dévolue à Bellérophon soit offerte à Héraclès, ces antéfixes étant placées sur un édifice dédié à Héraclès, l'Héraklion de Thasos. Iconographiquement, rien ne les distingue des autres représentations de Bellérophon, de Pégase et de la chimère. Il n'y a pas de réelle raison pour que cette histoire corinthienne soit illustrée à Thasos, qui n'a que peu de liens avec Corinthe, ni pour que Bellérophon apparaisse sur l'Héraklion<sup>635</sup>. Les gouaches d'Henri Ducoux (Fig. 107) illustrant les *Études Thasiennes* de Marcel Launey, qui relève la difficulté de l'attache entre le corps et le protomé : « La tête de chèvre produit un effet fâcheux. La tête de chèvre gêne souvent l'ensemble<sup>636</sup>», corroborent parfaitement ce propos, bien que dans le texte l'iconographie de ces antéfixes ne soit pas rattachée à Héraclès, mais appelée : *Antéfixes représentant « Bellérophon »*, les guillemets indiquant la perplexité de l'auteur<sup>637</sup>.



Fig. 107

Plus de 20 ans après la thèse de Dunbabin de 1953, de manière surprenante, les commissaires de l'exposition *Mer Égée, Grèce des îles*, de 1979, ne rappellent pas du tout cette théorie d'une « contamination entre les deux héros » et spéculent sur la raison de la présence de Bellérophon à Thasos<sup>638</sup>. Au sujet de cette incertitude et potentielle équivoque entre les deux héros, rappelons la popularité d'Héraclès que John Boardman, considère comme omniprésent<sup>639</sup>.

<sup>631</sup> Étudié au n° 2.8.

<sup>632</sup> DUNBABIN, 1953, p. 1181.

<sup>633</sup> *Ibid.*: «...artistic contamination», p. 1182.

<sup>634</sup> *Ibid.*: « in Etruria where other sorts of misunderstanding may also obscure the narrative ».

<sup>635</sup> *Ibid.*

<sup>636</sup> LAUNEY, 1944, p. 43-44.

<sup>637</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>638</sup> *Mer Égée, Grèce des îles*, 1979, p. 202-203.

<sup>639</sup> BOARDMAN, 1998b, p. 117 et « Héraclès à l'épreuve de la chèvre », BRULÉ, 1998, p. 257-283.



## LES ARMES DE BELLÉROPHON

Nous intéressant aux représentations du combat, nous voyons l'arme de Bellérophon sur 84 images et à 66 reprises le héros brandit une lance qui participe grandement au dynamisme de la scène (Fig. 108). Loin derrière, presque marginales, on trouve l'épée, la pierre et le trident ainsi qu'une combinaison de lance et de pierre presque à égalité avec 5 ou 4 occurrences, sans que nous puissions tirer de conclusion ni par rapport à l'époque ni au lieu où ces images ont été produites.

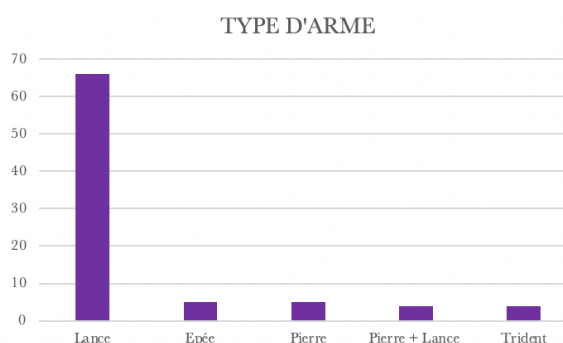


Fig. 108

Quelle qu'elle soit, lorsqu'on arrive à le distinguer, dans la moitié des cas, l'arme vise la tête caprine et dans l'autre la léonine<sup>640</sup>, ce qui donne à la chèvre une réelle importance et rappelle que c'est elle qui donne son nom à l'entier de la créature composite. Il est à relever que si l'on fait le parallèle avec l'arme de Chimère, on constate que dans la moitié des cas l'iconographie indique que les flammes jaillissent uniquement de la gueule léonine et que dans l'autre moitié des occurrences, le feu est craché par tous les animaux. Seul le *dinos* de l'Incoronata montre la seule tête caprine cracher des flammes. La conclusion est donc que si Bellérophon vise la tête caprine dans la moitié des cas, ce n'est jamais cette seule gueule qui crache des flammes, ce qui est étrange car ce ne serait donc pas la dangerosité qui motiverait principalement la direction du jet de lance.

### LANCE

On l'a vu, la lance est l'arme incontestée de Bellérophon et on le comprend : arriver sur son adversaire par le haut grâce à Pégase implique d'avoir une arme suffisamment longue pour ne pas devoir trop s'approcher des flammes. Cette lance rattache ce combat au monde concret, à la réalité hoplitique<sup>641</sup>. Iconographiquement la lance a cet avantage qu'elle géométrise drastiquement

<sup>640</sup> La situation n'était pas si claire lors de la rédaction du *LIMC* en 1986 : « c'est la tête de la chèvre que Bellérophon vise en premier », JACQUEMIN, *LIMC* III, s.v. Chimaira, p. 259.

<sup>641</sup> TOURRAIX, 2000, p. 101.

l'image, lui offrant ainsi un axe autour duquel les formes affrontées peuvent se mouvoir tout en restant ancrées dans l'espace.

Si elle n'a que les flammes comme arme, Chimère peut néanmoins se défendre grâce à sa gueule de lion et on la voit à deux reprises attaquer la lance qui la vise et la briser comme sur cette *ænochoé* attique datant de la fin du V<sup>e</sup> siècle et retrouvée au Pompéion d'Athènes (Fig. 109).



Fig. 109

## PIERRE

La pierre ou le rocher semble être une arme de prédilection des Lyciens comme nous pouvons le constater sur ce fragment de cratère attique de la deuxième moitié du IV<sup>e</sup> siècle (Fig. 110) où il semble que Bellérophon (si c'est bien de lui qu'il s'agit) chevauchant Pégase soit vêtu en Lycien, coiffé d'un bonnet phrygien. Il est à noter 5 autres représentations de Lyciens combattant Chimère à coups de pierres datant de la même époque, une de production apulienne et les autres de production attique ou falisque.



Fig. 110

## TRIDENT

Ce fragment de frise d'un vase possiblement de production falisque, attribué au cercle du *Peintre de Nazzano* et du *Peintre d'Héraclès* et datant du premier quart du IV<sup>e</sup> siècle (Fig. 111) est exécuté de manière très minutieuse. Les détails des ailes, de la chaussure et de la crinière sont en parfaite adéquation avec le trident qui apporte un raffinement esthétique qui ne serait pas aussi soigné avec une lance. Alors que le trident n'est jamais listé comme arme de Bellérophon dans les textes qui nous sont parvenus, il importe de s'interroger sur les motivations du peintre à avoir choisi de le représenter ; s'agit-il d'une volonté de démontrer sa virtuosité ou d'explicitier le lien qu'ont Bellérophon et Pégase avec Poséidon, ou est-ce simplement d'ordre artistique ?



Fig. 111

## CHIMÈRE VAINCUE

Dans notre corpus, nous avons découvert 9 représentations de Chimère blessée, datant de 570-565 pour la plus ancienne, un *kylix* laconien attribué au *Peintre des Boréades*<sup>642</sup>, puis 2 vases attiques du V<sup>e</sup> siècle et 6 représentations de provenances et supports divers mais tous datés du IV<sup>e</sup> siècle (Fig. 112).

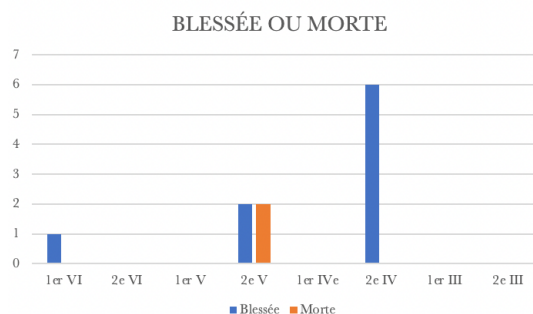


Fig. 112

De plus, nous avons découvert deux images de Chimère qui semble être morte : toutes deux datent du V<sup>e</sup> siècle, un cratère étrusque (Fig. 113) et une *ænochoé* attique d'un peintre proche d'Empédoclès<sup>643</sup>. Ces datations nous incitent à penser que ce motif de Chimère blessée ou morte n'est pas très ancien car nous n'avons pas de représentation des VII<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> siècles, ni très répandu car aucune image datant d'après le IV<sup>e</sup> siècle ne nous est parvenue.



Fig. 113

<sup>642</sup> Vase étudié au n° 2.1.

<sup>643</sup> Vase étudié au n° 3.7.

## 4.4 DISTRIBUTION DU CORPUS ICONOGRAPHIQUE

### 4.4.1 Répartition typologique

L'étude des typologies de supports matériels (Fig. 114), nous apprend que 43 % de la totalité des supports, sont vasculaires. La céramique est suivie presque à égalité par l'orfèvrerie (15 %) et le monnayage (14 %) puis la glyptique à 12 % et les reliefs 11 %.

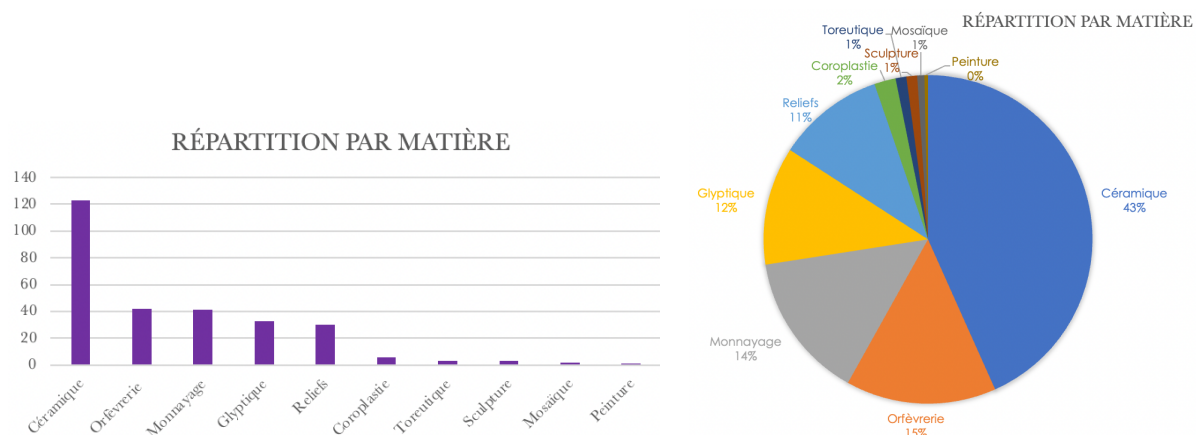


Fig. 114

Le reste des supports (coroplastie 2 %, puis avec 1 % toreutique, sculpture, mosaïque et peinture pariétale), est marginal en quantité et son exceptionnalité implique que ces objets sont proportionnellement sur-représentés dans notre catalogue. La mosaïque sera très présente et diffusée ultérieurement sous l'Empire avec des pics de production au III<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> siècles de notre ère, ce qui a donc favorisé la diffusion de ce motif tout autour du bassin méditerranéen mais au vu de la période qui nous occupe un examen statistique ne convient pas à cette technique.

### 4.4.2 Répartition chronologique

Nous l'avons vu au tout début de notre étude, les objets ayant une représentation de Chimère qui nous sont parvenus datent du début du VII<sup>e</sup> à la fin du III<sup>e</sup> siècle et elle est déjà très peu présente durant ce siècle. Si toute la production est relativement stable durant le VII<sup>e</sup> siècle, elle augmente dans la première moitié du VI<sup>e</sup> pour connaître une apogée à la seconde moitié de ce même VI<sup>e</sup> siècle, avant de connaître une baisse sensible puis un deuxième essor qui culmine à la seconde moitié du IV<sup>e</sup> siècle, sans pour autant être aussi important qu'à la fin du VI<sup>e</sup> (Fig. 115). Cette courbe indique clairement que le motif de Chimère était particulièrement en vogue durant la période orientalisante, ce qui n'est pas pour nous surprendre, cette période étant celle qui a vu l'apogée des créatures composites dans l'iconographie.

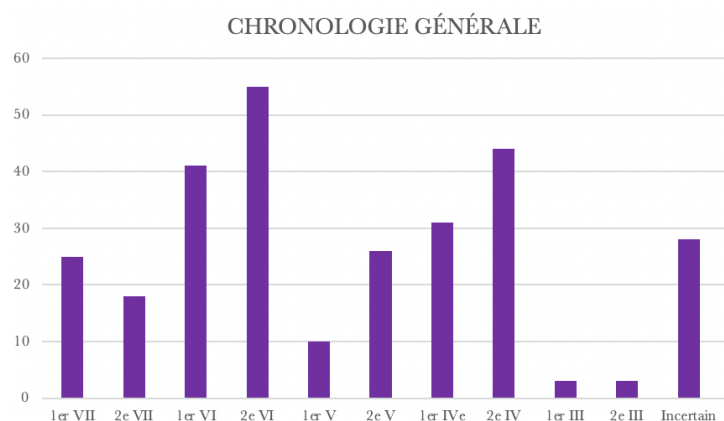


Fig. 115

La chronologie générale de l'entier de la production est très explicite et montre bien que le motif est relativement fréquent du VII<sup>e</sup> au IV<sup>e</sup> siècles, les deux pics de production de l'iconographie de Chimère étant les VI<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> siècle, puis ce motif perd de sa popularité. Néanmoins il importe de relever que l'iconographie représentant les trois « protagonistes » du combat date de 675 sur l'aryballe de Boston du *Groupe de Chigi*<sup>644</sup>, alors qu'après 650, les représentations de Bellérophon deviennent rares à Corinthe.

Si nous affinons notre analyse, nous pouvons constater qu'en ce qui concerne la production vasculaire (Fig. 116), qui représente 43 % de l'entier des supports portant l'iconographie de Chimère, nous constatons que sur les 123 vases qui nous sont parvenus, 50 sont à figures noires, 40 à figures rouges alors que 25 sont de *bucchero*, 10 sont en *impasto* et 3 en terracotta *a stampo*.

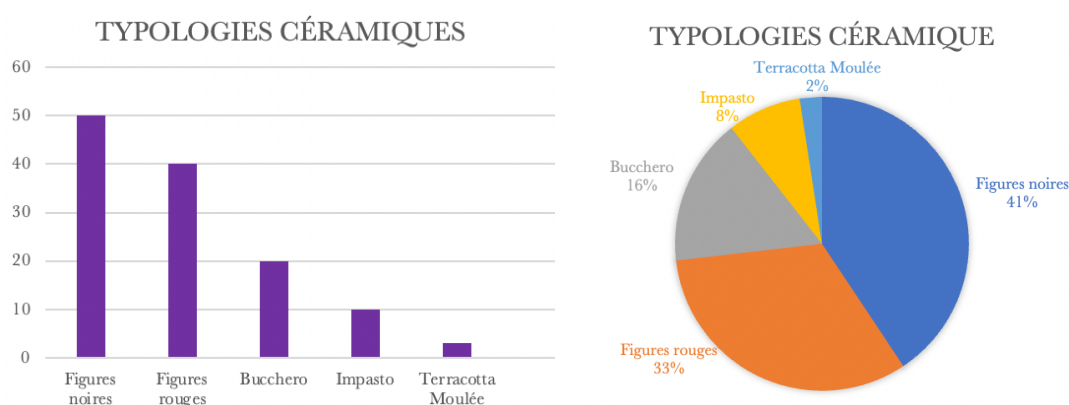


Fig. 116

Ces chiffres sont à corrélérer avec les périodes de production. Ainsi, si 12 vases ont été produits au VII<sup>e</sup> siècle, 50 datent du VI<sup>e</sup>, 14 du V<sup>e</sup>, et 27 du IV<sup>e</sup> siècle. La courbe de la production vasculaire suit

<sup>644</sup> Étudié au n° 1.7.

donc la courbe de la production générale, ce qui n'est pas étonnant vu que cette production est majoritaire, comme nous le verrons plus loin en détail (Fig.117).

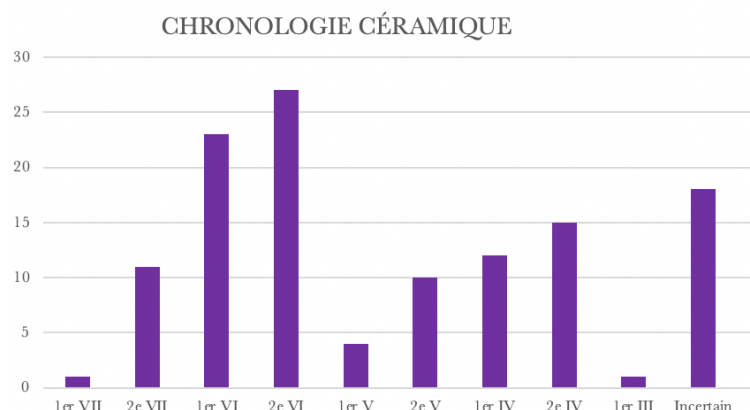


Fig. 117

En ce qui concerne les autres typologies de supports qui arrivent ensuite, presque à égalité avec 15 % de l'entier de la production, l'orfèvrerie et le monnayage, nous constatons que les périodes de grande production ne sont pas contemporaines (Fig. 118). En effet, si globalement la courbe de la production de l'orfèvrerie (42 objets) suit celle de la production vasculaire, celle du monnayage (41 pièces) est encore timide au VI<sup>e</sup> siècle alors que son apogée est à la seconde moitié du VI<sup>e</sup> siècle, pour ensuite néanmoins subir la même chute de production que les autres supports au III<sup>e</sup> siècle.

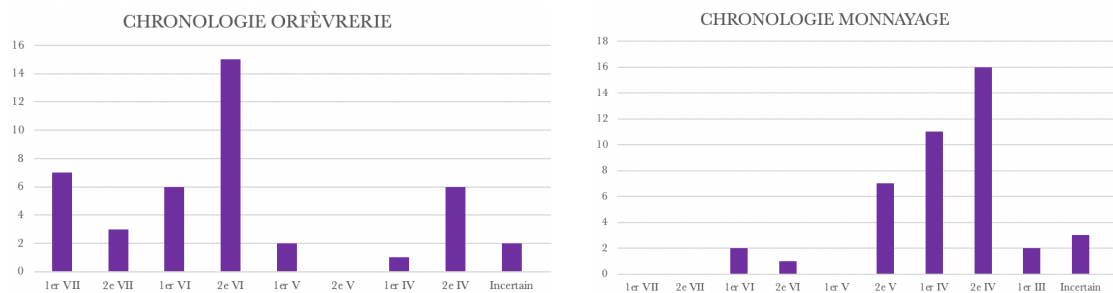


Fig. 118

Le quatrième support qui comptabilise 12 % de l'entier de l'iconographie de Chimère est la glyptique avec 33 occurrences. L'analyse des périodes de production nous montre une courbe relativement similaire à la production générale. Ainsi si l'on a quelques pièces précoces datant du début du VII<sup>e</sup> siècle, un premier pic de production date du VI<sup>e</sup> siècle, pour ensuite subir une chute au V<sup>e</sup> siècle et reprendre au IV<sup>e</sup>. Il est à souligner l'important nombre de pièces pour lesquelles la datation est incertaine. Cette courbe est globalement analogue à celle des 19 reliefs (Fig. 119), mais pour cette technique, il est intéressant de noter que chaque époque produit des reliefs sur un support différent. Ainsi, tous les objets qui nous sont parvenus des VII<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> siècles sont soit en

ivoire (sceau, *tryphés*<sup>645</sup> et *pyxides*<sup>646</sup>), soit en bronze (brassards de bouclier d'Olympie<sup>647</sup> et trépieds<sup>648</sup>), mis à part l'acrotère-pignon de terracotta du temple de Portonaccio, alors qu'au IV<sup>e</sup> siècle les reliefs sont de pierre, sur des stèles funéraires et un sarcophage, provenant tous de la région de Xanthe<sup>649</sup>.

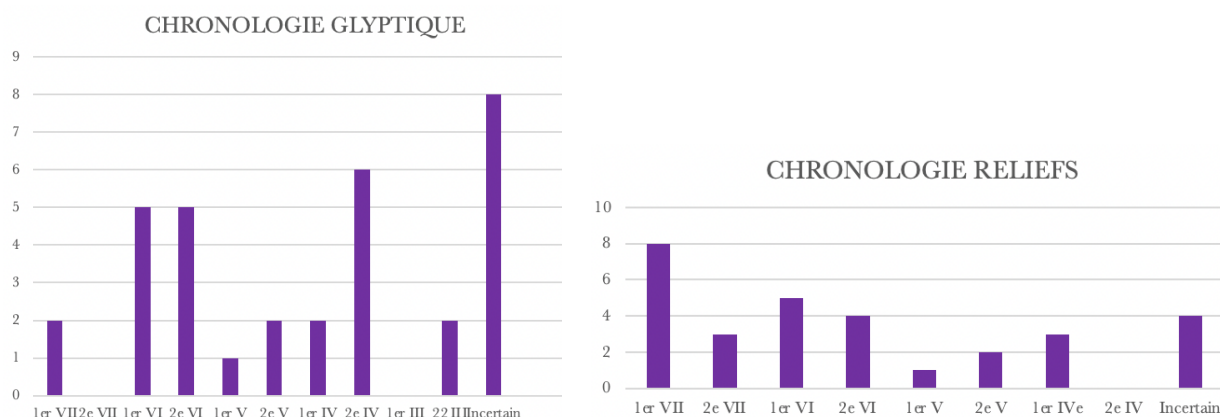


Fig. 119

Les autres supports étant relativement marginaux en quantité, nous ne pensons pas que des analyses soient révélatrices de la production effective, mais relèvent plutôt des aléas des découvertes.

#### 4.4.3 Répartition géographique

Chimère est une créature composite de la mythologie grecque et dès lors nous avons répertorié et placé sur la carte les provenances des objets la représentant.

Une étude plus affinée des zones de production nous apprend que c'est l'Étrurie avec 30 % de l'entier de la production, tous supports confondus, qui a de loin été la plus grande productrice d'objets portant Chimère en iconographie, Athènes avec 15 % et Corinthe avec 9 % venant loin derrière. Dès lors les principales zones de production se partagent en deux parties presque égales entre la production des mondes grecs et celle de la péninsule italienne<sup>650</sup>. Ceci nous contraint à ne pas penser Chimère comme étant uniquement un animal de la mythologie grecque, mais comme faisant également pleinement partie de la culture de la péninsule italienne. Ces deux cartes placent

<sup>645</sup> Étudiés au 1.4.1.2.

<sup>646</sup> Étudiés au 1.4.7.1.

<sup>647</sup> Étudiés au n° 1.11.

<sup>648</sup> Étudiés au n° 2.8.

<sup>649</sup> Étudiés au n° 3.8.

<sup>650</sup> Le graphique détaillé est en ouverture de la partie consacrée à l'iconographie.



géographiquement les lieux de production ou de découverte en ce qui concerne les vases attiques découverts en Étrurie (Fig. 120 et 121) en les classant chronologiquement.

## Les chimères grecques



### La Grèce de l'est & les îles:

- 1.1 Sceaux de stéatite, Melos (900-500)
- 1.5 Kotyles, Egine (670-660)
- 1.6 Plat, Thasos (660)
- 1.8 Pinax Gortyne (650-625)
- 1.10 Plat, Camiros (600-575)
- 1.11 Brassards de bouclier, Olympie (600-500)
- 1.12 Aryballe corinthien, Rhodes (590)
- 1.13 Plat, Rhodes et Athènes (590-525)
- 2.1 Coupe, Sparte (570-565)
- 2.11 Amphore, Athènes (500-490)
- 3.1 Reliefs Jacobsthal, Mélos (490-470)
- 3.5 Vases d'argent, Athènes (450-430)
- 3.6 Épinetron, Athènes (435-420)
- 3.7 CEnochœ, Athènes (410)
- 3.8 Reliefs du Xanthe (400-350)
- 3.9 Gobelet d'argent, Pont Euxin (400-350)
- 3.10 Monnayage, Corinthe (400-350)

Fig. 120



Comme nous l'avons déjà relevé, il est à garder à l'esprit que, excepté sous l'Empire romain, ce sont ces deux seules zones qui ont produit des objets avec Chimère comme iconographie. Il est dès lors surprenant de constater que ni la péninsule ibérique, ni la côte méditerranéenne de la France actuelle ni les grandes îles telles que Chypre, la Sicile ou la Sardaigne n'ont, semble-t-il, produit d'iconographie de Chimère et aucun artefact avec un motif de Chimère n'y a été découvert.

Les chimères de la péninsule italienne



**Les chimères grecques en péninsule italienne:**

- 2.2 Plat attique du Peintre Eucheiros, Vulci (550)
- 2.6 Amphore attique du Peintre BMN, Cerveteri (540-530)
- 2.7 Amphore attique du Peintre de la Balance, Vulci (540-520)
- 3.2 Coupe attique du Peintre de Codros, Vulci (460-450)

**Les chimères de la péninsule italienne:**

- 1.3 Dinos, Incoronata (700-650)
- 1.4.1 Orfèverie et Ivoire, Palestrina (700-675)
- 1.4.2 Pectoral, Cerveteri (670-650)
- 1.4.3 Impasto, Orvieto (675-620)
- 1.4.5 Diadème, Vulci (650)
- 1.4.6 Impasto, Capena (650-600)
- 2.3 Fibules et bagues, Vulci (550-500)
- 2.4 Epistème, Melfi (550-500)
- 2.5 Peinture, Tarquinia (540-530)
- 2.8 Trépied, Pérougia (530-500)
- 2.9 Amphore, La Tolfa (525)
- 2.10 Acrotère, Portonaccio (510-500)
- 3.3 Céoché, Pouilles (450-400)
- 3.4 Chimère de bronze, Arezzo (450-400)
- 3.11 Rouelles, Pouilles (400-350)
- 3.12 Miroirs, Étrurie (350-300)
- 3.13 Le Vase des Perses, Pouilles, (330-320)

Fig. 121

Ceci exposé, force est donc de constater que Chimère est un sujet grec et « italien » et dès lors nous avons analysé les zones de production par typologie de support et d'iconographie afin de comprendre où le motif, et ses variantes, a émergé et s'est diffusé.

Si nous nous concentrons sur la production vasculaire, nous constatons que l'Étrurie et l'Attique sont de loin les deux plus grands producteurs avec chacun 30 vases qui nous sont parvenus, toutes les autres régions étant loin derrière. Si nous effectuons un comparatif de la période de production, nous constatons que si ce motif émerge dans les deux régions au VII<sup>e</sup> siècle en Étrurie il n'est produit presque uniquement pendant le VI<sup>e</sup> siècle alors que la production attique est beaucoup plus constante, certes avec un pic de production au VI<sup>e</sup> siècle, mais cette iconographie reste bien présente tout au long du V<sup>e</sup> et du IV<sup>e</sup> siècle alors qu'elle a totalement disparu en Étrurie à cette période (Fig. 122).

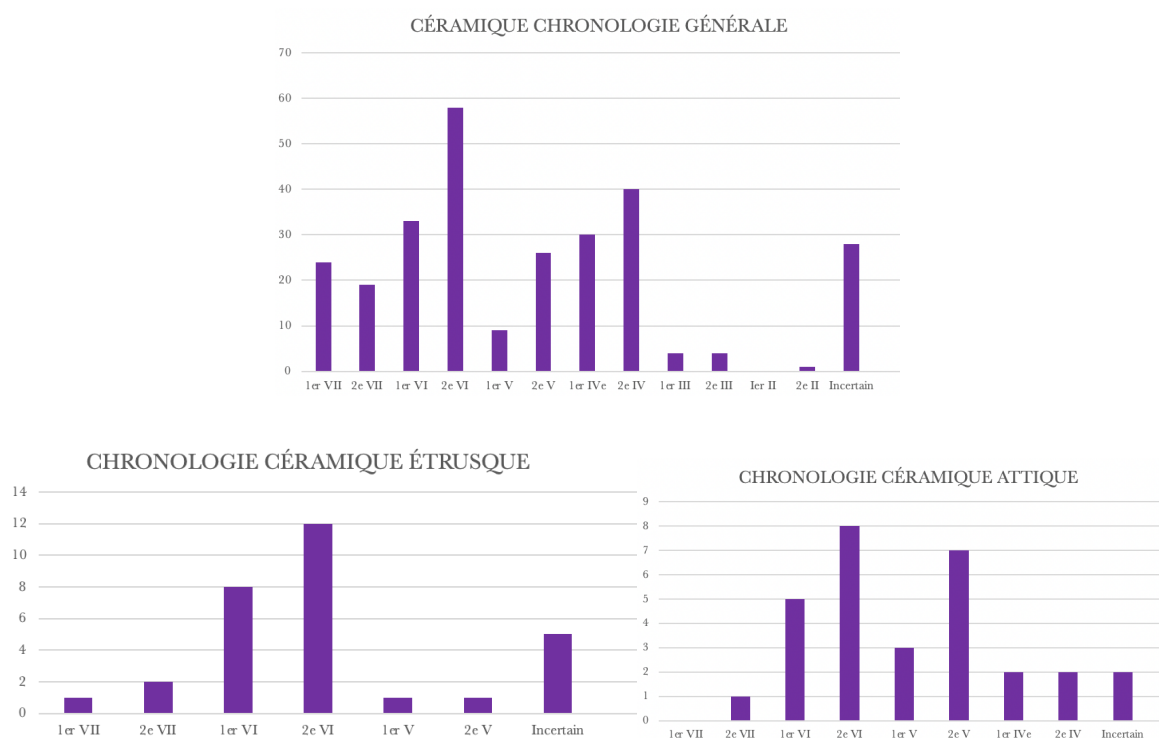


Fig. 122

En ce qui concerne l'orfèvrerie, il n'est pas possible de faire un comparatif en fonction de la zone de production. En effet, des 38 objets qui nous sont parvenus, 30 proviennent d'Étrurie, c'est à dire l'écrasante majorité de la production qui date, comme nous l'avons vu plus haut, des VII<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> siècles. Néanmoins, il est à relever que la virtuosité avec laquelle les objets d'orfèvrerie furent réalisés en Étrurie étonne toujours les spécialistes qui relèvent que les techniques de granulation et de filigranes sont apparues de manière soudaine au tout début de la période orientalisante sans qu'il y ait eu une phase d'expérimentation, ce qui implique un précoce transfert de connaissances suite à des échanges culturels qui a résulté tant en un saut technologique qu'en un échange de

répertoire d'iconographies et de symboles. L'utilisation de l'or notamment peut être lié à sa valeur symbolique en une période pré-monétaire et à son lien avec le monde divin en Orient<sup>651</sup>.

De même, des 11 objets de la production en ivoire qui nous sont parvenus, si tous datent du VII<sup>e</sup> siècle, mis à part la pyxide du *Circolo degli Avori* qui est datée du VI<sup>e</sup>, 5 sont des sceaux de production attique, 2 de production corinthienne, une figurine et un manche d'éventail, alors que viennent d'Étrurie 2 pyxides, 1 anneau, 1 manche d'éventail.

Le monnayage nous apporte une perspective radicalement différente en ceci que mis à part 4 didrachmes campaniens datant du IV<sup>e</sup> siècle, aucune pièce de la péninsule italienne ne nous est parvenue. Des 45 pièces (ou groupes de pièces) que nous avons trouvées, 18 ont été produites à Corinthe, 8 dans le Péloponnèse, 5 en Ionie, 4 en Chalcidique, de même 4 en Campanie, 3 à Sicyon, 2 en Asie Mineure et 1 à Cyzique, mais toutes datent du fin V<sup>e</sup> et du IV<sup>e</sup> siècles.

Les 33 pierres taillées apportent encore un éclairage différent mais il convient de rappeler les difficultés de datation et de détermination de provenance pour ce support. Si 9 de ces pierres sont de production étrusque et datent des V<sup>e</sup>, IV<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> siècles, les 6 pierres qui nous viennent des îles sont de production bien antérieure : la plus ancienne date du VIII<sup>e</sup>, une deuxième date du VII<sup>e</sup>, et les autres sont datées du VI<sup>e</sup> siècle.

Les relations entre ces deux zones de production, la Grèce et « l'Italie », sont donc actives et dénotent tant des échanges découlant du commerce que d'actes de piraterie<sup>652</sup>. L'implantation précoce de colonies grecques au sud de la péninsule italienne a encore développé ces liens entre ces deux régions et une communauté de pensée en est résultée. L'époque orientalisante est donc particulièrement importante en ce qui concerne notre recherche car non seulement elle a vu l'émergence de la figure de Chimère, mais elle est également propice à la diffusion de cette iconographie dans la culture étrusque dont les mythes nous sont encore très peu connus au vu de la difficulté d'en déchiffrer les textes.

Néanmoins, au-delà de cette communauté de pensée, nous constatons que chacune des deux régions a choisi les matériaux qui lui étaient propres pour y faire figurer cette même iconographie de Chimère. Si la production vasculaire étrusque est ancienne et concentrée sur le VI<sup>e</sup> siècle, il en est de même avec l'importante production d'orfèvrerie qui lui est contemporaine, alors que la production des pierres taillées est bien plus récente et n'apparaît qu'au V<sup>e</sup> siècle pour culminer, de manière toute relative, avec 4 pierres du IV<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>651</sup> ARUZ, GRAFF et RAKIC, 2014, p. 314-315.

<sup>652</sup> Sur les actes de piraterie, TORELLI, 1996, p. 567 et sur les relations entre les colonies grecques et l'Étrurie, p. 571-572.

Au contraire, Chimère en Grèce apparaît sur les pierres dès les VIII<sup>e</sup> et VII<sup>e</sup> siècles et connaît une apogée au VI<sup>e</sup> siècle, la céramique est produite à un rythme relativement constant sur toute la période qui nous occupe, le monnayage est présent uniquement aux V<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> siècles alors que l'orfèvrerie est inexistante.

#### 4.5 CONTEXTES D'UTILISATION

De notre corpus iconographique, nous pouvons encore procéder à des analyses qui peuvent nous mettre sur la piste des contextes d'utilisation des objets ayant une image de Chimère, particulièrement pour la production vasculaire, l'orfèvrerie et les reliefs.

La céramique étant la typologie de support la plus représentée, il nous semble judicieux de répertorier les vases en fonction de leur forme. Ainsi, des 119 vases, nous constatons que les amphores et les cratères sont nettement les formes les plus communes avec respectivement 25 et 20 occurrences. De manière plus marginales, suivent les coupes, les plats et les aryballes et les *ænochoés*, de 11 à 6 occurrences. Le reste des formes va des 4 exemplaires de *kylix* au 3 exemplaires respectifs d'*olla* et de *skyphos*. Si typologiquement l'éventail des autres formes est relativement bien représenté, il l'est en quantité infime avec pour chaque forme uniquement 1 ou 2 vases qui nous sont parvenus (Fig. 123). Dès lors, force est de constater que la grande majorité des vases portant des représentations de Chimère sont de grande taille et impliquant donc un usage collectif assurant que ce motif ait pu servir de base de conversation lors de banquets par exemple.

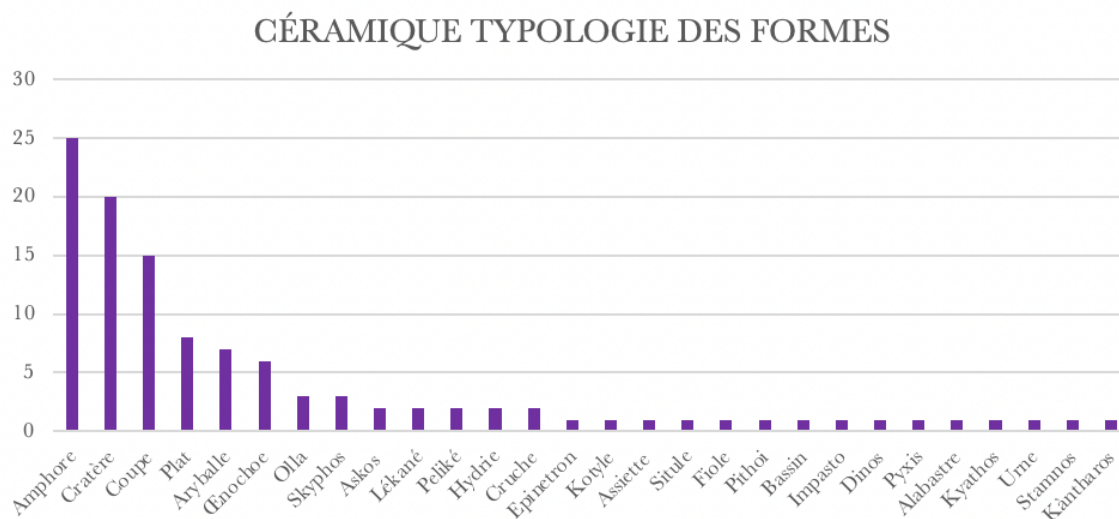


Fig. 123

Est-ce pour des raisons de taille, d'usage ou esthétique, mais il importe de remarquer que sur la totalité des 20 cratères qui nous sont parvenus, quel que soit le lieu de production ou l'époque, toutes les images représentent le combat de Chimère contre Bellérophon chevauchant Pégase alors que sur les 7 aryballes, Chimère est en général seule, ce qui est également le cas lorsqu'elle est

représentée dans le tondo de coupes ou de plats. La situation des 25 amphores est particulière et il n'est pas possible de faire ressortir une constante entre l'iconographie, l'époque et le lieu de production.

En ce qui concerne la typologie de l'orfèvrerie, si dans nos statistiques initiales nous avons 40 objets, car nous avons opté pour des dossiers d'objets que nous pouvions considérer comme similaires comme pour les bagues et les fibules de la *Sala degli Ori* des Musei Vaticani et les deux « rouelles d'or »<sup>653</sup>, dans cette étude nous avons décidé d'affiner nos perspectives et de considérer chaque pièce individuellement. Ainsi des 54 objets qui nous sont parvenus, 22 sont des bagues et 17 des fibules, toutes d'or ou plaquées or ; 6 miroirs de bronze (3 du VI<sup>e</sup> siècle, 2 du IV<sup>e</sup> et 1 du III<sup>e</sup> siècle) complètent l'écrasante majorité de cette production (Fig. 124). Néanmoins, et comme nous l'avons vu dans notre catalogue, les pièces les plus exceptionnelles sont 3 pectoraux<sup>654</sup> dont tant les dimensions que la virtuosité d'exécution en font des objets tout à fait particuliers et destinés non pas à un usage quotidien, mais funéraire. Deux autres pièces que nous avons examinées dans les cas d'étude sont tout à fait remarquables, les deux « rouelles » aux Pégases et aux Chimères dont l'usage demeure énigmatique et la *Chimère de Melfi*<sup>655</sup>, emblème de bouclier que nous avons privé de son nom car n'ayant pas de partie caprine.

Iconographiquement, il importe de noter que tous les miroirs<sup>656</sup> représentent le combat, combat visible sur deux seules bagues, une de production apulienne du IV<sup>e</sup> siècle et une de l'époque hellénistique. Les autres bagues représentent Chimère souvent affrontée à Sphinge<sup>657</sup> et datent toutes du VI<sup>e</sup> siècle, alors que sur les objets exceptionnels que sont les plaques-pectorales à usage funéraire datant toutes du VII<sup>e</sup> siècle, Chimère est en frise, accompagnée d'autres êtres composites.

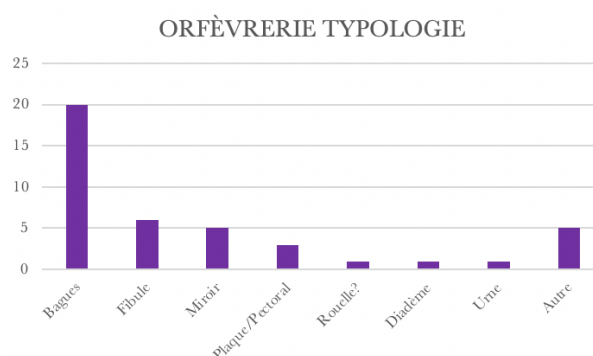


Fig. 124

<sup>653</sup> Étudiées au n° 3.11.

<sup>654</sup> Étudiés aux n° 1.4.1.2, 1.4.1.3 et 1.4.2.

<sup>655</sup> Étudié au n° 2.4.

<sup>656</sup> Étudiés au n° 3.12.

<sup>657</sup> Étudiées au n° 2.3.

En ce qui concerne le monnayage, des 40 pièces de monnaie<sup>658</sup> qui nous sont parvenues, 13 ont une colombe sur la deuxième face, sans que nous puissions déterminer si un message particulier est lié à cette combinaison d'images.

Des 25 reliefs ayant une image de Chimère, nous pouvons observer une large mais néanmoins relativement homogène typologie de supports et d'utilisation (Fig. 125). Ainsi, à égalité nous avons 7 brassards de bouclier, tous datés du VI<sup>e</sup> siècle, mis à part 1 de la 2<sup>e</sup> moitié du VII<sup>e</sup> siècle et 7 reliefs de pierre, 1 marchepied chypriote découvert à Golgoi<sup>659</sup> (Fig. 126), daté du V<sup>e</sup> siècle et 6 du IV<sup>e</sup> siècle, liés au monde funéraire, 2 sarcophages, 2 tombes, 1 hérôon.

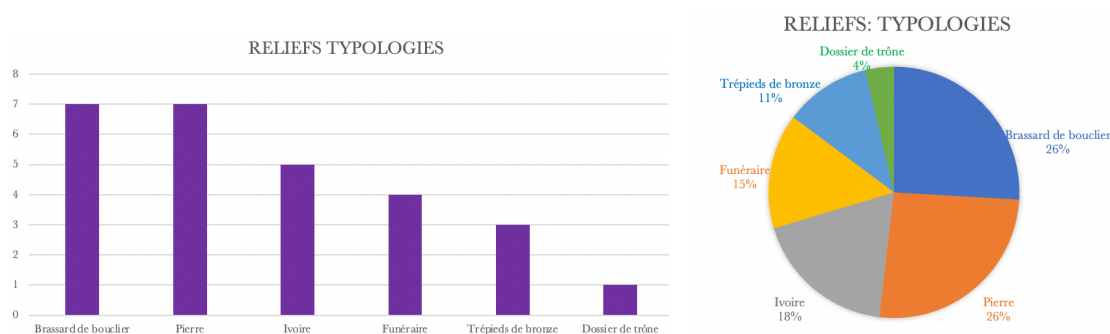


Fig. 125



Fig. 126

#### 4.6 SYNTHÈSE IMAGES

Les résultats de ces analyses des images de Chimère nous donnent donc quelques indications sur la présence de ce motif iconographique que nous pourrions synthétiser ainsi : l'émergence de l'iconographie de Chimère débute par des représentations de Chimère seule ou dans des frises animalières et ce tant dans le monde grec que dans la péninsule italienne. Le motif de Chimère au combat est postérieur et ne devient vraiment présent qu'au V<sup>e</sup> siècle. Si au début de l'apparition du motif de Chimère, quelques incertitudes demeurent quant à sa composition physique, le schéma canonique prend forme au début du VI<sup>e</sup> siècle et depuis lors les deux seules variantes étant la fréquente absence de queue serpentine, quelle que soit la période ou la zone de production, et la

<sup>658</sup> Étudiées au n° 3.10.

<sup>659</sup> Il n'est pas surprenant que Chimère soit présente à Golgoi car elle était fréquemment représentée sur les pièces de Sicyone.

spécificité de la péninsule italienne qui consiste à harmoniser l'articulation entre le corps léonin et le protomé caprin à l'aide d'une aile. Pour des raisons techniques, les flammes ne sont visibles que sur la production vasculaire et jaillissent toujours de la gueule léonine et parfois également de la gueule caprine alors tendue vers le haut en direction de ses adversaires. L'évolution du schéma iconographique va donc d'une Chimère « décorative » à une Chimère mythologique porteuse de l'histoire de son combat et ce ne sont que les V<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> siècles qui verront l'apparition d'images de Chimère blessée ou morte et ce principalement sur des objets attiques ou de Grande Grèce. La chute drastique de matériel iconographique dès le III<sup>e</sup> siècle confirme les bornes chronologiques choisies et marque la césure avant l'essor de la production d'images de Chimère dans le monde romain et sa large diffusion géographique dans tout l'Empire, tant sur les images et notamment sur des mosaïques que dans la production littéraire latine.

## DEUXIÈME PARTIE - CHIMÈRE MISE EN RÉCIT

*Mnesthée conduit la rapide Pristis avec un équipage plein de feu, Mnesthée bientôt Italien et dont la famille des Memmius tient son nom ; Gyas, l'énorme Chimère, masse énorme, bâtie comme une ville, qu'anime sur trois rangs la jeunesse dardanienne, ses rames se relèvent en un triple battement ; Sergeste, qui donne son nom à la maison des Sergii, monte le Centaure puissant ; Scylla couleur de mer est à Cloanthe, où tu rattaches ton origine, ô Romain Cluentius.*

Virgile, *Énéide*, V, 118  
(trad. Jacques Perret, Les Belles Lettres, 1978)

*Laissons les poètes et les compilateurs d'anciennes légendes, dont fait partie notamment Hécatee, le Chroniqueur, célébrer l'hydre de Lerne, le travail d'Héraclès ; laissons Homère célébrer la nature de Chimère, avec ses trois têtes, ce monstre de Lycie qui appartenait à Amisodaros, le roi des Lyciens, une créature tout à fait équivoque et impossible à combattre, conçue pour la ruine d'une foule de gens. Ce n'est pas le cas de l'Amphisbène, qui est un serpent à deux têtes, une en haut et une sur la queue. Quand elle avance, selon la direction dans laquelle son besoin la pousse à avancer, elle laisse l'une dans le rôle de queue et donne à l'autre le rôle de tête. Mais si, changeant de direction, elle doit aller vers l'arrière, elle donne à chaque tête une fonction inverse à ce qu'elle avait fait précédemment.*

Élien, *La Personnalité des animaux*, IX, 23  
(trad. Arnaud Zucker, Les Belles Lettres, 2001)

L'époque romaine ne fait pas partie de notre étude mais relevons que des auteurs latins, tel Virgile au I<sup>er</sup> siècle, imprégné de culture grecque qu'il magnifie et diffuse dans l'*Énéide*, rationalise Chimère et en fait le nom d'un navire<sup>660</sup> et que son contemporain Lucrèce pense que les simulacres sont des visions de l'esprit ou des illusions d'optique<sup>661</sup>.

---

<sup>660</sup> Tout comme Hygin, *Fables*, CCLXXIII, 14.

<sup>661</sup> « Si le hasard rapproche l'image d'un cheval de celle d'un homme, elles se soudent sans peine aussitôt l'une à l'autre... », *De la nature*, IV, 740-742. Il conclut : « Mais de Centaures il n'y en eut point, et à aucun moment il ne peut exister d'êtres ayant double nature et double corps, formés d'un assemblage de membres hétérogènes ; et les propriétés et les forces de chacune des deux parties ne pourraient s'accorder. Ceci, l'esprit le plus obtus le peut connaître à ceci. Tout d'abord, au bout de trois ans révolus, le cheval est dans toute sa force et son ardeur ; l'enfant nullement : même encore à cet âge, souvent il cherchera en songe le bouton du sein qui l'a nourri de son lait. Puis quand le cheval sent ses forces et sa vigueur succomber à la vieillesse de l'âge, quand ses membres d'alanguissent, que sa vie s'apprête à le fuir, c'est alors seulement que l'enfant voit s'ouvrir la jeunesse dans toute sa fleur, qui revêt ses joues d'un duvet soyeux », Lucrèce, *De la nature* V, 878-889 (trad. A. ERNOUT, Les Belles Lettres, 1962).



Au tournant de notre ère, chez Pausanias<sup>662</sup> et Pline<sup>663</sup>, Chimère semble n'être plus qu'un symbole d'impossibilité ou une localisation géographique, alors qu'Élien, un auteur grec du II<sup>e</sup> siècle de notre ère qui écrit pour les Romains curieux de mythologie grecque, place Chimère dans un passé mythique, disparu, mais n'hésite néanmoins pas à donner foi en l'existence de l'amphisbène, un serpent à deux têtes qui lui permettent d'avancer dans l'une ou l'autre direction en fonction de ses besoins<sup>664</sup>.

Cette production littéraire latine est contemporaine des représentations de Chimère dans tout l'Empire romain, où on la trouve sur des mosaïques, tant autour du bassin méditerranéen qu'en Grande Bretagne<sup>665</sup>.

Bien que nous ne soyons ni helléniste, ni latiniste, il est essentiel d'examiner les textes afin de comprendre comment les Grecs ont perçu Chimère. La figure est décrite chez une dizaine d'auteurs d'Homère à Palaiphatos, du VIII<sup>e</sup> au IV<sup>e</sup> siècle, puis dans les textes latins et chez Apollodore au II<sup>e</sup> siècle de notre ère. Dans ce chapitre, nous nous attacherons à saisir d'une part les spécificités littéraires de Chimère et la façon dont les auteurs les expliquent et d'autre part nous examinerons les similitudes et les différences entre les représentations figurées présentées dans la première partie avec les descriptions écrites, dès la fin du VIII<sup>e</sup> et le début du VII<sup>e</sup> siècle. Le motif semble se décliner de manière parallèle dans ces deux médiums qui obéissent chacun à des genres et des codes particuliers, littéraires ou iconographiques, qui conditionnent la construction des assemblages. Nous examinerons dans quelle mesure l'examen des différentes formes de Chimère dans les textes peut éclairer le sens de ses particularités iconographiques. Nous chercherons notamment à comprendre la signification de son nom, Chimère, de Χίμαιρα, « jeune chèvre » qui intrigue au premier abord car elle semble bien éloignée de la créature terrifiante, malfaisante et dangereuse que Chimère a pu représenter.

---

<sup>662</sup> Pausanias, *Description of Greece*, II, 27, 2.

<sup>663</sup> Pline, *Histoire naturelle*, II, CX 1-2 et « Les pégases, animaux ailés à tête de cheval et les griffons au bec recourbé surmonté d'oreilles sont pour moi des êtres fabuleux », *Id.*, X, 136-138 (trad. E. De Saint-Denis, Les Belles Lettres, 1961).

<sup>664</sup> Élien, *La Personnalité des animaux*, IX, 23.

<sup>665</sup> Nous n'allons pas développer ici l'analyse de cette production latine mais ces deux extraits en ouverture témoignent de la longévité de la figure de Chimère et de l'évolution de sa perception dans le monde romain, tout en éclairant par contraste la complexité de sa figure en milieu grec.

## 5 TEXTES

Comme nous l'avons relevé dès notre introduction, les premiers témoignages écrits se référant à Chimère se trouvent dans les textes homériques, ce qui suggère que cette créature et son histoire circulaient déjà largement en Grèce au début de l'époque archaïque. Dans *The Archaeology of Nostalgia : How the Greeks Re-Created Their Mythical Past*, John Boardman<sup>666</sup>, remarque que d'autres créatures fantastiques cracheuses de feu n'apparaissent que dans les images, sans être associées à des récits contemporains, ou du moins qui ne nous sont pas parvenus mais qui ont sans doute circulé de manière orale. Ce chapitre part donc des récits fondateurs conservés par écrit, de l'*Illiade* et de la *Théogonie* avant de passer en revue les témoignages plus récents de Pindare (V<sup>e</sup> siècle) à Palaiphatos (IV<sup>e</sup> siècle) en s'intéressant également à *La Septante* (III<sup>e</sup> siècle), tout en mentionnant également des auteurs plus récents qui ont écrit sur Chimère, tels qu'Apollodore (II<sup>e</sup> siècle de notre ère) et Élien (III<sup>e</sup> siècle de notre ère), afin de définir les différents éléments de ses caractéristiques physiques, de son mode d'action et des narrations où elle figure.

Nous avons réuni de la manière la plus exhaustive possible les différentes variantes des textes, afin de tenter de saisir les transformations de cette figure dans l'espace et le temps. Bien que nous ayons lu attentivement les auteurs latins, nous ne les avons pas pris en compte afin de rester strictement dans les bornes chronologiques. Dès lors, nous avons pris en compte les textes datés entre le VIII<sup>e</sup> siècle et le IV<sup>e</sup> siècle, mais avons décidé d'inclure *La Septante*, rédigée au II<sup>e</sup> siècle, car ce texte est radicalement autre et donne une explication potentielle à l'une de nos interrogations. Dès lors, nous avons attentivement examiné 15 textes de 9 auteurs. En introduction, le tableau (fig. 127), présente les résultats de cette recherche. Il montre que Chimère apparaît dans la poésie grecque à la fin du VIII<sup>e</sup> et du début du VII<sup>e</sup> siècle chez Homère et Hésiode, avec une absence jusqu'au V<sup>e</sup> siècle durant lequel Pindare, Ctésias et surtout Euripide, qui convie Chimère dans quatre de ses tragédies. Cette absence contraste avec la production iconographique qui est extrêmement importante aux VII<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> siècles, à l'époque dite orientalisante. Gorgias (V<sup>e</sup> siècle) puis ensuite surtout Platon (IV<sup>e</sup> siècle) dans trois de ses dialogues, prennent la figure de Chimère comme sujet de réflexion philosophique. Puis Palaiphatos (IV<sup>e</sup> - III<sup>e</sup> siècles) cherche à rationaliser Chimère alors que dans *La Septante* nous pensons trouver une explication à la raison pour laquelle Chimère a été élevée par le roi de Carie, Amisodarès<sup>667</sup>. Mis à part ce témoignage indirect,

---

<sup>666</sup> « It is often the case that monsters or demons may be described in poetry or any oral tradition in terms which denote their horrific or supernatural character, but which were not necessarily accompanied in the imagination of the teller by any plausible image. Indeed, many could not be, and may be composed of fire, water and dung; it would have taken a Greek of more than Hindu ingenuity to devise an image for demonic and often mutating creatures such as Lamia or Empousa, which are at any rate very much the stuff of folktale and had no place in heroic story or, as consequence, in heroic iconography », BOARDMAN, 2002, p. 137-138.

<sup>667</sup> Que Paul Wathelet qualifie de « bien singulier personnage puisqu'il avait nourri la Chimère », WATHELET, 1988, p. 182.

Chimère est absente des textes aux III<sup>e</sup> et II<sup>e</sup> siècles pour ne réapparaître qu'au I<sup>er</sup> siècle dans la littérature latine, chez Lucrèce, Cicéron, Vitruve, Hygin, Horace et Ovide, qui mettent sérieusement en doute la possibilité de l'existence de Chimère et qui l'utilisent comme synonyme d'utopie. Nouvelle disparition de Chimère qui réapparaît au I<sup>er</sup> siècle de notre ère chez Sénèque, Virgile, Strabon et Pline, puis au II<sup>e</sup> siècle chez Pausanias et le Pseudo-Apollodore et enfin au III<sup>e</sup> siècle où Élien juge que Chimère fait partie des anciennes légendes.

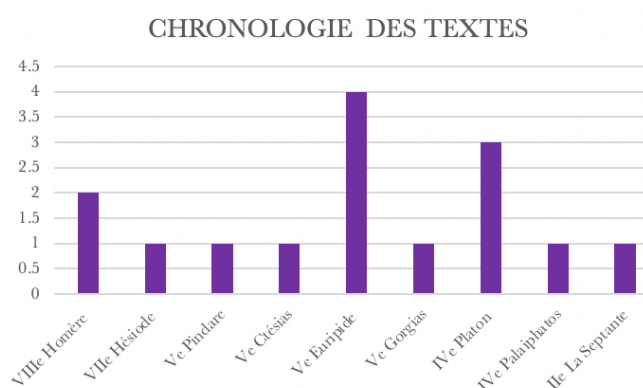


Fig. 127

Le tableau (Fig. 128) compare de manière indicative les pics chronologiques des productions littéraires et iconographiques. La grande vogue du motif dans l'iconographie au VI<sup>e</sup> siècle n'a pas de correspondance dans les textes qui nous sont parvenus. Les images constituent donc le seul témoignage des récits qui ont circulé à cette période sans être mis par écrit ou qui ne se sont pas conservés.

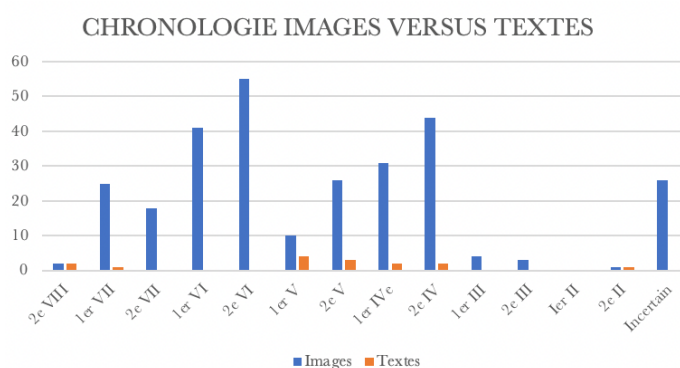


Fig. 128

Afin de définir Chimère, l'examen des textes se fera de manière chronologique en examinant ses principales caractéristiques, en commençant par l'assemblage des trois animaux qui la composent, en poursuivant avec son lien avec le feu, et en terminant par son combat et son issue et donc en

évoquant les extraits littéraires qui parlent de Bellérophon<sup>668</sup>. Comme pour la production iconographique, nous resterons dans nos bornes chronologiques et n'analyserons donc que les textes grecs jusqu'au IV<sup>e</sup> siècle.

### 5.1 HOMÈRE (VIII<sup>e</sup> SIECLE) : TRIMORPHE OU TRICÉPHALE ?

Alors que le concept de Chimère devait exister *ante litteram*, c'est chez Homère<sup>669</sup> que se trouve le plus ancien témoignage littéraire sur Chimère où elle figure à deux reprises dans l'*Iliade*, unique animal composite, fantastique<sup>670</sup>. En revanche, nous ne retrouvons nulle trace de Chimère dans l'*Odyssée* où pourtant foisonnent les créatures fabuleuses.

*A peine eût-il en main le signe funeste envoyé par son gendre, que, pour commencer, il donna à Bellérophon l'ordre de tuer la Chimère invincible. Elle était de race, non point humaine, mais divine : lion par devant, serpent par derrière, et chèvre au milieu, son souffle avait l'effroyable jaillissement d'une flamme flamboyante. Il sut la tuer pourtant, en s'assurant les présages des dieux.*

Homère, *Iliade*, VI, 177-186

(trad. P. Mazon, Les Belles Lettres, 1992, (1<sup>re</sup> édition 1937))<sup>671</sup>

Au chant VI de l'*Iliade*, Chimère est qualifiée d'invincible et de divine et l'aède la décrit composée de trois animaux sans spécifier la manière dont ils sont assemblés : « Lion par-devant, serpent par derrière, chèvre d'un hiver au milieu, soufflant la rage terrible d'un feu embrasé<sup>672</sup> », selon la traduction de Pierre Judet de La Combe. En effet, elle est composée d'un lion, d'un serpent et d'une jeune chèvre, mais il n'est néanmoins nullement spécifié que cette créature soit tricéphale et le poète pourrait l'avoir imaginée composée d'un agrégat de 3 corps<sup>673</sup>. Toutefois, une chimère à trois corps aussi disparates ne devait pas être facile à concevoir<sup>674</sup> et c'est très certainement la raison pour laquelle toutes les représentations de Chimère qui nous sont parvenues nous la

---

<sup>668</sup> Les extraits des textes mentionnant Chimère se trouvent dans le corpus littéraire en annexe, classés chronologiquement et les versions en grec s'y trouvent. Nous remercions Matteo Capponi et Ioanna Solidaki pour leur aide très précieuse pour cette deuxième partie.

<sup>669</sup> Sur Homère : WORONOFF et TRÉDÉ, 2005, p. 1072-1077. Le nom « *ho mē horōn* » signifierait « celui qui ne voit pas » ou *Homēros*, « l'assembleur », ce qui souligne son action de rassembler des traditions orales, LE GUEN, D'ERCOLE et ZURBACH, 2019, p. 321.

<sup>670</sup> Sur l'utilisation du terme « monstres », choisi par les traducteurs d'Homère et d'Hésiode, il faut rappeler qu'il n'est pas péjoratif, mais se rapporte plutôt à la notion de prodige et signale la présence divine dans le monde, ZANON, 2021, p. 11-24.

<sup>671</sup> Le texte grec se trouve dans le corpus littéraire en annexe, texte I.

<sup>672</sup> Homère, *Iliade*, VI, 181-182, in *Tout Homère* (trad. P. JUDET DE LA COMBE, 2019), « *πρόσθε λέων, ὅπιθεν δὲ δράκων, μέσση δὲ χίμαιρα, δεινὸν ἀποτνείουσα πυρὸς μένος αἰθομένοιο* ».

<sup>673</sup> Il est à souligner que seul Euripide, dans *Ion*, 201, qualifie Chimère de : « monstre à trois corps » (trad. L. PARMENTIER et H. GRÉGOIRE, Les Belles Lettres, 1976), puis Horace dans les *Odes*, la décrit comme *Chimæra trifor̄mi*, « Chimère aux trois formes », « aux trois natures », traduite souvent par « corps », *Odes*, I, XXVII, 23 (trad. F. VILLENEUVE, Les Belles Lettres, 1964).

<sup>674</sup> S'il semble que tant en Grèce qu'en Étrurie, des tentatives aient été réalisées au VII<sup>e</sup> siècle pour reproduire une Chimère à trois corps, la forme canonique tricéphale est développée à Corinthe à la fin du VII<sup>e</sup> siècle, LIMC, 1986, s.v. Chimaira, p. 257.

montrent tricéphale<sup>675</sup>, et ceci dès les premières représentations iconographiques qui sont contemporaines à la *Théogonie*.

De même, il n'est pas aisé de comprendre de quelle partie sont émises les flammes, bien que chez Homère il semble qu'elles soient issues du souffle de la chèvre<sup>676</sup>. Si Chimère n'a cessé de susciter les questionnements c'est que le premier texte qui en parle est vague. Ces imprécisions font écho à la multiplicité des variantes iconographiques qui témoignent d'interprétations du motif. Fixer le canon de sa représentation est peu aisé car textes et images ne correspondent pas toujours et la composition de Chimère a dû susciter dans l'Antiquité déjà des interrogations qui ont donné naissance à la création de différentes variantes.

Ce lien entre textes et images est ténu et selon Éric Foulon, les *Scholies à l'Iliade*, doivent être utilisées avec précaution car le compilateur ignore la tradition iconographique<sup>677</sup>. Pour le scholiaste, si Chimère est triple, elle n'a qu'une seule tête et une seule queue<sup>678</sup> et il raisonne à partir du nom Chimère, la chèvre, qui fait référence à son corps entier, et non à une seule partie, celle qui lance les flammes<sup>679</sup>.

Ainsi, si chez Homère Chimère a possiblement trois corps, nous verrons que chez Hésiode la situation est beaucoup plus claire, elle est tricéphale<sup>680</sup>.

Dans le chant XVI de l'*Iliade*, Homère mentionne Chimère pour la deuxième fois et donne un élément surprenant : Chimère, qui fait le malheur autour d'elle, aurait été nourrie par le roi de Carie, Amisodarès.

*Ainsi, dompté par les deux frères, ils descendent dans l'Érèbe, les nobles compagnons de Sarpédon, les fils guerriers de cet Amisodare, qui jadis a nourri la Chimère invincible, pour le malheur de bien des hommes.*

Homère, *Iliade*, XVI, 326-329

(trad. P. Mazon, Les Belles Lettres, 1992 (1<sup>re</sup> édition 1937))<sup>681</sup>

---

<sup>675</sup> Ou l'immense majorité, devrions nous dire, car un doute subsiste quant à la manière dont est composée la représentation de Chimère par le *Peintre de Nessos*, étudié dans la première partie, au n° 1.9.

<sup>676</sup> Homère, *Iliade* VI, 181-182. À noter qu'Éric Foulon traduit Eustathe : « Ce qui exhale le feu ne saurait être conçu que comme une tête », Πάντως γὰρ κεφαλὴ νοηθεῖ ὅν τό ἀποπνέον τό πῦρ, FOULON, 2014, p. 96-97.

<sup>677</sup> FOULON, 2014, p. 60 : « les Scholies pourtant issues de commentaires hellénistiques, qui eux-mêmes tiennent compte de toute une tradition culturelle remontant à l'archaïsme, ignorent – délibérément ou non – les arts figurés ».

<sup>678</sup> *Ibid.* : « ne doute pas que, même si Chimère a une triple nature, elle n'ait qu'une seule tête, un seul corps et une seule queue ».

<sup>679</sup> *Ibid.*, p. 339 : « flammes du monstre qui n'est pas une synecdoque, mais renvoie à la totalité et non à la partie (en l'occurrence la gueule du lion qui lance les flammes) ».

<sup>680</sup> Hésiode, *Théogonie*, 321 « τῆς ἥν τρεῖς κεφαλαί ».

<sup>681</sup> Le texte grec se trouve dans le corpus littéraire en annexe, texte II.

### 5.1.1 Bellérophon : généalogie et errance

Homère contextualise l'histoire de Chimère et présente son adversaire, Bellérophon, narre ses aventures, la raison de son combat et n'omet pas de parler de sa triste fin. Ainsi, dans le chant VI de l'*Illiade*, deux guerriers face à face « brûlant de se battre » se présentent car l'un, Diomède fils de Tydée, est impressionné par la vigueur de l'autre, Glaucos<sup>682</sup>. Diomède ne voulant pas risquer de « combattre contre les dieux bienheureux », demande l'identité de son adversaire. Glaucos narre l'histoire de son ancêtre « Bellérophon sans reproche, à qui les dieux accordèrent ensemble beauté et charmant courage<sup>683</sup>», qui subit les accusations mensongères d'Antée ce qui impliqua qu'il dut se rendre en Lycie combattre Chimère, les Solymes puis les Amazones. Vainqueur, il fut considéré comme le fils d'un dieu, reçut la main de la princesse avec laquelle il eut trois enfants : Isandre, Hippoloque et Laodamie, à laquelle s'unit Zeus et engendra ainsi Sarpédon. Glaucos poursuit ainsi la présentation de sa généalogie et l'on comprend qu'au contraire d'autres héros sauroctones, Bellérophon n'est pas resté l'ami des dieux et n'a pas connu d'apothéose.

*... En revanche, du jour où Bellérophon eut encouru à son tour la haine de tous les dieux et où il allait, seul, errant par la plaine Aléienne, rongé par son cœur et fuyant la route des hommes, il vit tout ensemble Arès insatiable de guerre lui immoler son fils Isandre, au cours d'un combat contre les fameux Solymes, et Artémis aux rênes d'or, dans son courroux, lui tuer sa fille. Pour moi, c'est Hippoloque qui m'a donné le jour ; c'est de lui que je déclare être né. Et, en m'envoyant à Troie, avec insistance il me recommandait d'être le meilleur partout, de surpasser tous les autres, de ne pas déshonorer la race de mes aïeux, qui toujours furent les plus braves, aussi bien à Éphyre que dans la vaste Lycie. Voilà la race, le sang dont je me flatte d'être issu.*

...

*Oui, oui, tu es pour moi un hôte héréditaire, et depuis longtemps. Le divin Œnée reçut jadis en son manoir ce Bellérophon sans reproche. Il l'y retint vingt jours, et ils se firent l'un à l'autre de magnifiques présents. Œnée lui fit don d'une ceinture où éclatait la pourpre, et Bellérophon d'une coupe d'or à deux anses, que j'ai laissée dans mon palais le jour où j'en suis parti.*

...

*Évitons dès lors tous les deux la javeline l'un de l'autre, même au milieu de la presse.*

---

<sup>682</sup> Au sujet d'un Glaucos 1 et d'un Glaucos 2, Pierre Brulé écrit que « c'est chose fréquente que cette répétition des noms dans les lignées héroïques », BRULÉ, 2007, p. 459.

<sup>683</sup> Homère, *Illiade*, VI, 156-158 (trad. P. MAZON, Les Belles Lettres, 1992).

...

*« Troquons plutôt nos armes, afin que tous sachent ici que nous nous flattons d'être des hôtes héréditaires.*

*Ayant ainsi parlé, ils sautent de leurs chars, se prennent les mains, engagent leur foi. Mais à ce moment-là, Zeus, fils de Cronos, ravit aussi à Glaucos sa raison, puisqu'en troquant ses armes avec Diomède, le fils de Tydée, il lui donne de l'or en échange de bronze – la valeur de cent bœufs contre celle de neuf !*

Homère, *Iliade*, VI, 200-237  
(trad. P. Mazon, Les Belles Lettres, 1987)

L'évocation des généalogies entre Glaucos et Diomède met en lumière des liens de parenté et d'hospitalité et implique qu'ils renoncent à se battre et qu'ils échangent leurs armes, Glaucos acceptant d'échanger sa panoplie d'or contre des armes de bronze. Pour Alexandre Tourraix, cet échange apparemment disharmonieux est tout à fait compréhensible car il rétablit l'ordre lié aux fonctions de chacun des deux héros et est source de l'harmonie future qui régnera entre eux. En effet, « le chef suprême<sup>684</sup> » Diomède est « le plus royal » car il règne personnellement sur Argos, la panoplie d'or lui est inévitablement réservée, alors que Glaucos est un « homme de bronze », puisqu'il est un guerrier subordonné à son cousin Sarpédon, ce sont donc les armes de bronze qui lui reviennent<sup>685</sup>. Dans *Les Troyens de l'Iliade*, Paul Wathelet suggère que Homère a dû gérer un problème de chronologie. Dès lors il a fait de Sarpédon un fils de Zeus et de Laodamie, celle qui dompte le peuple des guerriers, qui elle-même était une fille de Bellérophon<sup>686</sup>.

Le philologue Calvert Watkins décide de prendre pour exemple le seul épisode d'un héros tuant un dragon décrit dans l'*Iliade* et expose ce moment dans le chant VI, où Glaucos liste son ascendance à Diomède. Glaucos est un descendant de Bellérophon, *Bellerophontes*, dont le nom se terminant par *-phontès*, le qualifie de « tueur ». Glaucos relate les hauts faits de son ancêtre et utilise trois fois le verbe tuer, *pephnô*<sup>687</sup>, tant pour la Chimère que pour les Amazones<sup>688</sup>, alors que pour les Solymes il choisit « μαχέσσατο »<sup>689</sup>. Si le verbe (*kata*)*pephnô* est utilisé uniquement en poésie en grec ancien jusqu'au V<sup>e</sup> siècle et devient désuet dès le IV<sup>e</sup> siècle, il est le verbe intrinsèquement lié à l'éradication des dragons et décrit poétiquement le terrifiant exploit du

<sup>684</sup> Homère, *Iliade*, II, 567 (trad. P. MAZON, Les Belles Lettres, 1992).

<sup>685</sup> TOURRAIX, 2000, p. 115.

<sup>686</sup> WATHELET, 1988, p. 82.

<sup>687</sup> « πεφνέμεν / κατέπεφνε / κατέπεφεν Ἀμαζόνας », WATKINS, 1995, p. 297.

<sup>688</sup> Sur le combat entre Bellérophon et les Amazones, BLOK, 1995, p. 339-342.

<sup>689</sup> Sur les Solymes, BLOK, 1995, p. 336-337. Il est à noter qu'aucune représentation du combat de Bellérophon contre les Solymes ne nous est parvenue, p. 342-343.

héros<sup>690</sup>, sans utiliser spécifiquement le terme « tuer »<sup>691</sup>, ce qui laisse planer un doute sur la fin de Chimère.

Homère écrit que Bellérophon est parvenu à vaincre Chimère « en obéissant au présage des dieux<sup>692</sup> », ce qui indique que la manière dont Bellérophon a triomphé de Chimère qualifiée d'invincible n'intéresse pas Homère, car il est à ce moment-là soutenu par les dieux, ce qui ne sera plus le cas ensuite, sans que l'on en connaisse la cause<sup>693</sup>. Relevons l'ambivalence de Bellérophon, injustement accusé, qui devient ensuite un libérateur de la Lycie permettant à cette région d'avoir une grande lignée de héros avant que les dieux l'abandonnent et il chute. Le contraste entre Bellérophon, héros victorieux de Chimère, qui avait été élevée par un Lycien, et le héros trahi et calomnié, révèle quelque chose de la non-identité et de la sauvagerie, « Bellérophon est ce qu'il détruit<sup>694</sup> ». À souligner que Bellérophon est fortement lié au monde féminin : la raison de sa tâche de vaincre Chimère et les Amazones.

Seul Homère parle de la mort des enfants de Bellérophon, Isandros, Hippoloque et Laodamie, ce qui illustre le fait qu'à la fin de sa vie, Bellérophon n'est plus aimé des dieux<sup>695</sup>. Édouard Will souligne que les malheurs de Bellérophon<sup>696</sup>, s'ils nous sont incompréhensibles, ne l'étaient pas pour les contemporains<sup>697</sup> et pense que pour Hésiode, la préoccupation n'est plus de raconter l'histoire du héros, mais de le situer dans la généalogie<sup>698</sup>. Bref, si le Bellérophon d'Homère est le « noble fils d'un dieu<sup>699</sup> » c'est tant grâce à ses exploits, qu'à la tradition qui en faisait le fils de Poséidon<sup>700</sup>, mais néanmoins ce statut ne lui permit pas d'accéder à une apothéose et il semble abandonné des dieux lors de sa fin tragique.

---

<sup>690</sup> WATKINS, 1995, p. 357-359, BLOK, 1995, p. 344-345, relève le fait que les Amazones ne sont présentes que sporadiquement dans l'histoire de Bellérophon, qu'elles sont dans ce cas un *alienum corpus* et que leur place auprès de ce héros n'est nullement comparable à celle qu'elles occupent aux côtés de Héraclès, Achille ou Thésée, p. 347. Elle conclut : « *The mention of the Amazons in Iliad VI, 186, is thus not incidental as regards the development of the Amazon motif: it is indicative of the dissemination of the Amazon motif throughout the archaic Greek world* », BLOK, 1995, p. 347.

<sup>691</sup> «... always the semantically marked verb for the notion of « killing », much like English marked to slay versus unmarked to kill », WATKINS, 1995, p. 471.

<sup>692</sup> Homère, *Iliade*, 183, « καὶ τὴν μὲν κατέπεφνε θεῶν τεράεσσι πιθήσας ».

<sup>693</sup> JUDET DE LA COMBE, émission sur France Culture, *Sur les docks, L'homme et l'animal* (3/4) « Chacun sa chimère », 12.11.2009.

<sup>694</sup> *Ibid.*

<sup>695</sup> SERGENT, 1999, p. 214.

<sup>696</sup> Homère, *Iliade*, VI, 200-219 (trad. P. MAZON, Les Belles Lettres, 1987).

<sup>697</sup> WILL, 1955, p. 146.

<sup>698</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>699</sup> Homère, *Iliade*, VI, 191 (trad. P. MAZON, Les Belles Lettres, 1987).

<sup>700</sup> RAIMOND, 2015a, p. 139.



### 5.1.2 Des signes funestes

Au-delà des protagonistes, se dissimule un élément majeur : les « signes funestes ». Nous le savons, Homère est contemporain de la redécouverte de l'écriture après les « Temps Obscurs » et il est à souligner que l'unique référence homérique à l'écriture se trouve liée à l'histoire qui nous occupe<sup>701</sup>. En effet, Bellérophon a reçu des mains de Proétos des tablettes à remettre à son beau-père, Iobatès, roi de Lycie. Daniel Ogden se demande en quel alphabet était rédigé ce texte<sup>702</sup> sur une tablette, qui, selon Frank Kolb ne ferait pas référence à l'âge du bronze<sup>703</sup>. Cette mention de l'écriture, figurant tant sur un cratère campanien attribué au *Groupe de Naples*, daté de 375-330 et représentant le *Départ de Bellérophon*<sup>704</sup>, que dans l'*Iliade* est donc un élément essentiel de l'iconographie de l'histoire de Chimère.

*Il recula pourtant devant un meurtre ; son cœur y eut scrupule. Mais il envoya Bellérophon en Lycie, en lui remettant des signes funestes. Sur des tablettes repliées il avait tracé maint trait meurtrier ; il lui donna l'ordre de les montrer à son beau-père, afin qu'ils fussent sa mort. Bellérophon s'en fut donc en Lycie, sous la conduite indéfectible des dieux. Dès qu'il eut atteint la Lycie et les bords du Xanthe, le seigneur de la vaste Lycie l'honora de grand cœur. Neuf jours durant, il le reçut en hôte et fit tuer neuf bœufs pour lui. Mais quand, pour la dixième fois, parut l'Aurore aux doigts de rose, il l'interrogeait, et demandait à voir le signe qu'il lui apportait au nom de son gendre Proetos. A peine eut-il en main le signe funeste envoyé par son gendre, que, pour commencer, il donna à Bellérophon l'ordre de tuer la Chimère invincible.*

Homère, *Iliade*, VI, 167-179  
(trad. P. Mazon, Les Belles Lettres, 1992 (1<sup>re</sup> édition 1937))

### 5.2 HÉSIODE (VIII<sup>e</sup>- VII<sup>e</sup> SIECLE) : GÉNÉALOGIE ET TRICÉPHALIE

*Elle enfantait aussi Chimère, qui souffle un feu invincible, Chimère terrible autant que grande, rapide et puissante, qui possède trois têtes, l'une de lion à l'œil ardent, l'autre de chèvre, l'autre de serpent, de puissant dragon. Celle-là, ce fut Pégase qui en triompha, avec le preux Bellérophon.*

Hésiode, *Théogonie*, 318

---

<sup>701</sup> DE HOZ, 2010, p. 80.

<sup>702</sup> OGDEN, 2013a, p. 78.

<sup>703</sup> KOLB, 2014, p. 7.

<sup>704</sup> MORET, 1972, p. 95-106, Chimère n'étant pas représentée sur ce vase, il n'est pas dans notre corpus iconographique, mais figure dans la troisième partie de cette thèse.

Chez Homère, Chimère semble avoir trois corps, de lion, serpent et chèvre, tandis que chez Hésiode, si les animaux listés sont identiques, elle devient tricéphale. Néanmoins, le scholiaste de l'*Illiade*, connu sous le nom scholiaste de Venise, est catégorique au sujet de la manière dont Hésiode<sup>706</sup> a imaginé Chimère : « Hésiode s'est trompé en disant qu'elle avait trois têtes<sup>707</sup>. » La représentation hésiodique de Chimère a une dimension rationalisante qui est absente chez Homère. Le poète lui donne un *genos*, une famille, composée d'individus aux mêmes particularités<sup>708</sup>.

## GÉNÉALOGIE

Chimère fait partie des créatures fantastiques présentes chez Homère et qui se retrouvent chez Hésiode, qui leur donne une généalogie, une histoire. Il semble ainsi vouloir organiser dans une structure spatio-temporelle les êtres composites de l'*Odyssée*, mais comme le souligne Alain Moreau, Hésiode omet à quatre reprises (vers 295, 306, 319 et 326) le nom de la mère qui donne jour à ces créatures, scandant la liste des naissances par des ἧ δέ ou τῇ δέ, ce qui est sujet à équivoques et ne clarifie rien de manière définitive, mis à part une seule certitude : Échidna est mère d'Orthos, de Cerbère et de l'Hydre, alors qu'Échidna elle-même peut être fille de Kallirhoé ou de Kêtô. En ce qui concerne Chimère, elle est possiblement issue d'Échidna, de l'Hydre ou encore de Kêtô directement. Si Sphinge et le Lion de Némée sont une fratrie, leur mère pourrait être tant Échidna, Kêtô ou Chimère, laquelle pourrait également avoir eu pour rejeton Sphinge ou le Lion de Némée<sup>709</sup>.

Ces imprécisions qui scandent la famille de Chimère génèrent des incertitudes et les traducteurs d'Hésiode, tant antiques que modernes, prennent un parti ou un autre, en fonction des langues vers lesquelles ils traduisent<sup>710</sup>. Un consensus semble exister cependant chez les traducteurs, Échidna est la mère d'Orthos, de Cerbère, l'Hydre et enfin de Chimère<sup>711</sup>. En ce qui concerne Sphinge, les traducteurs en français la considèrent généralement comme sœur de Chimère, tandis que les traductions anglaises de Martin L. West<sup>712</sup> et de Glenn W. Most<sup>713</sup> font descendre Sphinge de

<sup>705</sup> Le texte grec se trouve dans le corpus littéraire en annexe, texte III.

<sup>706</sup> Sur Hésiode, ARNOULD, 2005, p. 1044-1045.

<sup>707</sup> FOULON, 2014, p. 339.

<sup>708</sup> *Id.*, 2009, p. 50.

<sup>709</sup> MOREAU, 2016, p. 87-90. Pour un développement de ce que ces diverses généalogies impliquent : « La race de Méduse », p. 87-105.

<sup>710</sup> Ainsi, si Paul Mazon fait de Sphinge la sœur de Chimère, chez Martin West, elle est sa fille.

<sup>711</sup> C'est ce que propose Paul Mazon dans sa traduction des Belles Lettres, 1986, et également Glenn W. Most pour Harvard University Press, Hésiode, *Théogonie*, 307-320.

<sup>712</sup> Hesiod, *Theogony*, 320 (trad. M. WEST, Clarendon Press, 1999, commentaire, p. 255), p. 124.

<sup>713</sup> *Ibid.*, (trad. G. MOST, Harvard University Press, 2006), p. 29, « δεινὴν τε μεγάλην τε ποδώκεά τε κρατερὴν τε. », que l'on peut traduire par « terrible à craindre, grande, rapide, très puissante, forte ».

Chimère, offrant ainsi à la créature composite par excellence la possibilité de se reproduire, passant d'une créature complètement zoomorphe à un assemblage anthropomorphe.

Toute la généalogie de Chimère est présentée afin de souligner les caractéristiques communes avec ses parents et sa fratrie : « Par une sorte de chiasme, Hésiode reprenant les choses en ordre inversé par rapport à Homère, expose dans un premier temps la fonction de Chimère et dans un second temps la nature de Chimère<sup>714</sup>. » Cette fonction de Chimère devient donc primordiale, ce qui renforce le lien avec son géniteur Typhon « dont le nom chargé de sens, renvoie non seulement au tourbillon de vent et à la trombe d'eau, mais en outre à la foudre, au tonnerre, à l'éclair, donc au feu invincible ainsi qu'à la fumée, la vapeur, le souffle<sup>715</sup>».

Les créatures composites faisaient intrinsèquement partie du répertoire mythologique grec et Hésiode se doit de les intégrer dans la *Théogonie*<sup>716</sup> et ceci implique une série de « carambolages chronologiques<sup>717</sup>» dans les générations de créatures composites. Hésiode aurait été bien conscient du pouvoir destructeur des créatures composites issues d'unions endogames et les aurait séparées de la lignée principale<sup>718</sup>. De plus, en conviant les êtres composites au début de la *Théogonie*, il aurait suggéré qu'ils appartiennent à une phase primitive, passagère, mais peut-être nécessaire, de l'évolution cosmique. Dans *Hesiod's Cosmos*, un parallèle est tiré entre les deux natures de créatures composites qui violent les limites : les monstres et les héros. En dressant les héros contre les créatures composites, Hésiode attirerait l'attention sur les différents types de mélanges, les uns positifs et contrôlés, les autres destructeurs et désordonnés<sup>719</sup>. Héros et êtres composites, deux catégories d'êtres mixtes représentant deux moments cosmogoniques : les créatures composites apparaissent tôt dans le processus cosmogonique et représentent une sorte de floraison sauvage dont la poursuite pourrait mettre en péril la stabilité finale du cosmos, alors que les héros arrivent plus tard, après que Zeus se soit hissé à la royauté sur les dieux et après les dispositions prométhéennes séparant les dieux et les hommes. Néanmoins, alors que les créatures composites surgissent spontanément et de manière exubérante, les héros sont des produits d'intentions divines qui floutent momentanément les limites entre les dieux et les hommes. Pourtant, malgré toutes leurs différences, ces deux espèces d'êtres composites sont liées dans la mesure où les héros sont les instruments de la destruction des seconds<sup>720</sup>.

---

<sup>714</sup> FOULON, 2004, p. 99-100, l'entier de son développement nous intéresse particulièrement, p. 97.

<sup>715</sup> *Ibid.*, p. 97-98.

<sup>716</sup> STRAUSS CLAY, 1993, p. 105.

<sup>717</sup> *Ibid.*, p. 106-107.

<sup>718</sup> *Ibid.*

<sup>719</sup> *Ibid.*, p. 115-116.

<sup>720</sup> *Id.*, 2003, p. 150-151. L'entier de ce chapitre consacré aux hybrides, p. 150-174, nous intéresse particulièrement et plus spécifiquement les pages 157-161 consacrées exclusivement à Chimère.

## TRICÉPHALIE

Selon les traductions, le terme δεινὴν, traduit par « terrible<sup>721</sup> » ou « d'affreuse<sup>722</sup> », qualifie la nature disharmonieuse de Chimère sans que nous saisissons pleinement si ces deux termes peuvent se référer à son aspect physique ou à son caractère. D'un point de vue iconographique, si Hésiode innove en écrivant que Chimère est tricéphale, il ne spécifie pas que les trois têtes prenaient racine du cou de l'animal, permettant ainsi une certaine marge d'interprétation notamment en insérant un protomé caprin ou tout autre élément qui assure l'aspect disparate de la composition<sup>723</sup>.

### 5.2.1 Pégase : capturé, maîtrisé et victorieux

L'innovation d'Hésiode est la capture et la maîtrise de Pégase par Bellérophon, acte qui offre au héros le statut de « fondateur mythique de la domestication du cheval<sup>724</sup> ». De plus, si pour Homère, c'est Bellérophon qui triomphe de Chimère, pour Hésiode, le rôle du cheval ailé est déterminant : « c'est Pégase qui en triompha, avec le preux Bellérophon<sup>725</sup> ».

### 5.3 HOMÈRE VERSUS HÉSIODE (VIII<sup>e</sup>- VII<sup>e</sup> SIECLE) : DIVERGENCES

Homère et Hésiode, les deux poètes emblématiques de l'époque archaïque naissante<sup>726</sup> mentionnent Chimère, le premier la qualifiant d'adversaire redoutable alors que le second dresse sa généalogie. Pierre Judet de La Combe, considère que si Homère cite Chimère, c'est une exception car « sa poésie est très puritaine et il évacue les croyances... sans avoir recours aux monstres<sup>727</sup> ». Dès lors, « Hésiode rend raison de la possibilité d'Homère, il construit l'univers des héros et des dieux afin de « pouvoir engendrer Homère<sup>728</sup> ».

Les deux auteurs des textes fondateurs de l'histoire de Chimère ont donc façonné l'image de Chimère mais leurs textes varient néanmoins sur six points ce qui sera perceptible ultérieurement :

- 1 La composition physique, possiblement trimorphe chez Homère mais définitivement tricéphale chez Hésiode.

---

<sup>721</sup> Hésiode, *Théogonie*, 320, (trad. P. MAZON, Les Belles Lettres, 1986).

<sup>722</sup> *Id.* (trad. J.-L. BACKÈS, Gallimard, 2001).

<sup>723</sup> Hesiod, *Theogony*, 320 (trad. M. WEST, Clarendon Press, 1999, commentaire, p. 255).

<sup>724</sup> SERGENT, 1999, p. 207.

<sup>725</sup> Hésiode, *Théogonie*, 325 (trad. P. MAZON, Les Belles Lettres, 1986), « τὴν μὲν Πήγασος εἴλε καὶ ἐσθλὸς Βελλεροφόντης ».

<sup>726</sup> Moses I. Finley écrit que selon la tradition les deux poètes étaient contemporains, cousins même. FINLEY, 2012, p. 35.

<sup>727</sup> JUDET DE LA COMBE, émission sur France Culture, *Sur les docks, L'homme et l'animal* (3/4) « Chacun sa chimère », 12.11.2009.

<sup>728</sup> *Ibid.*

- 2 La partie émettant les flammes : la chèvre qui est certainement l'unique gueule de l'assemblage chez Homère alors que l'incertitude demeure chez Hésiode.
- 3 Seul Homère parle du fait que Chimère a été nourrie par le roi de Carie.
- 4 Ses adversaires : chez Homère, Bellérophon est l'adversaire de Chimère, mais Hésiode en revanche choisit de lui donner comme combattant principal Pégase chevauché par Bellérophon.
- 5 L'issue du combat qui demeure incertaine, car au contraire des autres combats entre héros et créatures composites ou fantastiques, nulle mention n'est jamais faite de la dépouille et les termes choisis indiquent que Chimère a perdu, mais pas explicitement qu'elle est tuée : Homère, utilise un verbe qui signifie « mettre à terre », traduit en français par « il sut la tuer<sup>729</sup> », alors qu'Hésiode est plus équivoque : « Celle-là, ce fut Pégase qui en triompha, avec le preux Bellérophon<sup>730</sup>. »
- 6 Si chez Hésiode Bellérophon est cité uniquement en lien avec son combat contre Chimère, Homère élabore la généalogie, la biographie et la descendance du héros et surtout mentionne sa triste fin.

### 5.3.1 Composition physique

Si donc les trois mêmes animaux composent Chimère, la manière dont ils sont assemblés varie. Dans l'*Illiade* elle est décrite comme un être de triple nature, doté d'un avant-train de lion, d'une queue constituée par un serpent et faisant jointure entre ces deux éléments une partie caprine (extrait I<sup>731</sup>), la *Théogonie* parle d'un animal à trois têtes (extrait III). Éric Foulon écrit que le texte hésiodique est plus rationnel que l'homérique et que par conséquent on pourrait imaginer que « l'un s'efforce de préciser ou de corriger l'autre. De fait, la représentation de Chimère, dès l'origine, ne va pas de soi, pose un problème<sup>732</sup> ». Ces différences dans les descriptions de Chimère par Homère et par Hésiode sont emblématiques de la relation des deux poètes. Hésiode désirant donner de la cohérence aux imprécisions d'Homère en insérant Chimère dans une lignée qui lui donne son patrimoine génétique. Hésiode suit l'*Illiade* en y réagissant et en l'interprétant, tel « un tournoi poétique<sup>733</sup> ».

<sup>729</sup> Homère, *Illiade*, VI, 183 (trad. P. MAZON, Les Belles Lettres, 1987), « τὴν μὲν κατέπερνε ».

<sup>730</sup> Hésiode, *Théogonie*, 324-325 (trad. P. MAZON, Les Belles Lettres, 1986), « τὴν μὲν Πήγασος εἴλε καὶ ἐσθλὸς Βελλεροφόντης », alors qu'en anglais dans l'*Illiade*, Murray a choisi de traduire par le verbe « to slay », 183 (trad. A.T. MURRAY, Harvard University Press, 1924).

<sup>731</sup> Les extraits des textes en grec sont reproduits chronologiquement dans le corpus littéraire en annexe.

<sup>732</sup> FOULON, 2009, p. 46.

<sup>733</sup> *Ibid*, 2014, p. 343.

On le voit, l'animal polymorphe fait place à une créature polycéphale, nettement plus facile et élégante à reproduire en image de manière relativement harmonieuse, ce qui explique que les représentations de Chimère suivent ce schéma devenu canonique<sup>734</sup>. Néanmoins, la question déjà présente dans l'*Illiade* de savoir d'où exactement émanent les flammes, reste peu claire.

### 5.3.2 Cracheuse de flammes

Cette différence entre les deux textes fondateurs de la création du concept de Chimère se retrouve dans la manière dont elle se sert de son arme, les jets de feu. En effet, si dans l'*Illiade* les flammes doivent impérativement sortir de l'unique gueule que comporte cet assemblage, dans la *Théogonie*, l'incertitude demeure sur l'émanation du feu et il n'est jamais spécifié de quelle gueule sortent les flammes. La description de Chimère implique une tête léonine à « l'œil ardent<sup>735</sup>», le serpent est qualifié de « puissant dragon<sup>736</sup>» (extrait III), mais la partie caprine ne bénéficie d'aucun qualificatif particulier, ce qui serait selon Éric Foulon « le signe du caractère non pas secondaire, mais important, sinon essentiel de cette gueule qui ne se confond pas avec Chimère<sup>737</sup>».

Si nous nous intéressons aux flammes que Chimère émet, nous devons nous intéresser à l'animal qui est le plus lié à cet élément, qui est le serpent : En effet, si la littérature nous a habitué à considérer que la queue de Chimère est un serpent, c'est que les traductions du terme grec δράκων, *Drakōn*, utilisé seul dans l'*Illiade* alors que dans la *Théogonie* la périphrase est traduite par « l'autre de serpent (ophis), de puissant dragon<sup>738</sup>» (*drakōn*) en français, et en anglais « *one a snake's, a mighty dragon*<sup>739</sup>». <sup>740</sup> De même, Palaiphatos utilise le terme *Drakōn* lorsqu'il décrit Chimère, mot qui est traduit tant en anglais<sup>741</sup> qu'en français<sup>742</sup> par serpent. Il est surprenant que le terme serpent ait été choisi et cela implique que l'animal fantastique, le dragon<sup>743</sup>, a été oublié et que dès lors Chimère est constituée de trois animaux réels. En effet, il est à souligner que le terme grec pour un serpent est *Ophis*, mais Homère, ne l'a pas employé<sup>744</sup>, alors que dans la *Théogonie*, les deux termes sont utilisés, l'animal et la créature fantastique pour décrire la partie arrière, « de

<sup>734</sup> JACQUEMIN, *LIMC*, III, p. 257.

<sup>735</sup> Hésiode, *Théogonie*, 322 (trad. P. MAZON, Les Belles Lettres, 1986).

<sup>736</sup> *Ibid.*, 324.

<sup>737</sup> FOULON, 2009, p. 51.

<sup>738</sup> Hésiode, *Théogonie*, 322 (trad. P. MAZON, Les Belles Lettres, 1986), « ἡ δ' ὄφις, κρατεροῖο δράκοντος ».

<sup>739</sup> Hesiod, *Theogony*, 321 (trad. Glenn W. MOST, Harvard University Press, 2006).

<sup>740</sup> « On admet depuis l'antiquité que le terme se rapporte au regard fixe et paralysant du serpent ; l'emploi du mot s'explique en partie par un tabou linguistique », CHANTRAINE, I, 1968, s.v. δερκομαι. À noter que dans la *Théogonie* Echidna (299) et le serpent gardien des pommes d'or (334) sont qualifiés d'*ophis*. Les serpents qui sortent des épaules de Typhon (825) sont des *ophis* aux têtes de *drakōn* dont les prunelles projettent des flammes. Le *drakōn* est donc un serpent au regard brûlant.

<sup>741</sup> STERN, 1996, p. 58.

<sup>742</sup> ZUCKER, traduction en cours.

<sup>743</sup> Bien entendu, dans ce chapitre il ne convient pas de se référer à l'iconographie des dragons médiévaux occidentaux, mais bien au terme « dragon » selon l'acceptation grecque, selon Chantraine, voir plus haut, le *drakōn* est donc un serpent au regard brûlant.

<sup>744</sup> Nous y lisons « ὀπιθεν δὲ δράκων ».

serpent, de puissant dragon<sup>745</sup>». Les premiers auteurs à décrire Chimère voulaient donc mettre en exergue le fait qu'une partie de son assemblage n'est pas un animal conventionnel.

On le constate, même les auteurs qui divergent sur la manière de la décrire, n'omettent pas son mode d'action, ses jets de feu. Chez Homère, « son souffle avait l'effroyable jaillissement d'une flamme flamboyante<sup>746</sup> » alors que chez Hésiode, Chimère « souffle un feu invincible<sup>747</sup> » et les auteurs postérieurs concordent dans la description de la caractéristique physique qui constitue le mode d'action principal de Chimère : elle projette des flammes et c'est ce qui la singularise. Si donc dans les textes, Chimère est toujours « πῦρίπνοος / πύρπνοος » cracheuse de feu, il n'est pas absolument clair quelle tête émet les flammes, ce qui permet des interprétations iconographiques.

### 5.3.2.1 Ophis versus drakōn

Émettre des flammes est une particularité qui la relie à la famille des dragons qui ne crachent pas du feu mais dont le regard est brûlant. Les dragons tirent leur nom de *derkomai*, « percer du regard », « au regard de braise<sup>748</sup> », et c'est la spécificité du géniteur de Chimère, Typhon, dont le nom signifie « fumée<sup>749</sup> » et de sa mère, Échidna, « son corps est pour moitié d'une jeune femme aux belles joues et aux yeux qui pétillent, pour moitié d'un énorme serpent, terrible autant que grand, tacheté, cruel<sup>750</sup> ».

## 5.4 PINDARE (V<sup>e</sup> SIECLE) : MORS OFFERT PAR ATHÉNA

Sans Athéna, Bellérophon chevaucherait Pégase de manière peu stable. Grâce au mors qu'elle offre à Bellérophon, le héros ne fait qu'un avec sa monture et ce ferme équilibre lui permet de vaincre Chimère. Dès lors, la formule basique du combat entre un humain et une créature composite, tels que les combats d'Héraclès ou ceux de Thésée, s'étoffe d'un troisième élément, un instrument : Pégase, grâce auquel Bellérophon accède au statut de héros<sup>751</sup>. C'est en dormant dans le temple d'Athéna *Hippias* que Bellérophon rêva que la déesse lui offrit un mors et des brides afin de dompter Pégase (extrait IV). Ce don de la déesse peut être mis en parallèle avec les scènes où elle préside la remise des armes de guerriers, comme le relève François Lissarrague dans son ouvrage *L'Autre guerrier, Archers, peltastes, cavaliers dans l'imagerie attique*<sup>752</sup>.

<sup>745</sup> Hésiode, *Théogonie*, 323-324 (trad. P. MAZON, Les Belles Lettres, 1986), « ἡ δ' ὄφις, κρατεροῖο δράκοντος ».

<sup>746</sup> Homère, *Iliade*, VI, 182 (trad. F. JOUAN, Les Belles Lettres, 1987), « δεινὸν ἀποπνείουσα πυρὸς μένος αἰθομένοιο ».

<sup>747</sup> Hésiode, *Théogonie*, 319 (trad. P. MAZON, Les Belles Lettres, 1986), « πνέουσιν ἀμαμάκετον πῦρ », mais ensuite Hésiode (*Théogonie*, 324) reprend les vers d'Homère « δεινὸν ἀποπνείουσα πυρὸς μένος αἰθομένοιο ».

<sup>748</sup> PICOCHÉ, 2015, s.v. Dragon.

<sup>749</sup> *Ibid.*

<sup>750</sup> Hésiode, *Théogonie*, 298-299 (trad. P. MAZON, Les Belles Lettres, 1986).

<sup>751</sup> Pindare, *Olympique*, XIII, 85-90.

<sup>752</sup> LISSARRAGUE, 1990a, p. 46.

S'intéressant à la manière dont Pindare s'est familiarisé avec la poésie indo-européenne, Calvert Watkins en déduit qu'il a appris les formules qui ont véhiculé de manière ininterrompue la tradition poétique indo-européenne, tout comme il a appris la langue qui a perpétué de manière continue la tradition linguistique indo-européenne<sup>753</sup>.

*Son père jadis, près de la source, dans son ardent désir de dompter Pégase, le fils de la Gorgone couronnée de serpents, multiplia de vains efforts, jusqu'au moment où la vierge Pallas lui apporta le mors, pareil à un diadème d'or. Sur le champ son rêve devient réalité ; la Déesse lui dit : « Tu dors, prince, fils d'Éole ; viens, reçois cet instrument qui saura charmer ton coursier et présente-le à ton père, le Dompteur de chevaux, en lui sacrifiant un taureau blanc ».*

*Voilà ce qu'il avait cru ouïr de la bouche de la vierge qui porte la sombre égide, dans l'ombre, tandis qu'il dormait. Il se dressa d'un bond, s'empara de l'objet merveilleux qu'il trouva à son côté, et, dans sa joie, se rendit auprès du devin indigène, le fils de Coiranos, pour lui montrer le résultat de toute l'aventure ; comment, d'après l'oracle rendu par lui, il était allé se coucher, pour la nuit, sur l'autel de la Déesse, et comment la fille même de Zeus, le Dieu armé de la foudre, lui avait donné cet or, capable de dompter les instincts sauvages. Le devin lui prescrivit d'obéir à ce songe le plus promptement possible et, après avoir fait au Dieu qui porte la terre le sacrifice du puissant quadrupède, d'élever aussitôt un autel à Athéna Équestre. La Puissance des Dieux rend aisé l'accomplissement même des tâches qui vont par-delà le serment et par-delà l'espérance. Alors, plein d'ardeur, le robuste Bellérophon saisit, en appliquant à sa mâchoire l'instrument qui le rendait docile, le cheval ailé. Il saute sur son dos, couvert de son armure d'airain, et aussitôt lui fait exécuter un pas guerrier. C'est avec lui qu'ensuite, du sein désert de l'air glacé, il frappa de ses traits les escadrons féminins des Amazones, il tua la Chimère qui vomissait du feu et massacra les Solymes. Je veux taire son trépas ; sur l'Olympe, les antiques écuries de Zeus s'ouvrirent à Pégase<sup>754</sup>.*

Pindare, *Olympique*, XIII, 61-90  
(trad. A. Puech, Les Belles Lettres, 1970)

Néanmoins, si le lien entre Athéna et Chimère est relativement fort, il n'en est pas de même avec Bellérophon, si on en croit Édouard Will : « le culte d'Athéna et le mythe de Bellérophon ne sont

---

<sup>753</sup> « Pindar learned the formulas that vehicled in unbroken fashion the Indo-European poetic tradition just as he learned the language that continued unbroken the Indo-European linguistic tradition », WATKINS, p. 369.

<sup>754</sup> Pindare, *Olympique*, XIII, 61-90 (trad. A. PUECH, Les Belles Lettres, 1970).



liés que dans le récit de la capture de Pégase par Athéna... il apparaît que le mythe de la capture de Pégase, dont la XIII<sup>e</sup> *Olympique* est la source la plus ancienne, a été conçu comme un *aition* de cette appellation à une époque où le caractère hippique primitif d'Athéna commençait peut-être à ne plus être très bien compris. Car, dans ses aspects les plus anciens, le mythe de Bellérophon ignore Athéna<sup>755</sup> ».

#### 5.4.1 Bellérophon et Pégase : des fins bien différentes

À la fin de sa vie, Bellérophon a essayé de rejoindre l'Olympe grâce à Pégase dans une tentative d'auto-apothéose qui lui aurait donné la vie éternelle. Pindare, dans la *Septième Isthmique* (vers 456) parle de *l'ubris* (hybris) en prenant Bellérophon en exemple, alors que dans la *Treizième Olympique* il évoque les fins bien différentes de Bellérophon et de Pégase.

*Nous mourrons tous pareillement ; mais notre sort n'est pas semblable. Le plus ambitieux reste trop petit pour atteindre la résidence où les Dieux siègent sur un sol d'airain. Le cheval ailé, Pégase, renversa, quand il voulut aller jusqu'aux demeures du ciel et pénétrer dans le conseil de Zeus, son maître Bellérophon. Les joies qui sont contraires à la justice, la fin la plus amère les attend.*

Pindare, *Isthmique*, VII, III, 42-48  
(trad. A. Puech, Les Belles Lettres, 1961)

*Je veux taire son trépas ; sur l'Olympe,  
les antiques écuries de Zeus s'ouvrirent à Pégase.*

Pindare, *Olympique*, XIII, 89-90  
(trad. A. Puech, Les Belles Lettres, 1970)

À noter qu'une version se fondant sur un hypothétique hymne pré-homérique *Bellerophonteid*, aujourd'hui perdu, suggère, selon Hygin, qu'Anteia avait tenté de séduire Bellérophon en lui offrant le royaume de son époux, et c'est cette version qui aurait été choisie par Pindare plutôt que la version homérique<sup>756</sup>.

#### 5.5 CTÉSIAS (V<sup>e</sup> SIECLE) : UN FEU IMMORTELE

Le mythe du combat entre Chimère et Bellérophon chevauchant Pégase se situe en Orient, dans une région des marges du monde grec dans une zone sismiquement très active et riche en

---

<sup>755</sup> WILL, 1955, p. 145. Pour le développement du mythe de la capture de Pégase, p. 145-168.

<sup>756</sup> IOZZO, 2009, p. 43.

émanations de gaz. Dès lors, les auteurs qui mentionnent le feu « immortel », le situent géographiquement et le nomment *Mont Chimère* (extrait V).

*Que près de Phasélis, en Lycie, il y a un feu immortel qui, sur un rocher, brûle sans cesse, de nuit comme de jour, que l'eau, loin de l'éteindre, ravive sa flamme et qu'il ne s'éteint qu'avec du fumier.*

Ctésias, *L'Inde*, 20  
(trad. D. Lenfant, Les Belles Lettres, 2004)

Antigone de Caryste dans les *Histoires étonnantes*, reprendra ces propos et donne le nom de *Mont Chimère* à ce lieu.

F45ea, 166 (182) : à propos du feu, Ctésias raconte, selon lui (sc. Callimaque), que, dans la région de Phasélis, sur le mont Chimère, on trouve ce qu'on appelle un feu immortel. Que ce dernier, si l'on y jette de l'eau, brûle de plus belle, mais qu'il s'éteint si on l'étouffe en y jetant du fumier.

Antigone de Caryste, *Histoires étonnantes*, 166 (182)  
(trad. D. Lenfant, Les Belles Lettres, 2002)

Ce que fera à nouveau Pline dans l'*Histoire naturelle* :

*Dans la région de Phasélis brûle le mont Chimère sans que la flamme en meurt ni le jour ni la nuit ; son feu est activé par l'eau, mais éteint par la terre ou la fange à ce que rapporte Ctésias de Cnide.*

Pline, *Histoire naturelle*, II, 236  
(trad. J. Beaujeu, Les Belles Lettres, 1951)

Si la racine grecque du mot Chimère est « jeune chèvre » son nom pourrait également venir du sémitique *Chmār* signifiant « feu qui brûle<sup>757</sup> ». Cette convergence de deux potentielles racines géographiques font de Chimère une « chèvre-feu » et l'on comprend donc qu'il y ait en Lycie une montagne décrite par Ctésias, le *Mont Chimère*<sup>758</sup>, qui est possiblement un volcan<sup>759</sup>.

## 5.6 EURIPIDE (V<sup>e</sup> SIECLE) : LIONNE SOUFFLANT LE FEU

Chimère est évoquée dans quatre pièces d'Euripide : *Ion*, *Électre*, *Sthénébée*<sup>760</sup> et *Bellérophon*, dont seuls quelques fragments nous sont parvenus. Néanmoins, ces quatre mentions n'ont pas pour

---

<sup>757</sup> MORANDINI, 2015, p. 433.

<sup>758</sup> Si Ctésias décrit cette montagne, ce seront Antigone de Caryste (*Histoires étonnantes* in *Fragments*, 166 (182), puis Pline (*Histoire naturelle*, II, 236) qui nommeront cet endroit *Mont Chimère*.

<sup>759</sup> Le lien entre *Mont Chimère* et un volcan sera développé dans la troisième partie au n° 8.2.

<sup>760</sup> TOURRAIX, 2000, p. 117, rappelle que la femme de Proitos se nomme Antéia et que c'est Euripide qui la nomme Sthénéboia.

but de faire de Chimère une protagoniste, mais bien plutôt de situer les scènes où s'élabore un discours psychologique sur les personnages.

Tant dans *Ion* (extrait VI), que dans *Électre* et *Sthénébée* (extraits VII et VIII), Chimère crache des flammes, mais soulignons la description du *Ion* où Chimère est un « monstre à trois corps<sup>761</sup>», alors que dans *Électre*, elle est simplement comme une lionne : « soufflant le feu bondissait la lionne<sup>762</sup> »<sup>763</sup>, alors que dans *Sthénébée* c'est le trait de feu qui caractérise spécifiquement sa riposte face à l'attaque de Bellérophon et Pégase.

*Ah ! vois donc celui-ci<sup>764</sup> sur son cheval ailé ! Il égorge le monstre à trois corps, le monstre à l'haleine de flamme !*

Euripide, *Ion*, 210  
(trad. L. Parmentier, Les Belles Lettres, 1976)

*Au milieu du grand bouclier brillait le disque radieux du soleil monté sur un char que traînaient des coursiers ailés, et les chœurs célestes des astres, Pléiades, Hyades, effroi pour les regards d'Hector. Sur le casque doré, des Sphinx emportaient dans leurs ongles la proie acquise par leur chant, et sur la cuirasse serrée à son côté, soufflant le feu, bondissait la lionne<sup>765</sup>, les griffes rendues, à la vue du cheval arrivé de Pirène.*

Euripide, *Électre*, 475  
(trad. L. Parmentier, Les Belles Lettres, 1968)

*Je frappe la Chimère à la gorge. Un trait de feu m'atteint et roussit l'aile robuste de celui-ci.*

Euripide, *Sthénébée*, Frag. 9  
(trad. F. Jouan et H. Van Looy, Les Belles Lettres, 2002)

### 5.6.1 Bellérophon et Pégase : une belle alliance

Nous le constatons, dans *Bellérophon* (extrait IX), le cavalier et sa monture ont une belle harmonie et ensemble ils peuvent triompher de Chimère. Néanmoins, cette osmose ne survit pas au temps

---

<sup>761</sup> Euripide, *Ion*, 203-204 (trad. L. PARMENTIER et H. GRÉGOIRE, Les Belles Lettres, 1976), « τρισώματον ».

<sup>762</sup> Euripide, *Électre*, 475 (trad. L. PARMENTIER et H. GRÉGOIRE, Les Belles Lettres, 1968).

<sup>763</sup> À souligner que Ctésias écrit qu'il ne naît pas de lions dans le Péloponnèse et que c'est la raison pour laquelle Homère ne les mentionne pas lorsqu'il parle des chasses d'Artémis.

<sup>764</sup> Bellérophon, monté sur Pégase (Hésiode, *Théogonie*, 281 ; métope de Sélinonte), tue la Chimère. La scène est représentée sur le trône d'Amyclée. On la trouve encore sur d'autres monuments mais beaucoup plus rarement qu'Héraclès et l'Hydre.

<sup>765</sup> La Chimère, monstre de Lycie (tête de lion, corps de chèvre, queue de serpent, Homère Z 181) que tua Bellérophon monté sur Pégase ; cf. *Ion* 201 sqq. et la note : La source de Pirène à Corinthe avait jailli à l'endroit frappé d'un coup de sabot par Pégase.

des combats et leurs destinées sont bien différentes : Pégase rejoignant les écuries de Zeus alors que Bellérophon se fait vider de sa monture et erre dans la plaine aléienne.

*Allons cher Pégase à l'aile rapide !*

*Va, coursier au frein d'or, déploie tes ailes !*

*Hardi mon âme ! Permits-moi, ombreuse feuillée, de survoler les sources de tes vallons. C'est l'éther, au-dessus de ma tête, que j'ai hâte de voir, et sa disposition pour un heureux voyage.*

*Courbant l'échine, il s'abaissait plus que ne l'aurait voulu son maître.*

*Pour lui, sous l'effet de l'accueil mouillé de l'éther.*

*Malheur à moi ! Pourquoi malheur à moi ? Le sort que je subis est celui des mortels*

*A lui-même : tu étais plein de ferveur envers les dieux, quand tu vivais, toujours tu assistais tes hôtes et tu ne mesurais pas ta peine pour tes amis<sup>766</sup>.*

Euripide, *Bellérophon*, 22-28  
(trad. F. Jouan et H. Van Looy, Les Belles Lettres, 2000)

### 5.6.2 Bellérophon : une bien triste fin

Étant tragédien, Euripide s'intéresse particulièrement aux destinées de ses protagonistes et ses deux tragédies *Bellérophon* puis *Sthénébée*, en témoignent.

*Pour moi, Bellérophon, ainsi qu'on le répète en tout lieu, j'affirme que le mieux pour un mortel est de ne pas être né.*

*Dit-on qu'il y a des dieux au ciel ? Non, non, il n'y en a pas, pour peu qu'on ne consente pas sottement à prendre en compte les antiques racontars humains.*

*Malheur à moi ! Pourquoi malheur à moi ? Le sort que j'ai subi est celui des mortels.*

Euripide, *Bellérophon*, frag. 1-10-27, (285-286-300kn.) (367-385-366 M.)  
(trad. F. Jouan et H. Van Looy, Les Belles Lettres, 2000)

Il est à noter qu'Euripide change le nom d'Antée en Sthénébée qui deviendra la protagoniste éponyme de sa pièce.

---

<sup>766</sup> Euripide, *Bellérophon*, 22-28 (trad. F. JOUAN et H. VAN LOOY, Les Belles Lettres, 2000).

*Près de là est situé le terrible Cragos, séjour du monstre, dont l'accès est guetté par les pirates, avec ses vagues terribles et son grondement funeste aux mortels. Mon cheval ailé le franchira : je ne passerai pas par la mer.*

Euripide, *Sthénébée*, 10, frag. 5 et 9  
(trad. F. Jouan et H. Van Looy, Les Belles Lettres, 2002)

*... mais il tint tête au monstre et le tua. De retour à Tirynthe, il adressa des reproches à Proetos, mais il enflamma Sthénébée en prétendant qu'il l'emmènerait en Carie. Quand quelqu'un de chez Proetos lui apprit que celui-ci fomentait un second complot, il prit les devants en s'en allant. Il fit monter Sthénébée sur Pégase et s'éleva dans les airs au-dessus de la mer. Parvenus dans les parages de l'île de Mélos, il la fit tomber. Après sa mort, des pêcheurs la recueillirent et la ramenèrent à Tirynthe. Revenu une fois encore auprès de Proetos, Bellérophon reconnut de lui-même avoir tout accompli. De fait, après avoir été deux fois en butte à un complot, il avait infligé à l'un et à l'autre la double punition qui s'imposait ; à elle la vie, à lui le chagrin.*

Euripide, *Sthénébée*, *Hypothesis*, p. 7-8  
(trad. F. F. Jouan et H. Van Looy, Les Belles Lettres, 2002)

Seuls quelques fragments retraçant ce drame nous sont parvenus et s'ils ne nous permettent pas de reconstituer l'entier de l'intrigue, ils témoignent de la mélancolie du héros et de son sentiment d'injustice. Bellérophon s'estimant lésé par la divinité qui ne l'a pas suffisamment protégé, il en conclut à l'inexistence des dieux et c'est dans cet état d'esprit paradoxal qu'il chevauche Pégase dans le but d'aller « réclamer de Zeus la justice qui lui était refusée sur terre<sup>767</sup> ». Comme souvent, ce sont des œuvres littéraires qui donnent des sujets et des thématiques à des artistes d'autres champs disciplinaires. Dans le prologue, le héros se plaint de sa situation, de la méchanceté humaine et doute de l'existence des dieux. Rachel Aélion, tout en regrettant de devoir interpréter des fragments, dresse le portrait du héros en homme entier soumis aux aléas de l'existence : « dans l'ordre du monde, les méchants et les impies sont plus heureux et plus prospères que les justes et les pieux. Or, l'idée de divinité implique celle de justice ; les dieux doivent punir les méchants et récompenser les bons. Puisque cela n'est pas, c'est que les dieux n'existent pas ou qu'ils ne sont pas dignes d'être des dieux<sup>768</sup> ». Elle souligne que Bellérophon est le héros d'un « mythe de probation royale<sup>769</sup> » et partage avec maints autres héros de diverses cultures le fait de passer un

<sup>767</sup> Euripide, *Bellérophon*, notice p. 4-9 (trad. F. JOUAN et H. VAN LOOY, Les Belles Lettres, 2000).

<sup>768</sup> AÉLION, 1984, p. 208-210.

<sup>769</sup> *Ibid.*

« test probatoire » et Alexandre Tourraix ajoute qu'il s'agit de « l'hypostase grecque d'un archétype indo-européen<sup>770</sup> ». Cependant, l'originalité de Bellérophon tient au fait que victime des hommes, il s'en prend aux dieux et dénonce l'injustice ambiante<sup>771</sup>. Ainsi que le rappelle Thomas Dunbabin, les tragédies d'Euripide ont popularisé Bellérophon qui à l'époque classique est devenu un héros très représenté iconographiquement en Grande Grèce, comme en témoigne la belle production campanienne sur laquelle sont illustrées les qualités du héros agissant sous l'égide d'Athéna et la protection de Poséidon<sup>772</sup>. C'est là que l'aspect astral de Bellérophon débute, probablement en lien avec les cultes orphiques et pythagoriciens où le mythe d'un cavalier volant était l'allégorie d'un héros bienveillant ayant la possibilité de passer d'un monde à l'autre, ce qui reflétait le statut d'immortalité espéré pour les âmes des défunts, dans une vision eschatologique<sup>773</sup>.

## 5.7 GORGIAS (V<sup>e</sup> SIECLE) : CHIMÈRE NON-ÊTRE

Les Philosophes Gorgias (extrait X) puis Platon choisissent Chimère comme piste de réflexion sur ce qui peut exister et sur ce qui est une vue de l'esprit.

*En outre, si ce que nous pensons est véritablement, ce qui n'est pas ne sera pas pensé. Car les contraires ont des attributs contraires et le non-être est le contraire de l'être. Et, pour cette raison, et en général, s'il arrive à l'être d'être pensé, au non-être il arrivera de n'être pas pensé. Or, cela est absurde. Car Scylla et la Chimère, et bien des non-êtres, sont pensés. Ainsi donc l'être n'est pas pensé.*

Gorgias, *Testimonia*, 3DK- SEXT. adv. math. VII, 80  
(trad. J. Voilquin, Garnier, 1964)

## 5.8 PLATON (IV<sup>e</sup> SIECLE) : UNE IMAGE DE L'ÂME

Platon parle de Chimère dans trois de ses textes, le *Phédon*, *La République* et *Phèdre*, tous trois rédigés à la fin de sa vie, dans sa période de maturité.

Dans le *Phédon* (extrait XI), Chimère est concept, état d'esprit ou état d'âme et Émile Chambry éditant ce texte en 1932 choisit le terme *chimère* pour traduire εἰδωλον<sup>774</sup> :

*... tant que nous aurons le corps associé à la raison dans notre recherche et que notre âme sera contaminée par un tel mal, nous*

<sup>770</sup> TOURRAIX 2000, p. 126. Sur les héros d'autres cultures qui ont des liens avec Bellérophon : idem, p. 123-126, DUMÉZIL, 1985, p. 26-29, 32-33, 72, 216-219 et VIAN, 1968, p. 67.

<sup>771</sup> AÉLION, 1984, p. 195.

<sup>772</sup> DUNBABIN, 1953, p. 1179.

<sup>773</sup> IOZZO, 2009, p. 41-43.

<sup>774</sup> (εἰδωλον), terme qui dans le *Bailly* a pour signification : 1. simulacre, fantôme... 2. Image, portrait, 3. Image conçue par l'esprit, d'où imagination, εἶδος.

*n'atteindrons jamais complètement ce que nous désirons et nous disons que l'objet de nos désirs c'est la vérité. Car le corps nous cause mille difficultés par la nécessité où nous sommes de le nourrir ; qu'avec cela des maladies surviennent, nous voilà entravés dans notre chasse au réel. Il nous remplit d'amours, de désirs, de craintes, de chimères<sup>775</sup> de toute sorte, d'innombrables sottises, si bien que, comme on dit, il nous ôte vraiment et réellement toute possibilité de penser. Guerres, dissensions, batailles, c'est le corps seul et ses appétits qui sont en cause ; car on ne fait la guerre que pour amasser des richesses et nous sommes forcés d'en amasser à cause du corps, dont le service nous tient en esclavage.*

Platon, *Phédon*, 66b-e  
(trad. É. Chambry, Les Belles Lettres, 1938)

Dans *La République* par contre (extrait XII) la figure de Chimère est emblématique de la bigarrure et est prise en exemple afin de démontrer que l'homme est multiple et qu'il peut dissimuler un lion. Un lion qui ne fera pas bon ménage avec l'homme avec lequel il cohabite et qui pourra l'entraîner à agir de manière injuste. Si les deux parties de cet assemblage n'ont pas une bonne entente et un but commun, ce jeu de pouvoirs internes tirelle l'homme et il lui appartient donc de maîtriser la force du lion qui est en lui afin d'en faire ressortir le bien et donc la justice.

*Socrate : Formons par la pensée une image de l'âme...*

*Glaucou : Quelle image ?*

*Socrate : Une image comme celle de ces anciens monstres dont parle la fable : la Chimère, Scylla, Cerbère et nombre d'autres qui réunissaient en un seul corps des formes.*

*Glaucou : On me le dit en effet.*

*Socrate : Façonne donc une sorte de monstre à formes et à têtes multiples, têtes d'animaux paisibles et têtes de bêtes féroces, rangées en cercle, et donne-lui le pouvoir de changer et de tirer de lui-même toutes ces formes.*

*Modèle alors la forme unifiée d'un animal divers et polycéphale, qui aurait, disposées en cercle, des têtes d'animaux paisibles et des têtes d'animaux sauvages, et capable de se transformer de l'une en l'autre et de faire sortir tout cela de lui-même.*

Platon, *La République*, IX, 588c  
(trad. É. Chambry, Les Belles Lettres, 1973)

---

<sup>775</sup> Platon, *Phédon*, 66b-e. Il est à relever que seule la traduction d'Émile Chambry de 1938 utilise le terme *Chimère* dans son acceptation moderne, c'est-à-dire afin de définir une utopie et non pas en référence à la chimère antique. Les autres traductions utilisent des périphrases pour définir cet état d'esprit, par exemple « d'imaginations de tout espèce » (trad. P. VICAIRE, Les Belles Lettres, 2002).

Dans *Phèdre* (extrait XIII), Socrate cite quelques créatures composites zoomorphiques afin de faire ressortir les différences entre les explications « scientifiques » des phénomènes étranges et difficilement compréhensibles et les croyances populaires qui, à ce qu'il écrit, ont de l'agrément car elles sont simples à comprendre et préviennent le besoin de rechercher une explication. Visiblement le Socrate de Platon n'a aucune envie de tergiverser sur des sujets qui à ses yeux n'en valent pas la peine et celui de la véracité des créatures composites en est un.

*Pour ma part, Phèdre, j'estime que des explications de ce genre ont du charme, mais il y faut trop de génie, trop de labeur, et l'on n'y trouve pas le bonheur, ne fut-ce que pour cette raison : quand on a commencé, on est obligé de rectifier l'image des Hippocentaures, puis celle des Chimères ; et nous voilà submergés par la masse de créatures de ce genre, Gorgones ou Pégases, par une multitude d'autres êtres prodigieux, autant que par l'étrangeté de créatures monstrueuses.*

Platon, *Phèdre*, 229c  
(trad. P. Vicaire, Les Belles Lettres, 1994)

## 5.9 PALAIPHATOS (IV<sup>e</sup>- III<sup>e</sup> SIECLE) : UNE MONTAGNE

Palaiphatos a un nom parlant, en effet si on en sait bien peu au sujet de cet écrivain voyageur, il est possible qu'il ait cherché à rester discret afin de pouvoir s'exprimer librement et que dès lors son nom soit un pseudonyme signifiant « ce qu'on peut dire des choses d'autrefois », *pálai* signifiant « autrefois » et *phatós*, « ce qu'on peut en dire »<sup>776</sup>.

*On dit que la monture de Bellérophon était un cheval ailé, Pégase. Je considère que jamais un cheval ne pourra faire une chose pareille, même si on lui met les plumes de tous les oiseaux du monde. Car si un animal pareil avait existé, il y en aurait encore de nos jours. On dit aussi que le héros tua Chimère, fille d'Amisodaros. Chimère était "lion par devant, serpent par derrière et 'chèvre' au milieu" [Il. 6.181]. Certains pensent que l'animal en question avait en fait trois têtes et un corps. Mais il est impossible qu'un serpent, un lion et une chèvre mangent la même chose. En outre, qu'un être ayant une nature mortelle crache du feu, c'est stupide. Et quelle est la tête à laquelle obéissait le corps ? La vérité, la voici : Bellérophon était un exilé originaire de Corinthe, d'une bonne famille. Il équipa un grand bateau et se mit à faire du brigandage en naviguant le long des côtes et en faisant des razzias. Le nom de son embarcation était Pégase (tout comme aujourd'hui encore les embarcations ont toutes un nom ; et je pense que Pégase est plutôt le nom d'une embarcation que d'un cheval). Le roi Amisodaros habitait une*

---

<sup>776</sup> BAILLY, 1935, p. 1441.



*colline élevée, près du fleuve Xanthós dont les alluvions ont formé la forêt de Telmessos, — et qui comporte deux accès, l'un, par devant, depuis la cité des Xanthiens, l'autre, par derrière, depuis la Carie. La montagne<sup>777</sup> présente surtout des escarpements abrupts, mais il y a au milieu une grande cavité dans la terre, d'où il sort du feu. Cette montagne s'appelle Chimère. Il y avait à l'époque, d'après ce que disent les habitants du lieu, un lion qui avait ses quartiers près de l'accès avant, et un serpent qui vivait près de l'accès arrière, et ils causaient de grands dommages parmi les bûcherons et les bergers. C'est alors que Bellérophon arriva et mit le feu à la forêt : la forêt de Telmessos brûla et les bêtes périrent. Les habitants se mirent donc à dire : « Bellérophon est venu avec Pégase et il a fait périr la Chimère d'Amisodaros. Voilà les faits sur lesquels s'est constituée la légende.*

Palaiphatos, *Sur les récits qu'on ne peut croire*, 28  
(trad. A. Zucker, n.e.)

Palaiphatos s'écarte de la tradition et apporte un éclairage nouveau sur Chimère. Il s'interroge sur la possibilité qu'un assemblage de trois éléments si hétéroclites puisse exister, mais spéculant sur la potentialité de son existence, il se demande à quelle tête obéirait le corps, quel serait son régime alimentaire et surtout comment un être vivant pourrait-il cracher des flammes (extrait XIV) ? Il cherche donc la signification de l'assemblage qui constitue Chimère et dans un processus de rationalisation de la mythologie, signale que plusieurs figures mythologiques découlent de jeux de mots et que leur existence n'est pas à prendre dans un sens littéral.

Arnaud Zucker se consacre à la traduction des *Récits qu'on ne peut croire*<sup>778</sup>, et dans l'article « Palaiphatos ou la clinique du mythe », il développe l'hypothèse que les mythes ont été en partie élaborés en jouant avec des contrepèteries linguistiques : « les poètes donnent en quelque sorte un coup de pouce à la langue et réalisent intentionnellement un détournement...<sup>779</sup> » et il poursuit en nommant Palaiphatos premier auteur clairement « logopathologue », maître des lapsus et accusateur des travers linguistiques, qui met en cause les trois créateurs de mythes : « les témoins (qui s'expriment de façon équivoque), les auditeurs (qui entendent de travers), et surtout le langage. Or c'est principalement ce dernier qu'il met en cause, et ses mesures orthopédiques – ou

---

<sup>777</sup> Sur la chimère comme montagne, voir aussi Strabon, *Géographie*, XIV, 3.5 et A. Zucker ajoute une note : « Dans le *Violarium* (de Pseudo-Eudocie, n° 999), le corps chimérique est expliqué ainsi : la fille d'Amisodaros avait deux frères, Léon et Dracon, et ils gardaient les accès à la Lycie, Léon à la tête de la formation, etc. Leur *homonoia* leur valut le qualificatif de « tricéphale. »

<sup>778</sup> Le texte grec se trouve dans le corpus littéraire en annexe, texte XIV.

<sup>779</sup> ZUCKER, 2016, p. 56.

orthophoniques – consistent à rectifier les formules des récits, et par là même les *adynata* physiologiques, psychologiques ou historique<sup>780</sup>».

Palaiphatos se consacre à décortiquer les mythes selon une approche que Paul Veyne qualifie « optimisme rationaliste<sup>781</sup>», basée sur la certitude que chaque mythe a une base véridique mais que « l'original était authentique, mais en le reflétant, on a pris un mot pour l'autre, une chose pour un mot, etc.<sup>782</sup>». Ainsi, pour l'auteur de *Sur les récits qu'on ne peut croire*, le Minotaure n'était autre qu'un homme dénommé Tauros qui s'était amouraché de Pasiphaé<sup>783</sup>. Chimère, aurait été un volcan sur les flancs duquel vivaient un lion et un dragon que Bellérophon aurait tués en mettant le feu<sup>784</sup>, interprétation déjà évoquée par Euripide qui considérait que Chimère était une montagne dont le flanc reflétait le soleil au point de brûler les récoltes des Lyciens et Bellérophon, serait venu sur son navire nommé Pégase, y aurait remédié en faisant s'effondrer ce côté de la montagne<sup>785</sup>. Cette vision rationalisée de Chimère qui en fait une créature impossible, annonce le traitement de la figure à l'époque romaine.

#### 5.10 LA SEPTANTE (II<sup>e</sup> SIECLE) : CHIMAROS

Si Chimère, (*Khimaira*)<sup>786</sup> est étymologiquement une chèvre, Arnaud Zucker nous indique que dans *La Septante*<sup>787</sup> (extrait XV), rédigée dans l'Alexandrie de Ptolémée II vers 270-250, la figure si particulière du bouc émissaire<sup>788</sup> est un *chimaros*<sup>789</sup>. Ce terme est traduit par « *he-goat* »<sup>790</sup>, alors que Chimère est « *she-goat* ». Le « chimère masculin » pouvait donc avoir un statut très particulier et pas vraiment plus enviable que son homonyme féminin, même si on n'en connaît pas la fin du récit : « On emportera à l'extérieur du camp le bouc expiatoire dont on a porté le sang dans le sanctuaire pour faire l'expiation, et l'on brûlera au feu leur peau, leur viande et leurs excréments<sup>791</sup> ».

---

<sup>780</sup> *Ibid.*, p. 60-61.

<sup>781</sup> VEYNE, 1983, p. 77.

<sup>782</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>783</sup> Palaiphatos, *Sur les récits qu'on ne peut croire*, 2.

<sup>784</sup> *Id.*, 28.

<sup>785</sup> Euripide, *Sthénébée*, F669 248c. et notamment OGDEN, 2013a, p. 163 et 183.

<sup>786</sup> CHANTRAINE, 1979, p. 234, écrit : « Le suffixe -ro- s'est enfin combiné avec le suffixe -ya : χίμαιρα « chèvre, chimère », qui a évolué indépendamment sert originellement de féminin à χίμαρος ».

<sup>787</sup> Anna Angelini écrit que *La Septante* est « à l'origine de toute une tradition exégétique, notamment chrétienne, qui reliera les Lilités, les sirènes et les ânes-centaures entre eux comme des figures démoniaques et négatives », ANGELINI, 2017, p. 131.

<sup>788</sup> Sur le bouc émissaire, JANOWSKI, 2017, p. 212-218 et FRAZER, tome III, l'entier du chapitre « Le bouc émissaire », p. 405-559 nous intéresse particulièrement.

<sup>789</sup> ZUCKER, conversation privée, 20 juin 2020 et CHANTRAINE, 1979, p. 104 : « Théocrite utilise χίμαρος pour le chevreau ».

<sup>790</sup> LIDDELL SCOTT JONES, s.v. χίμαρος.

<sup>791</sup> SEGOND, *Lévitique* 16.21-22-23 et article « Le jour des expiations », p. 171 : « Certains pensent que les Israélites voyaient dans le bouc expiatoire la représentation physique du démon en forme de bouc situé par les traditions dans le désert ».

*Lorsqu'il aura achevé de faire l'expiation pour le sanctuaire, pour la tente d'assignation et pour l'autel, il fera approcher le bouc vivant. Aaron posera ses deux mains sur la tête du bouc vivant, et il confessera sur lui toutes les iniquités des enfants d'Israël et toutes les transgressions par lesquelles ils ont péché ; il les mettra sur la tête du bouc, puis il le chassera dans le désert, à l'aide d'un homme qui aura cette charge. Le bouc emportera sur lui toutes leurs iniquités dans une terre désolée ; il sera chassé dans le désert.*

*Celui qui aura chassé le bouc pour Azazel lavera ses vêtements, et lavera son corps dans l'eau ; après cela, il rentrera dans le camp.*

*Lévitique, XVI, 8-10-20 à 26*  
(trad. L. Segond, Société Biblique de Genève, 2015)

Le bouc émissaire, « représentant vivant de l'impureté, un intermédiaire rituel entre cosmos et chaos<sup>792</sup> » est un mécanisme qui « sert de modèle, du point de vue de la science de la civilisation, pour expliquer l'origine et la maîtrise de la violence<sup>793</sup> », écrit Bernd Janowski, spécialiste de l'Orient ancien. Rapprocher Chimère du *chimaros* nous semble d'autant plus approprié que les spécialistes s'accordent dorénavant sur le fait que le rituel du bouc émissaire est d'origine anatolien<sup>794</sup>. De plus, le concept de Chimère-bouc-émissaire expliquerait qu'Homère écrive au chant XVI, que le roi de Carie Amisodarès a nourri Chimère, sans que nous en saisissons la raison.

*Ainsi, dompté par les deux frères, ils descendent dans l'Érèbe, les nobles compagnons de Sarpédon, les fils guerriers de cet Amisodare, qui jadis a nourri la Chimère invincible, pour le malheur de bien des hommes.*

*Homère, Iliade, XVI, 326-329*  
(trad. P. Mazon, Les Belles Lettres, 1992 (1<sup>re</sup> édition 1937))

Il est surprenant qu'un roi décide de se préoccuper d'une créature malfaisante. On ne sait rien de la manière dont il l'a fait capturer, s'il s'agissait d'une chasse et si donc que Chimère fut mise en captivité dans le domaine royal en témoignage de la prouesse du souverain ou si elle était retenue pour une autre raison.

Dans *Le Rameau d'Or*, James G. Frazer parle longuement du rôle du bouc émissaire dans la Grèce ancienne et il énonce deux points qui nous intéressent particulièrement et qui peuvent nous inciter à penser que le nom de Chimère pourrait être lié à ce rôle. Tout d'abord, un bouc émissaire peut-être nourri en vue de ce rôle qu'il endossera après avoir été à la charge de la communauté, ce qui

---

<sup>792</sup> JANOWSKI, 2017, p. 217.

<sup>793</sup> *Ibid.*, p. 218.

<sup>794</sup> *Ibid.*, p. 216.

pourrait être une bonne explication de la raison pour laquelle Amisodarès, a pu nourrir Chimère. Il est également intéressant de lire que les boucs émissaires, avant d'être mis à mort, étaient frappés, non pas pour augmenter leurs souffrances, mais afin « de chasser les mauvaises influences qui pouvaient les guetter au moment suprême<sup>795</sup> ». Cette explication permettrait une explication de la scène étonnante de l'amphore attique du *Peintre de la Balançoire*<sup>796</sup> sur laquelle nous voyons des hommes qui frappent Chimère alors que cette action ne figure dans aucun texte.

#### 5.11 APOLLODORE (II<sup>e</sup> siècle de notre ère) : BELLÉROPHON ARCHER

Un texte, ne faisant pas partie de la période que nous étudions car datant du II<sup>e</sup> siècle de notre ère, innove et nous le jugeons suffisamment différent des autres pour que nous l'utilisions : Apollodore décrit le combat d'une manière que nous ne voyons sur aucune iconographie, Bellérophon attaquerait Chimère à coups de flèches :

*Quand il en eut pris connaissance, Iobatès ordonna à Bellérophon d'aller tuer la Chimère, dans l'idée qu'il serait occis par la bête ; car il était malaisé de la surprendre non seulement en y allant seul, mais encore en s'y mettant à plusieurs ; elle avait le buste d'un lion, la queue d'un serpent et par l'une de ses trois têtes, celle du milieu, semblable à celle d'une chèvre, elle exhalait le feu. Elle ravageait la contrée et malmenait les troupeaux ; car elle réunissait, dans un seul corps, la force de trois têtes. (...) Bellérophon monta donc sur son cheval Pégase, qui avait des ailes et était né de Méduse et de Poséidon, et, s'étant élevé dans les airs, il abattit de là la Chimère à coup de flèches.*

Apollodore, *La Bibliothèque*, II, 3, 1-2  
(trad. P. Schubert, L'Aire, 2014)

En iconographie, nous avons vu que Bellérophon est en général armé d'une lance et que parfois il manie le trident ou le rocher. Ce texte d'Apollodore est le seul qui donne à Bellérophon un arc, et l'on s'interroge si Apollodore a innové en plaçant Bellérophon dans un monde oriental. Édouard Will liste les thèses qui donnent au mythe de Bellérophon une origine européenne et celles qui penchent plutôt pour une origine asiatique<sup>797</sup>. Jeune homme ayant commis un crime, Bellérophon est exilé chez Proetos, roi de Tyrinthe, jumeau d'Acrisios avec lequel il disputait le pouvoir. L'épouse de Proetos, Anteia qu'Euripide nomme Sthénébée, s'éprend de lui qui résiste mais il est faussement accusé d'avoir voulu attenter à sa vertu, ce qui lui a valu ce que Rachel Aélion appelle

<sup>795</sup> FRAZER, 1983, p. 576. L'entier du chapitre nous intéresse, p. 574-586.

<sup>796</sup> Étudié au n° 2.7 dans la première partie.

<sup>797</sup> WILL, 1955, p. 148-168.

le *Putipharmotiv*<sup>798</sup>, c'est à dire l'envoi chez le roi de Lycie, Iobatès. La philologue résume ainsi la tragédie *Sthénébée* en reprenant le monologue qui commence par une ode au bonheur de la part de Proetos, qui avait une épouse insensée qui cherchait la compagnie de Bellérophon, héros qui « a horreur des passions terribles qui détruisent un homme. Il n'aspire qu'à un amour honnête qui conduise à la vertu et à la gloire. Aussi préfère-t-il s'en aller, puisqu'il ne veut ni céder à Sthénébée ni la dénoncer, pour ne pas déshonorer l'épouse de Proetos ni détruire sa maison<sup>799</sup>».

L'auteur de *La Bibliothèque*, que par commodité de langage, nous appelons Apollodore, ou Pseudo-Apollodore a rassemblé, compilé de manière chronologique, comparé et réalisé une synthèse des protagonistes et des événements de la mythologie grecque. L'Apollodore d'Athènes qui a initialement donné à penser qu'il était l'auteur de ce travail, faisait partie du cercle des érudits qui effectuaient des recherches tant dans le Musée que dans la Bibliothèque que Ptolémée (I<sup>er</sup> ou II<sup>me</sup> ?) avait créés à Alexandrie vers 280<sup>800</sup>. Des recherches donnant à penser que le récit qui nous est parvenu sous le titre *La Bibliothèque*, serait plutôt l'œuvre d'un Pseudo-Apollodore, actif sous le Haut Empire Romain, soit un millénaire après Hésiode et Homère, ce manuscrit serait passé dans les *scriptoria* médiévaux où par mesure d'économie, le texte a été résumé dès le Livre III<sup>801</sup>. La référence à Chimère fait heureusement partie du Livre II et l'on peut donc espérer qu'elle nous soit parvenue dans son intégralité. L'histoire malheureuse de Bellérophon y est décrite et l'on comprend les raisons qui ont fait que ce jeune homme soit contraint d'aller combattre Chimère. Nul désir de gloire ne le stimula, mais un enchaînement de situations désagréables en fit une victime et il dut racheter sa réputation. Son combat contre la Chimère est expédié en trois lignes et se clôt par : « il abattit la Chimère à coups de flèches<sup>802</sup>», *katetoxeue*, expression où l'on reconnaît le mot *toxon*, qui désigne tant l'arc que les flèches. Cette manière de parler de ce combat questionne car Bellérophon est toujours représenté combattant Chimère à l'aide d'une lance et aucune représentation figurée nous montre une arc et des flèches. Mis à part Apollodore, aucun des auteurs anciens n'a parlé d'un Bellérophon archer et au contraire de ce qui s'est passé avec le trident ou le rocher qui sont des cas rares mais présents, aucune iconographie avec cette arme ne nous est parvenue. Est-ce qu'Apollodore a voulu mettre en avant la localisation de ce combat en Orient chez les Scythes par exemple, dont François Lissarrague écrit qu'ils sont « la contre-épreuve de la normalité grecque<sup>803</sup>» et a donc imaginé une arme plus exotique ?

---

<sup>798</sup> AÉLION, 1986, p. 188. Sur l'évolution du mythe de Bellérophon, p. 185-196.

<sup>799</sup> *Ibid.*

<sup>800</sup> Apollodore, *La Bibliothèque*, II, 3, 1-2, p. 7 (trad. P. SCHUBERT, L'Aire, 2014)

<sup>801</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>802</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>803</sup> LISSARRAGUE, 1990a, p. 125.

## 6 GRILLE DE LECTURE TEXTES

Les problématiques de compréhension liées à Chimère découlent de différences entre les textes, leurs traductions et les images. Ainsi, si sa composition physique n'est pas claire, les autres termes problématiques sont ceux qui décrivent son statut, sa divinité, son invincibilité et son immortalité.

### 6.1 CARACTÉRISTIQUES PHYSIQUES

#### TROIS CORPS OU TROIS TÊTES ?

Si chez Homère, Chimère est bien composée d'un lion, d'une chèvre et d'un serpent/dragon, la manière dont ces trois éléments sont assemblés n'est pas claire. Ce sera Hésiode qui décrit précisément l'assemblage que constitue Chimère et qui conclut qu'elle est tricéphale. Comme il est bien plus facile de représenter ergonomiquement un corps à trois têtes qu'un assemblage de trois corps, c'est donc l'iconographie hésiodique qui a été choisie par les artisans et qui a donné la chimère canonique.

#### CHIMÈRE = CHÈVRE ?

Bien que ces mentions soient ultérieures à la période que nous étudions, il est à noter que des auteurs latins, tels Ovide<sup>804</sup> et Sénèque<sup>805</sup>, omettent la partie caprine dans leurs descriptions et ne parlent de Chimère que comme un *lion à queue de serpent*, ce qui est particulièrement surprenant car cette *chimère-littéraire* n'avait pas de partie caprine alors que, comme nous l'avons vu, elle en tire son nom.

#### CRACHEUSE DE FEU

Le mode d'action de Chimère, ses jets de feu, ont également intrigué les auteurs anciens. Éric Foulon rappelle qu'Athénée et Eustathe ont imaginé que c'est grâce à du plomb versé dans la gueule de Chimère qu'elle fut tuée étouffée, thèse reprise par Jean Tzétzès, un grammairien byzantin du XII<sup>e</sup> siècle de notre ère<sup>806</sup>. Daniel Ogden précise que cette technique consistant à faire

---

<sup>804</sup> Ovide, *Les Métamorphoses*, trad. G. LAFAYE, IX, 647-649 : « ... les hauteurs où habitait la Chimère, le monstre qui lançait des flammes par le milieu de son corps et qui avait la poitrine et la tête d'une lionne et la queue d'un serpent » et *Tristes*, trad. J. ANDRÉ, IV, 7, 13-15 : « la Chimère, dont les flammes séparent une lionne d'un serpent menaçant ».

<sup>805</sup> Sénèque, *Lettres à Lucilus*, trad. H. NOBLOT, V, XIX, 113, 9 : « Ainsi nous nous figurons l'âme à l'image de l'hydre aux cent têtes, dont chacune combat pour son compte et pour son compte exerce sa malfaisance. Or aucune de ces têtes n'est un animal ; c'est une tête de l'animal, de l'hydre, qui constitue elle seule l'animal. Personne n'a prétendu que dans la Chimère le lion ou le dragon fût un animal ; ils en étaient les parties, mais les parties ne sont point des animaux. »

<sup>806</sup> OGDEN, 2013a, p. 102-225.

avaler à la créature crachant du feu un ingrédient ardent ou gluant qui scelle son feu à l'intérieur de lui-même jusqu'à provoquer une explosion est une constante des récits de chasse au dragon<sup>807</sup>.

Quoi qu'il en soit, si Chimère crache de flammes, il n'est jamais spécifié de quelle gueule, mis à part chez Homère qui stipule que c'est de la partie caprine que le feu est émis, mais avec la difficulté de représenter Chimère à trois corps et donc possiblement une seule tête. Cette iconographie étant peu claire, les artisans choisirent donc la tête productrice de flammes en fonction de l'équilibre esthétique général de la scène ou du support. En effet, la peinture sur vase est très propice à représenter des flammes, ce qui est nettement moins le cas sur des reliefs.

## DRAKŌN

Chimère est composée d'un lion, d'une chèvre et a une queue serpentine que les textes nomment *drakōn*. Si les traductions modernes utilisent le terme serpent, le mot *drakōn* fait référence à sa spécificité, ses jets de feu, caractéristique de la famille des dragons<sup>808</sup> qui, s'ils ne crachent pas de flammes, ont le regard de braise<sup>809</sup>.

## FÉMININE

Le nom Chimère renvoie à une figure féminine et le féminin équivaut à la fécondité et peut donc « produire<sup>810</sup> » quelque chose d'autre, et l'on pense à cette imprécision de la *Théogonie* qui implique que l'on ne sait précisément si Chimère a été la génitrice de Sphinge.

## DIVINE

Si Chimère est d'origine divine<sup>811</sup> (*theion genos*) chez Homère, ce terme n'est pas utilisé par Hésiode.

## INVINCIBLE

Chez Homère, Chimère est qualifiée d'invincible (*amaimaketê*) alors que chez Hésiode elle souffle « un feu invincible<sup>812</sup> » (*amaimaketon pur*). Ce n'est donc plus Chimère qui est invincible, mais son souffle. Le choix de ce terme est difficilement compréhensible car les flammes invincibles<sup>813</sup>

---

<sup>807</sup> *Id.*, 2013b, p. 79.

<sup>808</sup> Ce terme n'est pas à comprendre avec le bagage culturel des dragons médiévaux ou asiatiques, mais selon la qualification des créatures redoutables telles que le dragon de Colchide par exemple.

<sup>809</sup> PICOCHÉ, 2015, s.v. Dragon.

<sup>810</sup> JUDET DE LA COMBE, émission sur France Culture, *Sur les docks, L'homme et l'animal* (3/4) « Chacun sa chimère », 12.11.2009.

<sup>811</sup> Homère, *Iliade*, VI, 180 « θεῖον γένος ».

<sup>812</sup> Homère, *Iliade*, VI, 179 ; XVI, 329 (trad. P. MAZON, Les Belles Lettres, 1987) ; Hésiode, *Théogonie*, 319 (trad. P. MAZON, Les Belles Lettres, 1986).

<sup>813</sup> FOULON, 2004, p. 97-98.

ont pourtant été vaincues<sup>814</sup> car Chimère a perdu le combat. Néanmoins, si dans la majorité des traductions françaises nous lisons que Bellérophon a *abattu*<sup>815</sup> Chimère, cela ne dit pas précisément qu'elle a été tuée. Par deux fois, Homère utilise la forme *pephnô* associée à *theinô* qui veut dire « frapper », mais la seconde occurrence est précédée par le préfixe *kata* qui signifie « en bas, à bas ». Hésiode fait appel à Pégase qui devient le protagoniste principal de l'action : « Celle-là, ce fut Pégase qui en triompha avec l'aide du brave Bellérophon<sup>816</sup> ». Pindare utilise la même formule que Aimé Puech traduit simplement par « il tua la Chimère qui vomissait du feu<sup>817</sup> ». Nous pensons judicieux de souligner que la perception de l'issue de ce combat est très différente que nous lisions les traductions françaises ou les traductions anglaises qui privilégient le verbe *slay*<sup>818</sup> qui signifie « mettre à terre », donc abattre, qui n'est donc pas spécifiquement dans le sens de « tuer », verbe qui de manière surprenante a bien été choisi pour une iconographie tout à fait comparable mais postérieure de Saint-Georges *terrassant* le dragon. Il est à souligner qu'aucun texte parlant de la dépouille de Chimère ou de son éventuel enfermement sous un volcan ne nous est parvenu et il est donc possible qu'elle n'ait pas été tuée. De plus, on s'interroge sur la raison pour laquelle elle n'est pas portée en trophée, telle l'égide ou la léonté.

## 6.2 ESPACE GÉOGRAPHIQUE

Déjà Ctésias utilisait le terme « chimère » pour décrire une région spécifique, le Mont Chimère situé en Lycie<sup>819</sup> dont l'activité de type volcanique<sup>820</sup>, produisait des flammes, des gaz et des fumerolles visibles à grande distance. Ce feu si particulier, que l'eau n'éteignait pas mais ravivait, étonnait les premiers géographes qui l'ont rapproché de Chimère aux flammes si caractéristiques.

## 6.3 FIGURES ASSOCIÉES

Si en iconographie Chimère peut être accompagnée tant par d'autres créatures composites, telle Sphinge, d'autres animaux tels oiseaux ou poissons, des humains, Bellérophon bien entendu, mais également des Lyciens par exemple ou des divinités, il n'en va pas de même dans les textes. Les récits omettent tout ce qui peut être considéré comme superflu et ne parlent que de Chimère, la situant dans sa généalogie comme nous l'avons vu chez Hésiode ou relatant son combat. Dès lors,

<sup>814</sup> BLOK, 1995, p. 335.

<sup>815</sup> Homère, *Iliade*, VI, 183, 186, 190 (trad. P. MAZON, Les Belles Lettres, 1987), τὴν μὲν κατέπεφνε / κατέπεφνεν Ἀμαζῶνας / πάντα κατέπεφνεν.

<sup>816</sup> Hésiode, *Théogonie*, 325 (trad. P. MAZON, Les Belles Lettres, 1986), τὴν μὲν Πήγασος εἴλε καὶ ἐσθλὸς Βελλεροφόντης.

<sup>817</sup> Pindare, *Olympique*, XIII, 90 (trad. A. PUECH, Les Belles Lettres 2014), καὶ Χίμαιραν πῶρ πνέοισαν καὶ Σολύμους ἔπεφνεν.

<sup>818</sup> Homer, *The Iliad*, 181-182 (trad. A. T. MURRAY, Harvard University, 1960): «*he bade him slay the raging Chimera*».

<sup>819</sup> Ctésias, *L'Inde*, 20, 825 (trad. D. LENFANT, Les Belles Lettres, 2004).

<sup>820</sup> Il n'est pas clair si le *Mont Chimère* est un volcan ou un lieu à haute activité tellurique. Ce point sera étudié plus en détail dans la troisième partie, au n° 8.2 : « Le feu immortel de Phasélis et le prétendu volcan Chimère : les textes, le mythe et le terrain » LENFANT, 2011a et FOULON, 2004.



seuls les personnages impliqués dans l'intrigue sont mentionnés : Amisodarès tout d'abord, qui nourrit Chimère, puis le roi Proetos et Anté son épouse, qui envoyèrent Bellérophon la combattre et Pégase qui lui a permis de la vaincre grâce au mors offert par Athéna.

### 6.3.1 Adversaires

Chimère nous est connue grâce à l'épisode de son combat contre Bellérophon et Pégase. Comme nous avons pu le constater sur les images, ses adversaires sont donc très fréquemment à ses côtés et ceci est également vrai dans les textes, mais si certains auteurs ne font que de les mentionner brièvement, Euripide prend Bellérophon comme protagoniste de ces tragédies où son histoire se développe dans une profondeur psychologique et où perce son désarroi envers sa destinée.

Si nous synthétisons les éléments littéraires qui mentionnent Bellérophon, nous comprenons que l'adversaire de Chimère a une glorieuse généalogie : il est fils de Glaucos, dieu primitif de la mer, dont le nom a longtemps été assimilé à celui de Glaucus, roi de Corinthe, mais selon diverses traditions, il aurait été le fils de Poséidon, Glaucus n'ayant été que son père terrestre. Sa mère, Eurynomè, a le même prénom que celui de la déesse marine qui fut la première épouse de Zeus. Bellérophon aurait eu pour prénom de naissance Hipponos, « celui dont l'esprit est occupé par les chevaux » ou Chrysaor<sup>821</sup>, « celui qui a une épée d'or », mais comme son fait d'armes fut d'être « le tueur de Belleros », le tyran de Corinthe, il fut désormais connu sous le nom de « Tueur de Belleros »<sup>822</sup>. Ayant commis ce meurtre, il s'exile et se rend chez Proitos où l'épouse du roi Antéia, que Euripide baptise Sthénébée dans sa pièce éponyme, s'éprend de lui, il la rejette, elle l'accuse d'avoir voulu la séduire et il est dépêché chez Iobatès avec une lettre. Iobatès lit la lettre et projette de se débarrasser de son hôte en lui demandant d'exterminer Chimère, non sans imaginer qu'il envoyait le jeune homme à sa perte, ce qui était le but premier de l'opération. Bellérophon revenant victorieux de ce combat doit vaincre d'autres adversaires. Son triomphe amène Iobatès à lui donner la main de sa fille qui engendrera une lignée. La relation ultérieure entre Bellérophon et Sthénébée n'est pas limpide : Sthénébée, selon sa nourrice, aurait dédié pléthore d'objets « à l'hôte corinthien », ce qui serait une consécration à la mémoire des morts et « ainsi Sthénébée manifeste sa fidélité au souvenir de Bellérophon qu'elle croit mort<sup>823</sup> ». Après le retour de Bellérophon en triomphateur, la situation de Sthénébée est moins claire et il convient de démêler plusieurs textes qui ne concordent pas. La conclusion semble être que Sthénébée a chuté de Pégase, possiblement

---

<sup>821</sup> « Il y a correspondance entre la fonction de Bellérophon, cavalier de Pégase porte-foudre et le sens du nom de « Chrysaor », « épée d'or » ou mieux « trait d'or », c'est-à-dire « foudre » (le mot utilisé comme *épiclesis* de Zeus) », MOREAU, 2016, p. 102.

<sup>822</sup> IOZZO, 2009.

<sup>823</sup> AÉLION, 1986, p. 188, sur l'évolution du mythe de Bellérophon, p. 185-196.

poussée par Bellérophon, et qu'elle se serait noyée<sup>824</sup>. Bellérophon tente ensuite en vain de rejoindre l'Olympe mais termine sa vie en boiteux errant.

Si donc Bellérophon doit sa renommée au fait qu'il ait triomphé de Chimère, ceci n'a pu se faire que grâce à sa monture, Pégase, et si le duo d'adversaires a été victorieux, c'est grâce à l'aide d'Athéna, qui en offrant un mors a permis à Bellérophon de contrôler Pégase. Athéna est donc une actrice de ce combat dont on mesure l'importance sur le fragment d'un vase qui figure la déesse aux côtés de Chimère gisante<sup>825</sup>.

#### 6.4 TENTATIVE DE RATIONALISATION

De tout temps le physique exceptionnel de Chimère a intrigué et les textes des Anciens proposent des tentatives d'explications rationnelles<sup>826</sup>. Ainsi, Héraclite le Paradoxographe cherche à interpréter les créatures fabuleuses, Cerbère étant simplement un gros chien se promenant entre ses deux chiots ce qui a donné l'illusion qu'il avait trois têtes. Chimère aurait été une courtisane employant deux frères, Leōn et Drakōn et dont elle trahit la confiance ; en représailles un certain Bellérophon l'aurait abattue<sup>827</sup>. Pour Nymphis d'Héraclée, Chimère serait un sanglier dévastant les cultures des Xanthiens<sup>828</sup>, alors que pour Fulgence, Chimère aurait été une allégorie de l'amour. En effet, il fait découler son nom de *kym-erōn*, qui signifie vague de l'amour et les trois têtes représenteraient les trois phases de l'état amoureux : lorsqu'il surgit, il attaque comme un lion, la chèvre représente la luxure alors que le serpent serait le remords<sup>829</sup>.

« Le navire, c'est l'hétérotopie par excellence. Dans les civilisations sans bateau, les rêves se tarissent, l'espionnage y remplace l'aventure et la police, les corsaires<sup>830</sup> » écrit Foucault et dès lors nous ne sommes pas surpris que Chimère ait été considérée comme un navire déjà par plusieurs auteurs anciens<sup>831</sup>. Plutarque dans les *Conduites méritoires de femmes*, relate d'ailleurs l'histoire de Chimère et de Bellérophon<sup>832</sup> : Amisodarès serait arrivé en Lycie à bord d'un navire, dont la proue était une tête de lion et la poupe celle d'un dragon, commandé par un certain *Khimarros* ou *Chimarrhus*<sup>833</sup>. Le roi de Lycie aurait demandé au héros local Bellérophon de

---

<sup>824</sup> *Ibid.*, p. 188-190.

<sup>825</sup> Enochoé d'un proche du *Peintre d'Empédoclès*, étudié dans la première partie, 3.7.

<sup>826</sup> Sur les explications rationnelles des créatures fantastiques, OGDEN, 2013a, p. 183-191 : « There was a Man Called Drakōn » : The Slain Drakōntes in the Age of Reason ».

<sup>827</sup> Héraclius, *De incredibilis*, 15.

<sup>828</sup> Nymphis d'Héraclée, 432, 13.

<sup>829</sup> Fulgence, 3.1.

<sup>830</sup> FOUCAULT, 2004, p. 19.

<sup>831</sup> Palaiphatos, *Sur les récits qu'on ne peut croire*, 28, Hygin, *Fables*, CCLXXIII et Virgile, *Énéide*, V.

<sup>832</sup> Plutarque, *Œuvres morales*, V, 9. Ce texte ne se trouve pas dans le corpus littéraire car il fait trop ouvertement mention d'un navire et nullement de Chimère telle que nous l'étudions.

<sup>833</sup> Euripide, *Sthénébée*, F669. « Le mythe de Bellérophon et de Persée », AÉLION, 1986a, p. 185-196 et BLOK, 1995, p. 319-320.

l'attaquer, ce qu'il fit. Iobatès, n'ayant pas jugé nécessaire de le remercier, Bellérophon s'en fut auprès de Poséidon pour lui demander réparation et le dieu des flots inonda les terres qui devinrent donc stériles. Ce furent les femmes, entièrement dénudées<sup>834</sup>, qui implorèrent la clémence du dieu. L'auteur en conclut que la pudeur fit reculer tant Bellérophon que les flots<sup>835</sup>.

## 6.5 SYNTHÈSE TEXTES

La conclusion de la lecture de ces textes nous donne quelques indications que nous pourrions synthétiser ainsi : l'émergence de Chimère dans les textes débute par la discordance entre les descriptions de son physique chez Homère<sup>836</sup> et chez Hésiode<sup>837</sup>, discordance qui aura une certaine postérité car Euripide dans *Ion* utilise la périphrase « monstre à trois corps<sup>838</sup> » pour parler de Chimère et cette différence sera perceptible dans la manière dont les artisans la représentent. Son nom, Χίμαιρα, signifie « jeune chèvre » et Chimère pourrait donc n'être qu'une simple chevrette. Néanmoins, dans *Électre*, Euripide traduit par la périphrase « soufflant le feu, bondissait la lionne<sup>839</sup> » pour se référer à Chimère et il apparaît donc que le fait de cracher des flammes suffise à qualifier Chimère dans les textes. Chimère est donc celle qui crache du feu, ce qui fait de ses flammes sa caractéristique et implique donc de la lier au groupe des dragons, δράκων, terme qui découle de *derkomai*, qui signifie « percer du regard » qui dérive en *drakaina*<sup>840</sup>. Dans les textes, Chimère est donc essentiellement une jeune chèvre cracheuse de feu et ainsi dans notre troisième partie nous allons donc nous intéresser aux spécificités caprines afin de voir si un lien entre les chèvres et le feu peut être tiré. Persiste néanmoins l'interrogation de savoir pourquoi le roi de Lycie aurait nourri Chimère<sup>841</sup> qui pourrait trouver une explication dans *La Septante* où un *Chimaros*<sup>842</sup>, « un chimère masculin », est un bouc émissaire que l'on élève afin de l'avoir à disposition en cas de besoin.

Palaiphatos cherche la signification de l'assemblage qui constitue Chimère et apporte un éclairage nouveau : pour lui, plusieurs figures mythologiques découlent de jeux de mots et leur existence n'est en aucun cas à prendre dans un sens littéral<sup>843</sup>.

<sup>834</sup> SERGENT, 1999, p. 217, relève que Bellérophon est le seul héros grec à avoir été en lien avec des femmes nues. Le chapitre « Cúchlain et Bellérophon » fait le parallèle entre les héros celte et grec, p. 201-220.

<sup>835</sup> Plutarque, *Œuvres morales*, V, 9, 124.

<sup>836</sup> Homère, *Iliade*, VI, 179-190.

<sup>837</sup> Hésiode, *Théogonie*, 319-325.

<sup>838</sup> Euripide, *Ion*, 204 (trad. L. PARMENTIER et H. GRÉGOIRE, Les Belles Lettres, 1976), « τρισώματον ».

<sup>839</sup> Euripide, *Électre*, 473-474 (trad. L. PARMENTIER et H. GRÉGOIRE, Les Belles Lettres, 1968), « πύρπνοος ἔσπευδε δρόμῳ λείπειν ».

<sup>840</sup> PICOCHÉ, 2015, s.v. Dragon.

<sup>841</sup> Homère, *Iliade*, XVI, 329-330 (trad. P. MAZON, Les Belles Lettres, 1992).

<sup>842</sup> *La Septante*, *Lévitique*, XVI, 8-10-26.

<sup>843</sup> Palaiphatos, *Sur les récits qu'on ne peut croire*, 28.

Tout comme sur les images, en littérature, nous assistons également à une évolution de la perception de Chimère. Si les auteurs anciens relatent cette histoire de manière respectueuse en soulignant l'importance de leur généalogie tant pour Chimère que pour Bellérophon, dès la fin du v<sup>e</sup> siècle, le ton est tout autre. Si dans ses pièces Euripide fait de Bellérophon son héros tragique qui se pose des questions existentielles, Aristophane se moque de la tragique destinée de Bellérophon qui devient donc le protagoniste de trois de ses comédies<sup>844</sup>. Ensuite, les auteurs latins s'interrogeront sur la probabilité de l'existence d'une créature composite telle que Chimère<sup>845</sup>. Comme pour la production iconographique, on perçoit une différence de perception dans le monde romain qui, s'il diffuse la production iconographique sur tout son territoire, rationalise la production littéraire qui tente donc de démontrer l'impossibilité d'une créature telle que Chimère.

---

<sup>844</sup> Aristophane, *Les Acharniens*, 422-427, *La Paix*, 64-74 et *Les Grenouilles*, 1048-1952.

<sup>845</sup> Lucrèce, *De la nature*, II, 700 et V, 878, Cicéron, *La Nature des dieux*, I, 108 et II, 5, Vitruve, *De l'architecture*, VII, V.

## TROISIÈME PARTIE – APPROCHE ANTHROPOLOGIQUE

*Pourtant il ne faut pas croire que tous les éléments puissent se combiner de toutes les façons : autrement partout on verrait se créer des monstres, des êtres mi-hommes, mi-bêtes venir au monde, parfois aussi de hautes branches s'élancer d'un corps vivant, des membres d'animaux terrestres s'unir à des parties d'animaux marins, et même des chimères soufflant la flamme de leur gueule effroyable qui nourrirait la nature sur la terre, mère de toutes choses. De tout cela, il est manifeste que rien ne se produit, puisque tous les corps, engendrés par des semences définies, par une mère définie, ont, comme nous le voyons, la faculté de conserver en grandissant leurs caractères spécifiques.*

Lucrèce, *De Rerum Natura*, II, 700  
(trad. O. Sers, Les Belles Lettres, 2012)

Chimère dans les textes et Chimère en images sont bien entendu très liées. Néanmoins, il est important que deux postulats soit révisés : le premier qui détermine que l'image se réfère toujours à un récit et le second qui affirme que les images permettent de connaître des épisodes mythologiques absents des textes et que dès lors, à de rares exceptions près, les images ne sont pas narratives mais bien plutôt allusives ou symboliques<sup>846</sup>. Ce n'est donc peut-être pas un hasard si le terme « chimère » en vient à désigner « une créature irréaliste de l'imagination, une simple fantaisie sauvage, une conception sans fondement<sup>847</sup>».

Nous avons constaté la dichotomie entre une iconographie qui utilise le motif de l'animal tricéphale qu'est Chimère et les écrits dans lesquels les auteurs mettent en doute l'existence de cette créature et qui proposent d'autres théories pour expliquer cet assemblage. Cette divergence de points de vue entre les auteurs et les producteurs d'art plastique est symptomatique de leurs disciplines respectives. Si les lettrés fréquentaient des personnes écrivant des chroniques de guerres, cherchant à classer les plantes et les animaux ou rédigeant des traités de géographie et le faisant en général pour leur propre compte, les artisans, qu'ils soient potiers, graveurs, orfèvres ou sculpteurs s'approprièrent d'un répertoire iconographique connu et l'utilisèrent tant pour le compte d'un commanditaire qui désire un objet avec un décor spécifique, que pour attirer un client.

---

<sup>846</sup> MORET, 1984, p. 153.

<sup>847</sup> « It is, then, perhaps no accident that the appellation comes to designate an unreal creature of the imagination, a mere wild fancy; an unfounded conception », STRAUSS CLAY, 1993, p. 111.

Ces deux attitudes nous éclairent sur les questionnements auxquels se confrontaient les esprits curieux.

Nous avons tout d'abord examiné les représentations de Chimère sur un large éventail de supports et représentés selon des techniques variées puis avons lu les textes anciens qui nous sont parvenus. Chimère en images et en récit nous est donc familière, mais ces deux approches, complémentaires, n'ont néanmoins pas résolu toutes nos interrogations et ont même contribué à soulever de nouveaux questionnements. Dès lors, dans cette troisième partie nous allons nous attacher à convoquer une pluralité de sources afin d'aborder Chimère sous des angles nouveaux et nous allons explorer plus en détail les pistes qui nous sont apparues dans les deux premières parties. C'est donc en suivant une approche pluridisciplinaire et anthropologique que nous tenterons d'éclaircir les zones d'ombre qui persistent à brouiller notre compréhension de Chimère. Pour ce faire, nous allons reprendre les grandes thématiques de nos grilles de lecture de nos deux premières parties, *Chimère mise en images* et *Chimère mise en récit*. Ainsi, nous nous attacherons tout d'abord à décrypter ses caractéristiques physiques et à comprendre ce qu'elles peuvent signifier. En découlera une analyse de son mode d'action, les flammes qu'elle crache qui la rendent si particulière et qui l'ancre dans un espace géographique particulier. Ensuite nous verrons l'importance et les interactions que Chimère a avec les figures qui lui sont associées, dont ses adversaires bien entendu, ce qui nous permettra de saisir la signification de leur combat. Finalement, nous nous intéresserons aux tentatives de rationalisation et replacerons donc le combat de Chimère contre Bellérophon chevauchant Pégase dans la mythologie grecque afin de comprendre l'importance de la mythologie dans la société grecque. Nous concluons par un rapide état des lieux de la réception, la diffusion et l'appropriation de Chimère de laquelle ont surgit les chimères.

## 7 CARACTÉRISTIQUES PHYSIQUES

*Le patchwork est la règle du mythe et ne gêne personne. Seul celui qui a l'esprit historique voit les sutures maladroites et les assemblages défectueux et en éprouve de la gêne*<sup>848</sup>.

Moses I. Finley  
*Mythe, mémoire, histoire*

Dans *Mythe, mémoire, histoire* Moses Finley parle du patchwork des mythes et la formule nous semble pertinente afin de comprendre l'interaction entre la manière bigarrée dont sont constitués les êtres composites aux contours flous et sujets à fluctuations et la difficulté de penser en catégories.

Notre recherche est focalisée sur Chimère mais nous pensons néanmoins judicieux de la replacer dans l'univers des créatures composites afin de faire ressortir ses spécificités et comprendre ce qui la rend si particulière. La famille de Chimère, ses géniteurs et sa fratrie font tous partie de ce monde des êtres composites. Nous allons donc examiner cette famille afin de saisir quels éléments de son « héritage génétique » composent son physique. Nous disloquerons ensuite Chimère afin de nous focaliser sur les trois animaux qui la constituent et tenterons de comprendre ce que le lion, le serpent et surtout la chèvre peuvent avoir comme signification.

### 7.1 ÊTRES COMPOSITES

Agrégat, assemblage, hybridation ou métissage, sont les fils rouges de notre recherche qui s'est jusqu'ici concentrée sur Chimère, trois animaux, deux mammifères et un ophidien cohabitant dans un seul corps. Ses adversaires sont également un agrégat : grâce au mors, Pégase, cheval doté d'ailes, est assemblé à son cavalier, Bellérophon, héros et lui-même également de nature composite<sup>849</sup> entre dieu et mortel. Si l'on s'en tient à l'assemblage qui compose Chimère, il est si hétéroclite qu'il n'aide pas à la compréhension de « la pétrification formelle de sa description<sup>850</sup> ». L'unicité de Chimère est d'autant plus précieuse lorsqu'on lit le commentaire de *Phèdre* de ce que Carlo Ginzburg appelle : « la foule des gorgones et des pégases<sup>851</sup> », dont les pluriels soulignent un « détachement ironique, presque méprisant : l'un est aussi bon que l'autre<sup>852</sup> ».

---

<sup>848</sup> FINLEY, 1981, p. 17.

<sup>849</sup> RODRÍGUEZ MORENO, 2000, p. 93.

<sup>850</sup> ZUCKER, Communication durant le colloque *Creature ibride dall'Oriente alla penisola italiana*, Istituto Svizzero, Rome, 3-4.4.2019.

<sup>851</sup> GINZBURG, 1996, p. 199.

<sup>852</sup> *Ibid.*: « Questi plurali sottolineano un distacco ironico, quasi sprezzante: uno vale l'altro ».

L'éventail des créatures composites est très large mais si Chimère fait partie de ce groupe au point que son nom puisse être perçu comme emblématique de cette catégorie d'êtres, toutes les chimères ne sont pas Chimère. Dès lors, nous nous interrogerons sur la raison pour laquelle ces créatures composites ont été pensées et « créées » par l'homme en gardant à l'esprit les propos de Françoise Frontisi-Ducroux : « l'hybridation fournit une solution à la représentation du non-visible, en lui substituant le jamais-vu<sup>853</sup> ». Les créatures composites ont une utilité de régulation sociale et ont été créées dans des sociétés « qui ont choisi la sphère du surnaturel pour représenter et se remémorer les conflits qui les opposent<sup>854</sup> ». Ces créatures émergent de la sphère de la vie culturelle et remettent simultanément cette sphère en question. L'une des plus importantes réalisations culturelles d'une société consistant à exprimer non seulement les craintes et les incertitudes, mais aussi des concepts alternatifs sous la forme de notions et d'images de créatures fantastiques. Ces dernières ont donc été perçues dans leur temps et leur contexte culturel respectifs comme faisant partie de la réalité et dans de nombreuses cultures, elles ont été intégrées dans un système idéologique plus large, mythologique, religieux tout en étant intégrées dans l'ordre social dominant<sup>855</sup>.

Les êtres composites font partie d'un ensemble plus vaste, celui des *mischwesen* qui regroupe d'ailleurs des réalités si diverses qu'ils ne sont pas facilement définissables alors qu'ils ont néanmoins le même rôle à jouer, celui de connecter ce qui est apparemment séparé ou même antinomique<sup>856</sup>. Le statut de *mixta* connecte des cultures, géographies et temporalités disparates qui résistent à l'assimilation. Dans *How to Make a Monster*<sup>857</sup>, Lorenz Winkler-Horaček suit Darrell Arlynn Amyx qui dans son chapitre *Make a Monster* décrit bien ce processus : si les ingrédients de base pour la création de monstres corinthiens sont peu nombreux et relativement simples, de nouvelles formes sont créées simplement en changeant la tête ou en ajoutant des ailes aux êtres réels<sup>858</sup>.

Ce schéma (Fig. 129) réalisé par un graphiste britannique passionné par les métissages, donne une idée de la floraison des possibilités que produisent l'éventail des créatures composites<sup>859</sup>, autant

---

<sup>853</sup> FRONTISI-DUCROUX, 1995, p. 133.

<sup>854</sup> SEVERI, 2007, p. 29.

<sup>855</sup> WINKLER-HORAČEK, 2015a, p. 628.

<sup>856</sup> WARDEN, <http://smu.academia.edu/GregWarden> : « bête fabuleuse, animal fantastique ou créature hybride, leur pouvoir vient du fait qu'ils peuvent connecter ce qui est disparate, vie et mort, conscience et rêve, réalité et imagination, ce qui leur donne une consistance peu réelle et une indéniable altérité ».

<sup>857</sup> WINKLER-HORAČEK, 2015a, p. 233.

<sup>858</sup> AMYX, 1988, p. 661. Sur les créatures composites dans la production vasculaire archaïque corinthienne : « *The basic ingredients for Corinthian monster-making are few and relatively simple... New forms are made simply by switching heads, or adding wings, to natural beings* », WINKLER-HORAČEK, 2015a, p. 255-323.

<sup>859</sup> KEMP, <http://www.jezkemp.co.uk/portfolio/>



d'aberrations taxonomiques à l'extérieur des taxinomies existantes<sup>860</sup>. Néanmoins, ne figurent sur ce schéma que les combinaisons connues et puisées dans la mythologie grecque, alors que, comme le relève Borges dans son *Livre des êtres imaginaires*, ces créatures composites pourraient être radicalement autres : « jardin zoologique de la réalité au jardin zoologique des mythologies... la population de ce deuxième jardin devrait excéder celle du premier, puisqu'un monstre n'est pas autre chose qu'une combinaison d'éléments d'êtres réels et que les possibilités de l'art combinatoire frisent l'infini... cela pourtant n'arrive pas<sup>861</sup> ».



Fig. 129

## 7.2 ORIGINES DES ÊTRES COMPOSITES

Les êtres composites, hybrides<sup>862</sup>, appartiennent à un passé mythique qui sur la durée a donné à chacun d'eux une apparence non seulement plausible mais néanmoins constante<sup>863</sup>. Dans *Archaeology of Nostalgia*, John Boardman consacre un chapitre aux origines des créatures fantastiques<sup>864</sup> et il établit qu'au V<sup>e</sup> millénaire, des hommes avaient découvert des squelettes de

<sup>860</sup> SPERBER, 1975, 15-2, p. 5-34.

<sup>861</sup> BORGES, 2015, p. 10.

<sup>862</sup> Relevons que pour Alain Moreau il existe un lien entre l'*hubris* et les créatures hybrides, lien que pour notre part nous ne saurions confirmer : « Les *hubristai* sont des monstres moraux et fort souvent des monstres physiques » et il relève que si pour Chantaine l'étymologie d'ὕβρις était inconnue, il y a de fausses étymologies qu'il qualifie « d'éclairantes » tout comme celle du mot hybride dont il a été dit faussement qu'elle découle de : *hibrida*, « de sang mêlé », altéré en hybrida sous l'influence du grec *hubris*, « violence ». La violence se trouve ici associée au mélange, au désordre, au monstrueux, car l'une des caractéristiques les plus fréquentes de la monstruosité, c'est précisément l'hybridité. Il conclut ainsi « Le champ sémantique de l'*hubris* est donc large puisqu'il comporte la transgression, la violation, le sacrilège, la violence, la démesure, l'excès, le gigantisme, le désordre, le mélange, l'hybridité, le monstrueux », MOREAU, 1997, p. 109. Sur les classifications des hybrides, MOREAU, 2016, p. 94.

<sup>863</sup> BOARDMAN, 2002, p. 131. Pour une explication détaillée, lire le chapitre « Imaging the Past : Here be Monsters », p. 127-156.

<sup>864</sup> *Ibid.*, Pour une explication détaillée, lire le chapitre « Fossilized History : Them Bones », p. 33-43 et 132-133.

dinosaures et affirme que ce sont ces os immenses qui ont contribué ou peut-être généré, le concept de géants, fils de Gè, vaincus par les Olympiens<sup>865</sup>. Les créatures composites appartiennent donc à un passé mythologique et si personne ne rencontre de griffons dont le nom grec *gryps*, signifie « crochet » et peut être mis en lien avec leurs becs et serres<sup>866</sup>, ou de centaures, si proches de la silhouette d'un cavalier, les descriptions de leurs physiques sont cohérentes et plausibles, « bien plus que celles des autres peuples de l'Antiquité<sup>867</sup> » précise-t-il. Michel Foucault dans « Monstres et fossiles », partage cette vision du processus de création et de codification des êtres composites. Ainsi, le philosophe considère la nature double du fossile, tant animal que végétal qu'il qualifie de « forme lointaine et approximative de l'identité ; il marque un quasi-caractère dans le bougé du temps... et ainsi, sur le fond du continu, le monstre raconte, comme en caricature, la genèse des différences, et le fossile rappelle, dans l'incertitude de ses ressemblances, les premiers entêtements de l'identité<sup>868</sup> ». Jean-Michel Mazin partage cette hypothèse que depuis un passé immémorial, les humains se sont interrogés sur les animaux et végétaux fossilisés et affirme que les hommes ont depuis très longtemps remarqué « l'existence de restes d'animaux et de plantes « pétrifiés » dans les roches et préconise que les êtres fantastiques « ont puisé leurs origines dans l'imagination humaine inspirée par des crânes fossilisés et fortement dentés<sup>869</sup> ». Le paléontologue se demande si le philosophe présocratique Anaximandre de Milet (611-547 av. J.-C.) fut en contact avec des restes fossilisés, ce qui l'aurait amené à penser que les animaux naissent de la matière et redeviennent terre après leur mort<sup>870</sup>. Ce lien entre les découvertes des fossiles et la création du concept de créatures imaginaires a été démontré lors de fouilles au nord de la Chine au début des années 2000. Ainsi un groupe d'archéologues a découvert des squelettes de dinosaures dont la cage thoracique écrasée formait une sorte d'aile gigantesque<sup>871</sup>. Ces os démesurés et éparpillés façonnaient une forme d'animal gigantesque et c'est cette image qui aurait pu produire le concept d'un dragon<sup>872</sup>.

Julien d'Huy, un anthropologue qui cherche à comprendre la diffusion des représentations et des mythes à l'aide de la phylogénétique, s'appuie sur les mouvements migratoires et parvient ainsi à établir des liens entre des régions très éloignées qui néanmoins partagent des mythologies voisines

---

<sup>865</sup> D'HUY, 2016a, p. 34 et sur l'importance de la paléontologie en lien avec les créatures fabuleuses antiques : TAQUET, 2006, p. 12-17.

<sup>866</sup> BOARDMAN, 2002, p. 127, 130-131.

<sup>867</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>868</sup> FOUCAULT, 1966, p. 169-170. La lecture de l'entier du sous-chapitre « Monstres et fossiles » est particulièrement intéressante pour le sujet qui nous occupe, p. 163-170.

<sup>869</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>870</sup> MAZIN, 2020, p. 10.

<sup>871</sup> Laténium, Musée d'Archéologie de Neuchâtel (CH), exposition *Derrière la Grande Muraille. Mongolie et Chine au temps des premiers empereurs*, 25 octobre 2015 - 29 mai 2016.

<sup>872</sup> ARONSON, 2014.

dont par exemple celle de l'immortalité du serpent qui grâce à sa mue, a donné le « proto-récit du dragon, défini comme une chimère possédant, pour une part au moins, un corps de serpent et qui daterait de la migration humaine hors de l'Afrique<sup>873</sup>.

### 7.3 LES ÊTRES COMPOSITES, DES ANIMAUX COMME LES AUTRES ?<sup>874</sup>

Si cette explication des fossiles comme origines des créatures composites nous semble vraisemblable, il est à relever que l'apparition des créatures composites mésopotamiennes date du v<sup>e</sup> millénaire et est donc contemporaine de la domestication et du développement de l'élevage, épisode qui a changé drastiquement la relation entre l'homme et l'animal<sup>875</sup>.

Commençons cette enquête sur les êtres composites en soulignant tout d'abord que ce qui relève de l'extraordinaire dans l'Antiquité n'est pas forcément identique à ce que nous considérons aujourd'hui comme hors norme. Les critères varient et ainsi, l'expression « animal fantastique » est utilisée pour « des êtres qui le sont pour nous et uniquement pour nous<sup>876</sup>».

Les recherches des auteurs anciens sur les animaux composites nous semblent rares<sup>877</sup> mais il convient de souligner que deux ouvrages perdus du corpus d'Aristote avaient pour titre *Sur les animaux composites* et *Sur les animaux mythiques*<sup>878</sup> dont parlent Diogène et Hésychius<sup>879</sup>. De surcroît, tant dans la *Physique* que dans la *Métaphysique*, Aristote s'intéresse aux créatures fantastiques qui sont des erreurs car déviant par rapport à leur espèce<sup>880</sup>, alors que dans la *Génération des animaux*, dans le chapitre consacré aux hybrides il écrit qu'un être composé de parties provenant d'animaux divers n'est aucunement viable, ne serait-ce qu'en tenant compte des différentes durées de gestation<sup>881</sup>. Au contraire, comme pour les êtres mutilés, des êtres ayant un membre additionnel sont tout à fait envisageables<sup>882</sup>, le *plastein* étant présent dans ce qui est inachevé, alors que le *tekton* est la technique de l'assemblage de parties déterminées en vue d'une fin spécifique<sup>883</sup>. Relevons également que dans l'étude de la nature, Aristote s'intéresse aux lois générales, *κατά φύσιν*, système qui n'est pas applicable pour les exceptions, *παρά φύσιν*, qui ne

---

<sup>873</sup> D'HUY, 2016.

<sup>874</sup> Question qui fut le titre de la communication d'Arnaud Zucker lors du colloque *Creature ibride dall'Oriente alla penisola italiana*, Istituto Svizzero, Rome, 3-4.4.2019.

<sup>875</sup> DANREY, 2004, p. 370.

<sup>876</sup> LI CAUSI, 2003b, p. 24-26.

<sup>877</sup> LLOYD, 1991, p. 94.

<sup>878</sup> ZUCKER, 2005a, p. 14.

<sup>879</sup> Aristote, *Histoire des animaux* : *ὑπὲρ τῶν μυθολογουμένων*, trad. P. LOUIS, p. XXXVI.

<sup>880</sup> Aristote, *Physique*, II, 8, 199b.

<sup>881</sup> Aristote, *De la génération des animaux*, IV, 3.

<sup>882</sup> *Ibid.*, IV, 769.

<sup>883</sup> *Ibid.*, p. 207.

sont néanmoins pas *supernaturelles* comme le relève judicieusement Geoffrey E. R. Lloyd<sup>884</sup> dans *Methods and Problems in Greek Science* qui traite justement du sujet qui nous intéresse. Dès lors, si Aristote et Ctésias font référence à des « choses » qui ne trouvent pas de résonance dans notre mode de pensée, il est inévitable de ne pas pouvoir créer des analogies entre des époques et modes de pensée distincts<sup>885</sup>. Il est en effet essentiel de se garder d'une lecture anachronique et il convient d'adopter « une logique binoculaire<sup>886</sup> » qui permet de franchir la frontière entre le cadre dans lequel nous évoluons et celui des Anciens. Nous devons donc nous interroger sur ce qui différencie un animal réel d'un être composite et devons admettre qu'il n'est pas toujours évident de déterminer l'élément principal qui implique qu'une créature fasse partie de l'un ou l'autre groupe, car avant d'être un animal connu, une créature peut sembler être un agrégat d'éléments disparates. Il est d'ailleurs à souligner que les créatures composites ont toujours les éléments essentiels tels une tête et un cœur et sont constitués de manière équilibrée, les parties des divers animaux étant de dimensions compatibles afin d'en faire des êtres « potentiellement viables et mobiles<sup>887</sup> ».

Les créatures composites ne sont ni un concept grec ou latin, mais une esthétique provenant de notre culture liée à un intérêt méthodique. De plus, l'être composite est un individu et non pas une espèce et est donc emblématique de l'absence de cohérence et de l'excès de singularité. Dès lors, toute classification étant le produit d'un système déterminé, elle est donc subjective et culturelle. La taxinomie ne peut donc pas prendre en compte l'infinie diversité des espèces et produit inévitablement des anomalies, car certains éléments seront « toujours réfractaires à leur inclusion dans un schéma donné<sup>888</sup> ». Cette problématique classificatoire est ancienne et il importe de préciser que les Grecs ne font pas de distinction rigide, comme nous le faisons, entre les races et les espèces et que la différence entre « métis » et « hybride » n'a donc aucune raison d'être dans un univers de réalité où l'espèce et le genre ont tendance, comme c'est souvent le cas dans de nombreuses taxonomies populaires, à être coesthétiques, comme le souligne Pietro Li Causi<sup>889</sup>. Dans l'antiquité, les auteurs parlant de l'hybridation spécifient que cet acte artificiel se passe toujours dans la violence et qu'il peut donc être mis en lien avec le viol et l'adultère<sup>890</sup>. Il y a donc une incohérence entre des hybrides qui peuvent créer une nouvelle lignée biologique et qui en même temps prennent le chemin qui les amène à une impasse dans l'évolution. Le statut des êtres composites implique qu'ils sont caractérisés par une incapacité qu'ils ont à rester dans un cadre

---

<sup>884</sup> LLOYD, 1991, p. 424. L'entier du chapitre est d'un intérêt particulier pour cette étude, p. 417-434.

<sup>885</sup> *Ibid.*, p. 24-26.

<sup>886</sup> LI CAUSI, 2007, p. 92.

<sup>887</sup> *Ibid.*, p. 368.

<sup>888</sup> DOUGLAS, 2005, p. 58.

<sup>889</sup> LI CAUSI, 2007, p. 95.

<sup>890</sup> *Id.*, 2014, p. 66.

donné, ils dépassent les frontières, mêlant biologie et société, « Entre réel, spéculatif et mythologique, les hybrides sont emblématiques des interactions et des mélanges<sup>891</sup> ».

## ZOOMORPHIE ET ANTHROPOMORPHIE

Une distinction particulière caractérise les créatures composites mi-humains, mi-animaux, qui elles bénéficiaient des termes *Mixanthrôpos*, ou *hémibrotos* et *mixothér/mixothéros*<sup>892</sup>, alors que le terme *diphuês* est plus spécifique en ceci qu'il qualifie un être de double nature<sup>893</sup>. Si Aristote s'interrogeait de la viabilité, de l'espérance de vie et du régime alimentaire des êtres centaures, dans ce qu'elle qualifie de « poétique de la monstruosité<sup>894</sup>», Blandine Cuny-Le Callet rappelle que Thalès expliquait la naissance des petits centaures en invoquant l'intimité des bergers et des juments<sup>895</sup>. Néanmoins, si les références à la zoophilie sont relativement présentes dans la littérature grecque, c'est toujours pour la condamner et décrire la terrible progéniture que cela peut produire, le respect du statut paritaire entre les deux partenaires n'étant pas respecté<sup>896</sup>.

Les éléments anthropomorphes, loin de donner plus d'humanité à une créature qui en comporte une partie, semblent au contraire entraîner cet être composite vers sa part animale. Il est d'ailleurs intrigant de relever que les êtres composites anthropomorphes sont très ambivalents : Polyphème sort du groupe des cyclopes, tout comme Pan ne fait pas tout à fait partie des satyres et que Chiron est traité de manière différente que les autres centaures. En effet, il semble qu'ils soient des exceptions au sein de leur groupe et que grâce à cet état de fait ils aient droit à un nom et une existence individuelle propre. Être nommés leur a permis d'accéder à la postérité et, pour Chiron, à démontrer que le statut d'être composite n'empêche nullement de devenir l'ami d'Asclépios ni d'exercer la médecine, ni même de devenir le précepteur d'un héros tel qu'Achille<sup>897</sup>. Entre l'homme et l'animal, nous sommes face à une intersection symbolique, « d'usage totémique<sup>898</sup>», qui crée des effets de réfraction entre la zoosphère et l'anthroposphère<sup>899</sup> explique Pietro Li Causi. Rappelons que plusieurs auteurs anciens se sont préoccupés de connaître le régime alimentaire des êtres composites et se demandent si les centaures se nourrissaient comme des humains ou des chevaux<sup>900</sup>. Sur les images, nous les voyons aller à la chasse, armés, mais font-ils cuire la viande ?

---

<sup>891</sup> ASTON, 2011, p. 30.

<sup>892</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>893</sup> LISSARRAGUE, 2013, p. 98.

<sup>894</sup> CUNY-LE CALLET, 2005, p. 199-200.

<sup>895</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>896</sup> GIARDINO, 2010, p. 112-115.

<sup>897</sup> BRANCACCI, 1997.

<sup>898</sup> LI CAUSI, 2008b, p. 166.

<sup>899</sup> *Ibid.*

<sup>900</sup> GIARDINO, 2010, p. 119-121.

## ASSEMBLAGE

Une manière de tenter de comprendre les créatures composites consiste en une opération de désassemblage, en les disséquant en fonction d'un bestiaire familier. En effet, une créature composite ne suscite effroi ou attirance que lorsque les parties qui le composent sont assemblées : démantelé, l'hybride ne crée plus de fascination particulière. Si les créatures composites sont donc constituées de parties hétéroclites mais connues, cela peut s'expliquer par le fait que l'humain n'aurait pas la capacité d'élaborer un être radicalement autre et qu'il est donc contraint de respecter une certaine fidélité à des éléments connus : dans son chapitre consacré à l'Égypte, Hérodote décrivait d'ailleurs l'hippopotame comme un composé de bœuf et de cheval<sup>901</sup> et considérait l'éléphant comme une créature impossible, la disproportion entre la dimension du corps et le serpent attaché à sa tête semblant trop étrange. Ce processus de production d'images mentales est à la base d'une pensée collective, « l'image servant de lien entre les hommes et le monde qui les entoure<sup>902</sup>».

Si les frises animalières oscillent entre un motif décoratif et ornemental, ou mythologique et narratif, les créatures composites qui en font partie sont orientées autour de structures qui permettent une interprétation. Dans l'art grec, toute « ornementation » est concrète, c'est-à-dire qu'elle représente des choses qui existent, ce qui signifie que l'ornement n'est pas dépourvu de sens et cela est encore d'autant plus vrai lorsqu'il s'agit d'images de créatures animales réelles ou fantastiques, qui sont des représentations concrètes en soi. Les animaux, les plantes, mais aussi les êtres composites, qu'ils soient représentés isolément ou en séquences dans le contexte des frises animalières, décrivent un monde. Néanmoins, ils ne racontent pas une histoire et doivent donc être distingués des représentations narratives de scènes ou de figures mythologiques. Les images d'un monde peuplé d'êtres composites véhiculent l'idée d'une nature sauvage qui était profondément ancrée dans l'imaginaire culturel des VII<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> siècles<sup>903</sup>. Sur ces frises animalières mêlant animaux réels et fantastiques, on assiste à la représentation d'un monde animal à la fois dangereux et paisible, ambivalent, les êtres composites, inquiétants et incompréhensibles, faisant partie de l'ordre existant et grâce à leur intégration parmi les animaux réels et à la catégorisation que cela implique, l'incompréhensibilité de la forme composite est surmontée, reflétant ainsi la volonté d'appréhender la nature sauvage avec rationalité<sup>904</sup>.

## TERMINOLOGIE

---

<sup>901</sup> LENFANT, 1995, p. 326. Ainsi que l'*Histoire*, Hérodote, II, LXI.

<sup>902</sup> DANREY, 2004, p. 369-370.

<sup>903</sup> WINKLER-HORAČEK, 2015a, p. 630-631.

<sup>904</sup> *Ibid.*, p. 638.

Si l'on veut tenter de comprendre ce que ces êtres représentaient pour les Anciens, il est essentiel de faire un tour d'horizon de la terminologie employée pour les qualifier en tant que groupe. En effet, les processus classificatoires évoluent en fonction des sociétés et Emma Aston relève qu'Hésiode ne présente pas les êtres composites de la *Théogonie* comme une catégorie spécifique mais écrit qu'elles font partie du monde divin qu'il qualifie de *Pelôron*<sup>905</sup>. En effet, au contraire d'autres cultures, les Grecs considéraient toutes les créatures vivantes, humaines et animales, comme faisant partie du même groupe, ζῷα, sans qu'il y ait une différence fondamentale entre tous les êtres animés, qu'ils soient animaux, humains ou divins<sup>906</sup>, car ils procédaient d'un même genre mais d'espèces différentes<sup>907</sup>, l'ensemble des créatures n'ayant aucune matérialité ni réalité<sup>908</sup>.

Si l'on rencontre fréquemment les termes *teras* et *pelôr* dans les textes grecs, ces termes ne nous semblent pas très précis. Si *teras* en son sens premier signifie « signe envoyé par les dieux, chose prodigieuse<sup>909</sup> », il a également une signification qui implique quelque chose de contraire à la nature, de mauvais présage alors que *pelôr*, donne une idée de grandeur, de masse, d'excès<sup>910</sup>. Il est néanmoins possible d'opérer une distinction entre les créatures fantastiques qui sont, d'une certaine manière, intemporelles, alors que d'autres ont un lieu et un temps, « *sind örtlich und zeitlich*<sup>911</sup> » et ont donc presque une présence physique.

La littérature latine, donc postérieure à notre étude, utilisera le terme « *monstrum* »<sup>912</sup>, qui dérive de *moneo* signifiant avertir et qui qualifie tant des individus hideux, malformés que prodigieux<sup>913</sup>. Ce terme est très proche du grec *teras* et s'applique spécifiquement à quelque chose qui a été produit de manière non naturelle ou qui n'est pas conforme ou qui excède la nature et qui peut indiquer une colère divine<sup>914</sup>. *Monstra* est néanmoins le terme qui a été choisi pour le Supplementum du *LIMC*<sup>915</sup> pour répertorier toutes les créatures composites, grecques incluses. Ajoutons que les termes « monstre » et « *monster* » n'ont pas la même connotation dans un texte en français où tout un imaginaire est lié à la monstruosité, à la déformation et a donc une connotation négative, alors que les chercheurs anglo-saxons utilisent ce terme de manière plus

---

<sup>905</sup> ASTON, 2011, p. 35.

<sup>906</sup> LLOYD, 1991, p. 424.

<sup>907</sup> WOLFF, 1997.

<sup>908</sup> ÉRARD, 2003, p. 11.

<sup>909</sup> *LIMC* Supplementum, s.v. Monstra, p. 339.

<sup>910</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>911</sup> WINKLER-HORAČEK, 2005a, p. 42.

<sup>912</sup> Sur ce sujet, « La monstruosité et le monstrueux », CANGUILHEM, 1980, p.171-184.

<sup>913</sup> La liste des typologies de monstres, MOREAU, 1986, p. 5-6.

<sup>914</sup> ASTON, 2011, p. 33.

<sup>915</sup> *LIMC* Supplementum, s.v. Monstra, p. 339-359

large, n'impliquant pas de jugement de valeur.

#### 7.4 CHIMÈRE, EMBLÉMATIQUE DES CRÉATURES COMPOSITES ?

Si l'on veut tenter de répondre à cette question, il convient d'analyser les images où sont représentés les êtres composites et l'on arrive à la conclusion qu'en général, si un objet est décoré de frises d'animaux fantastiques, Chimère ne fait pas partie de cette iconographie où sont privilégiés griffons, sphinges<sup>916</sup> et autres êtres composites quelquefois inconnus du répertoire « classique ». En Étrurie néanmoins, il n'en va pas de même et l'on peut prendre pour exemple le pectoral de la tombe Regolini-Galassi<sup>917</sup> qui est entièrement décoré de frises animales, où se côtoient êtres réels et fantastiques et sur lequel figurent des représentations de Chimère.

#### 7.5 SINGULIÈRE CHIMÈRE

Chimère semble unique car sa spécificité, les jets de flammes, ne se trouve chez aucun animal réel<sup>918</sup> alors que les autres créatures composites cumulent des éléments présents dans des races différentes. La chimère canonique est le produit d'un long processus de représentations en fonction des lieux et des époques et qui a abouti à la fixation de ce schéma<sup>919</sup>. Néanmoins, cette structure canonique n'est pas une condition *sine qua non* dans la recherche des racines du mythe car cette fixation est déjà le produit d'une évolution relativement avancée. Chimère va bien au-delà de l'assemblage des trois animaux spécifiques car mythes et représentations ne sont pas une seule et même réalité<sup>920</sup>. Si Chimère est une perturbation à l'ordre naturel des choses, une perturbation qui dans les récits grecs est vue complètement à travers l'action héroïque<sup>921</sup>, le mythe de Chimère et de Bellérophon est l'un des plus anciens mythes représentés dans l'art grec<sup>922</sup> et ceci a participé à sa renommée et son exceptionnelle longévité.

##### 7.5.1 Origines

Nous l'avons constaté, bien que Chimère fasse partie de l'univers des êtres composites, elle est unique et dès lors nous pensons crucial d'explorer quelques pistes afin de tenter de comprendre son « bagage génétique », ainsi que son bagage culturel.

---

<sup>916</sup> Sur les griffons et les sphinges, BOARDMAN, 2002, p. 128-136.

<sup>917</sup> Ce pectoral est étudié dans le n° 1.4.2 de la première partie.

<sup>918</sup> SPERBER, 1975, 15-2, p. 5-34.

<sup>919</sup> WILL, 1955, p. 163.

<sup>920</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>921</sup> WARDEN, <http://smu.academia.edu/GregWarden>

<sup>922</sup> LOW-SCHMITT, 1966, vol. 70, n° 4, p. 341.



Parmi les multiples hypothèses liées à la naissance du concept de Chimère, relevons-en deux qui semblent diamétralement opposées afin de nous rendre compte que de tout temps cette composition qui constitue Chimère a été peu compréhensible: Chimère pourrait être la symbolisation du calendrier de l'année sacrée tripartite dont les emblèmes étaient la Grande Déesse, lion au printemps, la chèvre en été et le serpent en hiver<sup>923</sup>, ou plus rationnellement une illusion d'optique: les Minoens produisaient des sceaux qui représentaient deux animaux l'un derrière l'autre et une imprécision dans la manière de représenter la profondeur, l'image aurait pu être lue comme un animal en combinant plusieurs<sup>924</sup>, tel un « télescopage de ce qui est normalement séparé<sup>925</sup> ». C'est cette même illusion d'optique qui pourrait expliquer la composition de la licorne : en effet, dans l'art oriental, les animaux représentés de profil, se chevauchant, et donc se dissimulant exactement lorsqu'ils sont en file, ne laissent paraître qu'une seule corne<sup>926</sup>.

À Suze, sur les remparts de la ville, figure un lion affublé de cornes caprines<sup>927</sup>, presque un résumé de Chimère, et les *Mushussu* de Babylone, également assemblages de quadrupèdes et de serpents, partagent avec la famille de Chimère la caractéristique d'avoir un regard particulier, coloré et tacheté, qui est la spécificité d'animaux fantastiques<sup>928</sup>. Notons néanmoins que pour Sebastiano Soldi, les créatures composites polycéphales sont d'origine anatolienne, alors que celles qui découlent d'un modèle mésopotamien ou syrien sont un amalgame de parties qui constituent un tout, tels les *Lamassu*<sup>929</sup>. Au sujet de cette filiation orientale des créatures composites, Thomas Dunbabin estime qu'elles sont de deux « espèces », celles qui ont un ancrage mythologique et celles qui ont été directement adoptées de l'Orient<sup>930</sup>.

### 7.5.2 Héritage hittite

Waldemar Deonna s'interrogeait sur les origines de Chimère et il imaginait des racines des divinités zoocéphales égyptiennes, mésopotamiennes iraniennes ou hittites<sup>931</sup>. Les artisans du royaume hittite, fondé vers 1750<sup>932</sup>, ont élaboré une figure hétéroclite au corps léonin, ailé celui-ci, muni d'une queue terminée par un rapace et dont la tête léonine est surmontée d'une tête

<sup>923</sup> GRAVES, 2002, p. 211, 399 et 707.

<sup>924</sup> *Ibid.*

<sup>925</sup> VERNANT, 1986, p. 79.

<sup>926</sup> RUTTEN, 1962, p. 14.

<sup>927</sup> MASTROCINQUE, 2007, [https://brill.com/view/journals/jane/7/2/article-p197\\_4.xml](https://brill.com/view/journals/jane/7/2/article-p197_4.xml)

<sup>928</sup> DOUGLAS VAN BUREN, 1946, p. 16. Sur les dragons léonins et ophidiens en Mésopotamie, p. 3-54.

<sup>929</sup> SOLDI, correspondance privée, 4 décembre 2020.

<sup>930</sup> DUNBABIN, 1953, p. 1167.

<sup>931</sup> DEONNA, 1945-48, II, p. 266-267.

<sup>932</sup> MOSSÉ, 2008, p. 121.

anthropomorphe<sup>933</sup>. Chimère pourrait être une créature fantastique hittite du XIV<sup>e</sup> siècle<sup>934</sup> et Maurice Bowra préconise que la mémoire de l'empire hittite ait survécu dans les tribulations de Bellérophon en Lycie<sup>935</sup> alors que Thomas B. L. Webster<sup>936</sup> pense que les excursions du héros dans cette région sont en lien avec des troubles qui s'y déroulaient et dont parle le roi des Hittites dans sa correspondance avec le souverain de Ahhiyawa<sup>937</sup>. Il est à relever que c'est grâce à Champollion que les Hittites ont été redécouverts et que l'on a compris l'ampleur de leurs relations diplomatiques : en effet, le fondateur de l'Égyptologie découvrit à Karnak le traité que Ramsès II avait signé en 1270 avec le Grand Prince hittite Kheta<sup>938</sup>. À la chute de ce royaume au début du XII<sup>e</sup> siècle, les petites principautés néo-hittites ont repris ce motif iconographique qui nous semble très proche de Chimère (Fig. 130). Malheureusement les textes manquent pour connaître l'histoire de cette créature composite datant du IX<sup>e</sup> siècle, une divinité appelée *Damnassara*, dotée d'une force exceptionnelle, bienveillante envers les Hittites mais hostile envers leurs ennemis<sup>939</sup> dont on ne sait rien d'un éventuel lien avec le feu par manque de sources, écrites et iconographiques<sup>940</sup>. Cette créature était masculine, bien qu'au contraire des autres puissances antiques, l'Empire hittite réservât une place de choix aux femmes<sup>941</sup> et que le suffixe *-sara* terminant son nom sert en général à créer des noms féminins<sup>942</sup>.



Fig. 130

Pour Aurélien Le Maillot, spécialiste de la Mésopotamie et du Proche-Orient antique, cette figure composite hittite dérive des taureaux et lions ailés androcéphales assyriens, gardiens de portes

<sup>933</sup> Sur cette créature composite qu'il qualifie de *Chimaera*, SOLDI, 2012.

<sup>934</sup> WEBSTER, 1958, p. 67.

<sup>935</sup> BOWRA, 1955, p. 38.

<sup>936</sup> WEBSTER, 1958, p. 67 et BLOK, 1995, p. 290. Sur l'histoire préhomérique : *Grèce et Proche-Orient avant Homère*, SEVERYNS, 1960.

<sup>937</sup> Royaume que J.-P. Vernant situe possiblement à Rhodes, VERNANT, 2012, p. 27.

<sup>938</sup> LÉVÊQUE, 1987, p. 349.

<sup>939</sup> MAZOYER, 2007, p. 226-231.

<sup>940</sup> LE MAILLOT, 2019, communication personnelle.

<sup>941</sup> MOSSÉ, 2008, p. 124.

<sup>942</sup> MAZOYER, 2007, p. 226.

installés dans la nouvelle capitale de Nimrud vers 870, qui eux-mêmes sont issus des animaux colossaux Hittites du II<sup>e</sup> millénaire de Alaça Hüyük ou de Hattusa<sup>943</sup> (actuel Bogazköy)<sup>944</sup>. Les Hittites représentaient fréquemment des lions à queue de serpent, ce qui pourrait indiquer un début de filiation avec Chimère, mais cela ne nous aide que partiellement et n'explique pas la raison de la présence de cette fameuse tête caprine. Il est néanmoins intéressant de relever que le dieu Marduk et son équivalent louvite (terme lié à des Hittites méridionaux<sup>945</sup>) Santa acceptaient des sacrifices de jeunes chevrettes comme substituts à des vies humaines<sup>946</sup>. Dans *The Cilician God Sanda and the Greek Chimera*, Attilio Mastrocinque écrit qu'il n'est pas étonnant que la représentation iconographique de Chimère puisse subir des variations : les descriptions des mythologies étrangères donnèrent l'impulsion aux mythes grecs et à leurs iconographies et il serait ainsi possible de reconnaître une influence anatolienne et syrienne dans la *Théogonie*<sup>947</sup>. Ainsi, Mario Iozzo pense que la légende du « Tueur de Dragon-Serpent », d'origine proto-indo-européenne et relatée tant dans des textes hittites que dans la littérature sacrée iranienne, aurait pu être transmise à la culture grecque à l'époque protogéométrique (du milieu du X<sup>e</sup> siècle au milieu du IX<sup>e</sup> siècle), alors que les éléments iconographiques ne seraient entrés dans le répertoire grec qu'au début du VII<sup>e</sup> siècle<sup>948</sup>. Cependant, il réfute une influence des lions androcéphales hittites et syriens ainsi que des lions ailés assyriens et babyloniens dans la création de la Chimère grecque et suggère qu'elle dérive plutôt d'une influence du Luristan et de la Perse des Achéménides où l'on trouve des créatures composites bicéphales. Anna Roes partage cette idée de la filiation d'un modèle provenant du Luristan et/ou achéménide dans la composition de Chimère, mais ajoute qu'il convient de s'intéresser également à l'influence que les Grecs au service du Grand Roi ont pu avoir sur la production perse et souligne que si l'art perse a créé maintes figures composites pluricéphales, cette combinaison de lion et de chèvre est réservée aux seules chimères grecques et étrusques<sup>949</sup>.

### 7.5.3 Généalogie

Comme nous le constatons, l'éventail des pistes pour découvrir les origines de Chimère est large et il n'y a encore pas de consensus sur ses origines et nous laissons donc ces polémiques aux

---

<sup>943</sup> « Hattusa est le premier territoire où coexistèrent l'épopée de Gilgamesh et la matière épique de Troie : rien d'étonnant, donc, à ce qu'Homère soit considéré comme originaire d'Asie mineure », LE GUEN, D'ERCOLE et ZURBACH, 2019, p. 209.

<sup>944</sup> LE MAILLOT, 2013 et AKURGAL, 1986, p. 319-330.

<sup>945</sup> LEBRUN, 1990 p. 57, SEVERYNS, 1960, p. 65 et 68-69 précise que les Louvites ont précédé les Hittites de plusieurs siècles en Cappadoce. Sur les Louvites, p. 57-62. Sur les liens entre la mythologie grecque et la population louvitophone de Lycie-Cilicie, BALLABRIGA, 1990, p. 23-25.

<sup>946</sup> MASTROCINQUE, 2007.

<sup>947</sup> *Ibid.*, p. 213-217.

<sup>948</sup> IOZZO, 2009, p. 13.

<sup>949</sup> ROES, 1953, p. 1160.

spécialistes afin de nous concentrer sur la chimère canonique grecque en examinant ce schéma des éditions des Belles Lettres (Fig. 131) qui représente l'arbre généalogique selon le texte d'Hésiode.

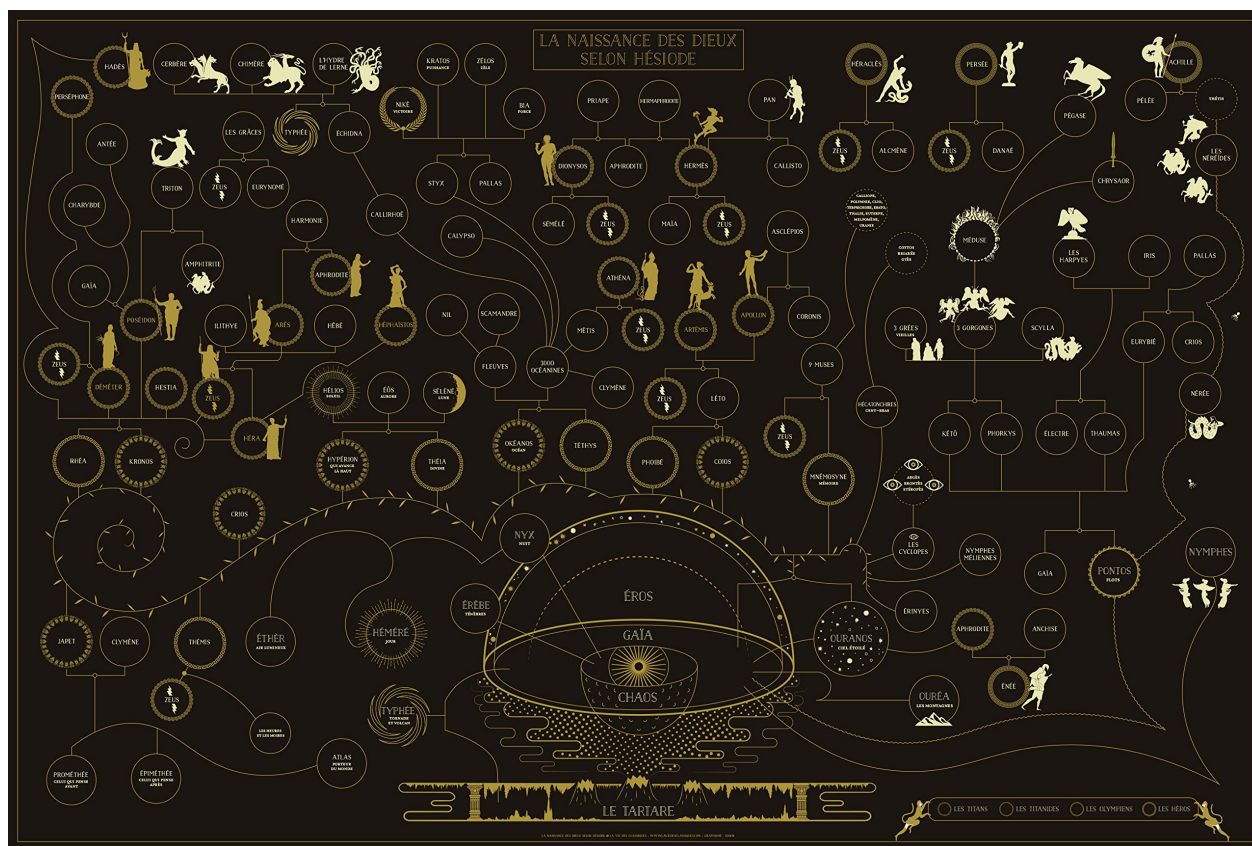


Fig. 131

Au contraire des Grées par exemple, la famille de Chimère est composée d'individus qui ont un nom qui leur offre une identité propre<sup>950</sup>. Comme l'expose en détail Jean-Pierre Vernant dans *Corps Obscur*<sup>951</sup>, Chimère a donc un acte de naissance. Ainsi, dans la *Théogonie*, Hésiode la présente comme fille d'Échidna et de Typhon, tous deux du pays des Arimes<sup>952</sup> et sœur d'Orthos, de Cerbère et de l'Hydre de Lerne<sup>953</sup>. Chimère est emblématique du véritable écheveau de relations incestueuses de la famille issue de Pontos et Gaïa, et dont les membres ont comme caractéristiques « l'ambivalence entre le bien et le mal la vie et la mort<sup>954</sup> ». Gaïa a la particularité de produire tant des monstres que leurs adversaires<sup>955</sup> et Alain Moreau voit en elle « l'alma mater,

<sup>950</sup> STRAUSS CLAY, 1993, p. 114. Sur la problématique de nommer les hybrides : p. 114-116.

<sup>951</sup> VERNANT, 1986, p. 43-44.

<sup>952</sup> BALLABRIGA, 1986, p. 115.

<sup>953</sup> Sur les géniteurs et la fratrie : STRAUSS CLAY, 1993, p. 105-116.

<sup>954</sup> MOREAU, 1986, p. 3.

<sup>955</sup> *Ibid.*, p. 12.

la mère généreuse et tutélaire<sup>956</sup>» et souligne que tant Pégase que Méduse<sup>957</sup> ont une place centrale dans sa descendance, perpétuant ainsi le souvenir de son aspect bénéfique<sup>958</sup>.

Cet « arbre généalogique » consensuel en considérant les différentes traductions, (Fig. 132) nous aidera à nous diriger dans cette lignée et à bien saisir les interactions entre ses membres.

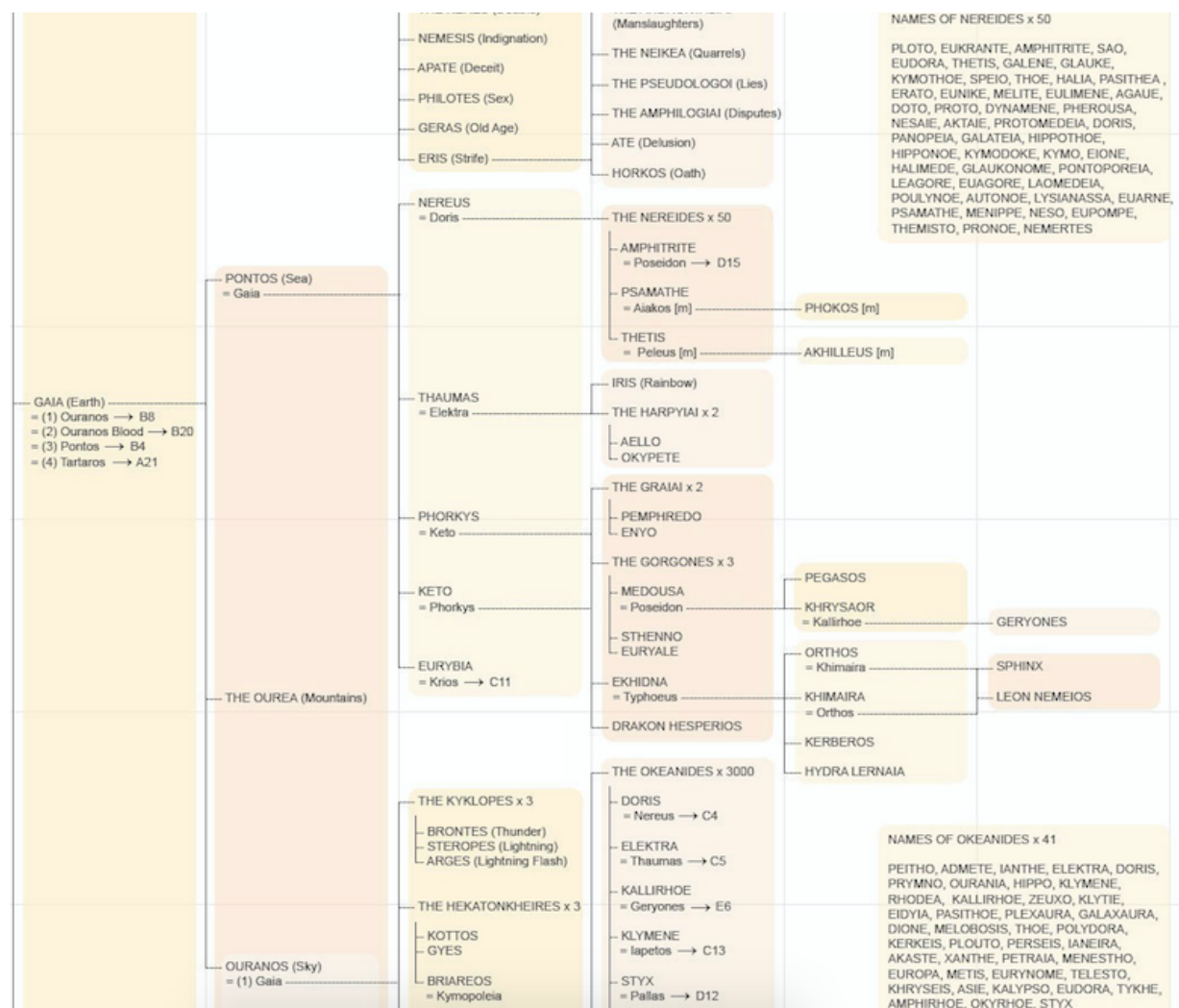


Fig. 132

Nous concentrant sur Chimère, voici un schéma plus restreint qui nous permet de mieux saisir les interactions et liens entre les protagonistes de l'histoire qui nous occupe :

<sup>956</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>957</sup> Pour la place de Méduse dans cette généalogie : MOREAU, 1986, p. 14.

<sup>958</sup> MOREAU, 1986, p. 14-15.



Méduse, aïeule de Géryon et d'Échidna. Il s'oppose aux versions qui font de Phorkys et Kêtô les géniteurs d'Échidna « écartant Méduse et Pégase de la position centrale, insistant uniquement sur le caractère atroce de la descendance de Gaïa, au détriment d'une ambivalence<sup>967</sup> ». Poséidon s'unit à une autre descendante de Pontos, la Gorgone Méduse, sœur d'Échidna et, ensemble, ils engendrèrent Pégase<sup>968</sup>, le cheval ailé si déterminant lors du combat entre Chimère et Bellérophon. Il est à noter que les philologues sont susceptibles d'interpréter diversement la généalogie de Chimère, jusqu'à rendre possible le fait qu'elle pourrait être issue, de même que Sphinx et le lion de Némée, directement de Phorkys et Kêtô<sup>969</sup>. Néanmoins, pour notre étude, nous suivons la généalogie la plus communément admise, celle d'une filiation de Échidna et Typhon, « couple chiasique<sup>970</sup> », aux parties serpentine qui se répondent : le bas du corps pour Échidna correspond aux cent têtes de serpent<sup>971</sup> pour Typhon.

## PÈRE : TYPHON

Le père, « le terrible, l'insolent bandit<sup>972</sup> » Typhon, originaire de Cilicie et de Syrie<sup>973</sup> a des origines diverses : il est peut-être né d'un œuf fécondé par Cronos et enfoui en Gaïa par Héra<sup>974</sup>, ou il est fils de Tartare et de Gaïa<sup>975</sup>. Son antre se trouvait à Korykos (Cilicie)<sup>976</sup> et « le maître des souffles et de la flamme<sup>977</sup> », Typhon le monstre aux bras puissants et aux pieds infatigables, aux cent têtes de serpents, aux yeux jetant des lueurs de flammes et à la voix bariolée, le rendent familier tant des dieux que des bêtes sauvages et des forces de la nature. Si les sirènes attirent les marins par leur chant, Typhon lui, mugit, rugit ou aboie<sup>978</sup>. Il incarne ainsi la puissance élémentaire du désordre<sup>979</sup>. Selon les traditions, Typhon est soit l'Ouragan par excellence donc informe, soit un monstre serpentiforme, ailé, polycéphale<sup>980</sup> et cracheur de feu. En tant que « producteur » de feu, Typhon se positionne en rival de Zeus<sup>981</sup>. Apollodore écrit qu'il grandit si rapidement qu'en une seule journée sa tête parvint au sommet de l'Olympe, créant la panique parmi les dieux<sup>982</sup>.

---

<sup>967</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>968</sup> Sur le lien entre Poséidon et les chevaux, VERNANT, 2012, p. 24-26.

<sup>969</sup> BAGLIONI, 2017, p. 48.

<sup>970</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>971</sup> Hésiode, *Théogonie*, 825 (trad. P. MAZON, Les Belles Lettres, 1986).

<sup>972</sup> *Ibid.*, 308.

<sup>973</sup> BONNEFOY, 1999, p. 186 et BALLABRIGA, 1990, p. 6-21, spécifiquement p. 16-21.

<sup>974</sup> *Ibid.*, p. 1296.

<sup>975</sup> *Ibid.*, p. 2083.

<sup>976</sup> AKURGAL, 1986, p. 368.

<sup>977</sup> BONNEFOY, 1999, p. 1296.

<sup>978</sup> Hésiode, *Théogonie*, 832-835 (trad. P. MAZON, Les Belles Lettres, 1986).

<sup>979</sup> *Ibid.*, p. 2083.

<sup>980</sup> CARPENTER, 1997, p. 70.

<sup>981</sup> Hésiode, *Théogonie*, p. 270 (trad. A. WACZIARG-ENGEL, Fayard 2014).

<sup>982</sup> Apollodore, *La Bibliothèque*, I, 6, 3.



Afin de s'échapper, les Olympiens se coalisent, se métamorphosent en animaux et se cachent dans le désert tandis qu'Athéna et Zeus tentent de le maîtriser à l'aide de la serpe qui a servi à l'émasculation de Cronos. Zeus perd la bataille et se retrouve les tendons sectionnés sous bonne garde de la vipère au buste féminin, Échidna, laquelle par ruse d'un des Olympiens se laisse endormir permettant ainsi la libération de Zeus<sup>983</sup>. Celui-ci, à peine remis de ses blessures et à l'aide de son fils Héraclès<sup>984</sup>, se lance à la poursuite de Typhon, le terrasse et, ainsi que Pindare nous l'apprend, l'enferme sous la bonne garde d'Héphaïstos sous l'Etna d'où il fait jaillir des jets de flamme rouge<sup>985</sup>.

Ce voyage de Typhon vers l'ouest, s'il figure dans les textes de Pindare et d'Eschyle<sup>986</sup> pourrait être bien plus ancien, une région volcanique étant traditionnellement le tombeau « d'une divinité de type igné et tempétueux<sup>987</sup> ». Cette migration vers l'occident est emblématique du « mécanisme général par lequel les Grecs ont transporté dans le monde occidental un certain nombre de doublets tirés d'un Orient asiatique ou égéen<sup>988</sup> ». Le terme utilisé dans la *Théogonie* 'Αἰδὼνῇ pourrait être un toponyme et propose qu'il se réfère à l'Etna, car dérivant de αἰδῶνός, ce qui serait parfait pour une « Montagne Noire du couchant, une sorte d'antichambre du sombre Tartare, qui s'est embrasée depuis que le feu du dieu foudroyé s'est une fois élancé « dans les forges montagnardes de l'Aïdné escarpé<sup>989</sup> ». Sur ce déplacement de Typhon et sur sa progéniture qui s'est disséminée de l'Érythie à la Lycie, citons Apollodore : « Une de ses mains s'étend jusqu'à l'Occident, l'autre jusqu'au Levant<sup>990</sup> ».

#### FRATRIE : ORTHOS, CERBÈRE et L'HYDRE

Selon Hésiode, en fonction des diverses traductions françaises, Typhon « s'unit d'amour<sup>991</sup> », « s'unit dans la tendresse<sup>992</sup> », « s'unit de bonne entente<sup>993</sup> » ou « fit l'amour<sup>994</sup> » à Échidna et ensemble ils conçurent une progéniture dont chaque membre bénéficia de leur « patrimoine génétique ». Selon Martin L. West « *Typhon is a good match for Echidna, as his anatomy, like*

<sup>983</sup> Sur l'action de Pan dans la victoire de Zeus contre Typhon, BORGEAUD, 1979, p. 171-172.

<sup>984</sup> ASTON, 2011, p. 36

<sup>985</sup> Pindare, *Pythiques*, I, 16-26.

<sup>986</sup> Eschyle, *Prométhée enchaîné*, 351-372.

<sup>987</sup> BALLABRIGA, 1986, p. 116.

<sup>988</sup> *Ibid.*

<sup>989</sup> *Ibid.*

<sup>990</sup> Apollodore, *La Bibliothèque*, I, 6, 3 (trad. P. SCHUBERT, l'Aire, 2014).

<sup>991</sup> Hésiode, *Théogonie*, 306 (trad. P. MAZON, Les Belles Lettres, 1986).

<sup>992</sup> *Id.*, 306 (trad. A. WACZIARG-ENGEL, Fayard, 2014).

<sup>993</sup> *Id.*, 306 (trad. J.-L. BACKÈS, Gallimard, 2001).

<sup>994</sup> *Id.*, 306 (trad. A. WACZIARG-ENGEL, Fayard, 2014).



hers, combines the anthropomorphic and the serpentiform<sup>995</sup> ». Comment sommes-nous passés de générations d'êtres composites « créés » par les seules forces de la nature, à une génération sexuée chez Typhon et Échidna ? C'est précisément cette génération qui sépare les deux générations de chimères, celles de l'âge des Olympiens et celles de l'époque titanesque. « Chimère est l'incarnation d'un vitalisme de nature « végétal », elle affirme un continuum biologique dont l'image la plus éloquente est celle du rameau des grotesques, capable de croiser les genres et espèces du vivant, comme s'il formait un « tout ». Chimère est un monstre pudibond, une négation du sexe<sup>996</sup> ».

Typhon et Échidna procréent donc une étonnante fratrie : tout d'abord les deux frères canidés, Orthos et « un monstre irrésistible, qu'à peine on ose nommer, le cruel Cerbère, le chien d'Hadès, à la voix d'airain, aux cinquante têtes, implacable et puissant<sup>997</sup> », puis les deux sœurs, « Hyde<sup>998</sup>, qui ne sait qu'œuvres atroces, le monstre de Lerne qu'Héra la déesse aux bras blancs avait fait grandir pour satisfaire son effroyable haine contre Héraclès le Fort<sup>999</sup> », puis enfin Chimère. Alain Moreau rappelle qu'Hécatee de Millet considérait Cerbère comme un serpent géant, appelé *Chien d'Hadès* à cause de son venin<sup>1000</sup>. Il est d'ailleurs curieux de relever que l'Hydre, tout comme Chimère, n'a pas été nourrie par sa mère et qu'Héraclès a vaincu Hyde à Lerne, lieu proche de Corinthe, cité du vainqueur de Chimère, Bellérophon. Jenny Strauss Clay relève que l'Hydre amène une nouveauté dans l'histoire des combats contre les créatures composites de la *Théogonie*, car si jusqu'alors, les héros devaient aller aux confins du monde pour les combattre, l'Hydre est la première qui constitue une menace pour la société humaine<sup>1001</sup>.

Il importe de relever que si Aristote s'est intéressé aux hybrides dans *De la génération des animaux*, c'est dans la section dédiée à la stérilité qu'il parle du fait que biologiquement un hybride ne peut pas se reproduire, il est un *hapax* tel le mulet<sup>1002</sup>. Pietro Li Causi ajoute que la stérilité de la mule était considérée comme un problème biologique difficile à résoudre, ce qui peut donc faire penser qu'en général les créatures hybrides étaient donc fertiles et susceptibles de créer de nouvelles races, et impliquerait que l'hybridation fasse potentiellement partie du processus d'évolution, en un mécanisme de corruption et d'anoblissement en fonction du statut des

<sup>995</sup> Hesiod, *Theogony*, p. 251 (trad. M. WEST, Oxford World's Classics, 1999).

<sup>996</sup> OTTINGER, 2003, p. 13.

<sup>997</sup> Hésiode, *Théogonie*, 311-313 (trad. P. MAZON, Les Belles Lettres, 1986).

<sup>998</sup> «The hydra should be regarded as the Fallen Angel among dragons. The hydra had fallen from grace, for in it all the beneficent qualities of the dragon, which it resembled in every respect save for the multiplicity of its heads were deflected to evil purposes », DOUGLAS VAN BUREN, 1946, p. 20.

<sup>999</sup> Hésiode, *Théogonie*, 313-316 (trad. P. MAZON, Les Belles Lettres, 1986).

<sup>1000</sup> MOREAU, 2006, p. 29

<sup>1001</sup> STRAUSS CLAY, 1993, p. 110-111.

<sup>1002</sup> Aristote, *De la génération des animaux*, II, 7, 747 a.

protagonistes<sup>1003</sup>. Si donc il existe un Minotaure, une Sphinge, une Scylla, comment se fait-il qu'il existe des familles de Satyres ou que la gorgone Méduse puisse procréer des jumeaux aussi dissemblables qu'un cheval ailé, Pégase et un humain, Chrysaor, qui lui-même engendrera Géryon aux trois têtes<sup>1004</sup> ? La formulation de cette question perce chez Aristote, lorsqu'il s'intéresse à la manière dont les créatures fabuleuses sont conçues : « Celui qui ne ressemble pas aux parents est déjà, à certains égards, un monstre : car, dans ce cas, la nature s'est, dans une certaine mesure, écartée du type générique<sup>1005</sup> ». Ce relevé d'une amphore étrusco-corinthienne de Cerveteri et datant de 630-600 atteste qu'un peintre a peut-être imaginé une famille de chimères<sup>1006</sup> (Fig. 134).

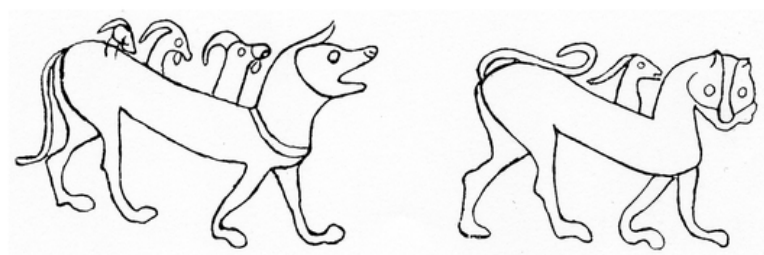


Fig. 134

## DESCENDANCE : LION DE NÉMÉE ET SPHINGE

Une chose est certaine, résume Alain Moreau, Sphinge et le Lion de Némée ont la même mère, même si un doute persiste à savoir s'il s'agit d'Échidna ou de Chimère<sup>1007</sup>. Comme la majorité des traductions que nous avons consultées suit la thèse que Sphinge et le Lion de Némée descendent d'Échidna, nous décidons de nous y rallier. La nouvelle génération pratique encore l'endogamie : Orthos conçût le Lion de Némée avec sa sœur Chimère. D'ailleurs si l'on observe l'amphore étrusque de Bâle, dite *de La Tolfa*<sup>1008</sup>, datée d'environ 525, on peut se demander si le lionceau est le futur Lion de Némée ou si Sphinge est née telle une lionne « classique ».

Une série de bagues étrusques<sup>1009</sup> datant du milieu et de la fin du VI<sup>e</sup> siècle a pour motif ce face à face de Chimère et de Sphinge, mère et fille si on en croit la traduction de la *Théogonie* de Martin L. West<sup>1010</sup>. Aucune autre trace ne nous est parvenue de ce duo qui a semble-t-il été réalisé uniquement sur des bagues en Étrurie. De Chimère à Sphinge, on passe d'une créature zoomorphe à une anthropomorphe et dès lors, il peut être légitime de se demander si Sphinge et Chimère sont

<sup>1003</sup> LI CAUSI, 2014, p. 68-69. Sur la stérilité des hybrides, voir LI CAUSI, 2008a et b et PELLEGRIN, 1985.

<sup>1004</sup> VERNANT, 1986, p. 51.

<sup>1005</sup> Aristote, *De la génération des animaux*, IV, 2, 767a (trad. P. LOUIS, Les Belles Lettres, 1961).

<sup>1006</sup> Étudié au n° 1.4.8 dans le catalogue de la première partie.

<sup>1007</sup> MOREAU, 1986, p. 1-3.

<sup>1008</sup> Étudiée au n° 2.9 de la première partie.

<sup>1009</sup> Étudiées au n° 2.3 de la première partie.

<sup>1010</sup> Hesiod, *Theogony*, 326 (trad. M. WEST, Oxford World's Classics, 1999).

capables de « sensations ». Si Sphinge possède une tête humaine, un *prosôpon*<sup>1011</sup>, elle n'a pas de mains. Si elle peut raisonner, elle est limitée dans ses gestes et donc dans son apprentissage. En effet, Aristote s'intéresse aux différents statuts de l'homme et de l'animal et écrit que si « Anaxagore prétend que c'est parce qu'il a des mains que l'homme est le plus intelligent des animaux » pour sa part la situation est inverse et « qu'il a des mains parce qu'il est le plus intelligent » et il conclut que « ce n'est pas parce qu'il a des mains que l'homme est le plus intelligent des êtres, mais c'est parce qu'il est le plus intelligent qu'il a des mains<sup>1012</sup> ».

Pour Pythagore et Empédocle<sup>1013</sup>, il n'y avait aucune différence fondamentale entre les humains et les animaux et Anaxagore attribuait également un raisonnement, un *nous* aux représentants du monde animal. C'est au V<sup>e</sup> siècle, que le changement de perspective s'effectue : Alcméon de Crotoné, médecin, déclare que si les animaux ont des sensations, il n'en demeure pas moins que seuls les humains sont capables d'en tirer des conclusions et donc d'en profiter lors des décisions futures. C'est à la même période, entre les présocratiques et les sophistes, que naît le concept de l'instinct qui est en grec un synonyme de « pulsion »<sup>1014</sup>. Si Platon a, au long de ses écrits, accordé de plus en plus d'importance au lien biologique entre animaux et humains, les épicuriens et les stoïciens ont nié le fait que les animaux pouvaient avoir des sentiments<sup>1015</sup>.

Si Bellérophon terrasse Chimère par la force, Œdipe vient à bout de la Sphinge par le raisonnement. Les deux créatures composites sont vaincues par des héros qui utilisent des armes tout à fait différentes et Œdipe, malgré son handicap duquel il tire son nom, « Pied enflé », accède ainsi à un statut très particulier : au-delà de la condition humaine, il devient « l'égal d'un dieu alors que ces crimes l'ont rendu égal au néant<sup>1016</sup> ».

Nous interrogeant sur le fait que si la Sphinge fut un *hapax*, un *unicum*, comment une fois suicidée après sa rencontre avec Œdipe, a-t-elle pu réapparaître ? Tonio Hölscher parle des résurgences de cette iconographie et sa mise au service des dieux : « Comme le lion, la sphinge, une fois domptée, fut mise au service de l'Humanité et utilisée comme gardienne de l'ordre de la cité. Il est fréquent à cette époque de trouver des sphinges surmontant des tombeaux, et une épigramme figurant sur l'un de ces tombeaux apostrophe l'une d'elles en la qualifiant de *chien de l'Hadès* montant la garde et protégeant la mort<sup>1017</sup> ».

---

<sup>1011</sup> Le terme *prosôpon* désigne à la fois le masque théâtral et le visage, VIATTE, 2014, p. 25 et FRONTISI-DUCROUX, 2014a, p. 39.

<sup>1012</sup> Aristote, *Les Parties des animaux*, IV, 686 b-687a (trad. P. LOUIS, Les Belles Lettres, 1957).

<sup>1013</sup> Empédocle, *Les Purifications*, 115.

<sup>1014</sup> DIERAUER, 1997.

<sup>1015</sup> *Ibid.*

<sup>1016</sup> KRAUSKOPF, 1981-99, s.v. Oidipous.

<sup>1017</sup> HÖLSCHER, 2015, p. 85.

#### 7.5.4 Signes distinctifs

##### FÉMINITÉ

Chimère a des caractéristiques qui en font une créature composite particulière et sa féminité y contribue. En effet, la féminité donne une dimension et une responsabilité temporelle et générationnelle comme l'explique Pierre Judet de La Combe : « Gaïa qui est un être contradictoire à la fois principe positif, elle existe – le séjour inébranlable des dieux - et liée à la ruse, l'ouverture car la féminité doit gérer le temps, la possibilité de la prolifération de la différence alors que les mâles sèment simplement<sup>1018</sup> ».

Chimère, que les textes qualifient de féminine, serait en fait typique de l'altérité : « à la croisée des espèces et des genres, une figure à rapprocher de l'hermaphroditisme, Chimère est un objet qui n'a pas son pendant dans un sexe ou dans un autre, c'est la figure de l'autre comme tel, le sexe en tant qu'il serait d'avant la différence des sexes et la possibilité qu'il y ait commerce entre deux êtres de genres différents<sup>1019</sup> ». Ceci exposé, le psychanalyste Jean- Marc Berthomé, poursuit son explication de la féminité de Chimère qui est pour nous tout à fait nouvelle et surprenante :

« La chimère est l'image, la figure d'une chose qui n'est pas vectorisée dans son être par la tête. Ce n'est pas une chose qui se laisserait définir selon son axe céphalo-caudal, une créature a une tête et une queue, y compris chez l'homme mais on remarque bien qu'on ne peut pas dire d'une femme qu'elle a une tête et une queue et c'est la raison pour laquelle une chimère est à rapprocher d'une femme, car une femme, comme le dit le discours courant le plus abruti, n'a pas de tête... Quand on dit une chimère, ce n'est pas quelque chose qui se laisse définir par le fait d'avoir une tête et d'avoir une queue c'est à mettre au compte du caractère composite de cette chose, à savoir qu'elle est faite de bric et de broc, de bouts de toutes les espèces ou de beaucoup d'espèces<sup>1020</sup> ».

Néanmoins, la féminité de Chimère, si elle est indéniable dans les textes bien plus que sur les images, n'est pas absolument établie comme on le constate à la lecture de l'étude de Suzanne Saïd qui a analysé les caractéristiques genrées chez Aristote :

« ... la nature ne donne d'armes pour le combat à aucune femelle... Il est clair qu'aux yeux d'Aristote les armes (et le courage qu'elles supposent) sont si étroitement liées à

---

<sup>1018</sup> JUDET DE LA COMBE, émission sur France Culture, *Sur les docks, L'homme et l'animal* (3/4) « Chacun sa chimère », 12.11.2009.

<sup>1019</sup> BERTHOMÉ, émission sur France Culture, *Sur les docks, L'homme et l'animal* (3/4) « Chacun sa chimère », 12.11.2009.

<sup>1020</sup> *Ibid.*

la virilité que leur absence suffit à établir la non-appartenance au sexe masculin : les faux bourdons ne sont pas des mâles. Inversement, la possession d'un instrument de défense » comme le dard suffit à prouver que les ouvrières doivent avoir en elles, comme les végétaux, *le sexe mâle à côté du sexe femelle* (759b30-31). Si la possession d'une arme suffit à transformer la femelle en hermaphrodite, un comportement viril et agressif de sa part ne peut qu'affecter dangereusement sa féminité et même, à la limite, la faire disparaître<sup>1021</sup> ».

Dès lors la question de la féminité de Chimère est à mettre en cause et ceci nullement uniquement à la vue de sa belle crinière, mais de par son mode d'action, ses jets de flammes qui la désignent comme faisant partie du monde masculin.

#### 7.5.5 Mode d'action

Le trait caractéristique le plus évident de Chimère est le fait qu'elle crache des flammes, mais Chimère n'est pas l'unique « lionne soufflant du feu<sup>1022</sup> » de la mythologie. Lorsque Zeus voulut ruser avec son épouse Mêtis, il lui demanda si elle pouvait se transformer en lionne crachant des flammes, ce qu'elle fit avant de lui obéir une seconde fois en se transformant en goutte d'eau et de se faire bien malencontreusement avaler : c'est ainsi que Jean-Pierre Vernant raconte la prise de pouvoir de Zeus<sup>1023</sup>. Néanmoins, mis à part les dragons, exhaler des flammes n'est pas chose courante chez les animaux mythologiques, cette spécificité mérite donc qu'on s'y intéresse<sup>1024</sup>.

Si Chimère est qualifiée d'immortelle et divine par Homère bien qu'elle soit finalement tuée, c'est peut-être qu'elle oscille entre ces deux statuts. Le feu des dieux, le *sperma puros*<sup>1025</sup>, volé par Prométhée pour le bienfait des hommes, n'a jamais été un élément du monde animal. Néanmoins, si Chimère peut le manier au point que sa survie en dépende, c'est peut-être précisément là que se situe son statut divin. Le feu est une denrée rare très précieuse et c'est grâce à lui que les hommes se distancient des animaux car sa maîtrise implique qu'ils peuvent cuire leur nourriture. Chimère crachant des flammes fait *de facto* le même acte et rôtit son adversaire avant de peut-être le dévorer. Manger de la viande cuite n'est pas une attitude animale et dès lors Chimère en devient encore plus exceptionnelle. Si le feu sert à différencier les humains des animaux et a fortiori des dieux, il est également primordial dans le processus du sacrifice, une fois l'animal tué, qu'il soit

---

<sup>1021</sup> SAÏD, 1983, p. 98.

<sup>1022</sup> Euripide, *Électre*, 475.

<sup>1023</sup> VERNANT, 1999, p. 44.

<sup>1024</sup> Dans *Archaeology of Nostalgia*, John Boardman parle d'une « chienne soufflant des flammes » suivant Héraclès qui la tient en laisse, image figurant sur quelques vases datés de 500 environ, BOARDMAN, 2002, p. 137-138.

<sup>1025</sup> VERNANT, 2007, p. 53.

rôti, tout comme un humain décédé peut être brûlé afin de « se trouver entièrement consumé, dans l'intégralité de sa forme corporelle, de façon à passer en bloc et intact dans le domaine de l'ailleurs<sup>1026</sup>. Ce rôle du feu est donc tant lié à la vie qu'à la mort, à la détermination des typologies d'êtres et c'est bien cette arme qui rend Chimère invincible : elle peut se défendre certes, mais aussi rôtir son adversaire, animal ou humain, qui devient donc tant « met civilisé<sup>1027</sup>» que sacrifié, seuls ses os étant préservés.

Pierre Amandry qualifie de tellurique la descendance de Typhon et d'Échidna et conclut en décrétant le peu de réelle dangerosité de Chimère « À la Chimère qui crache le feu de la terre s'oppose le feu du ciel, symbolisé par Pégase, le cheval divin qui porte l'éclair, et par le héros<sup>1028</sup>» et souligne la pluralité des images qui tentent de concrétiser quelque chose d'impalpable et comme tant d'autres chercheurs, il s'interroge sur la source de ce feu en soulignant le fait que si les créatures composites mésopotamiennes ou anatoliennes soufflent fréquemment du feu, ceci est bien plus rare dans l'art grec.

L'arme de Chimère, ses jets de flammes, est donc problématique et une hypothèse peut être retenue qui expliquerait le concept d'un animal crachant du feu. « Il y a un regard de l'hubristès qui est une usurpation du regard divin<sup>1029</sup>», écrit Alain Moreau qui précise que « la racine indo-européenne *derk*, caractérise le regard fixe, perçant, funeste du *drakōn*, serpent ou dragon<sup>1030</sup>». En effet, le terme dragon vient du grec *derkomai* qui signifie « percer du regard » qui va dériver en *drakaina*<sup>1031</sup>. Cette caractéristique du regard potentiellement dangereux se retrouve chez Méduse, mais il est aussi une spécificité des parents de Chimère, Typhon et Échidna. Des yeux si perçants qu'on dirait qu'ils lancent des flammes au souffle de feu : la proximité entre ces deux émanations mérite qu'on la relève et qu'on s'interroge sur l'éventualité d'un même phénomène qui serait décrit de manière différente.

Le *Dictionnaire Critique de Mythologie* qualifie Chimère de « Dragon cracheur de feu<sup>1032</sup>» et le fait d'être le produit d'un métissage l'empêche sur une éventuelle partie caprine qui n'est pas nécessaire à cette dénomination : « Étant des assemblages de plusieurs animaux, les Dragons sont donc des chimères<sup>1033</sup>». L'entrée *Chimère* se conclut par : « Lorsque, dans une culture donnée, les

---

<sup>1026</sup> *Ibid.*, p. 916.

<sup>1027</sup> *Ibid.*, p. 919.

<sup>1028</sup> AMANDRY, 1948, p. 6-7.

<sup>1029</sup> MOREAU, 1997, p. 101.

<sup>1030</sup> *Ibid.*

<sup>1031</sup> PICOCHÉ, 2015, s.v. *Dragon*.

<sup>1032</sup> LE QUELLEC et SERGENT, 2017, p. 193.

<sup>1033</sup> *Ibid.*, p. 195.

chimères sont nombreuses, on parle de tératologie<sup>1034</sup> ». Bref, au contraire de notre postulat qui suit son étymologie, pour le *Dictionnaire Critique de Mythologie* la partie caprine n'est pas/plus indispensable aux chimères mais par contre Chimère est qualifiée de « dragon », et nous nous devons donc de suivre cette piste.

## CHIMÈRE, UN DRAGON ?

Avant d'explorer cette hypothèse, il importe de rappeler que « dragon » dans le monde grec désigne soit des serpents, réels ou fabuleux, soit des gros animaux marins, tant réels qu'imaginaires<sup>1035</sup>. Tant Chimère que Méduse, sont donc des créatures assimilées à des dragons par leur généalogie<sup>1036</sup>, car le participe qualifiant les dragons les caractérise comme, « cracheur de feu »<sup>1037</sup>. Pour Elizabeth Douglas Van Buren, spécialiste du Proche-Orient, les dragons sont de deux types, « léonins » ou ophidiens, empruntant tant la force du lion que la sinuosité du serpent, mais elle souligne que cet assemblage d'éléments apparemment incompatibles de parties appartenant tant au lion qu'au serpent a produit un dragon qui est visible sur des sceaux de Uruk IV, à une époque bien antérieure à la fixation du canon des dragons<sup>1038</sup>. S'il est difficile de cerner complètement le concept du dragon, la meilleure façon de l'étudier est de se débarrasser de toute théorie préconçue et d'essayer de se concentrer sur l'étude attentive du matériel archaïque disponible afin de pénétrer plus avant dans le passé lointain<sup>1039</sup>.

Les créatures qui projettent du feu sont de trois types : celles au venin ardent, au souffle ardent et au regard ardent<sup>1040</sup> et il convient de comprendre le feu de certains dragons comme une métaphore de leur venin qui brûle<sup>1041</sup>. Typhon et Chimère, originaires tous deux d'Asie Mineure, crachent des flammes, alors que Méduse, Typhon et Échidna font partie de la troisième catégorie, celle des *drakōn* au regard ardent<sup>1042</sup>. Le dragon représente la menace ultime car son arsenal le rend pratiquement invincible et la seule technique logique pour l'anéantir est d'utiliser son arme afin qu'elle se retourne contre lui, tel le bouclier-miroir contre Méduse ou le plomb fondu dans la gorge de Chimère<sup>1043</sup>.

---

<sup>1034</sup> *Ibid.*

<sup>1035</sup> GILIS et VERBANCK-PIÉRARD, 1998.

<sup>1036</sup> *Ibid.*

<sup>1037</sup> *Ibid.*

<sup>1038</sup> DOUGLAS VAN BUREN, 1946, p. 3-4.

<sup>1039</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>1040</sup> OGDEN, 2013a, p. 220-222.

<sup>1041</sup> Pour une liste des écrits des Anciens sur les effets des venins, *Ibid.*, p. 220-221.

<sup>1042</sup> *Ibid.*, p. 223.

<sup>1043</sup> *Ibid.*, p. 245-246.

Si la tradition iconographique a en général doté Chimère d'une queue de serpent et non de dragon, il convient de rappeler que le grec, tout comme le français, a deux termes spécifiques pour dire serpent et dragon. En effet, ὄφις se rapporte à des serpents, réels ou fabuleux, alors que le terme δράκων découle de δέρκομαι<sup>1044</sup> et implique une relation au regard perçant et étincelant<sup>1045</sup> qui peut être en lien avec le concept du feu. Nous nous rendons bien compte que le terme *drakōhn* génère des connotations fantastiques liées au monde médiéval, mais l'arme si particulière de Chimère, ses jets de flammes, nous incite néanmoins à nous intéresser à la raison de l'utilisation de ce terme qui a été privilégié au lieu de celui d'*ophis*, un animal réel qui semble plus en adéquation avec le lion et la chèvre. La nature de la queue de Chimère prête donc à confusion et ceci est particulièrement vrai si l'on considère que lorsque Chimère a une queue zoomorphe, elle peut être dotée d'un crête et d'une barbiche. Si certains auteurs utilisent le terme *Drakōn* de manière générique pour parler des serpents, d'autres le font pour préciser la dimension particulière du reptile qui peut également avoir des sourcils et une barbichette, ce qui est spécifiquement vrai dans les représentations des reptiles étrusques<sup>1046</sup>. Si donc le regard perçant semble être la caractéristique des *Drakōhn*, Jean-Pierre Vernant dans *La Mort dans les yeux*, parle des sons qu'ils émettent : « Dans la lignée des monstres issus de Phorkys et Kétô, les serpents ont une place d'honneur. Les sons criards qu'émet la gorge des Gorgones ou que modulent leurs mâchoires rapides sont aussi bien ceux des serpents qui de concert grincent et claquent des dents<sup>1047</sup> ». Homère et Hésiode parlent du claquement retentissant de leurs dents<sup>1048</sup> ainsi que les Gorgones au regard sauvage et aux serpents dardant la langue et grinçant des dents de fureur<sup>1049</sup>.

Ces lignes nous amènent à faire le lien entre les serpents et la chèvre, deux éléments composant l'égide d'Athéna, Méduse en son centre. Étymologiquement, le terme *dragon* se réfère donc à la dangerosité de l'acuité du regard et également à son rôle de gardien. Ainsi, c'est le dragon Ladon, au « dos fauve<sup>1050</sup> », qui défendait les Pommes des Hespérides, alors que le dragon de Colchide gardait la Toison d'or<sup>1051</sup>. Rappelons qu'après Homère<sup>1052</sup>, Hésiode<sup>1053</sup> et Palaiphatos<sup>1054</sup> utilisent le terme δράκων lorsqu'ils décrivent le physique de Chimère. *Drakōhn*, terme qui contient

<sup>1044</sup> CHANTRAINE, 1968, « δέρκομαι », p. 264-265.

<sup>1045</sup> GILIS et VERBANCK-PIERARD, 1998, p. 37.

<sup>1046</sup> KITCHELL, 2014, p. 61. Sur les différents types de serpents dans l'Antiquité, lire « Les Grecs et leurs serpents », BODSON, 1981, p. 57-78.

<sup>1047</sup> VERNANT, 1986, p. 52.

<sup>1048</sup> Hésiode, *Théogonie*, 164.

<sup>1049</sup> *Ibid.*, 235.

<sup>1050</sup> Euripide, *Héraclès*, 399 (trad. L. PARMENTIER et H. GRÉGOIRE, Les Belles Lettres, 1976).

<sup>1051</sup> MOREAU, 2006, p. 75.

<sup>1052</sup> Homère, *Illiade*, VI, 181, (trad. P. MAZON, Les Belles Lettres, 1987).

<sup>1053</sup> Hésiode, *Théogonie*, 323, (trad. P. MAZON, Les Belles Lettres, 1986).

<sup>1054</sup> Palaiphatos, *Sur les récits qu'on ne peut croire*, 28, 9.



la racine liée au regard qui serait perçant<sup>1055</sup>, terme qui nous amènera à considérer que malgré le fait que cette queue « dragonesque » ne fasse pas immanquablement partie de Chimère, il n'en demeure pas moins que c'est cette partie qui en quelque sorte « justifie » que Chimère crache des flammes. Dès lors, nous pourrions imaginer que c'est cette différence entre *ophis*, un serpent, un animal commun en Grèce et *drakōn*, qui renvoie à une créature fantastique, mais le Pauly-Wissowa n'est pas catégorique par rapport à cette différence<sup>1056</sup>. De plus, selon Igor Baglioni : les *ophis* (ὄφις) sont ovipares alors que les *echidna* (ἐχιδνα) sont vivipares et ne produisent pas des œufs mais des petits déjà formés<sup>1057</sup>, ce qui accentue la différence entre ces deux espèces.

Calvert Watkins, spécialisé dans les langues indo-européennes, fait œuvre de philologie comparative en travaillant « à rebours » et en analysant diverses langues indo-européennes afin d'arriver au proto-indo-européen. Il est opportun de se référer à cet ouvrage dont le titre est *How to Slay a Dragon*. Prenant pour exemple la formule « *Hero Slay Dragon* » car considérant que le mythe du héros tuant un dragon est « presque universel<sup>1058</sup> » il souligne l'asymétrie des langues indo-européennes qui omettent fréquemment le sujet, omission reprise par Hésiode dans la *Théogonie* et dès lors l'action peut devenir bi-directionnelle : le héros tue le dragon ou le dragon tue le héros<sup>1059</sup>. Il souligne ensuite que le verbe habituel grec utilisé dans les combats contre les dragons et qui correspond à « tuer » est « κατα-κτείνω » et n'est pas utilisé dans ce contexte. Il justifie l'origine des mythes grecs en Anatolie en se fondant sur des preuves linguistiques afin de faire remonter au deuxième millénaire, à l'âge du bronze, l'époque de la transmission des mythes, qui serait passée sur la côte occidentale de l'Anatolie où les objets attestent un tel contact entre les populations<sup>1060</sup>, point de vue déjà énoncé par Webster en 1960<sup>1061</sup>. Se fondant sur diverses recherches<sup>1062</sup> se concentrant sur la question de la fusion en Grèce de motifs hérités de la culture indo-européenne, dont les êtres composites tricéphales, le philologue met en avant une thèse selon laquelle une intégration similaire aurait eu lieu avec les Hittites un millénaire avant celle d'avec les Grecs. Le mythe du tueur de dragon était déjà présent chez les Hittites<sup>1063</sup>, Typhon étant associé

<sup>1055</sup> Sur l'étymologie du mot *Drakōn*, PRIVAT, 2000, p. 119-133.

<sup>1056</sup> Brill's New PAULY, <https://Brill.com/>, s.v. Snake: «Ὁ ὄφις/ho óphis, as early as Hom. Il. 12,208; Latin anguis or, from its creeping way of moving, serpens; sometimes also generally ὁ δράκων/ho drákōn (v.i. B. 3.; = óphis in Hom. Il. 12,202; Hes. Theog. 322 and 825), ἡ ἐχιδνα/hē Echidna (Hdt. 3,108; also as the snake-like monster Echidna and in a metaphorical sense for 'traitor/traïtress', e.g. Aesch. Cho. 249), ἡ χέρσυνδος/hē chersydros (e.g. Nic. Ther. 359); Latin vipera (first at Cic. Har. resp. 50), coluber, colubra) from Plautus to Petronius only poetic ».

<sup>1057</sup> BAGLIONI, 2017, p. 40.

<sup>1058</sup> WATKINS, 1995, p. 297.

<sup>1059</sup> *Ibid.*, p. 322-324. Pour une explication philologique détaillée, voir chapitres 27 à 52. OGDEN, 2013a, p. 21, critique de ce raisonnement.

<sup>1060</sup> *Ibid.*, p. 448-449. Sur l'héritage mycénien dans la culture grecque : *From Mycenae to Homer*, WEBSTER, 1958, pour le sujet qui nous intéresse spécifiquement, p. 179-180 et VERNANT, 2012, p. 29-44.

<sup>1061</sup> WEBSTER, 1958, p. 96.

<sup>1062</sup> Pour une explication détaillée des occurrences philologiques, WATKINS, 1995, chap. 46-48.

<sup>1063</sup> SEVERYNS, 1960, p. 190 : les Hittites eurent un « *monopole* » de la production des outils et armes en fer jusque vers 1200.

à la région du sud de l'Asie Mineure. Pour lui, le meilleur moyen de comprendre comment les mythes ont voyagé est de s'intéresser aux langages et à leurs associations<sup>1064</sup>. Ainsi, les mythes des dragons Pythôn, de *puthō*, pourrir<sup>1065</sup> et Typhon, coïncident largement, et il est probable que tous deux découlent d'un dragon mythologique grec sans qu'ils soient distingués, les racines *Tuph-* et *Puth-* étant des « *poetic linguistic doublets as inversions*<sup>1066</sup>».

Comparant chimères et dragons, nous pouvons relever que si tous sont des êtres composites de manière comparable et font donc partie de la même famille, Chimère a une ascendance glorieuse, alors que le dragon est issu « d'une sorte de chaos matriciel, dont la description, si elle s'avérait possible, remplirait d'horreur la plupart des hommes<sup>1067</sup>. Par conséquent, il est très difficile d'affirmer ou d'infirmer le fait que Chimère fasse partie de la famille des dragons pour la bonne et simple raison qu'il n'est pas possible de déterminer clairement quelles sont les caractéristiques essentielles et indispensables qui fédèrent ce groupe. Si le fait d'avoir une partie de leur corps qui soit ophidienne nous paraît être une constante, en iconographie Chimère, la chimère canonique du moins, ayant fréquemment une queue tout à fait léonine, n'en ferait donc pas partie. Encore une fois, Chimère semble être un *apax* et ne faire partie d'aucune espèce, même au sein des créatures composites. Il n'en demeure pas moins que dans le mythe, l'arme offensive de Chimère se retourne contre elle car Bellérophon ne se serait pas contenté de percer le flanc de Chimère de sa lance, mais il y aurait fixé un morceau de plomb qu'il aurait enfoncé dans sa gueule, et qui en fondant lui aurait brûlé les entrailles<sup>1068</sup>. Chimère aurait donc participé activement à sa propre perte, car Bellérophon possédait la *métis*, un comportement difficilement définissable, en creux, hautement dépendant de la ruse mais superbement efficace<sup>1069</sup>.

## D'OÙ SONT ÉMISES LES FLAMMES ?

Qu'elle soit un dragon ou non, on s'interroge sur la gueule émettrice des flammes. Si la tête de lion peut sembler évidente pour une raison pratique car étant située à l'avant de l'animal elle ne risque pas de brûler les autres, le nom même de Chimère dérivant de chèvre impliquerait que c'est cette tête-là qui crachait le feu, ce qui donnerait un peu plus de dangerosité à cet animal a priori si peu redoutable. Anna Roes, pragmatique, observe néanmoins que si c'est la tête de chevrette qui crachait du feu, elle risquait de faire flamber la crinière de sa tête de lion<sup>1070</sup>.

---

<sup>1064</sup> WATKINS, 1995, p. 450-451.

<sup>1065</sup> PRIVAT, 2000, p. 129.

<sup>1066</sup> WATKINS, 1995, p. 462.

<sup>1067</sup> ABSALON, 2006, p. 143.

<sup>1068</sup> GRAVES, 2002, p. 397 et se rapportant à Athénée et Eustathe puis Jean Tzétzès, OGDEN, 2013a, p. 102-225.

<sup>1069</sup> SCHNAPP, 1997a, p. 13.

<sup>1070</sup> ROES, 1934, vol. 54-1, p. 21-25.

S'il n'y a pas de consensus entre les auteurs au sujet de la gueule produisant les flammes, en iconographie nous constatons que le serpent crache seul le feu sur une seule image<sup>1071</sup>, alors que c'est la gueule léonine qui souffle les flammes, soit seule, soit avec la gueule caprine. Si donc la gueule du serpent ne semble pas être celle qui exhale les flammes de manière prépondérante, il n'en demeure pas moins que c'est bien grâce à cette partie ophiomorphe que Chimère appartient au groupe des *drakôhn* et que c'est donc cette partie qui devrait produire les flammes<sup>1072</sup> qui la rendent invincible.

Si pour John Boardman la gueule qui émet les flammes est celle de la chèvre<sup>1073</sup>, le philologue Éric Foulon se questionne et relève qu'au contraire des parties léonine et serpentine qui bénéficient d'une épithète<sup>1074</sup>, la partie caprine est simplement mentionnée sans aucun attribut spécifique<sup>1075</sup>, ce qui « peut être le signe du caractère non pas secondaire, mais important, sinon essentiel de cette gueule qui ne se confond pas avec Chimère et dont on n'a pas besoin de parler davantage étant donné que c'est celle qui émet les flammes. Ou est-ce les trois gueules à la fois ?<sup>1076</sup> ».

## 7.6 LION + CHÈVRE + SERPENT = CHIMÈRE

*Mélange d'éléments chthoniens (serpent) ou ouraniens (flamme brillante), impossible créature animale dont l'unique tâche est de donner la mort, la Chimère a pour caractéristique essentielle d'être un produit purement divin... Humaine ? Singulière formule pour un être d'une bestialité aussi tarabiscotée. Il faut admettre alors que, malgré ses allures animales à l'excès, la Chimère relève aussi de l'alternative humanité/divinité ; ce qui revient une fois encore à montrer que l'animalité en soi est un non-lieu, sinon un non-sens<sup>1077</sup>.*

Annie Schnapp-Gourbeillon

*Lions, héros, masques. Les représentations de l'animal chez Homère*

Lion, chèvre, serpent, les trois animaux composant Chimère ont des statuts bien différents : si le lion est toujours positif, la chèvre et le serpent sont vus comme des animaux ambigus, le serpent pour des raisons culturelles et la chèvre pour des motifs plutôt économiques. Le lion est, par

<sup>1071</sup> Sur le *Vase des Perses*, étudié au n°3.13.

<sup>1072</sup> OGDEN, 2013a, p. 108.

<sup>1073</sup> BOARDMAN, 2004, p. 143. S'il ne donne pas la raison qui le fait croire que les flammes émanent de la gueule caprine, il est à relever que l'auteur confirme le lien entre les flammes et l'activité géophysique de la Lycie.

<sup>1074</sup> « *Lion à l'œil ardent* » et « *puissant dragon* », Hésiode, *Théogonie*, 323-324.

<sup>1075</sup> Pour une explication détaillée des épithètes qui qualifient Chimère chez Homère et chez Hésiode, FOULON, 2014.

<sup>1076</sup> FOULON, 2004, p. 99-100. L'entier de son développement nous intéresse particulièrement, p. 99-102.

<sup>1077</sup> SCHNAPP-GOURBEILLON, 1981, p. 200.

excellence, l'animal exotique et souverain et ses vertus incontestées en font une icône. Parler du lion ou le représenter suppose indubitablement parer le mythe ou l'histoire que l'on raconte de qualités universelles : courage et tempérance notamment, ce qui en fait le contraire de la chèvre que l'on qualifie de têtue et lubrique, même si elle est essentielle à la vie en Grèce ancienne. La chèvre est indispensable alors que le lion n'est que luxe et cette antinomie par rapport à ce qu'incarnent ces deux animaux dans les besoins des Grecs anciens reflète la manière dont ils sont perçus et représentés. Le serpent, animal également ambivalent, a un statut encore différent : tel le lion il est sauvage, mais il ne bénéficie pas de l'attrait de l'exotisme : les serpents font intrinsèquement partie de la vie des régions méditerranéennes et, même dans les villes où l'urbanisation ne parvient pas à réfréner complètement la végétation, chacun en côtoie fréquemment. Néanmoins, demeure le mystère de sa mue qui, s'il interpelle, ne parvient pas à lui donner un statut aussi prestigieux que celui du lion. Tels les chèvres, les serpents sont donc inhérents à la culture méditerranéenne, mais au contraire d'elles, ils ne produisent rien qui puisse intéresser les hommes de manière pratique. Les serpents existent donc de manière positive ou négative suivant les contextes, mais toujours ils restent étrangers au monde concret des humains ; ils sont des signes et ils appartiennent au monde de la magie et du divin.

S'il était malaisé d'imaginer Chimère selon les représentations textuelles, il était d'autant plus délicat de la dessiner. Ainsi, Pierre Amandry parle de Chimère comme d'un mythe mal établi et mal assimilé par le folklore grec, ce qui justifierait l'embarras de la tête caprine insolite et peu esthétique plantée sur le dos du lion. Il poursuit : « d'ailleurs, si le lion et le serpent tiennent de la nature des armes redoutables, la chèvre, privée de l'avantage que lui confère son essence surnaturelle, n'est plus qu'une addition dérisoire et inintelligible<sup>1078</sup> ». Nous avons constaté que le schéma canonique de Chimère ne s'est pas formé partout de manière harmonieuse et contemporaine. En effet, si l'on s'intéresse à l'assemblage des trois animaux, d'un point de vue iconographique, nous nous rendons compte que les articulations entre les parties sont le point faible de l'ensemble, cet assemblage n'allant pas de soi pour les artisans grecs.

Tout d'abord, il y a la grande difficulté de représenter la chimère selon le texte d'Homère, la « Chimère à trois corps », l'assemblage d'un animal à trois corps morphologiquement différents mais muni d'une seule tête. Le second obstacle rencontré dans le modèle iconographique de Chimère réside dans la manière de représenter l'attache entre le corps de lion et le protomé caprin, car, si la queue serpentine découle naturellement de la prolongation de la queue du lion, la tête de chèvre semble toujours incongrue.

---

<sup>1078</sup> AMANDRY, 1948, p. 4-6.

Un autre assemblage étonnant semble lier Chimère et Pégase. Ce statère d'argent d'Asie mineure et datant de la seconde moitié du <sup>v</sup><sup>e</sup> siècle assemble les *protomé* d'un lion et d'un cheval, tête bêche à la manière de nos cartes à jouer contemporaines, élaborant un nouvel animal composite, doté certes de quatre pattes mais d'assemblage si problématique, qu'il est contraint à l'immobilité ou à la représentation (Fig. 135).



Fig. 135

Chimère est la quintessence de la créature composite, « l'idée de monstre, ce que l'imagination, en mettant ensemble des contraires, notamment lion-chèvre qui sont antagonistes, peut produire de coïncidence des opposés, dans une violence, donc une conflagration et on peut comprendre que ce soit la pensée pure, l'impossible<sup>1079</sup>».

Chimère ou pas Chimère ? Qu'est-ce qui fait qu'une chimère soit Chimère ? Nous allons donc nous intéresser aux trois animaux qui composent la chimère mythologique canonique, en suivant le conseil du zoologue Bernard Heuvelmans : afin de « neutraliser » l'épouvante produite par une « chose » inconnue, il est indispensable de tenter d'identifier cette « chose » avec un élément qui nous est familier, un « archétype »<sup>1080</sup>.

Nous choisissons donc d'étudier de ces trois animaux en gardant à l'esprit les prescriptions de Bernard Knox et Liliane Bodson, c'est à dire en tenant compte des conditions dans lesquelles les premiers contacts se sont créés avec l'humain et ont influencé les rôles qui lui ont été assignés, car, poursuivent-ils, l'existence des Anciens s'est déroulée dans un milieu naturel préservé qui leur a permis d'observer attentivement les animaux et leurs comportements et que c'est en fonction de ceci que les rites et symboles ont été conçus<sup>1081</sup>.

<sup>1079</sup> JUDET DE LA COMBE, émission sur France Culture, *Sur les docks, L'homme et l'animal* (3/4) « Chacun sa chimère », 12.11.2009,

<sup>1080</sup> HEUVELMANS, 1993, p. 7.

<sup>1081</sup> BODSON, 1981, p. 58.

### 7.6.1 Lion

*Personne n'a prétendu que dans la Chimère le lion ou le dragon fût un animal ; ils en étaient les parties, mais les parties ne sont point des animaux.*

Sénèque, *Lettres à Lucilus*, V, XIX, 113,9  
(Trad. F. Préchac et H. Noblot, Les Belles Lettres, 1964)

Si Chimère est principalement un lion, rappelons que cet animal est un support idéal pour les créatures composites, et ce depuis fort longtemps. Ainsi, cette combinaison d'un corps humain et une tête de lion, date de l'Aurignacien (38'000 ans) et cet homme-lion a été découvert dans une grotte du sud de l'Allemagne actuelle (Fig. 136). Bien plus tard, dès le XIV<sup>e</sup> siècle, l'Égypte aura aussi son personnage composite à tête léonine, la déesse Sekhmet (Fig. 137).

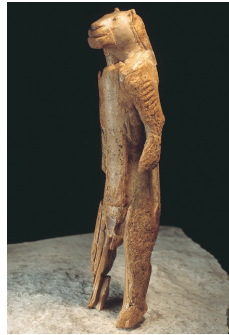


Fig. 136

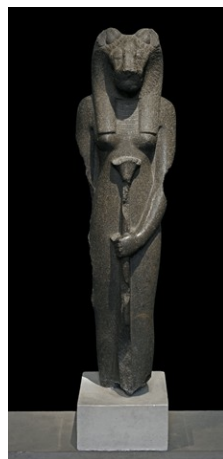


Fig. 137

Il est à noter que cette combinaison d'un corps humain et d'une tête animale est typique des créatures composites pré- et proto-historiques du monde mésopotamien, alors que dans le monde grec la situation s'inverse et les créatures composites ont souvent des corps animaux surmontés de têtes humaines, à l'exception notable du Minotaure.

Dans le monde grec, une autre typologie d'êtres composites découlant du lion, totalement zoomorphiques ceux-ci, sont les griffons, dont l'ébauche iconographique naît en pays élamite à la

fin du IV<sup>e</sup> millénaire, et qui ont un schéma qui sera repris un millénaire plus tard en Égypte. Hérodote parle des griffons comme les gardiens des gisements d'or du nord de l'Europe<sup>1082</sup>, des Arimaspes<sup>1083</sup> qui sont d'ailleurs les voisins d'Échidna, génitrice de Chimère, en un lieu situé au nord de la Mer Noire<sup>1084</sup>. Ctésias écrit qu'ils vivent dans les montagnes et les décrit comme des oiseaux quadrupèdes aussi grands que des loups et qui ont des pattes et des griffes pareilles à celles des lions, au plumage noir et rouge sur la poitrine<sup>1085</sup>. Si Ctésias ne les décrit pas comme ailés, l'iconographie les représente souvent pourvus d'une paire d'ailes et ce qui implique qu'ils sont de double nature. L'histoire des griffons n'est pas claire, car si on ne connaît ni leur généalogie, ni leur nombre, on sait qu'ils vivent aux confins du monde connu, soit en Éthiopie, soit dans le nord de l'Europe. Ils figurent dans le *Prométhée enchaîné* et on les sait gardiens des passages ou de l'or des Arismates, un peuple doté d'un œil unique, vivant au nord de l'Europe<sup>1086</sup>. Ctésias écrit qu'ils sont redoutables, ce qui rend l'or difficile d'accès<sup>1087</sup>. Mis à part ceci, peu d'éléments nous permettent d'en dire plus si ce n'est que les chaudrons de bronze permettant de rôtir la viande lors des banquets sont très souvent ornés de protomés de griffons, tant en Grèce qu'en Étrurie, ce qui pourrait être en lien avec leur rôle de gardiens. Les griffons sont une entité fluide, un groupe dont on ne peut déterminer l'importance et duquel n'émerge aucune individualité spécifique. L'iconographie des griffons est très répandue et diffusée tant géographiquement que chronologiquement et ils sont souvent présents, seuls, en frise, ou encore affrontés, se partageant et dévorant alors une proie. Leur aspect physique alliant la beauté à l'étrange les rendant populaires comme motifs décoratifs indépendants de toute narration mythologique, tant pour les objets de la vie quotidienne que ceux liés au répertoire funéraire.

Une autre ancienne créature composite dérivant d'un corps de lion, le Sphinx égyptien, dont on peut situer l'apparition au III<sup>e</sup> millénaire, est une créature inverse de Sekhmet : le corps est complètement léonin et la tête anthropomorphe est coiffée d'un *némès*, l'attribut emblématique des pharaons de l'Ancien Empire, doté d'un *uræus*, représentation apotropaïque du cobra dont l'iconographie a transité par Mycènes sur son chemin vers la Grèce<sup>1088</sup>. En Grèce, Sphinx devient Sphinge, dont le nom dérive de *sphingo* qui signifie « étrangler<sup>1089</sup> », qui est, selon les traductions

---

<sup>1082</sup> Hérodote, III, 116.

<sup>1083</sup> BOARDMAN, 2002, p. 127. Sur les Arimaspes, VIAN, 1960, p. 23. Sur les relations entre griffons et Arimaspes, D'ERCOLE, 2009, p. 203-225.

<sup>1084</sup> SETARI, 2013, p. 117.

<sup>1085</sup> Ctésias, *L'Inde*, 26 (trad. D. LENFANT, Les Belles Lettres, 2004).

<sup>1086</sup> *Ibid.*

<sup>1087</sup> Ctésias, *L'Inde*, 26 (trad. D. LENFANT, Les Belles Lettres, 2004).

<sup>1088</sup> CARPENTER, 1997, p. 167.

<sup>1089</sup> IERANÒ, 2017, p. 22.

de la *Théogonie*, soit sœur, soit fille de Chimère<sup>1090</sup>. Elle partage avec elle un corps léonin, mais tout comme les griffons, elle est ailée. Sa spécificité réside dans le fait qu'elle est androcéphale, ce qui lui permet de raisonner. Son adversaire est Œdipe qu'elle ne combat pas par la violence mais par la ruse et si, comme le relève Jean-Marc Moret, « Œdipe s'efface devant la Sphinx, qui est le personnage clé de toutes les représentations figurées<sup>1091</sup> », elle va néanmoins perdre ce combat et c'est à nouveau sa tête androcéphale qui va lui donner une destinée particulière : selon les textes, elle ne se relèvera pas de cette défaite et se jettera dans le vide exécutant ainsi un acte spécifiquement humain. Au contraire de Chimère ou des griffons, Sphinge a la particularité d'être liée à une énigme, un oracle.

En iconographie, Sphinge est très présente, bien que sa présence soit bien plus rare dans les textes que dans les images<sup>1092</sup>. On la retrouve à toutes les époques et dans toutes les aires géographiques du monde méditerranéen, faisant partie des frises d'animaux du répertoire fantastique de la période orientalisante, mais également comme motif décoratif isolé, passante mais fréquemment assise ou couchée comme marqueur de tombes, tant en Grèce que dans la péninsule italienne. Remarquons que Sphinge a la particularité d'être représentée avec deux seins en Grèce et une série de mamelles en Étrurie.

Cet œuf d'autruche décoré de quatre sphinges passantes, datant de 625-600, découvert dans la *Tombe d'Isis* à Vulci, de provenance incertaine mais peut-être punique ou phénicienne (Fig. 138) serait un symbole et « agent actif de la fertilité et de la fécondité<sup>1093</sup> » et qui devait donc être gage de « renaissance du défunt après la mort<sup>1094</sup> ». Il est à noter que cet artisanat de la gravure sur œuf d'autruche est très ancien : Schliemann en a découverts à Mycènes.



Fig. 138

<sup>1090</sup> Sur ce sujet, lire le n° 5.2 de notre deuxième partie consacrée à la *Théogonie*.

<sup>1091</sup> MORET, 1984, p. 1.

<sup>1092</sup> EDMUNDS, 1988, p. 217.

<sup>1093</sup> HUS, 1971, p. 54.

<sup>1094</sup> *Ibid.*



La proximité de forme générale entre Sphinge et Chimère, est encore amplifiée en Étrurie où les chimères ont la tête caprine qui émerge d'une aile. Les deux êtres composites partagent le même corps léonin et lorsqu'ils sont en frises d'animaux passants, têtes de profil, il n'est pas toujours évident de déterminer de prime abord si la tête est humaine ou léonine et il n'est souvent pas possible de déterminer si la queue est serpentine ou non. Si Chimère et Sphinge sont mère et fille chez Hésiode, la confusion règne aussi dans le répertoire iconographique.

En ce qui concerne le bestiaire mythologique grec, on assiste à une appropriation des griffons<sup>1095</sup> et des sphinges. Un autre être composite au physique léonin est créé, la *martichoras*, dont le nom signifie « anthropophage », et dont parle Ctésias. La *martichoras* a un visage humain sur un corps de lion ainsi qu'une queue de scorpion agrémentée d'un dard qui fait plus d'une coudée, ce qui lui permet de piquer mortellement tous ceux qui oseraient s'approcher de trop près<sup>1096</sup>. À relever que le lion de Némée, bien que faisant partie de la même famille que Chimère, n'est pas une créature composite mais bien plutôt une créature monstrueuse, n'étant exceptionnelle que par sa taille, sa force et son invulnérabilité<sup>1097</sup>, ce qui le hausse au rang d'adversaire respectable pour Héraclès qui du faire preuve non seulement de force, mais de stratégie pour en venir à bout et ce fut une véritable « mise à l'épreuve de l'homme<sup>1098</sup>».

Le corps « principal » de Chimère est donc celui du lion et ceci est remarquable car au contraire de l'Orient ou l'Égypte, qui ont imaginé des créatures composites à base léonines<sup>1099</sup>, en Grèce le lion était un animal rare et exotique, presque fantastique, et était donc plus un concept qu'un animal que les artisans pouvaient observer et prendre comme modèle pour leurs réalisations. Dans *Leoni, lupi e leoni-lupi nell'arte orientalizzante Etrusca*, Ingrid Krauskopf constate d'ailleurs qu'avec l'arrivée du style orientalisant en Grèce au VII<sup>e</sup> siècle, les lions deviennent plus réalistes et s'ils continuent comme à l'époque géométrique à tuer le petit bétail, dorénavant les humains ne sont plus de nécessaires victimes et qu'ils peuvent les combattre, l'homme passant ainsi du stade de victime à celui d'adversaire<sup>1100</sup>.

« L'équation roi/lion est un vieux schéma mental politico-religieux issu de la Mésopotamie<sup>1101</sup> » écrit Olivier Casabonne et cette idée de lion roi des animaux se retrouve dans l'*Illiade* où déjà le

---

<sup>1095</sup> Ctésias indique que les griffons sont vainqueurs de leurs luttes contre tous les autres animaux à l'exception des lions et des éléphants, *L'Inde*, F45h (trad. D. LENFANT, Les Belles Lettres, 2004).

<sup>1096</sup> Ctésias, fragment, *L'Inde*, 15 (trad. D. LENFANT, Les Belles Lettres, 2004).

<sup>1097</sup> PETRILLI, 2008, p. 5.

<sup>1098</sup> *Ibid.*

<sup>1099</sup> AMYX, 1988, p. 661: « Whole winged lions and panthers readily spring into being, through the addition of wings... And, just as there are natural lionesses as well as lions, so there are winged lionesses. »

<sup>1100</sup> KRAUSKOPF, 2014, p. 22.

<sup>1101</sup> CASABONNE, 2020, p. 16.

lion a une position particulière dans le monde des animaux et où les analogies entre les lions et les héros sont fréquentes au point que « L'animal devient, selon les cas, modèle ou reflet du héros...<sup>1102</sup> ». Annie Schnapp-Gourbeillon dans son ouvrage *Lions, héros, masques. Les représentations de l'animal chez Homère*, souligne l'importance de cet animal dans l'épopée où le lion est traité tel un protagoniste qualifiant les guerriers. Le lion est donc un symbole héroïque et contribue au récit en ceci que lors des combats, les adversaires sont comparés avec les lions<sup>1103</sup>. Il semble néanmoins que l'aspect terrifiant du lion oriental ait été modifié par un lion d'apparence plus pacifique tiré du répertoire iconographique égyptien<sup>1104</sup>. John Boardman a cherché à classer stylistiquement les typologies des représentations des lions selon les influences qui ont prévalu à leur production. Il relève qu'au VII<sup>e</sup> siècle, deux influences cohabitent, celle du « lion hittite à tête ronde ou carrée » et celle du « lion assyrien au muse pointu et au poil hérissé ». Un siècle plus tard, sont pris comme modèles les « lions du Péloponnèse ont une lourde crinière qui parfois, à Sparte par exemple, forme un collier raide », alors qu'au contraire les lions cycladiques « avec plus de douceur de la tête petite au cou et au long corps nerveux, alors qu'en Grèce orientale, à Milet et à Didymes, se trouvent des lions égyptisants assoupis »<sup>1105</sup>.

Contrairement à d'autres animaux qui ont eu des fortunes diverses en fonction des époques et des cultures, le lion a toujours et partout été un animal particulièrement respecté.

## LION : EXOTIQUE OU FANTASTIQUE ?

Si le lion est présent très tôt dans les textes, il nous semble important de déterminer si pour les Grecs, le lion est un animal avec lequel ils auraient pu avoir un lien direct et examiner son aspect, ou si cet animal fait partie de leur imaginaire tel que des créatures composites. Dès lors, cela implique de savoir si les lions étaient encore présents en Grèce à l'époque homérique, ce que pense John Boardman et qu'ils ont été source d'histoires sur les héros locaux qui ont affronté des spécimens particulièrement destructeurs. Même s'il n'y avait pas de lions, leur réputation était telle que cet animal était le demi-monstre par excellence et le véritable adversaire pour un héros. Les auteurs de *Naissance de la Grèce* écrivent quant à eux que si les lions figurent souvent sur l'iconographie dans le monde égéen à l'Âge du Bronze, très peu d'os ont été découverts et dès lors leur connaissance pourrait être liée à des élevages princiers<sup>1106</sup>. Suivant les époques et les régions,

---

<sup>1102</sup> SCHNAPP-GOURBEILLON, 1981, p. 38-39.

<sup>1103</sup> *Ibid.*, p. 39-49.

<sup>1104</sup> BOARDMAN, 1989, p. 79.

<sup>1105</sup> *Id.*, 1994, p. 167-168.

<sup>1106</sup> LE GUEN, D'ERCOLE et ZURBACH, 2019, p. 117.

il y a donc toujours un débat sur l'éventualité de lions vivant en Grèce dans l'Antiquité<sup>1107</sup>, mais il est indéniable que personne n'y a croisé de panthères ou de léopards<sup>1108</sup>. Ceci implique que le fait de choisir de représenter un lion ou une panthère relevait du même désir, sans que la possibilité de voir effectivement un modèle au naturel n'influe sur ce choix. Cette coexistence d'animaux réels, exotiques et fantastiques implique un processus qui mêle conjecture, spéculation et fantaisie qui se confondent jusqu'à devenir indiscernables. Ainsi, les créatures composites font partie d'une réalité possible. L'intégration d'animaux familiers dans les différents groupes et l'inclusion des créatures composites dans le principe hiérarchique du monde animal construisent une nouvelle unité. Dans ce contexte, la question de la « réalité » de chaque créature perd de son importance. Les êtres composites faisant partie du monde animal, sont tout aussi « réels » que les lions ou les panthères qui, s'ils n'étaient pas connus, étaient néanmoins considérés comme faisant partie de la réalité. Une réalité prend ainsi forme en tant que monde « extérieur » qui dépasse les horizons de l'expérience personnelle individuelle, une réalité fictive qui présente les modèles de base du monde animal et qui intègre simultanément les êtres composites et les animaux étrangers dans un système clair et facilement compréhensible<sup>1109</sup>. Cette interrogation de l'existence de lions en Grèce nous incite à ne pas penser « la Grèce » comme un tout mais d'en saisir l'amplitude. En effet, si Homère est un Ionien d'Asie qui convie fréquemment les lions dans ses écrits, il n'en va pas de même pour Hésiode qui place cet animal dans le groupe des êtres fantastiques, ce qui atteste le fait que les deux aèdes avaient des connaissances différentes de cet animal<sup>1110</sup>. Dans la Grèce antique les lions sont donc des figures des marges du monde connu et la légende veut qu'Aristote ait mis à profit les observations des animaux réalisées lors de l'expédition d'Alexandre en Asie<sup>1111</sup> pour ses recherches zoologiques, ce qui lui a permis d'écrire de manière surprenante que le lion a l'os du cou d'une seule pièce et qu'il n'a pas de vertèbres<sup>1112</sup>. Il a pu compléter par un aveu de sa méconnaissance de l'animal : « le genre des lions est peu commun et ne se rencontre pas en beaucoup d'endroits : dans toute l'Europe, il n'y en a qu'entre l'Acheloos et le Nessos<sup>1113</sup> ». Les représentations léonines arrivèrent vraisemblablement en Grèce via le grand commerce en provenance du Proche-Orient<sup>1114</sup>.

---

1107 Tonio Hölscher écrit qu'ils sont attestés en Grèce septentrionale à l'époque historique, ce qui implique une expérience concrète des ravages qu'ils ont certainement produits, HÖLSCHER 1999, p. 19-20.

1108 WINKLER-HORAČEK, 2015a, p. 633.

1109 *Ibid.*

1110 RENAUD, 2007, p. 281-292.

1111 Aristote, *Histoire des animaux*, p. XXXIV.

1112 *Ibid.*, II, I, 497 b 16-17 (trad. P. LOUIS, Les Belles Lettres, 1968).

1113 *Ibid.*, VI, 30, 579 a.

1114 BOARDMAN, 1989, p. 27.

Si dans les faits il est donc possible que des peintres de la Grèce de l'Est aient pu voir des lions, il est certain qu'en Italie les lions peuvent être considérés comme des animaux fantastiques<sup>1115</sup> car si exotiques que personne ne les a vus avant l'arrivée de voyageurs d'Orient. Selon Ingrid Krauskopf, c'est avec l'arrivée du style orientalisant en Grèce au VII<sup>e</sup> siècle, que les lions deviennent plus réalistes et s'ils continuent comme à l'époque géométrique à tuer le petit bétail, dorénavant les humains ne sont plus de nécessaires victimes et ils peuvent les combattre. Ainsi, l'homme passe de victime à adversaire comme on peut le voir sur la plus célèbre représentation de chasse protocorinthienne qui figure sur l'*Olpe Chigi*, découverte en Étrurie<sup>1116</sup>.

## LIONS AILÉS

Si donc la combinaison d'un lion et d'une chèvre est particulière, l'option choisie dans la péninsule italienne pour dessiner une chimère en faisant émerger la tête caprine d'une aile peut puiser sa source dans les lions ailés, certainement de création crétoise<sup>1117</sup> qui sont très répandus dans maintes cultures et dont découle le lion ailé emblème de Venise. En effet, lors d'une récente restauration, il a été remarqué que le lion qui est actuellement sur la colonne sur la place Saint Marc, marquant l'entrée de la ville face à la mer, serait assyrien et entre ses deux ailes subsiste une trace qui pourrait faire penser qu'il aurait pu être une chimère<sup>1118</sup>.

Le lien entre le lion et la tête caprine peut se comprendre si l'on examine les lions ailés orientaux et si l'on les rapproche de l'art des steppes du nord qui embellissait régulièrement les extrémités des animaux avec des têtes d'autres animaux, comme par exemple en Syrie ou l'extrémité de la queue des lions est fréquemment un oiseau<sup>1119</sup>.

Presque 10 % des images de Chimère que nous avons, la représente ailée. Si dès la période orientalisante on peut percevoir une difficulté à attacher de manière ergonomique le cou caprin à l'épine dorsale du lion, l'ajout d'une aile est une solution harmonieuse trouvée par les artisans étrusques, alors que les grecs ont choisi de « remplir » l'espace entre les cous des deux animaux en insérant un avant-train caprin complet, les pattes de la chèvre dynamisant ainsi cette partie dorsale. Néanmoins, si l'aile (ou la paire d'ailes) sert à soutenir la tête de chèvre, cet « artifice » semble uniquement esthétique et ne peut lui donner la possibilité de voler. Il est d'ailleurs

<sup>1115</sup> Ce seraient les représentations de lions de Sakçegözü de style araméen avec des éléments assyriens et hittites qui auraient servi de modèles aux artistes grecs et étrusques dès la première moitié du VII<sup>e</sup>, AKURGAL, 1986, p. 317.

<sup>1116</sup> KRAUSKOPF, 2014, p. 22.

<sup>1117</sup> AMYX, 1988, p. 661.

<sup>1118</sup> SIMEONI et RIGO 2015, p. 7, 50-55.

<sup>1119</sup> « *The eastern winged lion was again recruited. It was an eastern conceit on occasion to embellish the extremities of creatures with other animal forms, a fashion dominant also in the Animal Style of the northern steppes. Thus, the tip of a wing might grow a head, and for the Chimaira this is a goat's head* », BOARDMAN, 2002, p. 138-139.

important de noter que lorsque Chimère a des ailes, elle est obligatoirement seule, sans Pégase avec lequel elle ne partage pas le statut d'être ailé. A contrario, si Chimère est face à Sphinge, elle est en général pourvue d'ailes, ce qui les fait toutes deux dériver des lions ailés.

Si donc, uniquement sur les images, nous pouvons avoir affaire à Chimère ailée, une possible filiation peut la mettre en lien avec le lion ailé des Perses. En effet, un procédé connu sous le terme *morphing* fait état de générations d'interprétations successives, ce qui impliquerait que les ailes se soient transformées en une tête de chevrette<sup>1120</sup>. En effet, durant la période orientalisante, le motif de Chimère s'est répandu dans tout le monde grec et une forme canonique désormais s'impose<sup>1121</sup>, ainsi que la décrit John Boardman : « C'est ainsi qu'une forme est inventée pour la Chimère par l'adoption du type oriental du lion ailé, sur l'aile duquel est rajoutée une tête de chèvre et sur la queue une tête de serpent (là où les Orientaux plaçaient communément une tête d'oiseau)<sup>1122</sup> ».

Ingrid Strøm déclare que les poinçons des reliefs de bijouterie donnent à Chimère la forme d'un lion dont une tête de chèvre émerge sur le dos, tout comme la description de la chimère par Homère<sup>1123</sup> et Hésiode, et semblable au type habituel de chimère canonique grecque apparaissant dans la première moitié du IX<sup>e</sup> siècle. Or, selon l'archéologue, ce type de chimère n'existait pas encore dans l'art du Proche-Orient qui présentait d'autres types de créatures composites, tel le lion à tête d'homme sur le dos dans les œuvres d'art de Syrie du Nord, alors que dans d'autres régions du Proche-Orient des êtres composites étaient dotés d'une tête d'animal supplémentaire poussant à partir de l'aile<sup>1124</sup>.

## LIONS-LOUPS

Si donc la partie léonine semble faire intrinsèquement partie de Chimère, au point qu'elle puisse être prise pour un lion, dans le monde étrusque ce corps peut être peu compréhensible et pour reprendre le jugement de Llewellyn Brown dans *The Etruscan Lion*<sup>1125</sup>, jugement repris par l'expression d'Ingrid Krauskopf « *la definizione "leone" non appare pertinente* <sup>1126</sup>», les gueules et dentitions acérées font plutôt penser à des loups. Dans la production étrusque de l'époque préorientalisante, le lion, animal véritable mais non connu *dal vivo* des artisans de la péninsule italienne, devient après les opérations de reproduction de reproductions, un véritable

---

<sup>1120</sup> BARDI, 2008.

<sup>1121</sup> JACQUEMIN, 1981-1999, s.v. Chimaira.

<sup>1122</sup> BOARDMAN, 1999, p. 84.

<sup>1123</sup> STRØM, 1971, p. 210. Mais nous avons vu plus haut qu'Homère décrit Chimère comme étant composée de trois corps et non qu'elle soit tricéphale comme chez Hésiode.

<sup>1124</sup> *Ibid.*

<sup>1125</sup> BROWN, 1960, p. 25.

<sup>1126</sup> KRAUSKOPF, 2014, p. 16.

animal fantastique et il est probable que ce qui importait était de signifier un animal dangereux et prédateur qui pour eux était le loup ; les deux animaux, lion et loup ayant donc une même signification<sup>1127</sup>.

La question entre le concept de l'animal et la manière de le nommer est également soulevée et si l'on ne sait pas comment les étrusques appelaient ces « lions-loups », il est probable qu'ils utilisaient le terme grec pour le lion, terme qui définissait donc une réalité différente<sup>1128</sup>. Un parallèle judicieux est tiré avec l'Extrême-Orient où l'animal redoutable entre tous n'est pas le lion mais le tigre et une production de « lions-tigres » a été retrouvée, ce qui indique une même appropriation d'un concept « lion », adapté aux réalités locales<sup>1129</sup>. Le concept du lion est d'ailleurs bien loin de la réalité du lion comme le souligne Anna Angelini : « Le vrai lion, le lion parfait, ou le modèle du lion, attaque et rugit toujours, il a une crinière majestueuse et des griffes tranchantes qui brillent, tandis que le lion moyen, qui provient de la réalité de l'expérience, est bien différent : il n'est pas particulièrement féroce ni courageux, il arrive que sa crinière ne soit pas si majestueuse, il baille plus souvent qu'il ne rugit<sup>1130</sup> ».

## LIONS À MAMELLES ET À CRINIÈRE

Si Chimère est féminine, avec tout le bagage négatif que cela implique chez Aristote notamment<sup>1131</sup>, il n'en demeure pas moins que le lion qui lui offre la majeure partie de son corps a toujours une crinière indéniablement masculine, dont Aristote remarque bien qu'elle est l'apanage exclusif des mâles<sup>1132</sup>. Cette irrégularité est due au fait que le lion est un animal exotique que bien peu d'artistes ont pu examiner. Pour eux « la crinière fait le lion » sans que nul n'ait pu constater que les lionnes n'en ont pas. Dès lors, si pour nous les lions sont indiscutablement des animaux réels, il convient de garder à l'esprit que l'immense majorité des artisans qui ont représenté des lions et des chimères ne devaient pas se rendre compte que leurs statuts étaient bien différents : pour les Grecs et surtout les Étrusques, tant les lions que les chimères ont très certainement semblé des créatures également fantastiques.

Selon Euripide, Chimère s'apparente à une simple lionne... pas un lion, mais sa femelle. Il convient dès lors de s'interroger sur la raison de l'importance de ce féminin et sur sa signification. Est-ce car le nom χίμαρα est féminin et que bien qu'il signifie « chèvre », on occulte cette

---

<sup>1127</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>1128</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>1129</sup> *Ibid.*

<sup>1130</sup> ANGELINI, 2013, p. 4.

<sup>1131</sup> SAÏD, 1983, p. 93-123.

<sup>1132</sup> Aristote, *Histoire des animaux*, VI, 31, 579b (trad. P. LOUIS, Les Belles Lettres, 1968).

étymologie mais dans un processus logique peu compréhensible on conserve malgré tout le féminin de la créature ? Bien entendu, la crinière peut « faire le lion » et ce serait chose logique pour des artisans qui n'ont jamais vu un lion et encore moins eu connaissance des spécificités des représentants mâles et femelles de cette espèce, mais la crinière pourrait également « dire le lion » et ainsi la différencier d'autres quadrupèdes.

De plus, sur plusieurs vases que nous avons examinés, Chimère est représentée avec des mamelles en grand nombre, alors qu'Aristote savait que les lionnes n'en ont que deux<sup>1133</sup>. Pour Daniel Ogden, le fait que Chimère puisse être représentée pourvue de mamelles, n'est pas gage de féminité mais la rattache à une spécificité des femelles *Drakōntes*, à savoir sa capacité à produire une grande portée, bien que Chimère elle-même n'ait pas eu une progéniture importante. De manière surprenante, il voit dans la Chimère de la coupe de Siana attribuée au Peintre C (Fig. 139), datant du deuxième quart du VI<sup>e</sup> siècle, un phallus en guise de queue<sup>1134</sup>, ce qui serait un unicum.



Fig. 139

Le lion étant un animal si rare et difficilement observable, les anciens lui ont attribué des caractéristiques particulières et Aristote lui fait de craindre le feu<sup>1135</sup>. Si nous sommes surprise qu'un animal tel que le lion puisse être épouvanté par le feu, nous ne pouvons qu'être déconcertée que les flammes soient justement l'arme spécifique de Chimère. Il semble qu'il y ait ici une incompatibilité, une contradiction, à moins que les observations et conclusions d'Aristote n'aient point été connues antérieurement, ce qui impliquerait que les poètes et artisans qui ont dressé le portrait de Chimère n'aient pas été conscients de cette apparente discordance.

<sup>1133</sup> *Ibid.*, II, 1, 500a 25-30

<sup>1134</sup> OGDEN, 2013a, p. 101-102.

<sup>1135</sup> Aristote, *Histoire des animaux*, IX, 44, 629a.

Si les lions sont de redoutables prédateurs, nombre de représentations léonines figurent cet animal ayant une jambe humaine lui sortant de la gueule, iconographie spécifiquement présente dans l'art étrusco-corinthien<sup>1136</sup>. S'agit-il de lions anthropophages ou plutôt psychopompes ? On s'interroge car une manière de faire passer le défunt dans l'autre monde est de le dévorer<sup>1137</sup>. (Fig. 140).



Fig. 140

## HERACLÈS ET LES LIONS

On ne saurait oublier que le combat entre Héraclès et le Lion de Némée est, selon Pierre Chuvin, la scène la plus représentée de toute la mythologie grecque<sup>1138</sup>. Ce lien intrinsèque entre Héraclès et son animal-attribut<sup>1139</sup> peut être vu comme une inversion de la hiérarchie naturelle des hommes et des bêtes, le lion régnant tant sur son environnement que sur les humains qui y vivent. Dès lors, ayant vaincu le lion et portant fièrement sa dépouille en trophée, Héraclès rétablit la hiérarchie qui implique que ce sont les humains qui règnent sur le monde animal<sup>1140</sup>.

### 7.6.2 Chèvre

*Animal des espaces intermédiaires, entre plaines et montagnes, champs cultivés et forêt profonde, ni sauvage ni réellement domestiquée, la chèvre installe l'ambiguïté au sein du troupeau*<sup>1141</sup>.

Annie Schnapp-Gourbeillon

*Lions, héros, masques. Les représentations de l'animal chez Homère*

<sup>1136</sup> ICARD-GIANOLIO et SZABADOS, *LIMC Supplementum*, s.v. Monstra.

<sup>1137</sup> *Ibid.*

<sup>1138</sup> CHUVIN, 1992, p. 206.

<sup>1139</sup> La *Léonté* ne devient l'attribut d'Héraclès que dès les premières scènes de son combat contre le Lion de Némée, BOARDMAN, 2002, p. 143-144.

<sup>1140</sup> STRAUSS CLAY, 1993, p. 112. « La dépouille du lion de Némée vaut comme un rappel perpétuel de la victoire remportée sur un adversaire monstrueux », FRONTISI-DUCROUX, 2003, p. 109.

<sup>1141</sup> SCHNAPP-GOURBEILLON, 1981, p. 154.



On l'a vu, la Chimère initiale tire son nom de la chevrette au centre de son hybridation, l'animal le plus familier des trois dont elle est constituée est le plus inoffensif en apparence. Il est néanmoins particulièrement crucial de relever que pour Timothy Gantz la question reste entière de savoir si la tête de chèvre est à l'origine du nom de Chimère ou si c'est l'inverse<sup>1142</sup>. John Boardman écrit que le lion et le serpent ont été des ajouts ultérieurs sans réelle considération anatomique<sup>1143</sup>.

Chimère est donc intrinsèquement liée à l'élément caprin qui la compose, mais à ce propos il importe de remarquer les trois typologies de protomés caprins sont représentées dans notre corpus : un relativement simple qui consiste en une tête et le cou qui émerge des omoplates, un comportant un avant-train complet avec les pattes avant, ce qui brouille la lisibilité iconographique, et enfin le plus harmonieux à notre sens, contemporain des autres types et très présent en Étrurie, est celui dont seule la tête caprine émerge d'une aile, la transition se faisant ainsi de manière tout à fait élégante.

Ce protomé caprin est difficilement compréhensible tant de manière symbolique qu'esthétique, comme le souligne Pierre Amandry : « la tradition populaire et artistique a méconnu la nature réelle de la Chimère. Peut-être le sentiment d'importance primordiale de la chèvre se manifeste-t-il encore vaguement dans des documents où c'est la chèvre qui se redresse pour faire face à Bellérophon et à Pégase, dans un combat inégal et dépourvu de sens, puisqu'elle est désarmée. Elle est atteinte et transpercée par la lance du héros, cependant que le lion se contente de rugir, tête baissée, comme indifférent et insensible au sort de la chèvre<sup>1144</sup> ».

Ce *pinax* crétois de la deuxième moitié du VI<sup>e</sup> siècle est orné d'une chimère très caprine en ceci que le protomé caprin est surdimensionné par rapport à la tête léonine. À noter que cette Chimère est la seule qui nous soit parvenue qui jouxte la représentation de *Potnia Thérôn* (Fig. 141).



Fig. 141

<sup>1142</sup> GANTZ, 2004, p. 53.

<sup>1143</sup> « Then the lion and serpent are added by story-tellers, not artists, as archetypal threatening monsters without too much concern for anatomical plausibility, unless perhaps the Chimaira was thought of as having three bodies or necks and heads, like Kerberos », BOARDMAN, 2002, p. 138.

<sup>1144</sup> AMANDRY, 1948, p. 4-5.

## « LE PLUS SAUVAGE DES ANIMAUX DOMESTIQUES<sup>1145</sup>»

La chèvre est l'animal grec par excellence, elle produit lait, viande et laine, tout ce dont les humains ont besoin. L'importance et la qualité de la production de vases du *style des chèvres sauvages* en Asie Mineure, Grèce de l'est et sur les îles de Rhodes, Chios, Clazomènes et Naucratis, dont l'*ænochoé* Lévy est emblématique, signale bien la valeur de cet animal.

Si on lui prête des mœurs lubriques, il n'en demeure pas moins que la reproduction caprine au rythme démographique soutenu est précieuse, car un tel animal se nourrit de peu et n'est donc pas onéreux. Toutefois, cet aspect prolifique fait écrire à Jacques Aymard que la chèvre pourrait bien « être l'image des passions honteuses, de la libido<sup>1146</sup> », formule que nous pourrions associer à celle de Jean-Pierre Vernant, pour qui la chèvre est « le plus sauvage des animaux domestiques<sup>1147</sup>».

Si la chèvre est importante dans l'économie grecque, il en va de même culturellement. Vinciane Pirenne-Delforge souligne d'ailleurs le lien entre la chèvre et les héros au seuil de leur vie d'adulte. Prenant exemple sur Thésée, elle écrit : « Le τράγος est donc le bouc, mais aussi le jeune homme qui parvient à la maturité sexuelle... Le changement de sexe de l'animal, de chèvre devenant bouc, anticipe la métamorphose du héros...<sup>1148</sup>». Notons que les satyres sont emblématiques de ce lien entre humains et capridés, lien qui perdure jusqu'à nous sous la forme des représentations du diable dans le christianisme<sup>1149</sup>.

## HALEINE ARDENTE

On l'a vu, la chèvre est ambivalente ; si elle est très utile, elle est également un animal nuisible car friande tant d'herbe et d'arbustes qu'elle arrache plus qu'elle ne broute : Pierre Brulé la qualifie non seulement d'herbivore mais d'arborivore<sup>1150</sup>, non seulement sa salive est venimeuse et brûlante<sup>1151</sup> mais elle rend stériles les arbres<sup>1152</sup> qui sont une richesse que les hommes n'aimeraient pas voir dévorée<sup>1153</sup>.

La chèvre est donc un animal bien moins inoffensif qu'il n'y paraît et c'est peut-être bien cette salive si destructrice pour les récoltes qui deviendra le fameux souffle enflammé de Chimère.

---

<sup>1145</sup> VERNANT, 2002, p. 24.

<sup>1146</sup> AYMARD, 1953, p. 269

<sup>1147</sup> VERNANT, 2002, p. 24

<sup>1148</sup> PIRENNE-DELFORGE, 1994, p. 37-38 et p. 420.

<sup>1149</sup> MASTROCINQUE, 2007, p. 207.

<sup>1150</sup> BRULÉ, 2007, p. 258

<sup>1151</sup> CASABONNE, 2020a, p. 10.

<sup>1152</sup> BRULÉ, 2007, p. 259.

<sup>1153</sup> CASABONNE, 2020a, p. 12.

Pierre Amandry souligne que dans l'iconographie grecque, « rares sont les images de la Chimère πῦρ πνέουσα ou πύρπνοος, comme l'appellent Hésiode, Pindare et Euripide<sup>1154</sup>» et dès lors la partie caprine est qualifiée « d'appendice désormais inutile<sup>1155</sup>».

## FEMELLES CORNUES ET BARBUES ?

Il est à relever que la tête caprine participe à la difficulté de déterminer le genre de Chimère : en effet, les chèvres femelles ont en général des cornes plus courtes que celles des mâles et les barbiches et pampilles sont également plus discrètes, bien que dans l'ouvrage *La Céramique de la Grèce de l'Est. Le style des chèvres sauvages*, il est spécifiquement fait mention des chèvres à barbiches qui sont sauvages et inconnues en Grèce propre<sup>1156</sup>. En ce qui concerne l'utilisation des cornes, Albert Severyns écrit que les *toxoworgos* sont des fabricants d'arcs qui utilisent spécifiquement des cornes de chèvres sauvages crétoises<sup>1157</sup>, sans spécifier leur sexe. Dès lors, l'entier de l'espèce pourrait être dotée de longues cornes, comme celles que nous voyons sur la plupart des représentations de Chimère.

## ANIMAL DIVIN

La chèvre est dotée d'ubiquité : elle est sauvage et domestique et est donc intrinsèquement liée à l'ambivalence d'Artémis : « elle est du saltus, mais descend aussi sur l'ager<sup>1158</sup>» comme le résume Pierre Brulé. La chèvre a un statut tout à fait enviable : elle est la médiatrice entre l'humain et le divin, car montagnarde et sauvage mais néanmoins domesticable, elle sévit sur les pentes, entre plaine et montagne, dans l'*entre-monde*, au carrefour<sup>1159</sup> et dès lors, élever des chèvres implique souvent une vie particulière, faite de nomadisme et donc de l'utilisation de grottes comme refuges<sup>1160</sup>. La chèvre est « du sauvage domestiqué, civilisé, amadoué, un animal qui garde assez d'accointances avec l'asocial pour être utilisé comme intercesseur par les familles auprès d'Artémis<sup>1161</sup>» dont c'est l'animal favori<sup>1162</sup>, ainsi que le relève Jean-Pierre Vernant dans *La Mort dans les yeux* où il rappelle qu'avant de combattre il est indispensable de sacrifier une chèvre à Artémis, car les deux partagent le même statut ambigu, elles sont « en position charnière: c'est le

---

<sup>1154</sup> AMANDRY, 1956, p. 159-160.

<sup>1155</sup> *Ibid.*

<sup>1156</sup> COULIÉ, 2014, p. 41.

<sup>1157</sup> SEVERYNS, 1960, p. 161.

<sup>1158</sup> BRULÉ, 1987, p. 217. L'entier de l'article « Héraclès à l'épreuve de la chèvre » (1998), est particulièrement intéressant pour comprendre les ambiguïtés de cet animal, ce qui est très précieux pour notre recherche.

<sup>1159</sup> *Id.*, p. 259.

<sup>1160</sup> CASABONNE, 2020a, p. 14.

<sup>1161</sup> BRULÉ, 1987, p. 218

<sup>1162</sup> *Ibid.*, p. 217.

plus sauvage de tous les animaux domestiqués<sup>1163</sup> ». Cette pratique devait être assez répandue car tant Xénophon, dans la *Constitution des Lacédémoniens*<sup>1164</sup> que Plutarque, dans la *Vie de Lycurgue*<sup>1165</sup> écrivent qu'à Sparte également on sacrifiait une jeune chèvre à *Artemis Agrotera* pour marquer le début des batailles<sup>1166</sup>.

Ambivalentes, si elles sont précieuses, le caractère nuisible des chèvres leur réserve également une place prépondérante comme victimes des sacrifices, tel que l'écrit Marcel Detienne : « les premiers animaux sacrifiés se sont rendus coupables d'une injustice à l'égard de l'espèce humaine et de la vie cultivée... Ils se sont ainsi conduits comme des animaux sauvages, obligeant les hommes à les traiter comme tels<sup>1167</sup> ». Jean-Pierre Vernant insiste sur le lien entre Artémis et les chèvres qui lui sont sacrifiées : « non seulement parce qu'il existe des chèvres sauvages mais parce que, même confié à la garde d'un chevrier, cet animal demeure le moins "social", le moins domestique des bêtes de troupeaux<sup>1168</sup> ». Le lien entre l'immolation de chèvres et l'issue d'une bataille est explicite chez Plutarque qui fait mention d'une adéquation entre le nombre de belligérants tués et le nombre de chèvres sacrifiées à Artémis : les adversaires tués étant innombrables, ce qui était une déclaration habituelle, il semble que les Athéniens avaient promis à Artémis Agrotera de lui sacrifier une chèvre pour chaque barbare tué, mais après la bataille, lorsque le nombre de morts devint apparent, les Athéniens demandèrent à la déesse de les libérer de leur vœu contre une « somme forfaitaire annuelle » de cinq cents chèvres<sup>1169</sup>.

Ainsi par ses origines, ce qu'elle représente et les lieux où elle vit, Chimère est liée à Artémis, *xenè*, l'étrangère, d'origine nordique ou orientale dont « l'imagerie, à l'époque archaïque, rappelle à bien des égards la figure de cette grande déesse asianique<sup>1170</sup> ou crétoise qu'on a baptisé « Maîtresse des animaux, ou « Dame des fauves », Potnia thèrôn...<sup>1171</sup> ». Callimaque dans l'hymne qu'il lui dédie, lui fait dire : « Que toutes montagnes soient miennes<sup>1172</sup> », et Jean-Pierre Vernant la qualifie ainsi : « la déesse du monde sauvage, sur tous les plans : les bêtes sauvages, les plantes et les terres non cultivées, les jeunes tant qu'ils ne sont pas encore intégrés à la société,

---

<sup>1163</sup> VERNANT, 1986, p. 24

<sup>1164</sup> Xénophon, *Constitution des Lacédémoniens*, XII, 8.

<sup>1165</sup> Plutarque, *Vies* « Vie de Lycurgue », 22.4.

<sup>1166</sup> SERGENT, 1999, p. 292.

<sup>1167</sup> DETIENNE, 2007, p. 82

<sup>1168</sup> VERNANT, 2007, p. 1616.

<sup>1169</sup> Plutarch, *Moralia*, XI, 862c.

<sup>1170</sup> Se réfère à des peuples qui ne sont ni indo-européens, ni sémites, LEBRUN, 1990, p. 63

<sup>1171</sup> VERNANT, 2007, p. 1477.

<sup>1172</sup> CALLIMAQUE, *Hymne à Artémis*, 18, VI, 31, 579 b (trad. É. CAHEN, Les Belles Lettres, 1972).

civilisés<sup>1173</sup> ». La chèvre est aussi liée à Aphrodite « divinité entre sauvagerie et domestication<sup>1174</sup> ».

Chimère cumule le fait que la chèvre est le seul animal la composant qui est offert en sacrifice aux dieux et le seul qui découle d'une divinité, Pan, alors que ni le lion ni le serpent ne sont ainsi liés au divin. Selon l'iconographie de Pan, la chèvre peut représenter une intrusion de la sauvagerie dans la civilisation, car Pan est une très ancienne divinité grecque agreste, être composite se déclarant fils d'Hermès<sup>1175</sup>, qui ne reçut néanmoins un culte des Athéniens qu'après la victoire de Marathon<sup>1176</sup>. Il est à relever que, tout comme Chimère, il bénéficie d'une très longue fortune car son nom a donné un mot encore utilisé de nos jours dans les langues latines : panique.

John Boardman dans son ouvrage sur la sculpture grecque classique mentionne le fait que sur les zones latérales de la frise extérieure du temple d'Athéna Niké des Propylées de l'Acropole d'Athènes, figuraient des scènes de batailles. Sur la base d'un des acrotères de bronze la surplombant, une inscription indiquant les noms de Chimère et de Bellérophon nous incite à penser que ce combat y fut peut-être représenté, ce qui serait néanmoins surprenant car Bellérophon est le héros corinthien par excellence<sup>1177</sup>. Une explication de cette iconographie en ce lieu peut être trouvée dans le fait que le héros corinthien ait été le protégé d'Athéna et que son combat contre Chimère ait eu lieu en Lycie, zone proche d'où les Perses furent définitivement chassés par les Athéniens.

## AMALTHÉE-ÉGIDE

Si l'étymologie de l'égide vient certainement de αἴγῖς qui signifie peau de chèvre<sup>1178</sup>, il n'en demeure pas moins qu'elle est mystérieuse. L'égide « redoutable, où s'étaient en couronne Déroute, Querelle, Vaillance, Poursuite qui glace les cœurs, et la tête de Gorgo, l'effroyable monstre, terrible, affreuse, signe de Zeus porte-égide<sup>1179</sup> ». La chèvre est donc assimilée à un animal redoutable lorsqu'elle est l'égide d'Athéna<sup>1180</sup>, égide composée également de serpents et qui fait donc synthèse de deux des trois animaux qui composent Chimère. Si donc l'égide est étymologiquement « peau de chèvre », la Chèvre d'Amalthée signifie « tendre déesse ». Chèvre de l'égide ou Chèvre d'Amalthée, selon les textes et les traductions, elles peuvent se confondre et

---

<sup>1173</sup> VERNANT, 2007, p. 1478.

<sup>1174</sup> PIRENNE-DELFORGE, 1994, p. 387, sur le lien entre Aphrodite et les chèvres : p. 210 et 385-388 et sur l'étonnante utilisation de chèvres comme bougeoirs : *Aigira*, p. 248.

<sup>1175</sup> LI CAUSI, 2008a, p. 79-80.

<sup>1176</sup> IERANÒ, 2017, p. 34.

<sup>1177</sup> BOARDMAN, 1995, p. 149 et 170 et NEILS BOULTER, 1969, p. 134

<sup>1178</sup> CHANTRAINE, 1968, s.v. αἴγῖς.

<sup>1179</sup> Homère, *Odyssée*, XI, 633 et *Iliade* V, 738-742 (trad. P. MAZON, Les Belles Lettres, 1937).

<sup>1180</sup> MASTROCINQUE, 2007, p. 207.

n'être qu'un seul et même animal qui serait particulièrement équivoque. Il n'en demeure pas moins que tant l'égide que la Chèvre d'Amalthée sont proches du divin et que sans elle(s) ni Zeus ni Athéna ne seraient aussi puissants et redoutables. Palaiphatos d'ailleurs en parle comme d'un bien très précieux et voici comment Arnaud Zucker traduit ce passage :

*On dit qu'Héraclès portait avec lui partout où il allait ce qu'on appelle la "corne d'Amalthée", dont il tirait, à volonté, tout ce qu'il désirait. Voici la vérité. Héraclès, tandis qu'il voyageait en Béotie avec son neveu Iolaos fit une halte à Thespies dans une auberge dans laquelle il rencontra une femme nommée Amalthée, qui travaillait à l'auberge et qui était jeune et très belle. Héraclès tomba sous son charme et séjourna longtemps à l'auberge. Iolaos, qui en avait assez, projeta de voler la recette d'Amalthée qui se trouvait dans une corne, et il put s'acheter grâce à ces fonds tout ce qu'il voulut, pour lui et pour Héraclès. Ses compagnons de voyage dirent alors « Héraclès détient la corne d'Amalthée grâce à laquelle il s'achète tout ce qu'il veut ».*

Palaiphatos, *Sur les récits qu'on ne peut croire*, XLVI, 45  
(trad. A. Zucker, n.e.<sup>1181</sup>)

## GORGONE-AEGIS

Chimère et Aegis sont-elles une seule et même créature ou sont-elles cousines ? C'est la question que se posent Joseph Fontenrose dans *Typhon*<sup>1182</sup> et Daniel Ogden dans *Drakōn*<sup>1183</sup> : en effet toutes deux ont un nom qui découle de « chèvre » et toutes deux ont la capacité de cracher des flammes. Selon Daniel Ogden, Gorgone est également appelée Aegis (dont le nom dérive de *aix*, *aigos*, qui veut dire chèvre), et elle deviendra l'égide d'Athéna ou du moins, l'égide sera fréquemment représentée ayant en son centre une tête de gorgone<sup>1184</sup>.

### 7.6.3 Serpent

*De ses épaules sortaient cent têtes de serpent, d'effroyable dragon, dardant des langues noirâtres ; et des yeux éclairant ces prodigieuses têtes jaillissait, par dessous les sourcils, une lueur de feu.*

Hésiode, *Théogonie*, 824-827  
(trad. P. Mazon, Les Belles Lettres, 1986)

---

<sup>1181</sup> Nous remercions Arnaud Zucker de nous avoir transmis ce texte avant publication.

<sup>1182</sup> FONTENROSE, 1980, p. 243-245.

<sup>1183</sup> OGDEN, 2013a, p. 102-103 et OGDEN, 2008, p. 61.

<sup>1184</sup> MASTROCINQUE, 2007, p. 207.

Telle est la description qu'Hésiode fait de Typhon qui, avec Échidna « vipère », engendra Chimère. Si les parties léonine et caprine de Chimère pouvaient sembler relativement facilement cernables, il n'en va pas de même en ce qui concerne la queue serpentine où une série d'écueils sont à prendre en compte. En effet, au contraire du lion et de la chèvre qui *qualifient* Chimère, le serpent ne fait pas obligatoirement partie des animaux qui la constituent. Ainsi, dans un tiers de tout le matériel iconographique qui nous est parvenu, Chimère n'a pas de queue serpentine, alors que dans 3 % des cas, Chimère est anguipède. Néanmoins, il faut relever que des trois animaux composant Chimère, le serpent est de loin celui qui a la plastique la plus fluide et qui dès lors se prête particulièrement bien à l'iconographie, remplissant harmonieusement les espaces et ponctuant gracieusement des créatures en tous genres.

## PRÉDISPOSITIONS GÉNÉTIQUES

Échidna, mère de Chimère est textuellement « vipère<sup>1185</sup> » et physiquement moitié serpent alors que Typhon, son père, est une créature composite dont l'aspect corporel est peu clair mais décrit comme ayant également une partie de son corps constituée de serpents. Son nom vient de τῦφος, qui signifie fumée ; Typhon est donc un cracheur de flammes, spécificité qu'il aurait transmise à ses deux filles, l'Hydre et Chimère. Descendante donc de Typhon et d'Échidna qui font tous deux clairement partie de la famille des dragons<sup>1186</sup>, Chimère<sup>1187</sup> peut prétendre à faire partie de ce même clan, alors que ses frères Cerbère et Orthos, sont en partie canins, et sa sœur Sphinge<sup>1188</sup>, léonine. Sa fratrie n'a donc pas ces mêmes caractéristiques et elle serait la plus *légitime* progéniture du couple. Néanmoins il faut noter que Cerbère crache du venin et peut quelquefois arborer une queue serpentine comme sa sœur<sup>1189</sup>, ce qui est également quelquefois le cas d'Orthos<sup>1190</sup>.

Si seule une petite partie de son corps peut être rattachée à la famille des dragons, les jets de flammes, l'arme de Chimère, font par contre intrinsèquement partie de ses spécificités et ceci cautionne sa participation à ce groupe<sup>1191</sup>, mais de manière surprenante, ni dans les textes, ni dans les images, la gueule de serpent ne crache de feu<sup>1192</sup> seule alors qu'elle est l'unique « équipée » pour le faire ainsi que les autres dragons.

---

<sup>1185</sup> SERGENT, 1998, p. 202.

<sup>1186</sup> OGDEN, 2013a, p. 68- 82.

<sup>1187</sup> La généalogie détaillée de Chimère fera l'objet d'un prochain chapitre.

<sup>1188</sup> Selon les traductions de la *Théogonie*, Sphinge est sœur ou fille de Chimère, comme on l'a vu au n° 5.3 consacré à Hésiode.

<sup>1189</sup> Il est à noter quelques rares images de Cerbère au corps de lion, par exemple *LIMC*, s.v. Héraclès, ce qui accentue son lien familial avec Chimère et Sphinge.

<sup>1190</sup> *LIMC*, s.v. Orthos I 6, 14, 20, 21 et 25.

<sup>1191</sup> OGDEN, 2013b, p.101.

<sup>1192</sup> *Ibid.*, 2013b, p. 77.

## AMBIVALENCE DES SERPENTS

Si les Grecs n'avaient pas de terme différent pour distinguer les serpents venimeux des inoffensifs<sup>1193</sup>, une grande ambiguïté règne entre les serpents « conformes à la réalité » et les fabuleux, qui eux sont représentés avec une barbichette et que nul spécialiste n'a encore pu repérer dans des espèces répertoriées<sup>1194</sup>. Si les reptiles ont une place prépondérante dans les rites religieux c'est grâce au large éventail de leurs actions, de la chasse aux rongeurs aux rites de fécondité<sup>1195</sup>, et s'ils ont souvent été qualifiés de « fabuleux » ou « mythiques » c'est qu'ils sont peu facilement reconnaissables pour les non-spécialistes et susceptibles à d'importantes variations de couleurs en fonction du temps les séparant de leur prochaine mue<sup>1196</sup>. Il y a un flou même au sein du groupe, flou qui est certainement lié à la double fonction du serpent : s'il a des vertus apotropaïques il peut également donner la mort. Ainsi, les serpents sont intrinsèquement liés à Asclépios et le dieu est fréquemment accompagné par un serpent qui désigne l'emplacement des établissements de cure en glissant des chars ou bateaux vers l'endroit qu'il a choisi. Le serpent est lié à la thérapeutique grâce à l'intensité de son regard qui dénote une grande acuité visuelle, qualité primordiale en médecine, ainsi que ses capacités à se déplacer harmonieusement et sereinement tant sur terre que dans l'eau<sup>1197</sup>.

Le serpent, souvent bienveillant si l'on se rappelle le serpent sacré de l'Acropole<sup>1198</sup> qui a offert prospérité et fécondité à Athènes, peut néanmoins également être perçu comme néfaste, ce qui est le cas chez Aristote qui le qualifie de vil et redoutable<sup>1199</sup> alors qu'Hérodote<sup>1200</sup> parle de serpents ailés dévastateurs et migrants qui volent de l'Arabie en direction de l'Égypte où les ibis noirs sont vénérés, car ils combattent les serpents aux ailes de chauves-souris<sup>1201</sup>. Cette situation paradoxale du serpent se retrouve de manière emblématique dans l'image du serpent se mordant la queue, l'Ouroboros, symbolique du cycle du temps.

## SERPENT + CHÈVRE = ÉGIDE

Comme nous l'avons vu, la chèvre et le serpent sont les ingrédients de ce qui est l'attribut d'Athéna dans ses représentations iconographiques : l'égide. En effet, si Homère en parle aux chants II et V

---

<sup>1193</sup> BODSON, 1978, p. 71.

<sup>1194</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>1195</sup> BODSON, 1981, p. 57.

<sup>1196</sup> *Ibid.*, p. 58-60.

<sup>1197</sup> BODSON, 1978, p. 68-69.

<sup>1198</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>1199</sup> Aristote, *Histoire des animaux*, I, 488 b 16 (trad. P. LOUIS, Les Belles Lettres, 1964).

<sup>1200</sup> Hérodote, II, 75.

<sup>1201</sup> *Ibid.*, 74.



de l'*Illiade*, il ne la décrit pas et cette absence de description se poursuivra en littérature. Par contre, en iconographie ce motif sera fréquemment représenté dans un tourbillon où les gueules des serpents agressifs bordent l'égide dont la matière fait plus penser à des écailles qu'à un pelage caprin. Si l'égide est fréquemment représentée soit de la couleur du pelage de l'animal, soit argentée ou dorée de manière à refléter son statut d'attribut divin, rappelons qu'en Grèce ancienne, le sombre est lié à la terre, à la fertilité, mais également à la mort et à l'au-delà<sup>1202</sup>. On le sait, l'égide est apotropaïque, mais nous sommes surpris de lire Francis Vian lorsqu'il écrit « qu'une mèche de Méduse conservée dans le temple d'Athéna Poliatis garantissait la ville de Tégée contre les assauts de l'ennemi<sup>1203</sup> ». On s'interroge sur la nature de cette mèche : une classique mèche de cheveux ou un bouquet de serpents ? Dans *Héraclès à l'épreuve de la chèvre*, Pierre Brulé non seulement qualifie l'égide de « condensé de chèvre<sup>1204</sup> », mais tire un parallèle entre la *léonté* d'Héraclès et l'égide d'Athéna, les qualifiant tous deux de « talismans », tout en soulignant qu'il n'est pas possible de conclure d'une « sympathie entre la divinité et l'objet<sup>1205</sup> ». Néanmoins, Pindare qualifie Athéna de « la vierge qui porte la sombre égide », κυάναιγίς ... παρθένος<sup>1206</sup>, ce qui montre l'importance de ce lien.

SERPENT + LION = MÉDUSE

*La Gorgone est une créature paradoxale : sa vue est insoutenable, car elle donne la mort. Or sa face hideuse s'impose partout dans le monde antique, sautant littéralement aux yeux. Elle a deux existences parallèles, une figurative et une narrative qui toutefois s'entrecroisent<sup>1207</sup>.*

Françoise FRONTISI-DUCROUX  
*La Gorgone*

Jean-Pierre Vernant voit dans la combinaison d'un lion et de serpents le portrait de la Gorgone<sup>1208</sup> et Françoise Frontisi-Ducroux, qui s'intéresse à Méduse, spécifie qu'en plus de sa chevelure de serpents, elle a une barbe léonine et des yeux exorbités<sup>1209</sup>, ainsi que « du bœuf, du lion et du sanglier, sans compter le cheval et l'oiseau<sup>1210</sup> ». Méduse, cette tête tranchée, n'a ni profil, ni dos,

<sup>1202</sup> DEACY et VILLING, 2009, p. 116-118.

<sup>1203</sup> VIAN, 1968, p. 57-58.

<sup>1204</sup> BRULÉ, 2007, p. 260.

<sup>1205</sup> *Ibid.*, p. 257.

<sup>1206</sup> Pindare, *Olympique* XIII, 61-69 (trad. Aimé PUECH, Paris, Les Belles Lettres, 1970).

<sup>1207</sup> FRONTISI-DUCROUX, 2014b, p. 131.

<sup>1208</sup> VERNANT, 2010, p. 34.

<sup>1209</sup> *Ibid.*, p. 131-132.

<sup>1210</sup> FRONTISI-DUCROUX, 1995, p. 68.-69.

ni volume, qu'il lui manque donc « la troisième dimension propre au monde des vivants<sup>1211</sup> ». Jean-Pierre Vernant décrit l'altérité du *gorgoneion* en rappelant qu'il allie frontalité et monstruosité<sup>1212</sup>. La face léonine, dotée de défenses de sanglier, d'une chevelure de serpents, dont l'ensemble « exprime, par un effet d'inquiétante étrangeté, un monstrueux qui oscille entre deux pôles : l'horreur du terrifiant, le risible du grotesque<sup>1213</sup> ». Malgré ceci, Méduse a également une composante bénéfique : son sang ayant des propriétés antithétiques, il guérit ou tue, au contraire de celui de l'Hydre qui n'est que destructeur.

Dans *The Generation of Monsters in Hesiod*, Jenny Strauss Clay écrit que l'accouplement de Méduse et de Poséidon était une première tentative de créer des demi-dieux mais que cela avait échoué, la lignée s'était éteinte grâce, ou à cause, des héros<sup>1214</sup>. Les deux rejetons de Méduse, Chrysaor et Pégase, ont hérité de l'ambivalence de leur mère. La descendance de Chrysaor est monstrueuse alors que Pégase, bien qu'être composite, incarne le bien par excellence<sup>1215</sup>.

Les *gorgoneia* sont attestés dès 675 et deviennent rapidement la forme canonique du « *lion mask type*<sup>1216</sup> », qui dans ses premières représentations a le physique d'une centauresse sans avoir la chevelure serpentine qui apparaîtra de manière canonique dans le courant du V<sup>e</sup> siècle<sup>1217</sup>. Dès le IV<sup>e</sup> siècle, Méduse perd sa laideur, telle la *Méduse Rondanini*<sup>1218</sup>, datant du V<sup>e</sup> - IV<sup>e</sup> siècle<sup>1219</sup>, considérée comme le premier « *beautiful Gorgoneion*<sup>1220</sup> », malgré sa chevelure serpentine.

## MÉDUSE ET LES CHEVAUX

L'élément fédérateur entre Méduse, Poséidon, Bellérophon et Pégase est le cheval : en effet, Poséidon est le dieu le plus lié aux chevaux : il est père de Bellérophon et s'unit à Méduse avec laquelle il engendre Pégase. Méduse qui d'ailleurs a été quelquefois représentée telle une centauresse, avec un corps de cheval par des artisans qui voulaient souligner l'accointance entre les protagonistes<sup>1221</sup>. Jean-Pierre Vernant liste les expressions liant les chevaux aux gorgones :

---

<sup>1211</sup> *Ibid.*

<sup>1212</sup> VERNANT, 2010, p. 34.

<sup>1213</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>1214</sup> STRAUSS CLAY, 1993, p. 109.

<sup>1215</sup> MOREAU, 1986, p. 9-15, et le chapitre « La race de Méduse », MOREAU, 2016, p. 87-105.

<sup>1216</sup> OGDEN, 2013b, p. 93.

<sup>1217</sup> *Ibid.*

<sup>1218</sup> *Id.*, 2008, p. 55.

<sup>1219</sup> DANFORTH BELSON, 1980, p. 373.

<sup>1220</sup> *Ibid.*, p. 376.

<sup>1221</sup> « ... gave her a horse body out of respect for the fact that she had mated with Poseidon, who had taken the form of a horse for the encounter », BOARDMAN, 2002, p. 141.

piaffer se dit *gorgôûmai* et que les naseaux frémissants le rendent *gorgóteros* et qu'en harde, leurs hennissements sont des *gorgóterai*<sup>1222</sup>.

## 7.7 SYNTHÈSE LION + CHÈVRE + SERPENT

L'analyse des éléments qui composent Chimère peut certes nous donner des pistes sur ce qu'elle peut être ou peut signifier, néanmoins, nous ne pouvons pas faire l'impasse sur le fait que Chimère, étant le produit d'un amalgame, est possiblement d'une autre nature, une quatrième nature qui serait le fruit du cumul des trois, selon un dosage et des proportions qui nous échappent<sup>1223</sup>.

Si les créatures composites ont un certain nombre de traits communs tels que l'absence d'évidente cohésion plastique, l'altérité<sup>1224</sup>, le désordre narratif, la dangerosité, le fait de vivre dans une zone éloignée de la cité, il n'en demeure pas moins qu'il y a des différences notables liées aux éléments qui les composent, à leur statut dans la société et à la manière dont elles sont perçues. Dès lors, qualifier une de ces créatures d'emblématique de l'entier du groupe est illusoire et serait réducteur du vaste éventail de typologies qu'elles représentent. Néanmoins, Chimère est emblématique car elle dépasse les autres êtres composites grâce ou à cause de son unicité, de sa biographie, de sa tricéphalie hétérogène et de sa capacité à produire du feu ; Chimère est donc peut-être la quintessence des êtres composites au point d'en être le symbole.

En conclusion, avouons que lorsque nous avons commencé à décortiquer l'assemblage qui constitue Chimère, nous pensions vraiment qu'il était incongru que la chèvre, plus appropriée comme victime sacrificielle<sup>1225</sup> que comme « leader » de cet assemblage, donne son nom à un animal si effrayant. Depuis lors, nous nous sommes rendue compte qu'en fait la chèvre, malgré donc son apparente placidité, est le seul animal effectivement dangereux pour les Grecs : l'éventualité de croiser un lion étant fort peu probable et celle de se faire attaquer par un serpent, toute relative ; ne reste que la chèvre qui peut effectivement affamer son homme, car sa salive si acide « cuit » les végétaux, les détruit donc. L'haleine de la partie caprine de Chimère brûle donc, telle des flammes.

---

<sup>1222</sup> VERNANT, 2010, p. 98-99.

<sup>1223</sup> LI CAUSI, 2008a, p. 17.

<sup>1224</sup> VERNANT, 1986, p.12.

<sup>1225</sup> STRAUSS CLAY, 1993, p. 111.

## 8 ESPACE GÉOGRAPHIQUE

*L'Anti-Cragus, qui succède immédiatement au cap Télémessis, est une montagne à pic et très haute. Près de cette montagne, dans une vallée très resserrée, est la petite place de Carmylessus. Vient ensuite le Cragus, bien reconnaissable à ses huit cimes avec une ville de même nom. C'est ici, dans ces montagnes, que la Fable place la demeure de la Chimère et le théâtre de sa légende. Mais il y a aussi non loin de là une vallée dite de la Chimère : c'est une vallée étroite et sinueuse, qui part du rivage même et remonte dans l'intérieur. Au pied du Cragus, et déjà dans le cœur du pays, est Pinara, l'une des six villes les plus considérables de la Lycie. Le héros Pandarus, à qui l'on rend ici des honneurs particuliers, était probablement parent du Pandarus de la guerre de Troie, puisque la tradition nous représente celui-ci comme Lycien d'origine.*

*Suit la ville de Myra qu'on aperçoit à 20 stades au-dessus de la côte, tout au haut d'une colline très élevée ; après quoi, l'on atteint l'embouchure du fleuve Limyrus. En remontant, mais par la route, à 20 stades dans l'intérieur, on arriverait à la petite ville de Limyra. La côte de Lycie, dans la partie que nous venons de parcourir, se trouve bordée de beaucoup de petites îles pourvues de ports, parmi lesquelles on distingue l'île Mégisté qui contient une ville de même nom, et ainsi l'île Cisthène. Parallèlement à cette partie de la côte se succèdent dans l'intérieur de Phellus et Antiphellus et cette vallée de la Chimère dont nous parlions tout à l'heure.*

Strabon, *Géographie*, XIV, 3, 5, 7.  
(trad. A. Tardieu, Remacle.org)<sup>1226</sup>

La région d'où vient Chimère, le sud de l'Anatolie, tire son nom de *anatolé*, signifiant *le lever*, est un territoire aux confins du monde grec et aux marges de l'inconnu<sup>1227</sup>. Déjà les mythologies sumérienne et akkadienne situaient les créatures fantastiques dans un ailleurs montagneux, car « les montagnes de l'est étaient associées aux enfers, par référence au cycle du soleil<sup>1228</sup> ». Si les êtres composites sont par excellence des créatures des confins, vivant dans des zones peu connues<sup>1229</sup>, leur existence est acceptée au titre de curiosité exotique et l'incongruité de leurs caractéristiques physiques répond au désir de décrire l'inconnu par l'accumulation ou l'évocation

---

<sup>1226</sup> Il ne nous a pas été possible de trouver une édition française plus récente et dès lors nous avons examiné la traduction anglaise, qui est tout à fait comparable : « *The scene of the myth of Chimaera is laid in the neighbourhood of these mountains. Chimaera, a ravine extending up from the shore, is not far from them* ».

<sup>1227</sup> ROES, 1934, vol. 54, Part 1, p. 21-25.

<sup>1228</sup> DANREY, 2007, p. 72.

<sup>1229</sup> WINKLER-HORAČEK, 2015a, spécifiquement le chapitre V, « Fiktionale Grenzräume im frühen Griechenland », p. 371-394 et BORGEAUD, 1979, p. 92.

de formes connues : les animaux des limites du monde connu sont des représentations de l'ailleurs<sup>1230</sup>. Typhon et Échidna vivaient dans une caverne de Cilicie<sup>1231</sup> et si Chimère naît en Asie Mineure dans une région relativement propice aux créatures composites, elle se rapproche ensuite des cités. Le roi de Carie la nourrit puis elle y ravage les récoltes, mais c'est plus à l'est, en Lycie, que Bellérophon la combat et la vainc. Ce sera ensuite de Tarse que Bellérophon tentera de rejoindre l'Olympe avec Pégase et cette région est celle du dieu Sandas, qui est le nom louvite de l'équivalent du Nergal assyrien et babylonien et de son lion-chèvre. Nergal et Bellérophon sont d'ailleurs représentés ensemble sur une monnaie de Tarse du IV<sup>e</sup> siècle<sup>1232</sup> et Pierre Chuvin suggère que si la production de monnaie tarsienne a été très abondante aux V<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> siècles, le but était non pas d'alimenter la ville, mais les dynastes puis les satrapes<sup>1233</sup>.

Chimère est orientale et le reste malgré le fait que les Grecs se la sont appropriée : « mythe étranger, mal assimilé par le folklore grec<sup>1234</sup> » et si le mythe du combat entre Bellérophon et Chimère a été ensuite transféré à Corinthe, on le localisait encore en Lycie au début de notre ère. Pierre Amandry précise que « dans ses grandes lignes, la signification du mythe de la Chimère paraît assez claire. Ludolf Malten a établi que la légende de Bellérophon et de la Chimère dérive de croyances anatoliennes. Typhon, père de la Chimère, vomissait le feu volcanique en Cilicie avant d'être couché sous l'Etna<sup>1235</sup>, foudroyé par Zeus<sup>1236</sup> ».

Les héros combattent les créatures composites dans des zones éloignées à une époque qui correspond à l'émergence du phénomène de colonisation, phénomène dans lequel Corinthe a joué un rôle majeur, ce qui pourrait expliquer le nombre important de créatures composites dans l'art corinthien<sup>1237</sup>. Ensuite, ce transfert de répertoire de l'Orient à l'Italie en passant par la Grèce a suscité maintes théories, mais il semble dorénavant établi que les Phéniciens auraient agi telle une courroie de transmission dans ces échanges<sup>1238</sup>. Les Grecs se seraient appropriés des motifs inspirés d'Égypte, arrivés en Grèce via Chypre, l'aire syro-phénicienne et la Mésopotamie puis ils adaptèrent certaines de ces créatures composites à leur propre mythologie<sup>1239</sup> et d'ailleurs « Les

---

<sup>1230</sup> MANCINI, 2007, p. 146.

<sup>1231</sup> MASTROCINQUE, 2007.

<sup>1232</sup> *Ibid.* et dans le *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, on lit qu'une plume de Pégase serait tombé sur le territoire de Tarse et aurait nommé la ville, GRIMAL, 1999, s.v. Pégase.

<sup>1233</sup> CHUVIN, 1981, p. 308.

<sup>1234</sup> AMANDRY, 1948, p. 6-7.

<sup>1235</sup> VIAN, 1960, p. 20.

<sup>1236</sup> AMANDRY, 1948, p. 6-7.

<sup>1237</sup> WINKLER-HORAČEK, 2015a, p. 638.

<sup>1238</sup> À ce sujet, RÖLLIG, 1992, «Asia Minor as a bridge between East and West: the role of the Phoenicians and Arameans in the transfer of culture », p. 93-102, ainsi que «What role for Phoenicians? », KOPCKE, 1992, p. 103-113.

<sup>1239</sup> GANTZ, 2004, p. 53.

Grecs reconnaissaient avoir une dette culturelle à l'endroit de l'Orient<sup>1240</sup> ». Au sujet de cette filiation orientale des créatures composites, Thomas Dunbabin estime qu'elles sont de deux « espèces », celles qui ont un ancrage mythologique et celles qui ont été directement adoptées de l'Orient<sup>1241</sup>.

Le lien entre l'élargissement géographique vers l'est et la période orientalisante est tel que l'époque a pris le nom de cet espace qui l'a si fortement influencée. Ainsi, la période orientalisante, doit son nom à Alexander Conze qui dès 1870, a cherché à comprendre les influences des cultures orientales sur les créations du monde grec via les routes commerciales et l'importante croissance démographique qui a impliqué les premières migrations et expériences « coloniales » en Occident<sup>1242</sup>. Si l'importance de l'époque orientalisante dans l'émergence des créatures composites est établie, il n'y a pas de consensus sur une datation plus précise. Tonio Hölscher estime que si la recherche s'est particulièrement concentrée sur la question de savoir si les images mythologiques sont nées déjà à l'époque « géométrique » ou seulement à l'époque « orientalisante », c'est-à-dire avant ou après 700, l'absence de discussions étayées empêche une plus grande exactitude<sup>1243</sup>. Quoiqu'il en soit, le fait que la période orientalisante soit si importante dans le processus de la création et la diffusion de l'iconographie des créatures composites est lié à l'opposition entre l'Orient et l'Occident, opposition ne s'appliquant pas à la période allant du IX<sup>e</sup> au VII<sup>e</sup> siècle mais qui est apparue à la fin du VI<sup>e</sup> siècle lors de la révolte ionienne et les guerres perses. Le choc qui s'en suivit entre les cités-états grecques et l'empire perse a été vécu comme un choc de civilisations et d'idéologies opposées : d'un côté la liberté, la démocratie représentative, la justice, la valeur personnelle, la sobriété et de l'autre, la servitude généralisée, le despotisme, l'arbitraire, le luxe. Ces différences entre Orient et Occident sont parachevées par des communications accrues entre les différentes régions touchées par la culture orientalisante et qui se sont unifiées bien qu'elles fussent éloignées. Ainsi, les peuples méditerranéens, s'ils étaient peu en contact avec les grands empires orientaux, côtoyaient le monde levantin (Palestine, Chypre, Syrie et Anatolie) qui avait une structure sociétale relativement identique à la leur. Des échanges avec ces régions, de nouvelles normes se sont répandues en Grèce et en Étrurie grâce également au processus de migration et de « colonisation », ce qui a fédéré les élites autour de modèles communs<sup>1244</sup>. Le pendant de l'orientalisation est l'*occidentalisation*, terme qui nous fait mieux comprendre le phénomène des échanges de cette époque, incluant une grande diversité des réalités

---

<sup>1240</sup> TOURRAIX, 2000, p. 75.

<sup>1241</sup> DUNBABIN, 1953, p. 1167.

<sup>1242</sup> CONZE, 1870, p. 505-510.

<sup>1243</sup> HÖLSCHER, 1999, p. 15.

<sup>1244</sup> LIVERANI, 2000, p. 3.

que comporte le terme «Proche-Orient». Ainsi, la position centrale de levantins est déterminante : s'ils commerçaient en direction de la Méditerranée, ils exportaient également les produits de luxe vers l'Assyrie. Dès lors, il convient de distinguer deux régions différentes du Proche-Orient, le Levant qui consiste en la ceinture syro-palestinienne et anatolienne proche de la Méditerranée et le véritable Orient, à l'est de l'Euphrate, et qui est le siège des empires autocratiques<sup>1245</sup>. Si ensuite les VII<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup> siècles sont si prolifiques en images d'animaux composites, cela est peut-être dû au fait que cette période est à la charnière entre deux époques et voit l'émergence de la *polis* et donc d'une nouvelle culture et sociabilité<sup>1246</sup>. Emma Aston n'hésite d'ailleurs pas à utiliser l'expression « fantastique invasion<sup>1247</sup> » pour qualifier ce phénomène d'emprunt, d'interprétation et d'assimilation des figures composites.

## DE L'EXOTIQUE AU FANTASTIQUE

Lorsqu'Hérodote, arpentant le monde, décrivait les animaux étonnants qu'il y rencontrait, exotique et fantastique étaient des termes entre lesquels il était difficile de fixer la frontière. Puis, lors des conquêtes d'Alexandre, l'espace géographique grec se trouva grandement amplifié et dès lors non seulement un syncrétisme culturel émergea, mais la notion d'exotisme changea drastiquement. Le monde des créatures formidables<sup>1248</sup> ou plutôt qui sont considérées comme des créatures formidables ou fantastiques évolua en fonction de la connaissance et de l'appropriation du territoire : ainsi durant l'époque hellénistique, lorsque les frontières du monde connu ont été radicalement repoussées, les *eschátiai* sont devenues de moins en moins mystérieuses et de plus en plus attirantes. Pline dans l'Histoire naturelle<sup>1249</sup> est emblématique de cette situation paradoxale bien qu'il se veuille le digne héritier d'Aristote dans sa manière d'appréhender le monde<sup>1250</sup> : « Les animaux, les monstres et les démons du passé mythologique deviennent ainsi les *mirabilia* du présent ethnographique des régions inconnues et liminaires du monde<sup>1251</sup> ». Une manière différente d'envisager les êtres composites avait vu le jour, mais une interrogation demeure : Quelle représentation mentale les Grecs avaient-ils des créatures composites et combien « croyaient » en leur existence<sup>1252</sup> ?

L'éléphant, à l'aspect si particulier pour des Européens de l'Antiquité, est un animal exotique dont

---

<sup>1245</sup> *Ibid.*

<sup>1246</sup> WINKLER-HORAČEK, 2015a, p. 637.

<sup>1247</sup> ASTON, 2011, p. 28.

<sup>1248</sup> Terme qui vient de *formido* et qui signifie *crainte*, BÉTHUME et TOMASSINI, 2021, p. 4.

<sup>1249</sup> Pline, *Histoire naturelle*, VII.

<sup>1250</sup> ANGELINI, 2017, p. 130.

<sup>1251</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>1252</sup> LI CAUSI, 2003a, p. 39. Sur les perceptions possibles des créatures fantastiques dans l'Antiquité, l'entier de l'ouvrage.

on a uniquement vu des représentations ou entendu parler, peut donc être considéré comme un animal fabuleux alors qu'il est bien un animal réel. Sur ce lien entre exotique et fantastique il nous semble judicieux de reprendre le propos d'Olivier Roux, un chercheur spécialisé dans les créatures composites, qui affirme qu'un animal composite, un dragon par exemple, n'est extraordinaire que pour quelqu'un qui ne le côtoie pas quotidiennement et qu'il convient de garder à l'esprit que « le semblable reproduit le semblable » et que le sensationnel survient lorsque des êtres hors du commun surviennent au sein d'un groupe : « Dans le premier cas, la référence est statique, c'est à dire qu'elle se fonde sur l'aspect physique d'un groupe par rapport à l'aspect physique d'un autre groupe, la *normalité* de chaque groupe étant bien définie. En revanche, dans le second cas, cette référence est dynamique, ce qui signifie qu'il y a eu des échecs dans la reproduction du semblable.<sup>1253</sup> » Si nous explorons plus avant notre relation à l'inconnu, soulignons que le père de la cryptozoologie et néanmoins notre contemporain, le zoologue Bernard Heuvelmans, était un scientifique respecté qui pensait qu'il convenait d'étudier les « animaux inconnus<sup>1254</sup> ». Le chercheur déplorait que ses collègues s'intéressassent peu aux « animaux dont l'existence n'est pas établie sur des preuves concrètes, palpables » et condamnait ce manque de curiosité : « Le secret des archives qui concernent les bêtes non encore reconnues est assuré par une triple enceinte d'incrédulité, de paresse intellectuelle et d'arrogance<sup>1255</sup> » estimait-il. Ce propos est souligné par Michel Sartori, directeur du Musée de Zoologie de Lausanne qui déclare que « l'absence de preuves, n'est pas la preuve de l'absence<sup>1256</sup> » pour justifier la recherche de l'existence effective de créatures qui nous semblent uniquement faire partie de l'imaginaire. Dans *L'Inventaire des différences*, Paul Veyne écrit : « Il y a une poésie de l'éloignement. Rien n'est plus loin de nous que cette antique civilisation ; elle est exotique, que dis-je, elle est abolie, et les objets que ramènent nos fouilles sont aussi surprenant que des aérolithes<sup>1257</sup> », affirmation que nous pouvons mettre en lien avec celle de Tzvetan Todorov pour qui le fantastique « ne dure que le temps d'une hésitation » et « mène donc une vie pleine de dangers et peut s'évanouir à tout instant<sup>1258</sup> ».

## THALASSA

Par ses ancêtres Chimère est liée au monde de la mer, mer omniprésente et dangereuse en raison de la forte proportion d'animaux fantastiques liés au monde aquatique. Dans l'imaginaire d'alors, l'Océan faisait le tour du monde et délimitait donc *de facto* le territoire que les hommes pouvaient

---

<sup>1253</sup> ROUX, 2008, p. 14.

<sup>1254</sup> Site internet du Musée cantonal de zoologie de Lausanne, <http://www.zoologie.vd.ch/collections-et-publications/fonds-de-cryptozoologie/bernard-heuvelmans/>

<sup>1255</sup> HEUVELMANS, 1961, p. I.

<sup>1256</sup> SARTORI, communication personnelle, 2019 et émission *Sur la piste du Tatzelwurm*, Radio Suisse Romande, 31.12.2019.

<sup>1257</sup> VEYNE, 1976, p. 13.

<sup>1258</sup> TODOROV, 1970, p. 56.



occuper. L'élément liquide était un univers en lui-même, renfermant nombre d'êtres effrayants que les humains se devaient de braver pour explorer de nouveaux territoires, agrandir leur « terrain de jeu » et pouvoir ainsi côtoyer les humains d'au-delà des mers, y agrandir leur *oikoumène* et y établir des colonies. Le bouclier d'Héraclès est emblématique de cette vision du monde : en son centre trônait un dragon et l'Océan bordait sa circonférence extérieure<sup>1259</sup>.

### *ESCHATIAI*

C'est donc en Asie Mineure que Chimère naît, sévit et meurt dans une région aux marges du monde grec dominé par les cités. La cité, pour nourrir ses habitants, est circonscrite d'une zone, la *chôra*, les champs. Zone moins policée que celle de la cité où règne l'harmonie, la *chôra* accueille néanmoins les hommes de bien, tout en leur réservant des rencontres particulières car ils se trouvent ici dans le voisinage des divinités et des créatures fantastiques et peuvent ainsi être témoins de phénomènes peu communs. Au-delà de cette « zone-tampon », se trouve l'*eschatiai*, la nature non dominée par l'homme, la zone de montagnes et de marais : « La Sphinx et la Chimère incarnent la sauvagerie des *eschatiai*, où se déroule l'initiation des éphèbes, et remplissent à leur usage la même fonction d'épouvantail orientalisé<sup>1260</sup> ». Au sujet des relations entre les Grecs et les contrées de l'est, on peut y voir une volonté de suprématie par l'attribution d'ancêtres grecs éponymes à la plupart des peuples avec lesquels les Grecs étaient en contact au Proche-Orient afin de revendiquer un droit à la souveraineté sur ces peuples car « d'autres héros, comme Bellérophon, préfigurent au plan du mythe à un partage de la souveraineté, qu'Alexandre prétendra accomplir en son temps<sup>1261</sup>».

Le VI<sup>e</sup> siècle voit l'émergence d'un esprit scientifique qui tente d'expliquer les mythes : si les mythes sont mensongers, ils véhiculent des vérités et c'est ainsi qu'on tente de replacer les actions de l'*Odyssée* sur le pourtour méditerranéen, selon un schéma de « rationalisation géographique »<sup>1262</sup>.

### LA CARIE

Dans l'*Iliade*, Homère mentionne le lien entre Chimère et le roi de Carie, Amisodaros<sup>1263</sup> et l'on peut s'interroger de la raison pour laquelle ce roi, considéré comme *barbare*, a décidé de prendre soin d'une créature aussi néfaste qu'Homère la qualifie de « malheur de nombreux hommes<sup>1264</sup>».

---

<sup>1259</sup> SCHNAPP, 1997a, p. 55.

<sup>1260</sup> TOURRAIX, 2000, p. 23.

<sup>1261</sup> *Ibid.*, p. 24, 25 et 46.

<sup>1262</sup> FOULON, 2004, p. 103.

<sup>1263</sup> Homère, *Iliade*, XVI, 328 (trad. P. JUDET DE LA COMBE, Albin Michel/Les Belles Lettres, 2019).

<sup>1264</sup> *Ibid.*

Josine H. Blok relève le fait que c'est Amisodaros qui fait basculer le statut de Chimère, passant de créature divine à un monstre assoiffé de sang ou à un cataclysme naturel<sup>1265</sup>.

*Ainsi malmenés par des frères, tous deux  
partirent vers les ténèbres, ces nobles compagnons de Sarpédon,  
guerriers de lance fils d'Amisôdaros, qui a élevé  
Chimère l'invincible, malheur de nombreux hommes.*

Homère, *Illiade*, XVI, 328-329  
(trad. P. Judet de La Combe, Les Belles Lettres, 2019)

Pierre Judet de La Combe qui a traduit ce texte précise que cet épisode « crée un accident dans le récit, qui s'ouvre sur un monde autre, aussitôt effacé ». Il indique le déséquilibre entre cet homme qui a élevé deux fils apparaissant fugitivement dans le poème et avant d'être rapidement tués par un Achéen et Chimère qui a une longue destinée. Il n'hésite d'ailleurs pas à parler de « l'humanisation de la Chimère, dont la mort par Bellérophon est racontée en VI dans une scène improbable où par un échange d'armes déséquilibré... montre que l'on a quitté l'univers fabuleux propre à cet échange reliant les deux parties du monde, grecque et asiatique, et où la guerre est écartée, pour laisser la place à une activité guerrière humaine et décisive, qui marque le point de retournement de la guerre<sup>1266</sup>».

## CORINTHE

*La statue du dieu est d'or et d'ivoire, mais plus petite de moitié que  
la statue de Jupiter Olympien à Athènes ; l'inscription fait foi que  
c'est un ouvrage de Thrasimède fils d'Arignote et natif de Paros ; le  
dieu est représenté sur un trône, tenant d'une main un bâton, et  
appuyant l'autre sur la tête d'un serpent ; sur ce trône sont gravés  
les exploits de quelques héros Argiens, comme de Bellérophon qui  
abat la Chimère à ses pieds, et de Persée qui coupe la tête à Méduse.  
Au-delà du temple on a bâti quelques maisons pour la commodité  
des personnes qui viennent faire leurs prières à Esculape.*

Pausanias, *Periegesis*, II, 27, 2  
(trad. M. Clavier, Remacle.org)<sup>1267</sup>

---

<sup>1265</sup> « While the arbitrariness of the deities was a full ingredient of the theodicy in the archaic Greek versions, it has now become ill-mannered whim of a monarch », BLOK, 1995, p. 343-344.

<sup>1266</sup> Homère, *Illiade*, 16 et 328 et commentaire (trad. P. JUDET DE LA COMBE, Les Belles Lettres, 2019).

<sup>1267</sup> Il ne nous a pas été possible de trouver une édition française plus récente et dès lors nous avons examiné la traduction italienne, qui est tout à fait comparable : « Sul trono sono scolpite imprese di eroi argivi : quella di Bellerofonte contro la Chimera, e Perseo che ha tagliato la testa di Medusa. »

Les héros sont liés à un lieu, Ainsi si Thésée est le héros athénien par excellence, Héraclès passe du statut du héros dorien à celui de héros panhellénique<sup>1268</sup> et Bellérophon incarne le héros corinthien<sup>1269</sup>.

Corinthe, grâce à sa situation sur deux mers, a toujours été une ville très ouverte aux influences extérieures et les éléments orientaux y sont plus concentrés que n'importe où ailleurs dans le monde grec car ils y ont été introduits durant la seconde moitié du VIII<sup>e</sup> siècle lors du développement du commerce corinthien. Les Corinthiens ont toujours été peu satisfaits du manque de glorieux passé de leur cité et dès lors ils se sont appropriés des cultes et mythes, dont l'histoire de Bellérophon, de Médée et de Sisyphe, de l'ancienne cité d'Éphyre qu'ils avaient annexée<sup>1270</sup>. Ainsi Éphyre, possible ancien nom de Corinthe, était durant l'époque orientalisante une ville « intermédiaire entre l'ensemble du monde grec et hellénisé et le Proche-Orient<sup>1271</sup> » et il n'est donc pas surprenant qu'elle ait choisi un héros tel que Bellérophon, dont les travaux se passent en Orient.

Dès les premiers contacts entre les Grecs et l'Orient, aux XVI<sup>e</sup> - XIII<sup>e</sup> siècles, les peuples grecs ont tiré des liens entre leurs mythes et ceux de l'Orient ce qui implique une perméabilité entre les mythes malgré un grand flou sur l'utilisation du terme « oriental » tant d'un point de vue géographique qu'ethnique<sup>1272</sup>. Dès lors il convient d'être très scrupuleux avant de cautionner les liens entre un héros et une région. En effet, si la recherche en matière de mythologie lors de ce dernier siècle a tenté de situer les héros en des lieux spécifiques, cette démarche est potentiellement périlleuse<sup>1273</sup>. Si l'on s'intéresse spécifiquement aux origines de Bellérophon, son histoire est établie à Corinthe avant le milieu du VII<sup>e</sup> siècle et les représentations vasculaires suivent un même schéma au point qu'il est possible qu'elles aient été copiées d'une œuvre plus importante, possiblement une peinture murale, peut-être peinte sur les murs du temple de Poséidon. Si des éléments proviennent de l'Orient, cela n'implique pas une origine lycienne de l'histoire car tous renvoient, au-delà de l'Asie Mineure. Aux VIII<sup>e</sup> et VII<sup>e</sup> siècles, les contacts entre Lyciens et Grecs étaient principalement liés à la piraterie, et c'est vraisemblablement à cette époque que les Lyciens ont appris l'usage de l'alphabet, probablement à Rhodes<sup>1274</sup>. Il semble peu probable qu'il n'y ait pas eu des liens entre Corinthe et la Lycie à cette époque et il est donc envisageable que

---

<sup>1268</sup> PETRILLI, 2008, p. 16.

<sup>1269</sup> Il semble établi que Bellérophon soit un héros corinthien, mais MALTEN, 1944, p. 11 et VON KAMPTZ, 1956, p. 186, pensent qu'il était lycien.

<sup>1270</sup> DUNBABIN, 1948, p. 66.

<sup>1271</sup> TOURRAIX, 2000, p. 17.

<sup>1272</sup> *Ibid.*, p. 18-19.

<sup>1273</sup> WATHELET, 1988, p. 165.

<sup>1274</sup> *Ibid.*

Bellérophon ait voyagé de la Grèce à la Lycie, ou de la Lycie à la Grèce, non pas au VIII<sup>e</sup> siècle, mais à l'époque mycénienne<sup>1275</sup>, ce qui serait un argument pour placer Bellérophon parmi les survivances mycéniennes dans la mythologie grecque et son association avec Tiryns, un lieu sans importance dans l'histoire de l'Argolide après l'époque mycénienne<sup>1276</sup>.

Que Bellérophon vienne effectivement de Corinthe ou que la ville l'ait adopté, il ne demeure pas moins que Corinthe est désormais la cité des adversaires de Chimère comme l'écrit Apollodore : « Sisyphe, fils d'Eolos, ayant fondé Ephya, l'actuelle Corinthe, épouse Méropé, la fille d'Atlas. Il leur naît un fils, Glaucos, qui, d'Eurymédé, eut pour fils Bellérophon, celui qui tua la Chimère au souffle de feu<sup>1277</sup> ». Le mythe suggère que Bellérophon naît à Corinthe, y commet un meurtre, un fratricide possiblement lors d'un accident, ou selon les versions en tuant le noble Belleros<sup>1278</sup>. Il est exilé et envoyé à Tirynthe, demeure de Proetos et Sthénébée et ville forte selon Strabon : « Tirynthe semble avoir servi de base militaire à Proetos, qui, pour la fortifier, fit appel aux cyclopes ; ils étaient sept, dit-on et s'appelaient Gastérochires, parce qu'ils vivaient de leur métier ; on les aurait fait venir de Lycie<sup>1279</sup> ». A Tirynthe il est purifié par le roi Proetos. Son épouse Antéia, qu'Euripide nomme Sthénébée<sup>1280</sup> le calomnie et il est envoyé en Lycie chez le beau-père de Proetos<sup>1281</sup>, le roi Iobatès qui l'envoie combattre Chimère.

Bellérophon est donc devenu le héros emblématique de Corinthe où se trouve un bois de cyprès appelé *Craneion*, dans lequel se trouve « un enclos sacré de Bellérophon aux côtés d'un temple d'Aphrodite Mélainis et le tombeau de Laïs, surmonté par une lionne tenant un bélier dans ses pattes de devant<sup>1282</sup> ». Dans ce bois du Craneion était célébré le culte d'Aphrodite « sur un culte chtonien et infernal très ancien » ce qui selon Édouard Will pourrait expliquer le lien entre Bellérophon et Aphrodite « on ne saurait s'étonner d'un sanctuaire commun à une hypostase déchue de Poséidon (Hippos-Hippios) et à une Mélainis-Mélaina (sœur de Dèmèter (sic)-jument)<sup>1283</sup> ». Bien qu'il rappelle néanmoins que nous ne savons rien d'un éventuel culte à Bellérophon à Corinthe<sup>1284</sup> car il nous reste bien peu de la Corinthe antique, rasée en 146 par les Romains, puis reconstruite par César : « deux événements qui nous ont privé de trésors dont on

---

1275 DUNBABIN, 1943, p. 1176.

1276 *Ibid.*, p. 1177.

1277 Apollodore, *La Bibliothèque*, I, 9, 3, 85 (trad. P. SCHUBERT, l'Aire, 2014).

1278 Sur cette thèse : WILL, 1955, p. 149-150.

1279 Strabon, *Géographie*, VIII, 6, 11 (trad. R. BALADIÉ, Les Belles Lettres, 1978).

1280 TOURRAIX, 2000, p. 117.

1281 *Ibid.*, p. 117, rappelle que dans l'*Iliade* Iobatès n'est pas nommé, mais désigné « Le seigneur de la large Lycie ».

1282 PIRENNE-DELFORGE, 1994, p. 97.

1283 WILL, 1955, p. 224-225.

1284 *Ibid.*, p. 155.

n'ose supputer la valeur<sup>1285</sup>», ce qui implique que nous connaissons la production corinthienne principalement grâce à ses exportations.

Vinciane Pirenne-Delforge pondère l'importance de l'influence de l'Orient à Corinthe<sup>1286</sup> et ajoute qu'il est indispensable de se méfier de ce type d'assimilation, « d'autant que, dans le cas présent, Pausanias ne dit nullement que Bellérophon et Aphrodite étaient associés<sup>1287</sup> ».

Le troisième protagoniste de l'histoire de Chimère, Pégase est appelé le *Cheval de Pirène* en référence à la fontaine de Corinthe qui porte ce nom et dont Strabon conte l'histoire : Pégase, né du cou de la Gorgone Méduse lorsqu'elle fut décapitée, aurait bu à cette fontaine<sup>1288</sup> lorsque Bellérophon le maîtrisa. Pégase, aurait également fait jaillir de l'Hélicon, la source Hippocrène, en frappant de son sabot le rocher qui le portait<sup>1289</sup>. Corinthe, est donc le lieu où Bellérophon dompta Pégase<sup>1290</sup> et Pindare, pour célébrer la victoire de l'athlète corinthien Xénophon, rédigea une ode, la XIII<sup>e</sup> *Olympique* sur le thème de l'éloge de la mesure, dont le symbole est justement le mors « modérateur<sup>1291</sup> », et en choisissant de narrer les aventures de Bellérophon, le poète « a proposé comme modèle aux Corinthiens un jeune héros solitaire, un ingénu que seuls son courage et sa piété ont porté à la plus haute gloire<sup>1292</sup> ».

Si Corinthe est donc la patrie tant de Bellérophon que de Pégase, elle est également la cité où Athéna *Hippia* reçoit, avec Poséidon *Hippios*, le culte « sinon le plus important du moins le plus singulier<sup>1293</sup> ». « Mis en présence l'un de l'autre, par la médiation d'un être concret, le cheval attelé ou monté, Athéna et Poséidon, loin de se confondre dans un vague statut de Maître des chevaux qui leur serait commun, se distinguent nettement par leur forme d'intervention respective dans un même champ d'activité<sup>1294</sup> ». C'est à dire maîtrise du cheval chez Athéna grâce au mors et le harnachement, alors que du côté de Poséidon « maître des chevaux, mais sa souveraineté s'arrête en principe là où commence l'artifice, que ce soit celui du mors ou du cocher. Seigneur du cheval, Poséidon, à son gré, discipline la fougue ou libère la violence de sa créature<sup>1295</sup> ». Cette différence entre les deux divinités est clairement établie et on en veut pour preuve le fait que lorsqu'elle offre

---

<sup>1285</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>1286</sup> PIRENNE-DELFORGE, 1994, p. 121-124.

<sup>1287</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>1288</sup> « D'abord localisée auprès de la fontaine Pirène située dans la ville basse, la légende de la capture de Pégase par Bellérophon se déplace sur l'Acrocorinthe après la reconstruction de la ville par les Romains en même temps qu'une relation est établie entre les eaux de la source d'en haut et de la fontaine d'en bas ».

<sup>1289</sup> Strabon, *Géographie*, VIII, 6, 21 (trad. R. BALADIÉ, Les Belles Lettres, 1978).

<sup>1290</sup> RAIMOND, 2015, p. 137.

<sup>1291</sup> Pindare, *Olympique*, XIII, 82-90 (trad. A. PUECH, Les Belles Lettres, 1970).

<sup>1292</sup> JOUAN, 1995, p. 286-287.

<sup>1293</sup> DETIENNE et VERNANT, 2011, p. 178.

<sup>1294</sup> *Ibid.*, p. 201-202.

<sup>1295</sup> *Ibid.*

le mors à Bellérophon, Athéna lui rappelle qu'il doit rendre hommage à Poséidon *Damaïos*, en lui offrant le sacrifice d'un taureau blanc<sup>1296</sup>. Il est d'ailleurs possible que le fait de chevaucher Pégase occupait une position centrale dans les cultes corinthiens de Bellérophon<sup>1297</sup>. En visitant la cité, au II<sup>e</sup> siècle de notre ère, Pausanias n'a pas manqué de relever la présence d'un sanctuaire d'Athéna dit *Chalinîtis*, « au mors », non loin du tombeau des enfants de Médée. Athéna est la divinité qui a le plus aidé Bellérophon et le cheval qui résiste au héros est un animal merveilleux, et fils de la Gorgone et de Poséidon : « dans le bond qui le porte depuis les profondeurs chtoniennes jusqu'au monde ouranien où il pénètre en qualité de porte-foudre et de porte-tonnerre de Zeus, la monture de Bellérophon déploie le spectre complet des représentations du cheval... le cheval en tant qu'animal belliqueux, comme puissance de guerre<sup>1298</sup> ».

Tant Pégase que Bellérophon font donc tant partie du patrimoine corinthien qu'ils y figurent tous deux sur le monnayage. Corinthe et sa cité-fille, Corcyre partagent nombre d'éléments culturels et ainsi les monnaies représentant le combat de Chimère<sup>1299</sup> se trouvent dans les deux cités, bien que le plus ancien combat naval connu, que l'on peut dater de 664, oppose précisément ces deux cités<sup>1300</sup>. A l'ouest de Corinthe, se trouve Sicyone où ont également été découvertes un grand nombre de pièces de monnaie portant l'iconographie de Chimère. Édouard Will pense que « le raccord » entre les deux régions de l'*Iliade* que sont Corinthe et la Lycie s'est fait sur l'initiative des Corinthiens et via Rhodes, « le domaine grec le plus proche de la Lycie et qui ne fut pas sans contact avec Corinthe<sup>1301</sup> ». Il qualifie le mythe de Bellérophon comme « le fruit de deux phénomènes de syncrèse, séparés par un aller-retour à travers l'Égée<sup>1302</sup> », phénomène qui s'opère en plusieurs phases<sup>1303</sup>.

## LA LYCIE

La Lycie<sup>1304</sup> doit son nom à une combinaison de langues : si le *leuk* indo-européen veut dire *lumière*, le suffixe *iya* est hittito-louvite et donne l'idée du lieu : la Lycie est donc le pays de la lumière et ses habitants, si l'on en croit les philologues, pourraient être non pas « ceux du Lukka »,

<sup>1296</sup> *Ibid.* et Pindare, *Olympique*, XIII, 82-90 (trad. A. PUECH, Les Belles Lettres, 1970).

<sup>1297</sup> BLOK, 1995, p. 332: « *The riding of Pegasus – and perhaps the corresponding ritual sacrifice as well – occupied a central position in the Corinthian cults of Bellerophon* ».

<sup>1298</sup> DETIENNE et VERNANT, 2011, p. 178-181.

<sup>1299</sup> Étudiées au n° 3.10 de la première partie.

<sup>1300</sup> Thucydide, *La Guerre du Péloponnèse*, I, 13, 4.

<sup>1301</sup> WILL, 1955, p. 166.

<sup>1302</sup> *Ibid.*, p. 167-168.

<sup>1303</sup> *Ibid.*

<sup>1304</sup> Sur la Lycie, lire AKURGAL, 1986, p. 276-292.

mais « ceux aux loups »<sup>1305</sup> ce qui fait un large spectre d'étymologies<sup>1306</sup>. Si leurs voisins cariens sont des « barbarophones », les Lyciens ont utilisé très tôt un alphabet proche du grec<sup>1307</sup>, la frontière entre ces deux peuples, tous deux liés vraisemblablement aux Termiles, s'y est certainement fixée au V<sup>e</sup> siècle<sup>1308</sup> et de par cette position géographique, les Lyciens ont pu se sentir en bordure du monde<sup>1309</sup>. L'origine des Lyciens est problématique<sup>1310</sup> et Hérodote spécifiait qu'ils auraient pu venir de Crète à l'époque de Minos. Les « Lyciens parlaient une langue asianique (dérivée du louvite) et le nom même de leur peuple, provient sans aucun doute de celui des populations de l'Ouest de l'Asie Mineure occidentale à la fin du II<sup>e</sup> millénaire, connues sous le nom de Lukkas dans les textes hittites <sup>1311</sup>».

Notre étude est scandée par la même question pour ses trois protagonistes phares : à savoir est-ce qu'ils sont d'origine lycienne ou orientale<sup>1312</sup> au sens large et ont été adoptés par les Grecs ou est-ce l'inverse qui s'est passé ? En effet, il est crucial de comprendre qui de l'Orient ou de la Grèce a influencé l'autre région<sup>1313</sup>. Selon Édouard Will « toutes les images de la Chimère connues en Lycie sont grecques et plus tardives que les premières Chimères protocorinthiennes : on ne saurait donc sans risques faire de la Lycie la patrie de cette représentation monstrueuse<sup>1314</sup> ». L'historien est sceptique quant au fait que des Corinthiens « s'en allèrent chercher » en Lycie un thème mythique et il souligne qu'aucune trace archéologique confirme que des Corinthiens soient allés en Lycie et il rappelle ironiquement que « les cultes et les mythes ne se transportent pas comme des jarres d'huile<sup>1315</sup>», et dès lors la question d'un « transfert Est-Ouest paraît donc insoutenable<sup>1316</sup> ». Éric Raimond, spécialiste de la Lycie, pense qu'un descendant de Bellérophon, Chrysaôr, semble mêler le destin de la Carie et la Lycie<sup>1317</sup>. Les provinces de Carie et de Lycie où se déroule l'histoire de Chimère sont des régions montagneuses, escarpées et enclavées et leur isolement est amplifié par le fait que leur langue, qui encore indéchiffrée de nos jours, ne sera

---

<sup>1305</sup> CASABONNE, 2020b, p. 1.

<sup>1306</sup> Pour une étude de la langue du Lukka, lire LEBRUN, 2015a, p. 41-51.

<sup>1307</sup> RAIMOND, 2015a, p. 3. Pour une étude du Lukka vu par l'Égypte, lire DE Vos, 2015, p. 53-78.

<sup>1308</sup> LEBRUN et RAIMOND, 2015, p. 85.

<sup>1309</sup> *Ibid.*, p. 146 : « En accord avec l'univers, gâtés par leur terre qui est riche et fertile, les Troyens et leurs alliés sont parfois sentis comme logés en bordure du monde connu. C'est dans ces régions frontières que la mythologie situe facilement des êtres exceptionnels comme les Amazones...Toujours dans la même perspective de monstruosité, le père de Maris et d'Atymnios, Amisodaros avait nourri la Chimère ».

<sup>1310</sup> DES COURTILS et CAVALIER, 2010, p. 40.

<sup>1311</sup> *Ibid.*

<sup>1312</sup> Sur la civilisation gréco-anatolienne, lire AKURGAL, 1986, p. 18-21.

<sup>1313</sup> BLOK, 1995, p. 305-306.

<sup>1314</sup> WILL, 1955, p. 153. Sur l'éventail des arguments, lire, p. 148-168.

<sup>1315</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>1316</sup> *Ibid.*

<sup>1317</sup> RAIMOND, 2015a, p. 9. Sur « L'aventure lycienne », lire, p. 1-10.

remplacée par le grec que très tardivement<sup>1318</sup>. Les deux provinces ont fait partie du royaume de Lydie dont l'essor date de 680 et qui avait de très riches relations avec le monde grec<sup>1319</sup>, sont passées en 546 sous la domination de Cyrus, ce qui inaugure une nouvelle prospérité<sup>1320</sup>. À en croire Hérodote, ces provinces étaient très particulières et la Lycie avait même un système matriarcal et matrilineaire<sup>1321</sup> avant l'arrivée des colons grecs au V<sup>e</sup> siècle, ce qui aurait influencé durablement cette région<sup>1322</sup>».

Il est à souligner que lors de la rédaction de l'*Illiade*, le concept tant du monde grec que celui de « l'Orient » n'existait pas. « Les Troyens de l'*Illiade*, et leurs alliés, connaissent cependant une amorce d'orientalisation, largement compensée par leur hellénisation linguistique et religieuse. Les poèmes homériques, confrontés aux sources archéologiques contemporaines, permettent donc de traquer le fantôme d'une réalité proche-orientale, qui relève déjà de l'imaginaire.<sup>1323</sup>» Le voyage de Bellérophon en Lycie n'est pas comparable au voyage exploratoire de Jason car la Lycie fait partie de « l'espace interrégéen » ce qui est perceptible par le fait que Proïtos est le gendre de Iobatès<sup>1324</sup>. L'Orient est donc une notion qui découle de l'intérêt des Occidentaux pour les orientaux et est lié à « une vieille réaction de voisinage, combinant l'impression de la familiarité et de la similitude, et celle de la plus étrange différence, celle que l'on ressent quand on ne l'attend pas<sup>1325</sup>». Cet intérêt ne relevait pas de la simple curiosité gratuite, mais induisait aussi une revendication de souveraineté, et en transformant leurs mythes et en adaptant leurs épopées à cette revendication, les Grecs ont inventé la notion d'Orient, avant même d'avoir les mots pour le dire<sup>1326</sup>. Ce serait le fait que les *Travaux* de Bellérophon, tant le combat contre Chimère que celui contre les Amazones, aient eu lieu en Lycie qui a impliqué que Bellérophon ait été vu comme un héros oriental que les Grecs se seraient approprié<sup>1327</sup>. Il est néanmoins resté un étranger car sa victoire fut de courte durée et, mis à part Glaucos qui représente la première tentative de combiner

---

<sup>1318</sup> STIERLIN, 1986, p. 111.

<sup>1319</sup> LE GUEN, D'ERCOLE et ZURBACH, 2019, p. 432.

<sup>1320</sup> STIERLIN, 1986, p. 111.

<sup>1321</sup> Hérodote, I, 173 et BLOK, 1995, p. 336 et p. 338 au sujet du système matrilineaire des Amazones. Frank Kolb dément cette affirmation, KOLB, 2014, p. 1.

<sup>1322</sup> DES COURTILS et CAVALIER, 2010, p. 65.

<sup>1323</sup> « La Lycie constitue un cas exceptionnel dans le concert des civilisations de l'Anatolie antique, car, héritière des civilisations anatoliennes précédentes, elle fut le berceau d'une culture originale et fortement caractérisée qui s'ouvrit très tôt aux influences extérieures mais garda aussi plus longtemps que les autres un particularisme marqué et une relative indépendance politique que préservèrent même les autorités impériales romaines jusqu'en 43 apr. J.-C. », TOURRAIX, 2000, p. 25. Sur les relations entre la Grèce et la Lycie, lire « L'hellénisation de l'Orient », p. 107-141.

<sup>1324</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>1325</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>1326</sup> *Ibid.*, Sur « la genèse de l'invention de l'Orient », lire p. 25-34 et plus spécifiquement sur la perception des Lyciens, « Les Lyciens et l'*Illiade* », p. 30-34.

<sup>1327</sup> *Ibid.*, p. 120. Sur l'émigration de Bellérophon en Lycie : MYRES, 1930, p. 127, 157, 164, 240.



deux types héroïques très différents dans un seul récit et de les mettre en relation avec la Lycie, la lignée s'est éteinte<sup>1328</sup>.

Bien que la Lycie soit éloignée de Troie, c'est néanmoins dans *L'Iliade* que l'on a la plus ancienne mention de Chimère dans les textes et c'est grâce à leur alliance avec les Troyens que les Lyciens sont omniprésents dans l'*Iliade*<sup>1329</sup>. Bellérophon<sup>1330</sup> est le héros dont se pare Glaucos<sup>1331</sup>, Lycien venu au secours de Priam et lié à Sarpédon<sup>1332</sup> « fils de Zeus et petit-fils de Bellérophon par sa mère<sup>1333</sup> », dont le nom pourrait dériver du louvite et signifierait « le lieu d'en haut<sup>1334</sup> », ce qui ferait référence au palais royal<sup>1335</sup>. Bien que Sarpédon ait un rôle important dans l'*Iliade*, « la tradition tend à le situer deux générations avant la guerre de Troie<sup>1336</sup> ». A l'issue de ses exploits, Bellérophon, héros corinthien, épouse une fille du roi de Lycie<sup>1337</sup> et reçoit la moitié de son royaume<sup>1338</sup>. S'il est très difficile de comprendre les interactions entre les protagonistes de cette histoire, il faut souligner l'importance des mythes qui mettent en relations la Crète ou la Grèce et la Lycie ou la Cilicie et les régions voisines et liens emblématiques de leurs rapports commerciaux<sup>1339</sup> ». Ce mythe du combat entre Bellérophon et Chimère serait le premier qui a pour but de démontrer que les Lyciens, ou tout au moins leurs souverains sont d'origine grecque, ce qui justifiait l'expansion de la culture grecque dès le VIII<sup>e</sup> siècle : « La Lycie d'Homère n'est donc, au mieux, qu'un mythe grec<sup>1340</sup> ». Moses I. Finley revient sur la description et la disparition de Troie et des troyens alors que leurs alliés, les Cariens *barbarophonoi* notamment sont bien connus, ce qui est paradoxal<sup>1341</sup>.

---

<sup>1328</sup> BLOK, 1995, p. 338.

<sup>1329</sup> RAIMOND, 2015a, p. 1.

<sup>1330</sup> Sur le lien entre Bellérophon et l'*Iliade*: « *The Mycenaens already knew of the Hittites, and probably also of dealings friendly and unfriendly between the Trojans and the Hittites, these bits of history were added to the siege story. In particular the essentially historical story of Bellerophon could be added and Bellerophon's descendants made Priam's allies. The Bellerophon story itself goes back to the fourteenth century, so that Iobates who appears on the Knossos tablets is earlier than the historical event, and presumably the Lycian king was given a Greek name. Later tradition connected Sarpedon, who was the son of Bellerophon's daughter Laodamia and Zeus, with Crete, and this story may also have some historical foundation. Both Bellerophon and Sarpedon are thoroughly Mycenaean...* », WEBSTER, 1958, p. 117.

<sup>1331</sup> Sur les deux Glaucos, fondus en un chez Pindare, JOUAN, 1995, p. 274.

<sup>1332</sup> Sur les liens entre Sarpédon, Bellérophon et la Lycie, TOURRAIX, 2000, p. 110-114. Sur les deux Sarpédon, SERGENT, 1998, p. 156.

<sup>1333</sup> RAIMOND, 2015a, p. 1.

<sup>1334</sup> *Ibid.*

<sup>1335</sup> LEBRUN, 2015b, p. 120.

<sup>1336</sup> WATHELET, 1988, p. 182. Pour les explications détaillées de la présence lycienne dans l'*Iliade* : VI.10.

<sup>1337</sup> BLOK, 1995, p. 322-327. Sur l'éventualité de placer Bellérophon dans le groupe des héros du type dont la spécificité est l'hostilité au mariage, sur l'évolution du mythe de Bellérophon dans les textes. Bellérophon fait précisément partie de la typologie des héros qui ont une fonction sociale et plus spécifiquement du sous-groupe de ceux dont le mariage est primordial pour assurer la généalogie.

<sup>1338</sup> RAIMOND, 2015b, p. 3.

<sup>1339</sup> WATHELET, 1988, p. 182-183.

<sup>1340</sup> LE ROY, 1998, p. 42.

<sup>1341</sup> FINLEY, 2012, p. 54-55.

Si donc Bellérophon est prince de Corinthe, c'est en obéissant au roi de Lycie, Iobatès<sup>1342</sup> qui voulait l'envoyer à une mort certaine, qu'il dut combattre Chimère, les Amazones, les Solymes, premiers habitants de la Lycie dont le souvenir sera longtemps conservé dans les cultes<sup>1343</sup> et enfin les plus valeureux guerriers lyciens. Ayant vaincu tous ces adversaires, Iobatès, persuadé que le héros était favorisé des dieux, lui offrit la main de sa fille Philonoé et la moitié du royaume. Ainsi il fonda une famille en Lycie et devint père de Laodamie qui elle-même engendra Sarpédon, le fameux guerrier de la guerre de Troie<sup>1344</sup>. Cette tradition de la fuite de Bellérophon en Lycie est tardive et daterait de la seconde moitié du VI<sup>e</sup> siècle ou du milieu du V<sup>e</sup> siècle, pendant la domination attique de la Lycie<sup>1345</sup> et pourrait découler du fait que les Grecs ont offert des ancêtres prestigieux à un peuple voisin afin de pouvoir mieux le comprendre et le situer<sup>1346</sup>. La contribution de la Lycie au mythe et à l'histoire de la Grèce dans la littérature et l'iconographie grecques anciennes semble passive. Les mythes grecs sur la Lycie ont notamment pour fonction d'intégrer les Lyciens dans le passé et le présent de la Grèce par le biais de liens généalogiques, mais ils mettent également en évidence les différences entre les deux peuples. La contribution de l'Anatolie et du Proche-Orient aux mythes grecs sur la Lycie se limite à des éléments iconographiques marginaux qui ne touchent pas le contenu de ces mythes<sup>1347</sup>. Chimère semble donc une invention grecque, localisée par les Grecs en Lycie, sans que les Lyciens n'aient participé à cette création<sup>1348</sup>.

Sa monture, le cheval ailé, est également très clairement lié à la Lycie : en effet, le nom de Pégase serait lié au dieu de l'orage louvite<sup>1349</sup> Pihassassis, mais si une éventuelle racine indo-germanique relie ces deux termes, le dieu louvien n'est pas ailé<sup>1350</sup>. Il est dès lors envisageable que les représentations sur les tombes d'un cheval ailé soient considérées comme Pégase et participent ainsi à l'héroïsation du défunt<sup>1351</sup>. Si Pégase est très lié à l'eau, la Lycie est baignée du fleuve Xanthós, dont le nom signifie « blond doré, éclatant tel l'or et le feu » et Xanthós est le nom de plusieurs chevaux célèbres ainsi que de la fête de purification de la cavalerie macédonienne<sup>1352</sup>.

<sup>1342</sup> MALTEN, 1925, p. 126, écrit qu'à Xanthós et à Tlos existait un *démos* Iobateios.

<sup>1343</sup> RAIMOND et VISMARA, 2015, p. 188.

<sup>1344</sup> Homère, *Iliade*, VI, 197-199.

<sup>1345</sup> KOLB, 2014, p. 9.

<sup>1346</sup> *Ibid.*, p. 11 et pages suivantes pour le développement de l'éventualité d'alliés lyciens aux Troyens.

<sup>1347</sup> KOLB, 2014, p. 26-27.

<sup>1348</sup> KOLB, 2014, p. 5, cette déclaration se fonde sur le fait que les monuments funéraires lyciens les représentations mythologiques n'apparaissent pas avant la fin du V<sup>e</sup> siècle sous l'influence grecque et que les représentations des chevaux ailés ne sont pas accompagnées de Bellérophon ou de Chimère à l'exception des trois reliefs étudiés aux n° 3.8.1-2-3. Il semble donc que les Grecs aient eu du mal à persuader les Lyciens d'admettre leurs héros et monstres mythologiques, de prendre une identité, une couleur grecque.

<sup>1349</sup> Sur le panthéon louvite : LEBRUN et RAIMOND, « Les divinités et les cultes en Lycie », 2015, p. 70-116.

<sup>1350</sup> KOLB, 2014, p. 4.

<sup>1351</sup> COLAS-RANNOU, 2020, p. 126.

<sup>1352</sup> VERNANT, 1990, p. 121-122.

C'est sous Cyrus le Grand (559-530), que Xanthós passe sous la domination perse et le restera jusqu'aux conquêtes d'Alexandre<sup>1353</sup>. Au carrefour des cultures, les Lyciens ont développé une identité propre et l'iconographie des reliefs de leurs tombeaux ou piliers funéraires si particuliers est très riche en êtres composites selon des compositions binaires ou ternaires mais il conviendra de prendre en compte de « possibles resémantisation de motifs<sup>1354</sup> ». Au IV<sup>e</sup> siècle, la Lycie, la Lydie et la Carie font partie d'une satrapie commune<sup>1355</sup>, où les multiples influences convergent en un mariage des cultures et des traditions<sup>1356</sup>. Dans l'article « De Chimère aux chimères en passant par la chèvre », le spécialiste de l'Anatolie qu'est Olivier Casabonne situe en zone karstique l'ancre, le *pharagx*, de Chimère, précisément à Kayaköy<sup>1357</sup>, tout proche de l'Anticragus dont parle Strabon<sup>1358</sup> et qui borde la vallée du Xanthós. La prospérité de Karmylessos et de sa voisine Kayaköy, a toujours été due au commerce de bois, mais un culte dédié à Chimère pourrait avoir eu des retombées économiques<sup>1359</sup>.

La Lycie est contrée du syncrétisme<sup>1360</sup> et iconographiquement, Chimère y apparaît exclusivement lors de son combat. Trois occurrences de ce motif nous sont parvenues, toutes figurant sur des reliefs de tombeaux, résultant d'une émulation et concurrence entre les seigneurs locaux<sup>1361</sup>: le sarcophage de Merehi à Xanthós (vers 400)<sup>1362</sup>, le Hérôon de Trysa (380-370)<sup>1363</sup> et la tombe rupestre de Tlos<sup>1364</sup> (350-320). Il est à noter qu'au contraire de Sphinge qui est fréquemment un marqueur de tombe, si Chimère peut se retrouver sur des vases déposés dans des tombes, elle n'est pas réellement liée au monde funéraire ; ces représentations de Chimère faisant intrinsèquement partie de tombeaux sont donc exceptionnelles. Une quatrième potentielle occurrence dans la région est relevée par Machteld Mellink qui propose de voir Chimère et Bellérophon<sup>1365</sup> représentés sur le décor peint sur le mur nord de la chambre de Kizilbel, daté de 525, mais l'état est si fragmentaire et les relevés si peu convaincants que nous ne saurons l'inclure dans notre étude.

---

<sup>1353</sup> COLAS-RANNOU, 2020, p. 12.

<sup>1354</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>1355</sup> HENRY, 2013.

<sup>1356</sup> PROST, 2010, p. 75 : « Quels que soient les modèles, ils ont repensés et recomposés par un pouvoir soucieux de faire la synthèse entre l'Orient et l'Occident. »

<sup>1357</sup> CASABONNE, 2020, p. 2 et suivantes.

<sup>1358</sup> Strabon, *Géographie*, XIV, 3.5-6.

<sup>1359</sup> CASABONNE, 2020, p. 5.

<sup>1360</sup> «... dynastes locaux, semblent s'être approprié les manifestations les plus raffinées de la culture grecque, sans toutefois jamais rabattre de leur identité lycienne », PROST, 2010, p. 75.

<sup>1361</sup> COLAS-RANNOU, 2020, p. 12.

<sup>1362</sup> Étudié au n° 3.8.3 dans le catalogue de la première partie.

<sup>1363</sup> *Id.*, 3.8.1.

<sup>1364</sup> *Id.*, 3.8.2.

<sup>1365</sup> MELLINK, 2008, p. 52, 58, plate XVI N. 4, a-b.

## LA CILICIE

Les traducteurs des tragédies d'Euripide, François Jouan et Hermann Van Looy, s'interrogent sur la fin de Bellérophon après qu'il ait été désarçonné et qu'il soit tombé dans la plaine Aléienne<sup>1366</sup>, la plaine des Érrants, qui est selon les auteurs en Cilicie et non en Lycie. Ils poursuivent en rappelant que la population de Tarse expliquait le nom de leur ville en mentionnant le fait qu'en y chutant, Bellérophon se serait cassé le tarse, ce qui a causé sa claudication<sup>1367</sup>. Tarse pourrait également devoir son nom au sabot de Pégase<sup>1368</sup> ou à une de ses rémiges<sup>1369</sup>, ou au coup de talon de Persée qui survolait la cité<sup>1370</sup>. S'il y a un lien entre Persée et Bellérophon, celui-ci aurait également pu être assimilé à Melquart « roi de la ville »<sup>1371</sup>.

À Tarse, ville au carrefour des voies qui parcourent la Syrie et l'Anatolie<sup>1372</sup>, l'iconographie du monnayage montre Bellérophon chevauchant Pégase qui pourrait être en fait une représentation du dieu louvite de l'orage Tarhunt *Pihassassi*, « à la foudre »<sup>1373</sup>. Tarse, « où se succèdent et s'interpénètrent des pré-indo-européens, des Hittites-Louvites, des Assyriens, des Phéniciens, des Grecs, des Romains et des Juifs » pour reprendre les mots de René Lebrun<sup>1374</sup>, est liée à Chimère et il importe de mentionner que Nergal, qui est souvent identifié avec Héraclès, y a bénéficié d'un culte et est fréquemment représenté aux côtés d'un lion cornu animal allégorique du dieu Sandas, protecteur des vivants comme des défunts<sup>1375</sup>.

Tarse a connu ultérieurement une grande destinée grâce à Paul de Tarse et la tradition iconographique du mythe de Chimère y dura très longtemps : une nouvelle iconographie du mythe fut même inventée car au I<sup>er</sup> siècle, on dota les chapiteaux des colonnes bordant l'agora d'une Chimère cornue, décoration qui fut reprise dans la Grèce entière, ainsi qu'en Italie et en Tunisie<sup>1376</sup>.

---

<sup>1366</sup> Hérodote, VI, 95.

<sup>1367</sup> Euripide, *Bellérophon*, notice p. 5 (trad. F. JOUAN et H. VAN LOOY, Les Belles Lettres, 2000).

<sup>1368</sup> MASTROCINQUE, 2007, ou selon ROBERT « la trace du pied de Bellérophon, de Pégase ou de Persée », 1977, p. 99 et sur les multiples sources à ce sujet, p. 112.

<sup>1369</sup> CHUVIN, 1981, p. 317-318.

<sup>1370</sup> « Tarse partageait la légende de Bellérophon avec la Lycie et avec Corinthe (détruite après 146) ; le nom et la légende de Persée l'associent à l'Orient, en particulier iranien, et surtout à Argos, c'est-à-dire la Grèce héroïque. La fabrication de la figure concurrente de Triptolème éclaire les raisons de la préférence donnée à Persée sur Bellérophon : Persée fournit un ancêtre commun à l'ensemble des populations qui vivaient sous la domination romaine ; il permet aux Tarsiens de souligner leurs origines helléniques, mais aussi la parenté générale des différentes ethnies de leur cité », *Ibid.*, p. 318-319.

<sup>1371</sup> CHUVIN, 1981, p. 316-317. L'entier de l'article donne une explication détaillée du lien Bellérophon-Melquart.

<sup>1372</sup> MOSSÉ, 2008, p. 363

<sup>1373</sup> CASABONNE, 2004, p. 159.

<sup>1374</sup> LEBRUN, 1990, p. 56.

<sup>1375</sup> MASTROCINQUE, 2007.

<sup>1376</sup> IOZZO, 2009.

Dans *Typhonies et Chimères* nous lisons que les gouffres koryciens conviennent bien<sup>1377</sup> tant à Typhon, en qui Sylvie Lalagüe-Dulac voit le doublet d'Héphaïstos<sup>1378</sup>, qu'à Échidna. Ensemble, ils avaient leur antre en Cilicie, dans la région des Arimes<sup>1379</sup>, dans une zone sulfureuse qui a eu un rôle crucial de carrefour d'idées et d'images, tant grâce à sa position géographique que grâce à l'écriture alphabétique qui a judicieusement accompagné l'iconographie<sup>1380</sup>. C'est donc en Cilicie que Typhon et Échidna engendrèrent Chimère, mais contrairement à la Lycie où elle est très présente, nulle trace de Chimère n'était apparue en Cilicie jusqu'à la découverte d'un sceau du musée d'Adana<sup>1381</sup> (Fig. 142) rattaché au groupe cilicien du *Joueur de lyre*, datant de la seconde moitié du VIII<sup>e</sup> siècle, ce qui en fait donc l'une des plus anciennes représentations de Chimère canonique<sup>1382</sup>. Néanmoins Olivier Casabonne dément cette attribution car il considère que la représentation du lion est très différente de celle qu'on trouve habituellement sur les sceaux ciliciens et la crinière en damier lui semblant être un archaïsme<sup>1383</sup>.



Fig. 142

À ce propos, il écrit que la Cilicie de cette époque est encore très marquée par l'influence hourrite et que ce qui peut être considéré comme « la plus ancienne Chimère connue<sup>1384</sup> » datée du IX<sup>e</sup> siècle vient de Karkemis, en culture louvito-hourrite de la Syrie du Nord<sup>1385</sup>. Cette filiation est très intéressante et nous l'avons nous-même évoquée, mais si nous suivons la proposition selon laquelle le prototype de cette créature composite est bien connu dans la culture syro-hittite dès le IX<sup>e</sup> siècle où il est attesté sous forme bicéphale avec une tête humaine surmontant une tête léonine comme celle du bas-relief de Karkemis (Fig. 143) datée de la seconde moitié du VIII<sup>e</sup> siècle sous

<sup>1377</sup> CASABONNE, 2003, p. 131.

<sup>1378</sup> Pour une explication détaillée de cette thèse, LALAGÜE-DULAC, 2004, p. 13-23.

<sup>1379</sup> VIAN, 1960, p. 19-23, et BALLABRIGA, 1986, p. 115.

<sup>1380</sup> CASABONNE, 2003, p. 133.

<sup>1381</sup> PONCY, CASABONNE, DE VOS, EGETMEYER, LEBRUN et LEMAIRE, 2001, p. 9-37. 29

<sup>1382</sup> CASABONNE, 2003, p. 133.

<sup>1383</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>1384</sup> *Id.*, 2020, p. 15.

<sup>1385</sup> *Id.* et AKURGAL, 1986, p. 316.

le règne de Pisiris (Katuwas) et complétée par une queue serpentine<sup>1386</sup>, nous émettons un doute au sujet de qualifier cet assemblage bicéphale de « plus ancienne Chimère connue<sup>1387</sup> » car l'élément caprin qui donne son nom à Chimère n'en fait pas partie et nul ne peut attester qu'elle jouissait de sa spécificité que sont les jets de flammes. Troquer la tête humaine par un protomé caprin ne surprend pas Olivier Casabonne : « Il n'y a rien de surprenant à ce que, chez les Grecs, la tête caprine vienne remplacer l'anthropomorphisme facial hourrito-louvite de Karkémish, l'Homme étant lui-même le premier prédateur terrestre qui justement domestiqua les caprins<sup>1388</sup> ». Dans ce même article, le spécialiste de l'Anatolie écrit que lors du rituel de naissance hittite on demande « de fournir une chèvre qui servira de substitut à un humain<sup>1389</sup> ».



Fig. 143

## 8.1 GÉOLOGIE

*À propos du feu, Ctésias raconte, que, dans la région de Phasélis, sur le mont Chimère, se trouve ce qu'on appelle le feu immortel. Que ce dernier, si l'on y jette de l'eau, brûle de plus belle, mais qu'il s'éteint si on l'étouffe en y jetant du fumier.*

Antigone de Caryste, *Histoires étonnantes*, 166 (182)  
(trad. D. Lenfant, Les Belles Lettres, 2004)

Chimère est redoutable grâce à ses flammes, mais le feu, s'il est effrayant n'en est pas moins un bien précieux comme l'écrit Héraclite:

*Du feu, en échange toutes choses, et de toutes choses, le feu, comme de l'or, en échange les marchandises, et des marchandises, l'or.*

Héraclite, *Fragment*, CXI 81 (90DK)  
(trad. J.-F. Pradeau, Flammarion, 2002)

<sup>1386</sup> TRITSCH, 1951, p. 279-280, CASABONNE, 2003, p. 133 et WINKLER-HORAČEK, 2015a, p. 109-112. À noter que si Casabonne qualifie cette créature composite de « plus ancienne représentation de Chimère », Winkler-Horaček l'appelle Sphinx. AKURGAL, 1962, fig.110, date ce relief de 1050-850.

<sup>1387</sup> CASABONNE, 2003, p. 133.

<sup>1388</sup> *Id.*, 2015, p. 1.

<sup>1389</sup> *Ibid.*

Le traducteur et éditeur des *Fragments*, Marcel Conche, commente ainsi ce passage : « Le feu est le plus subtil et le plus incorporel des éléments... il est en perpétuel écoulement... il est pure mobilité... Comme le non-feu est un feu latent, le feu y est présent sous la forme du mouvement<sup>1390</sup> ».

Dès l'Antiquité, la localisation exacte du lieu de l'action en Lycie n'est pas certaine<sup>1391</sup>, mais il convient de relever que les monts Cragos et Chimère ont tous deux des émanations de feu en leur sommet<sup>1392</sup>. En effet, si le Mont Chimère se trouve tout proche de Yanartas<sup>1393</sup> et donc d'Olympos sur la côte est de la Lycie, Palaiphatos<sup>1394</sup>, Euripide<sup>1395</sup> et Strabon<sup>1396</sup> localisent le mythe de Chimère au Mont Cragos, proche du fleuve Xanthós, donc sur la côte ouest de la péninsule lycienne, à environ 200 kilomètres à vol d'oiseau. À noter que les reliefs représentant le combat de Chimère qui nous sont parvenus proviennent de Tlos et de Trysa qui sont dans les terres, entre les Monts Chimère et Cragos.

Pour John Boardman, l'emplacement géophysique a déterminé la fonction et le nom de Chimère souligne le lien entre une exaltation terrestre, avec ou sans chaleur, représentative de la puanteur supposée de la créature, alors que la barbe du bouc aurait pu suggérer des flammes. Les poètes, et non les artisans, auraient ajouté le lion et le serpent, animaux archétypes des monstres menaçants, sans se soucier de la plausibilité anatomique<sup>1397</sup>.

## 8.2 « VOLCAN » CHIMÈRE

*Au nombre des merveilles du feu dans les montagnes il faut placer l'Etna, qui brûle toutes les nuits, et qui suffit à un incendie de tant de siècles ; chargé de neige en hiver, les cendres qu'il rejette se couvrent de frimas. Et ce n'est pas la seule montagne où sévisse la nature, annonçant ainsi la combustion générale de la terre. Dans la Phasélis (V, 26) [province de la Lycie] brûle le mont Chimère, et la flamme ne s'en éteint ni le jour ni la nuit ; l'eau en active les feux, la terre ou le foin les éteint, d'après le rapport de Ctésias de Cnide. Dans la Lycie encore, les monts Héphaestiens (V, 28), à l'approche d'une torche enflammée, s'embrasent aussitôt, tellement que les cailloux et le sable des ruisseaux brûlent au sein des eaux mêmes : ce feu est alimenté par les pluies. Si on y allume un bâton avec lequel*

---

<sup>1390</sup> CONCHE, 2017.

<sup>1391</sup> Sur la Lycie : AKURGAL, 1986, p. 276-288.

<sup>1392</sup> VIAN, 1952, p. 233-234.

<sup>1393</sup> Nom qui signifie « pierre en feu », LENFANT, 2004, p. 176.

<sup>1394</sup> Palaiphatos, *Sur les récits qu'on ne peut croire*, 28.

<sup>1395</sup> Euripide, *Sthénébée*, 10, 5-9.

<sup>1396</sup> Strabon, *Géographie*, XIV, 666.

<sup>1397</sup> BOARDMAN, 2002, p. 138

*on tracera des sillons, on dit qu'il se forme des ruisseaux de feu. Dans la Bactriane, le mont Cophante brûle pendant la nuit. Il y a des feux allumés dans la Médie et dans la Sittacène (VI, 31), sur les confins de la Perse ; il y en a à Suse (VI, 31), à la Tour blanche, qui sortent par quinze soupiraux, dont le plus grand est visible même de jour.*

Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, II, CX, 1-2  
(Trad. É. Littré, Paris, Les Belles Lettres, 2016)

Chimère est également intrinsèquement liée au Mont Chimère<sup>1398</sup>, une montagne proche de Phasélis<sup>1399</sup> d'où émanent des flammes alimentées par du gaz naturel qui sont suffisamment importantes pour être visibles par les marins de passage<sup>1400</sup>. Il est à souligner la difficulté de comprendre si les auteurs antiques font référence à un véritable volcan<sup>1401</sup> ou plutôt à un phénomène dû à la combustion naturelle de méthane ou d'hydrogène ce qu'on nomme souvent « feux telluriques<sup>1402</sup> ».

Nous l'avons vu, le mode d'action de Chimère est le fait qu'elle crache des flammes, flammes dont parlent les textes et qui sont visibles sur les images ; l'interrogation que nous avons à la lecture des images et des textes était liée à la partie émettrice de ces flammes. Dans cette troisième partie, nous explorons plus avant ce mode d'action pour nous interroger sur ce lieu spécifique, le Mont Chimère, afin de comprendre s'il s'agit d'un volcan ou plutôt d'un lieu à haute activité tellurique.

Ce lien avec le feu trouve une correspondance dans le nom du Mont Chimère, appellation que l'on trouve déjà dans les *Histoires étonnantes* de Antigone de Caryste, qui se fonde sur un texte de Ctésias<sup>1403</sup>. Cette dénomination de Mont Chimère n'est d'ailleurs pas facile à dater : si on est relativement certain que Ctésias l'utilise, on ne sait pas s'il en est à l'origine ou s'il a repris une tradition déjà établie<sup>1404</sup>. Cette montagne, de laquelle depuis plus de 3000 ans émanent des flammes que l'eau ne peut éteindre, si elle n'a pas les caractéristiques d'un volcan (pas d'éruption, ni tremblement de terre) est située en bordure d'une région volcanique, riche en gaz stagnants<sup>1405</sup>

---

<sup>1398</sup> IOZZO, 2009, p. 39

<sup>1399</sup> La cité d'Olympos ne permet pas de situer correctement le *Mont Chimère* antique car elle est de fondation hellénistique, LENFANT, 2011a, p. 233.

<sup>1400</sup> KOLB, 2014, p. 5.

<sup>1401</sup> « Le volcan Chimère », FOULON, 2004.

<sup>1402</sup> BOUYSSÉ 2022, p. 3. Pour une explication du phénomène géologique, p. 21-22 et cartes p. 59-60. Il est à noter que maints philologues et traducteurs utilisent le terme "volcan" alors que ce mot n'a été introduit en Europe que beaucoup plus tard, au XVI<sup>e</sup> siècle de notre ère, suite à la colonisation des Amériques par les Espagnols. Pour une explication détaillée, « Le feu immortel de Phasélis et le prétendu volcan Chimère : les textes, le mythe et le terrain », LENFANT, 2011a.

<sup>1403</sup> Antigone de Caryste, *Histoires étonnantes*, 166 (182), et Ctésias, *L'Inde*, 20, trad. D. LENFANT, 2004.

<sup>1404</sup> Sur le *Mont Chimère*, LENFANT, 2011a, p. 240-241.

<sup>1405</sup> Sur la région du *Mont Chimère*, LALAGÜE-DULAC, 2002, p. 131-136.



et il n'est dès lors pas surprenant que les ruines d'un sanctuaire dédié à Hép̄aïstos (datant de l'époque hellénistique) y aient été retrouvées<sup>1406</sup>, surtout si l'on considère l'hypothèse de l'origine lycienne d'Hép̄aïstos<sup>1407</sup>. Paradoxalement, ces flammes sont régénérées par l'eau et l'on peut même y voir des « ruisseaux de feu<sup>1408</sup> ». Notons que Zoroastre, dont l'existence est difficilement datable mais qui se situe aux alentours des XII<sup>e</sup> et XI<sup>e</sup> siècles avait réformé le culte de Mazda, dieu de la Lumière, en conservant le feu comme symbole divin<sup>1409</sup>. L'expansion du monde iranien au début du VI<sup>e</sup> siècle a effacé l'asianisme qui prévalait antérieurement dans la région<sup>1410</sup>. Le rite iranien est tout entier centré sur le feu et ne comporte aucune autre forme de cérémonie. Le lien entre le feu et le dieu *Ahura Mazdâ* est si fort qu'un amalgame peut se produire entre les deux alors que le feu n'est que le symbole de la sagesse et de la pureté divine, bien qu'il soit probable qu'il fut considéré lui-même comme un dieu à une époque très ancienne. Le feu aurait, comme dans le mythe de Prométhée, soit été volé, soit le dieu se serait offert lui-même aux hommes, mais il est certain que les hommes remercient le feu de consentir à rester parmi eux. Des temples furent érigés ayant pour seule mission d'héberger le feu, un feu qui seul comprend le sens des paroles dédicatoires et qui permet donc une réelle intimité entre la divinité et les hommes, sans qu'il n'y ait besoin d'un clergé pour servir de lien. Il faut souligner que déjà Hérodote remarquait que les Iraniens avaient cessé d'incinérer leurs cadavres afin de préserver la relation entre le feu et les hommes aux grands épisodes de l'existence, tels la seconde-naissance, le mariage ou afin d'assurer la protection du foyer et la filiation dynastique<sup>1411</sup>.

S'il n'est pas surprenant de trouver un Mont Chimère en région montagneuse car nombreux sont les monts de la chèvre et les cols de la chèvre qui rappellent simplement qu'on y faisait paître les troupeaux de chèvres. Le lien entre Chimère et les flammes passe par Typhon qui, comme le raconte la *Théogonie*, lorsque Zeus l'eut vaincu s'écroula, et la terre autour de lui brûla et fondit comme de l'étain<sup>1412</sup> : « Or c'est ce même feu de la terre que l'on peut et même que l'on doit reconnaître dans la périphrase de Ctésias “ le feu appelé immortel ”, car il convient de rappeler qu'il n'existe pas de mot grec signifiant volcan<sup>1413</sup> ». Dans « Le dernier adversaire de Zeus. Le mythe de Typhon dans l'épopée grecque archaïque », Alain Ballabriga tente de situer géographiquement le rayon d'action de Typhon et rappelle que dans l'*Iliade* on a un lien entre la

---

<sup>1406</sup> *Ibid.*, Pour une description du sanctuaire d'Hép̄aïstos au *Mont Chimère*, p. 129-161.

<sup>1407</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>1408</sup> Plin, *Histoire naturelle*, CX 1-2.

<sup>1409</sup> DU BREUIL, 1978, p. 410.

<sup>1410</sup> BONNEFOY, 1999, p. 186.

<sup>1411</sup> *Ibid.*, p. 1107-1110.

<sup>1412</sup> Hésiode, *Théogonie*, 826-867.

<sup>1413</sup> FOULON, 2004, p. 105-106.

montagne en feu de la Typhonomachie et les Arimes où Échidna s'unissait à Typhon : « Le résultat est une sorte de lieu mythique des confins où se mêlent un monstrueux feu tellurique et le feu céleste.<sup>1414</sup> »

Si Thomas Dunbabin écrit : « Cette chèvre dut le jour à une étymologie grecque populaire d'un nom sémitique signifiant le feu et que la tête de chèvre fut une sorte de jeu de mots destiné à donner un sens grec au nom du monstre<sup>1415</sup> », il nous semble opportun de mentionner que l'autre région où les représentations de Chimère ont été très répandues dès la fin de l'Âge du bronze et durant l'Âge du fer fut la péninsule italienne, région riche en volcans et les régions telles que les *Champs Phlégréens* et son cratère du *Solfatare* ont été si fascinants que c'est là que Homère situe l'entrée des Enfers au Chant XI de l'*Odyssée*<sup>1416</sup>. Pindare place le lieu de détention de Typhon sous l'Etna et les éruptions seraient liées à son haleine. Sachant que toutes les représentations de Chimère qui nous sont parvenues proviennent de ces deux régions, nous pouvons imaginer qu'un lien existe entre d'une part l'activité volcanique et hydrothermique. Néanmoins, s'il n'existe pas de terme dans la langue grecque pour désigner les volcans, Dominique Lenfant se demande si l'expression « feu immortel » qu'utilise Ctésias peut qualifier un volcan, bien que cette expression ait une portée bien plus large et englobe également les feux des sanctuaires<sup>1417</sup>. S'il est difficile de concevoir comment les Anciens considéraient les volcans, le témoignage de Ctésias, qui était carien, donc un voisin<sup>1418</sup> du Mont Chimère, est crucial. Selon Dominique Lenfant, une visite des lieux permet de réfuter la théorie de Éric Foulon qui assimile le Mont Chimère à un volcan, alors que le nom turc de ce lieu, *Yanartas*, veut dire « pierre en feu », ce qui évoque bien la topographie du lieu et les phénomènes qui s'y produisent, tout en soulignant qu'aucun texte n'a proposé d'explication de ce phénomène<sup>1419</sup>, du moins aucun qui nous soit parvenu.

Si les humains sont devenus des artisans accomplis, c'est grâce à la maîtrise du feu. D'élément dangereux, il est devenu indispensable pour permettre aux hommes de confectionner des ustensiles de terre cuite si importants lors de la sédentarisation et des armes de métal indispensables pour la chasse. Les Grecs extraient leurs minerais en creusant de grands trous dans le sol dans lesquels ils jetaient du charbon de bois et qui ainsi devenaient d'immenses brasiers<sup>1420</sup>. Le feu est donc intrinsèquement lié au processus qui a vu l'homme proto-urbain s'organiser en cités où le partage des tâches a permis à certains de ses membres de se spécialiser dans l'utilisation de cet élément et

---

<sup>1414</sup> BALLABRIGA, 1990, p. 25-26.

<sup>1415</sup> DUNBABIN, 1953, p. 1169.

<sup>1416</sup> Homère, *Odyssée*, XI (trad. V. Bérard Les Belles Lettres, 1924).

<sup>1417</sup> LENFANT, 2011a, p. 231.

<sup>1418</sup> *Ibid.*, p. 242.

<sup>1419</sup> Sur le fait que le *Mont Chimère* ne soit pas un volcan, LENFANT, 2011a, p. 233-242.

<sup>1420</sup> LALAGÜE-DULAC, 2004, p. 20.

donc de modéliser les matières premières selon les besoins puis les goûts. S'il fascine, le contrôler est impératif et ainsi les héros ont dû se mesurer et combattre des créatures composites qui partageaient cette spécificité : de réels cracheurs de flammes aux diverses typologies de dragon, tel Typhon, père de Chimère. Le lien de Chimère avec le feu la rapproche des griffons et surtout des dragons qui ont eu la spécificité d'essaimer dans toutes les cultures. C'est grâce à son élément lié au drakōn que Chimère a la capacité de cracher des flammes<sup>1421</sup>. De tous les *Drakōntes*, c'est Chimère qui est la plus et la plus fréquemment liée aux jets de feu, grâce à sa description par Homère et Hésiode, alors qu'Euripide la qualifie simplement de « lionne cracheuse de flammes<sup>1422</sup> ». Il est donc peu surprenant que l'histoire de Chimère se situe aux confins de la Lydie et de la Phrygie où se trouve Laodicée la Brûlée, la *Katakekaumenê* des anciens, zone impressionnante par ses coulées de basalte noir<sup>1423</sup>. Les impacts de dragons sur le paysage sont importants, tel l'Etna sous lequel est enterré Typhon<sup>1424</sup>, et la région du « feu immortel » de Phasélis, version encore fumante du *Katakekaumenê*, est l'origine de Chimère cracheuse de feu<sup>1425</sup>. Néanmoins, si Chimère est étymologiquement liée au Mont Chimère, elle est également géographiquement située aux alentours du Mont Cragus qui lui n'a aucune activité volcanique ou phréatique, d'où la théorie que Chimère serait en fait une montagne peuplée de lions, chèvres et serpents, ce qui rationaliserait l'explication de l'existence de Chimère et qui serait non pas une intégration physique mais intellectuelle de Chimère dans le paysage<sup>1426</sup>.

---

<sup>1421</sup> OGDEN, 2013a, p. 221.

<sup>1422</sup> Euripide, *Électre*, 475.

<sup>1423</sup> LALAGÜE-DULAC, 2004, p. 17 et VIAN, 1960, p. 19-23. Sur le lien entre les Arimes et la *Katakekaumenê*, BALLABRIGA, 1990, p. 24-25.

<sup>1424</sup> Pour plus de détails sur l'impact des dragons sur la topographie, OGDEN, 2018, p. 167-170.

<sup>1425</sup> OGDEN, 2018, p. 170-171.

<sup>1426</sup> *Ibid.*

## 9 FIGURES ASSOCIÉES

*Son père jadis, près de la source<sup>1427</sup>, dans son ardent désir de dompter Pégase, le fils de la Gorgone couronnée de serpents, multiplia de vains efforts, jusqu'au moment où la vierge Pallas lui apporta le mors, pareil à un diadème d'or. Sur le champ son rêve devient réalité ; la Déesse lui dit : « Tu dors, prince, fils d'Éole ; viens, reçois cet instrument qui saura charmer ton coursier et présente-le à ton père, le Dompteur de chevaux, en lui sacrifiant un taureau blanc. »*

*Voilà ce qu'il avait cru ouïr de la bouche de la vierge qui porte la sombre égide, dans l'ombre, tandis qu'il dormait. Il se dressa d'un bond, s'empara de l'objet merveilleux qu'il trouva à son côté, et, dans sa joie, se rendit auprès du devin indigène, le fils de Coiranos, pour lui montrer le résultat de toute l'aventure ; comment, d'après l'oracle rendu par lui, il était allé se coucher, pour la nuit, sur l'autel de la Déesse, et comment la fille même de Zeus, le Dieu armé de la foudre, lui avait donné cet or, capable de dompter les instincts sauvages. Le devin lui prescrivit d'obéir à ce songe le plus promptement possible et, après avoir fait au Dieu qui porte la terre le sacrifice du puissant quadrupède<sup>1428</sup>, d'élever aussitôt un autel à Athéna Équestre. La Puissance des Dieux rend aisé l'accomplissement même des tâches qui vont par-delà le serment et par-delà l'espérance. Alors, plein d'ardeur, le robuste Bellérophon saisit, en appliquant à sa mâchoire l'instrument qui le rendait docile, le cheval ailé. Il saute sur son dos, couvert de son armure d'airain, et aussitôt lui fait exécuter un pas guerrier<sup>1429</sup>. C'est avec lui qu'ensuite, du sein désert de l'air glacé, il frappa de ses traits les escadrons féminins des Amazones, il tua la Chimère qui vomissait du feu et massacra les Solymes. Je veux taire son trépas ; sur l'Olympe, les antiques écuries de Zeus s'ouvrirent à Pégase.*

Pindare, *Olympique*, XIII, 61-69  
(trad. A. Puech, Les Belles Lettres, 1970)

Nous le constatons, si Chimère semble invincible, c'est grâce à ses jets de feu qui tiennent à distance tout potentiel adversaire. Grâce au mors offert par Athéna Pallas, Bellérophon peut donc tout d'abord dompter Pégase, devenir son cavalier et ensuite s'approcher de Chimère en la survolant, préservé des flammes.

---

<sup>1427</sup> Pirène.

<sup>1428</sup> Le taureau blanc.

<sup>1429</sup> Bellérophon, aussitôt qu'il est sur le dos de Pégase, non seulement le dompte aisément, grâce au mors que lui a donné Athéna, mais le met à une allure de parade ; l'expression employée par Pindare évoque l'idée de la danse en armes, de la pyrrhique.

Pausanias<sup>1430</sup> évoque un relief sur une fontaine de Corinthe portant l'iconographie du combat de Chimère ; Trasymèdes de Paros en sculpta une représentation sur le trône de la statue d'or et d'ivoire de Asclepius dans le sanctuaire d'Epidaure<sup>1431</sup> et l'on en trouve encore un autre comme motif décoratif du Herôon de Trysa en Lycie, lieu d'origine de Chimère<sup>1432</sup>. De même, une stèle épigraphique provenant de l'Acropole d'Athènes indique que lors de la paix de Nikias, vers 421, un grand groupe de bronze représentant son combat était en fait une allégorie de la victoire sur les Perses et donc une propagande anti-perses, selon le programme inspiré par Périclès<sup>1433</sup>. Ces représentations dans l'espace public montrent que le combat de Chimère était un motif iconographique à visée politique car s'il n'est pas à portée de chacun de posséder un vase richement orné, les reliefs faisaient partie du décor de la vie quotidienne commune.

Cette iconographie des combats entre héros et créatures composites est fréquente, mais néanmoins les tentatives d'explications des origines proche-orientales et indo-européennes des récits de massacre de « dragons » peuvent sembler similaires tout en étant néanmoins différents<sup>1434</sup>. La thématique du combat contre le « dragon » est un thème universel dès la haute antiquité et les légendes sont riches en histoires de héros recevant la main d'une princesse en récompense d'avoir tué le dragon qui ravageait les terres du roi<sup>1435</sup>, ce qui est exactement l'histoire du combat entre Bellérophon et Chimère qui s'achève par les épousailles de Bellérophon avec, suivant les versions<sup>1436</sup>, la fille de Iobatès ou celle de Proetus, Philonoe.

## 9.1 LES ADVERSAIRES : BELLÉROPHON ET PÉGASE

*Que penses-tu qu'il fût advenu d'Héraclès sans le lion et l'hydre, sans le cerf et le sanglier... ? N'est-il pas évident qu'il se serait bien enroulé dans ses couvertures et aurait dormi ? Et d'abord il n'eût pas été Héraclès, à somnoler pendant sa vie entière dans une telle mollesse et dans la tranquillité. Et même s'il l'eût été, à quoi eût-il été bon ? Quel usage aurait-il fait de ses bras, ces fameux bras, et en un mot, de sa vigueur, de sa constance, de son ardeur généreuse, s'il n'y avait eu semblables circonstances et semblables occasions pour le secouer et l'exercer ?*

Épictète, *Entretiens*, I, VI, 30-34  
(trad. J. Souilhé, Les Belles Lettres, 1975)

<sup>1430</sup> Pausanias, *Periegesis*, II, 27, 2.

<sup>1431</sup> *Ibid.*

<sup>1432</sup> *Ibid.* Ce relief est étudié au n° 3.8.1 de la première partie.

<sup>1433</sup> *Ibid.*

<sup>1434</sup> OGDEN, 2013a, p. 15.

<sup>1435</sup> *Ibid.*, p. 20-23.

<sup>1436</sup> *Ibid.*, p. 99.

Que seraient les héros sans leurs adversaires ? Si en Grèce, ce sont pour ainsi dire les créatures composites qui « créent » les héros, ce fut déjà le cas dans maintes cultures bien plus anciennes, et Gilgamesh s'illustra également grâce à un combat contre un animal extraordinaire.

« UN HÉROS ; QU'EST-CE QUE C'EST ? »<sup>1437</sup>

Telle est la question que posent Vinciane Pirenne-Delforge et Emilio Suárez de la Torre dans l'introduction thématique du *Kernos* intitulé *Héros et héroïnes*. Dans cet ouvrage, trente articles cernent cette question et enrichissent notre réflexion sur Bellérophon. Les auteurs estiment que le héros est un « entre-deux<sup>1438</sup> » entre les dieux et les hommes, dont la définition est compliquée par la présence de ces autres intermédiaires que sont les « démons<sup>1439</sup> ». Le héros proprement mythique est le produit presque naturel d'une culture qui pense ses origines en termes de convivialité entre les dieux et les hommes<sup>1440</sup> et donc des réminiscences de la race d'argent dont parle Hésiode : « les défunts de la race d'argent sont ce que nous appelons les héros, alors que le terme propre de ἥεως est utilisé par Hésiode pour les hommes de la quatrième race, celle des guerriers tombés devant Thèbes et devant Troie (trav., 172). ... il faut insister sur le fait qu'il propose véritablement l'acte de naissance de la catégorie de l'héroïque<sup>1441</sup> ».

Jean-Pierre Vernant relève qu'Hésiode, dans la problématique du mythe des races, ajoute aux races d'or, d'argent, de bronze et de fer, une cinquième race dans une autre échelle, celle des héros qui n'est liée à aucun métal<sup>1442</sup> et dont il est peu aisé de situer la place dans la hiérarchie car elle n'est pas linéaire vers une déchéance<sup>1443</sup> mais pourrait être circulaire<sup>1444</sup> : en effet, si les hommes d'argent et de bronze de par leur *hubris* sont « bien inférieurs » aux hommes d'or, les héros sont « plus justes »<sup>1445</sup> mais ont en partage avec les hommes de bronze « une vie adulte qui ignore à la fois le jeune et le vieux<sup>1446</sup> ». Néanmoins poursuit-il, si les hommes de bronze ne connaissent que la guerre, les héros reconnaissent la *dikè*, le pouvoir du roi<sup>1447</sup> : « L'*hubris*<sup>1448</sup> des hommes de bronze, au lieu de les rapprocher des hommes d'argent, les en sépare. Inversement, la *Dikè* des héros, au lieu de les séparer des hommes de bronze les unit à eux en les opposant. La race des

---

<sup>1437</sup> En titre de ce sous-chapitre, nous reprenons la question de PIRENNE-DELFORGE et SUARES DE LA TORRE, 2000, p. IX.

<sup>1438</sup> Μεταξύ.

<sup>1439</sup> δαιδαίμονες.

<sup>1440</sup> PIRENNE-DELFORGE et SUARES DE LA TORRE, 2000, p. X.

<sup>1441</sup> *Ibid.*

<sup>1442</sup> VERNANT, 1996, p. 20.

<sup>1443</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>1444</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>1445</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>1446</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>1447</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>1448</sup> Sur l'*hubris* : « Pour une apologie de la transgression ? Esquisse d'une typologie », MOREAU, 1997, p. 97-110.

héros est dite en effet, δικάϊότερον καὶ ἄρειον, plus juste et tout à la fois militairement plus valeureuse<sup>1449</sup>. Sa Dikè se situe sur le même plan militaire que l'*hubris* des hommes de bronze. Au guerrier, voué par sa nature même à l'*hubris*, s'oppose le guerrier juste qui, reconnaissant ses limites, accepte de se soumettre à l'ordre supérieur de la Dikè<sup>1450</sup> ». Le mode d'action des héros, leurs exploits « valent en eux-mêmes et pour eux-mêmes, indépendamment en quelque sorte de celui qui les accomplit » ce qui minimise leur action et les fait simples acteurs de leur destinée, car « Chaque épreuve est fermée sur elle-même, sans lien avec les précédentes qu'elle répète mais ne renouvelle pas, sans lien non plus avec les suivantes dont elle n'est ni la préparation, ni la condition préalable<sup>1451</sup> ». Dès lors, le héros n'est en rien « responsable d'un succès qu'il n'a jamais à conquérir, jamais à mériter<sup>1452</sup> » car « L'exploit n'est pas la mise en œuvre d'une vertu personnelle, mais le signe d'une grâce divine, la manifestation d'une assistance surnaturelle<sup>1453</sup> ». Le cas de Persée est néanmoins différent car les connections entre les actions se succèdent selon un mécanisme de cause à effet permettant à l'action de progresser afin de concrétiser un but initial<sup>1454</sup>. Il n'en demeure pas moins qu'à la lecture d'Homère, on se rend bien compte que les héros se considèrent toujours comme des instruments de la volonté divine sans réel libre arbitre<sup>1455</sup>.

La figure complexe du héros est donc vue « soit comme une divinité “ dégradée ” soit comme un état intermédiaire conduisant à la divinité<sup>1456</sup> » dans une catégorie intermédiaire qui réserve aux « héros le statut d'être hybride, “ entre mortalité et divinité<sup>1457</sup> », et qui est qualifiée d'“ambiguïté de la nature héroïque<sup>1458</sup>». Entre l'homme et la divinité, le héros, s'il a une nature en partie divine et des pouvoirs surhumains, reste un mortel<sup>1459</sup> au lien distendu avec la société et qui ne se définit pas en fonction des hommes mais par rapport à ses adversaires, les êtres fantastiques<sup>1460</sup>. Paul Veyne résume bien ce statut si particulier des héros : « Voici le paradoxe : il y a eu des esprits pour ne pas croire à l'existence des dieux, mais jamais personne n'a douté de celle des héros. Et

---

1449 Hésiode, *Les Travaux et les Jours*, 158 (trad. P. MAZON, Les Belles Lettres, 1986).

1450 VERNANT, 1996, p. 35-36.

1451 *Ibid.*, p. 367.

1452 *Ibid.*

1453 *Ibid.*

1454 *Ibid.*

1455 DOUGLAS, 2005, p. 101.

1456 PIRENNE-DELFORGE et SUARES DE LA TORRE, 2000, p. XIII.

1457 *Ibid.* et Pietro Li Causi souligne ce statut hybride des héros, LI CAUSI, 2008, p. 106.

1458 *Ibid.*

1459 RODRIGUEZ MORENO, 2000, p. 91-92. Sur le statut des héros, p. 91-1000 et sur l'idéal de l'honneur héroïque : « Entre la honte et la gloire », VERNANT, 1987, p. 269-298.

1460 DUPONT, 1995, p. 197 : « L'individu héroïque quitte une collectivité humaine, la société de sa cité ou de sa famille humaine qui le définissait tout entier par les rapports qu'il entretenait avec le groupe dans son ensemble et avec ses membres en particulier, pour une autre collectivité, où il se définira de la même manière, mais par rapport à des monstres ».

pour cause : les héros n'ont été que des hommes, auxquels la crédulité a prêté des traits merveilleux, et comment douter que les êtres humains existent et ont existé ? <sup>1461</sup>»

La quatrième race dont parle Hésiode dans *Les Travaux et les Jours* est celle de « la race divine de héros que l'on nomme demi-dieux<sup>1462</sup> », les *hēmitheoi*<sup>1463</sup>, qui a été anéantie par la guerre. Si Moses I. Finley écrit que la Grèce a emprunté le mythe oriental des quatre âges et y a ajouté un cinquième, l'âge des héros qui néanmoins faisait déjà partie de leur culture avant cette appropriation<sup>1464</sup>, il ajoute qu'Hésiode n'avait pas l'esprit historique et a assemblé les éléments sans dépendre d'éléments temporels car le mythe est intemporel au contraire de l'histoire<sup>1465</sup>.

Si le terme *héros* a une étymologie obscure, il qualifie des êtres dont les spécificités sont « d'une stupéfiante diversité<sup>1466</sup> », malgré la constante de la recherche de l'honneur et de la gloire. Cependant, deux dénominateurs définissent les héros, grecs du moins : ils sont tous mâles et leur culte est de type funéraire<sup>1467</sup>. Sont donc des héros, tant des protagonistes des épopées et des guerres que des sur-hommes et si certains jouissent d'un culte ou sont accueillis sur l'Olympe, d'autres sont violemment punis pour avoir osé y prétendre<sup>1468</sup>. D'Ulysse qui cherche simplement à retrouver son *oikos*, son foyer, à Héraclès qui est contraint de réaliser ses *Travaux*, les motivations des héros sont variées et l'éventail tant de leurs aspects physiques, que de leurs armes est très large. Si Thésée et Persée parviennent à leurs fins de manière quasiment naturelle en comptant tant sur leurs épées que sur l'aide ponctuelle d'une divinité, Héraclès triomphe grâce à sa force et à son arme de prédilection, sa massue - issue d'un temps si archaïque et apparemment anachronique que Diodore de Sicile pense qu'il y a en fait deux Héraclès qui se succèdent<sup>1469</sup>. À noter que sa *léonté* semble intrinsèquement liée à lui et lui permet de devenir presque un être hybride<sup>1470</sup>. Si pour Hésiode les héros ne sont pas forcément des demi-dieux, issus d'une divinité et d'une mortelle, ils sont néanmoins *appelés* demi-dieux, bénéficiant dès lors d'une appellation honorifique<sup>1471</sup>. Cependant, il est à noter que dans le *Cratyle*, Platon pose comme condition indispensable aux héros d'être issus de la relation entre un dieu et une mortelle et dès lors

---

<sup>1461</sup> VEYNE, 1983, p. 53.

<sup>1462</sup> Hésiode, *Les Travaux et les Jours*, 157-161 (trad. P. MAZON, les Belles Lettres, 1986).

<sup>1463</sup> ALBERSMEIER, 2009, p. 14.

<sup>1464</sup> FINLEY, 2012, p. 34.

<sup>1465</sup> *Id.*, 1981, p. 17-19. Sur la connaissance des Grecs de leur passé : « *Mythe, mémoire et histoire* », p. 9-40.

<sup>1466</sup> *Id.*, 2012, p. 35. Sur ce sujet : « Aèdes et héros », p. 33-62.

<sup>1467</sup> WILL, 1972, p. 527.

<sup>1468</sup> ASTON, 2011, p. 15.

<sup>1469</sup> Diodore, *Bibliothèque historique*, I, XXIV, 2-3.

<sup>1470</sup> ASTON, 2011, p. 41.

<sup>1471</sup> PELLET, 2017, p. 223.



s'intéresse au lien entre les termes *Héros* et *Éros*, entre *ἥρως* et *Ἔρως*<sup>1472</sup>. Aristote préconise d'offrir des temples aux héros afin de souligner le fait qu'ils appartiennent au monde divin<sup>1473</sup>.

D'un point de vue iconographique, Tonio Hölscher écrit que si rares sont les représentations aux VIII<sup>e</sup> et VII<sup>e</sup> siècles d'images en lien avec les poèmes homériques, l'iconographie des thèmes iliadiques est plus nombreuse. Surtout il convient de saluer l'émergence de représentations de héros, Héraclès en premier lieu, puis Persée, Thésée et Bellérophon<sup>1474</sup>. Cependant, Jenny Strauss Clay rappelle que les héros entrent en scène bien après les créatures composites et que si tant les héros que les hybrides appartiennent au passé, il s'agit de différentes phases du passé, et que les unions entre dieux et mortelles qui produisent les héros ne peuvent que se faire sous le règne de Zeus. Dès lors, elles ne peuvent se réaliser qu'à partir du moment où existe une distinction claire entre les dieux et les humains, donc après le duel entre Zeus et Prométhée<sup>1475</sup>.

### 9.1.1 Bellérophon

Si Chimère est l'héroïne de notre étude, Bellérophon en est le héros, mais selon Thomas Webster, c'est Eumelos de Corinthe, un contemporain d'Homère<sup>1476</sup> qui a fait de Bellérophon l'adversaire de Chimère. Si donc les héros sont généralement issus de l'union d'un dieu et d'une mortelle, ce qui leur offre le qualificatif de *hemitheoi*, demi-dieux, c'est grâce à Poséidon<sup>1477</sup> que Bellérophon fait partie de ce *club*. L'ascendance paternelle de Bellérophon le fait fils de Glaucos et petit-fils de Sisyphe<sup>1478</sup>, mais nous l'avons déjà évoqué, il pourrait être d'ascendance divine et donc issu de l'union entre Eurynomè et Poséidon, qui aurait offert Pégase au héros<sup>1479</sup> ; dans ce cas, Glaucos serait uniquement son père putatif<sup>1480</sup>. La relation entre Poséidon et Bellérophon a évolué et si dans les versions les plus archaïques, la décision de soutenir son fils et d'influer ou non sur son destin était une initiative du père divin, Poséidon ressemble ensuite davantage à un puissant mécène qui répond aux demandes de sa descendance lorsqu'il est sollicité<sup>1481</sup>.

---

<sup>1472</sup> Platon, *Cratyle*, 398d.

<sup>1473</sup> RODRÍGUEZ MORENO, 2000, p. 93-94.

<sup>1474</sup> HÖLSCHER, 1999, p. 16. Sur les problèmes étymologiques du mot *héros* : ADAMS, 1987, p. 171-178 ainsi que PÖTSCHER, 1961, p. 302-355.

<sup>1475</sup> STRAUSS CLAY, 1993, p. 113.

<sup>1476</sup> WEBSTER, 1958, p. 180.

<sup>1477</sup> *Ibid.*, p. 179, relève que chez Homère le père de Bellérophon est Glaucos. Il poursuit le jeu des différences entre les deux auteurs et note que Hésiode omet l'épouse de Proitos et ne garde que le combat contre Chimère, que le héros vainc grâce à Pégase (absent chez Homère) chez qui le héros est vainqueur grâce aux divinités, tout en soulignant qu'il est impossible de savoir si Homère connaissait la figure de Pégase, mais que de manière générale il exclut certaines formes de fantaisie, p. 293.

<sup>1478</sup> AÉLION, 1986, p. 185.

<sup>1479</sup> WILL, 1955, p. 147.

<sup>1480</sup> MOREAU, 1986, p. 12.

<sup>1481</sup> BLOK, 1995, p. 344.

Bellérophon est l'exemple typique « chevalier errant<sup>1482</sup> » qui ne s'intègre à la société « que d'une façon secondaire et parfois provisoire<sup>1483</sup> » et dont les histoires suivent invariablement le schéma suivant : un exil suite à un meurtre, l'accueil dans un autre royaume, une démonstration de prouesse et de courage souvent lors d'un combat contre une créature hybride, le tout couronné par l'octroi de la main de la princesse et d'un *temenos*<sup>1484</sup>. Si Bellérophon peut être qualifié de « brillant outsider<sup>1485</sup> », il reste un « Héros typiquement guerrier, il commet les fautes consubstantielles à sa fonction, aggravées par le « péché du Roi », soit l'hybris des Grecs, et en paie le prix<sup>1486</sup> ».

Une spécificité de Bellérophon est qu'il a toujours été très lié avec le monde féminin : si les Solymes qui quoique mâles appartiennent à une société matriarcale<sup>1487</sup>, les Amazones<sup>1488</sup> et Chimère sont féminines. De même, Plutarque raconte que Bellérophon a tenté de détruire la Lycie en détrempeant les champs avec de l'eau salée et que ce sont les femmes locales<sup>1489</sup> qui pour faire cesser cette plaie, ont exhibé leurs parties génitales de manière à ce que symboliquement la fertilité puisse vaincre la stérilité<sup>1490</sup>, ce qui aurait initié le début de la société matrilineaire<sup>1491</sup>. Ovide pour sa part souligne le rôle peu glorieux de Sthénébée dans la triste fin du héros : « Que dire du sévère vainqueur de la Chimère, dont une perfide hôtesse faillit causer la perte ? »<sup>1492</sup>

Si donc Bellérophon est un héros qui, pour Homère<sup>1493</sup> déjà, était doté de toutes les vertus<sup>1494</sup>, sa fin peu glorieuse serait liée au fait qu'il ait succombé à l'*hubris*, raison pour laquelle il a été sévèrement puni par les dieux, condamné après sa chute de Pégase à errer seul, haï des dieux.

---

1482 VIAN, 1968, p. 66-67.

1483 *Ibid.*, p. 67.

1484 SEVERYNS, 1960, p. 152, donne comme définition du *temenos* : « domaine héréditaire soustrait aux communaux et alloué en pleine propriété à quelques hauts personnages », ainsi que SERGENT, 1998, p. 67-68.

1485 WEBSTER, 1958, p. 106.

1486 TOURRAIX, 2000, p. 107.

1487 OGDEN, 2013a, p. 101.

1488 John Boardman écrit que s'il y a effectivement eu des femmes guerrières nomades qui ont combattu aux côtés des hommes de leur clan, il n'y a jamais eu de groupe exclusivement féminin. De plus, il rappelle que les fausses étymologies étaient très prolifiques dans les mythes grecs et écrit que si étymologiquement *a-mazon* signifie « sans poitrine » l'art grec ne les a jamais représentées ainsi, BOARDMAN, 2002, p. 160.

1489 Plutarch, *Moralia*, 248ab. Sur ce sujet, DOWDEN, 1992, p. 141-142.

1490 OGDEN, 2013a, p. 101 : « *fertility repulses sterility* ».

1491 *Ibid.*

1492 Ovide, *Tristes*, II, 397-399 (trad. J. ANDRÉ, Les Belles Lettres, 1968).

1493 Homère, *Iliade*, VI et XVI.

1494 BOARDMAN, 1989, p. 107.

## LES TRAVAUX DE BELLÉROPHON

Chacun des *Travaux* de Bellérophon, serait une faute liée à une fonction. Ainsi, Chimère est un être divin « dont le meurtre est une atteinte à la première fonction<sup>1495</sup> », une atteinte à l'ordre religieux et moral de l'univers. Si Bellérophon doit prouver sa qualification guerrière et libérer le monde de Chimère « Le massacre des Solymes, tout comme celui des « meilleurs guerriers lyciens », atteint la seconde fonction ; quant aux Amazones, pour être archères, elles n'en sont pas moins des femmes... En tant que héros guerrier, Bellérophon devait commettre une faute contre la troisième fonction, dans sa composante féminine<sup>1496</sup> » et il est à noter que « une perpétuelle reculade<sup>1497</sup> » ait situé ses ennemis de plus en plus à l'est.

En ce qui concerne le *cursus honorum* du jeune héros, c'est Iobatès qui « programme » la série d'épreuves qui lui permettront de révéler sa vaillance et d'en faire l'héritier du roi<sup>1498</sup> ; Chimère ayant été élevée par un Lycien, elle le fut peut-être dans le but de servir d'épreuve à Bellérophon<sup>1499</sup>. Au fil des épreuves, Bellérophon reconquiert donc sa liberté et son honneur. Tout d'abord, aidé par Athéna, il dompte Pégase et il excelle dans ses combats contre Chimère, puis contre des Solymes<sup>1500</sup>, ensuite des Amazones et enfin des Lyciens. Dans une gradation ses adversaires passent d'une créature monstrueuse à des guerriers très aguerris<sup>1501</sup>.

Néanmoins, Bellérophon a un côté ambivalent et il ne peut vaincre Chimère que parce qu'il est de la même nature qu'elle : « Si Chimère pouvait être l'absolu dans la coïncidence des contraires, elle est invincible et vaincue... la Chimère est une bulle qui éclate, terrifiante ou rugissante mais ne peut être vaincue que par quelqu'un comme Bellérophon qui est lui-même insaisissable qui en prend les traits car il est contradictoire.<sup>1502</sup> »

## HÉROS GREC OU ORIENTAL ?

Des incertitudes demeurent au sujet de l'origine de Bellérophon : est-il un héros grec qui a réalisé ses *Travaux* en Orient, ou au contraire un héros oriental dont les Grecs se sont appropriés

---

<sup>1495</sup> SAÏD S., 1978, p. 505-510.

<sup>1496</sup> TOURRAIX, 2000, p. 133. Sur les Travaux de Bellérophon : « Les fautes du guerrier », p. 129-135.

<sup>1497</sup> DEVAMBREZ, 1976, p. 265-280.

<sup>1498</sup> SERGENT, 1999, p. 209. Dans le chapitre « Cúchulainn et Bellérophon », l'auteur compare Chimère au Tricéphale, fils du dieu indien l'artisan *Tvastr*, dont l'ouvrage a « trois têtes, le Soleil, la Lune et le Feu. Indra le tue et le cadavre continue de brûler », p. 211. Sergent poursuit en citant Georges Dumézil : « Tout se passe comme si le Tricéphale était un assemblage de pièces de bois et ses têtes des boîtes, justiciables de l'outil d'un ouvrier humain après avoir été « montées » par l'ouvrier des dieux ». Sur la comparaison entre les deux héros, p. 203-220.

<sup>1499</sup> *Ibid.*, p. 210.

<sup>1500</sup> Il est possible que dans le Pays des Solymes, Chimère soit vénérée comme force chtonienne, LEBRUN et RAIMOND, 2015, p. 98.

<sup>1501</sup> BONNEFOY, 1999, p. 1301.

<sup>1502</sup> JUDET DE LA COMBE, émission sur France Culture, *Sur les docks, L'homme et l'animal* (3/4) « Chacun sa chimère », 12.11.2009.

l'histoire? Cette problématique est perceptible dès l'*Illiade* écrit Edouard Will : « c'est parce que Bellérophon a été chassé d'Argos qu'il est né lycien<sup>1503</sup> » et dès lors « l'*Illiade*, lie donc une généalogie lycienne à une généalogie corinthienne et étend une même légende aux deux rives de l'Égée, entre lesquelles il atteste d'indubitables contacts<sup>1504</sup> ». Cette incertitude sur la provenance de Bellérophon est paradoxale et découle de son double ancrage géographique : « héros corinthien, il préfigure, ou incarne à certains égards, « la migration grecque en Ionie », ou plus exactement en Lycie<sup>1505</sup> ». Est-il donc un héros grec transposé dans l'espace de l'Asie Mineure, ou au contraire un guerrier oriental qui aurait été adopté par la culture grecque<sup>1506</sup> ? Si Bellérophon est principalement lié à sa maîtrise de Pégase, cet épisode ne figure pas dans l'*Illiade* qui pourrait donc être une élaboration ultérieure. L'étymologie de son nom peut nous mettre sur une piste : dérive-t-il du nom sémitique *Bel* ? Bellérophon se nommait-il initialement Léophontes<sup>1507</sup> « tueur de lion », ou Hipponoos<sup>1508</sup> « celui qui a l'esprit des chevaux » ? Il se peut également qu'il ait eu un nom parlant : il serait donc « le tueur d'un certain Belléros »<sup>1509</sup>, mais comme le souligne Paul Wathelet « les personnages dotés de noms parlants ont peu de chance de représenter des personnages qui ont réellement existé.... Encore faut-il être prudent et, avant de jeter le doute sur l'historicité d'un personnage, il convient de voir si son nom est parlant ou s'il a été interprété dans le sens du rôle qu'il remplit<sup>1510</sup> ».

Selon Dunbabin, il y a deux écoles au sujet de la provenance de Bellérophon, l'école orientale et l'école occidentale et il met le doigt sur la localisation de ses aventures en Lycie, son lien avec Tiryns, et les honneurs qui lui sont rendus à Corinthe et il en conclut que Bellérophon est un Argien, transporté en Lycie à l'époque de l'expansion mycénienne et annexé par Corinthe au VIII<sup>e</sup> siècle<sup>1511</sup>, ville où il a fait la conquête de Pégase, et le seul endroit en Grèce où Bellérophon avait un culte<sup>1512</sup>.

Si Bellérophon, n'étant ni panhellénique ni athénien, est moins connu qu'Héraclès ou Thésée, il a néanmoins une importance politique. En effet, les Grecs attribuaient aux peuples qu'ils côtoyaient un ancêtre fondateur originaire au moins en partie de Grèce, afin de pouvoir justifier une

---

<sup>1503</sup> WILL, 1955, p. 148.

<sup>1504</sup> *Ibid.*, p. 148, sur ce débat, p. 148-168.

<sup>1505</sup> TOURRAIX, 2000, p. 114.

<sup>1506</sup> BLOK, 1995, p. 304. Sur la question de l'origine de Bellérophon, p. 289-347.

<sup>1507</sup> Selon une Scholie de l'*Illiade*, VI, 155, le nom de naissance de Bellérophon était Leophontès, SERGENT, 1999, p. 294.

<sup>1508</sup> RAIMOND, 2015b, p. 137.

<sup>1509</sup> TOURRAIX, 2000, p. 117, met en doute ce fait : « Placer un meurtre à l'origine de sa carrière héroïque paraît aller à l'encontre du déroulement logique de celle-ci ».

<sup>1510</sup> WATHELET, 1988, p. 163-164.

<sup>1511</sup> DUNBABIN, 1953, p. 1174.

<sup>1512</sup> « *The evidence of the early monuments is concentrated in and near Corinth, the scene of Bellerophon's capture of Pegasus, the only place in Greece where Bellerophon had a cult* », DUNBABIN, 1953, p. 1176.

domination sur leurs voisins. Bellérophon incarne donc cette revendication de souveraineté<sup>1513</sup>. Dès lors, Bellérophon peut fonder une nouvelle dynastie grecque chez les Lyciens étant lié à ce peuple par mariage.

Cet « échange culturel » entre les Grecs et leurs voisins est représenté sur le *Vase des Perses* du *Peintre de Darius*<sup>1514</sup> daté de 330 – 320 et de production apulienne, qui rend compte du fait qu'en Grande Grèce, on a perçu la conquête gréco-macédonienne de la Perse comme l'accomplissement des espoirs de l'hégémonie sur le Proche-Orient, incarnés par l'histoire de Bellérophon<sup>1515</sup> ». Si la tentation est grande de voir dans le décor de ce cratère la manière dont les Grecs imaginaient les Perses, la scène inférieure du tribut est un *hapax* en lien avec les événements contemporains des campagnes d'Alexandre contre Darius III<sup>1516</sup>. Les personnages foisonnent et il est peu aisé de comprendre « l'unité thématique de l'ensemble des représentations du cratère : les luttes mythiques et historiques entre Grecs et Perses y sont très largement présentes, mais il est difficile d'intégrer à une vision homogène de celles-ci le combat de Bellérophon, aidé d'Orientaux, contre la chimère<sup>1517</sup> ». Au contraire de Marie-Christine Villanueva Puig, et presque vingt ans plus tard, Alexandre Tourraix voit une belle « unité d'inspiration idéologique<sup>1518</sup> » entre les quatre scènes de ce vase qui selon lui ont un message identique et l'exploit de Bellérophon est l'acte qui lui permet de commencer une lignée lycienne<sup>1519</sup>. Sur l'autre face, la scène constitue « un résumé synoptique des rapports entre l'Asie achéménide et le monde grec<sup>1520</sup> », comportant notamment la scène du tribut payé aux Grecs. La production de ce cratère est contemporaine de ce changement politique qui implique que dorénavant « ce sont désormais les Grecs, collectivement, qui perçoivent le tribut, et qui reçoivent la soumission de l'ancien peuple dominant, à la suite des conquêtes d'Alexandre<sup>1521</sup> ». Bellérophon, héros grec qui par ses exploits promettait « dans le temps immobile du Mythe, la victoire des Grecs dans celui de l'Histoire.... Les victoires de Bellérophon sur la Chimère et sur les Amazones annoncent dans l'éternité du mythe les victoires d'Alexandre, Néos Dionysos dans la conquête de l'Orient<sup>1522</sup> ». Bellérophon est donc un héros lié à la souveraineté et à l'extension du monde grec et en ceci sa présence, entouré par Athéna et Poséidon

---

<sup>1513</sup> TOURRAIX, 2000, p. 114. Sur l'importance de Bellérophon dans les rapports entre les Grecs et l'Orient, « La geste de Bellérophon », p. 114-141.

<sup>1514</sup> Sur le *Peintre de Darius* : POUZADOUX, 2005, p. 51-65 et étudié au n° 3.14 de la première partie.

<sup>1515</sup> TOURRAIX, 2000, p. 107.

<sup>1516</sup> « Quant à la couleur perse de la scène, elle dénote sans doute une certaine connaissance de l'art achéménide, mais relève encore davantage de la « perserie », VILLANUEVA PUIG, 1989, p. 276. Pour de minutieuses descriptions de l'iconographie de ce vase, p. 276-298, ainsi qu'un article rédigé huit ans plus tard : TOURRAIX, 1997, p. 295- 324.

<sup>1517</sup> *Ibid.*, p. 298.

<sup>1518</sup> *Ibid.*, p. 297.

<sup>1519</sup> *Ibid.*

<sup>1520</sup> *Ibid.*, p. 298.

<sup>1521</sup> *Ibid.*

<sup>1522</sup> *Ibid.*

et couronné par Niké, est tout à fait justifiée<sup>1523</sup>. Le message historique et politique véhiculé par *Le Vase des Perses*, est particulièrement important car il raconte l'histoire en train de se faire et montre un monde en mutation, où les Perses perdent du pouvoir au profit des Grecs grâce aux conquêtes d'Alexandre. Ce lien entre des cultures différentes est particulièrement perceptible, « même si cela se fait à travers une présentation très conventionnelle de l'Orient. L'Oriental n'intéresse pas tant par sa spécificité que parce qu'il s'oppose au héros grec<sup>1524</sup>».

#### HÉROS SAUROCTONES : BELLÉROPHON, AKA PERSÉE<sup>1525</sup>

Suivons Pausanias<sup>1526</sup> et lisons le combat qui nous occupe en regard avec celui de Persée chevauchant Pégase et attaquant la Gorgone<sup>1527</sup>. Ainsi, tant Persée « Maître de la Terreur<sup>1528</sup>», que Bellérophon, sont tous deux tant fils de Poséidon<sup>1529</sup>, le dieu marin et chtonien<sup>1530</sup> que fils de rois, et tous deux chevauchent Pégase. Acrisios, roi d'Argos et grand père de Persée est le frère jumeau de Proétos, roi de Tirynthe et époux de Sthénébée, ce qui lie les deux héros, bien qu'Apollodore écrive que les jumeaux se battaient déjà dans le ventre maternel<sup>1531</sup>. Les deux héros furent protégés et équipés par Athéna afin de réaliser au mieux leurs tâches, et tous deux eurent pour adversaires des créatures hybrides consistant notamment en un élément ophiomorphe redoutable produisant une arme venimeuse. Regard pétrifiant et souffle ardent assurent à Méduse et Chimère un statut d'invincibilité qui participe à la gloire du héros vainqueur.

Tant Persée que Bellérophon sont également liés à Pégase, Pégase si important dans le combat de Bellérophon, né de la décapitation de Méduse par Persée, qui offre ainsi à son collègue un allié indéniable, car si Bellérophon est parvenu à vaincre Chimère, ce n'est ni grâce à sa force herculéenne et sa massue, ni en profitant du fil d'Ariane, ni en bénéficiant d'un casque d'invisibilité, de sandales ailées, d'une besace ou d'un miroir, mais en profitant de la seule aide de Pégase, grâce à qui il a pu approcher Chimère sans se faire brûler par ses jets de feu et la vaincre. L'exploit de Persée est peut-être plus équivoque car Euripide<sup>1532</sup> raconte qu'Athéna a vaincu elle-même la Gorgone et que dès lors Persée n'aurait pas été impliqué dans cette affaire<sup>1533</sup>, ce que

---

<sup>1523</sup> *Ibid.*

<sup>1524</sup> POUZADOUX, 2005, p. 60-61.

<sup>1525</sup> Sur Persée, CHUVIN, 1992, p. 127-147. Chez Premier mythographe du Vatican, Persée est confondu avec Bellérophon, I, 70 et II, 55. On y lit d'ailleurs que les aventures de Persée étaient très connues à l'époque médiévale.

<sup>1526</sup> Pausanias, *Description of Greece*, 2.27.2.

<sup>1527</sup> KOLB, 2014, p. 5.

<sup>1528</sup> Hésiode, *Catalogue des femmes*, 129.15MW.

<sup>1529</sup> Sur Poséidon, WILL, 1955, p. 138-139.

<sup>1530</sup> MOREAU, 1986, p. 3.

<sup>1531</sup> Apollodore, *La Bibliothèque*, II, 2.1.

<sup>1532</sup> Euripide, *Ion*, 987-997.

<sup>1533</sup> OGDEN, 2008, p. 60.

dément l'iconographie. Il est d'ailleurs à souligner que les textes et les images de ces deux mythes sont presque contemporains, les plus anciens *gorgoneia* datent de 675 suivis en 650 par les premières représentations de Chimère.

Si l'origine de Bellérophon est confuse, le nom de Persée est l'éponyme des Perses<sup>1534</sup> dont Hérodote écrit qu'il serait l'ancêtre<sup>1535</sup>, bien que vénéré en Égypte<sup>1536</sup>. Persée voyageur nous emmène dans un autre univers dialoguant avec la Grèce, l'Étrurie : Jean-Pierre Vernant rappelle que le terme *persona* (masque, rôle, personne) dérive de l'étrusque *Phersu* qui pourrait être lié à *Perseus*, lien qui pourrait être perceptible dans une représentation de Tarquinia où un homme masqué et portant une coiffe évoquant la *kunēē* est qualifié de *Phersu*<sup>1537</sup>. Le lien entre les deux héros s'arrête à leur mort : si Bellérophon ne parvient pas à rejoindre l'Olympe, Jean-Pierre Vernant achève l'histoire de Persée en écrivant : « Pour honorer le jeune homme qui osa braver la Gorgone au regard pétrifiant, Zeus transporte Persée au ciel où il le fixe sous forme d'étoiles dans la constellation qui porte son nom et qui, sur la sombre voûte nocturne, dessine sa figure en points lumineux visibles par tous, à jamais<sup>1538</sup> ».

## DESTINÉE

*Que penses-tu qu'il fût advenu d'Héraclès sans le lion et l'hydre, sans le cerf et le sanglier... ? N'est-il pas évident qu'il se serait bien enroulé dans ses couvertures et aurait dormi ? Et d'abord il n'eût pas été Héraclès, à somnoler pendant sa vie entière dans une telle mollesse et dans la tranquillité. Et même s'il l'eût été, à quoi eût-il été bon ? Quel usage aurait-il fait de ses bras, ces fameux bras, et en un mot, de sa vigueur, de sa constance, de son ardeur généreuse, s'il n'y avait eu semblables circonstances et semblables occasions pour le secouer et l'exercer ?*

Épictète, *Entretiens*, I, VI, 30-34  
(trad. J. Souilhé, Les Belles Lettres, 1975)

Ce texte d'Épictète est postérieur à notre période, mais nous le pensons révélateur de la relation entre héros et hybrides et donc idéal pour initier la partie des textes se rapportant à Bellérophon. Si donc Chimère est l'adversaire du héros, le statut du héros<sup>1539</sup> est également ambigu : Héraclès, héros grec par excellence, peut également être qualifié de monstrueux, tant de par son ascendance

---

<sup>1534</sup> VIDAL-NAQUET, 1975, p. 133.

<sup>1535</sup> Hérodote, VII 150-152.

<sup>1536</sup> *Ibid.*, II, 91.

<sup>1537</sup> VERNANT, 1990a, p. 94-95.

<sup>1538</sup> *Ibid.*, 1999, p. 228.

<sup>1539</sup> Sur la polysémie du terme héros : LE QUELLEC et SERGENT, 2017, s.v. Héros. Héroïne ; Héros culturel ; Héros éponyme ; Héros fondateur et Héros-victime, p. 587-612.

qui le dote d'une force hors du commun, que par le meurtre de ses propres enfants d'un point de vue moral. De plus, la « sympathie » peut se concentrer sur l'animal composite plutôt que sur le héros<sup>1540</sup>, ce qui est particulièrement vrai dans le cas de Chimère qui a connu une bien plus grande postérité que son adversaire.

Ainsi, si plusieurs auteurs ont parlé de Bellérophon, les portraits qu'ils brossent ne coïncident pas toujours et dès lors, il nous semble pertinent d'examiner cette polyphonie. Nous constaterons que mis à part Homère, Pindare et Euripide, il est des auteurs qui ne parlent pas de Chimère mais qui sont par contre prolixes au sujet de Bellérophon, les héros étant une typologie idéale pour faire ressortir des valeurs morales ou au contraire de susciter de l'ironie.

#### ARISTOTE (IV<sup>e</sup> siècle)

*Pourquoi les hommes qui se sont illustrés dans la philosophie, la politique, la poésie ou les arts, sont-ils tous manifestement des gens chez lesquels prédomine la bile noire, au point que certains sont sujets aux maladies qui sont dues à la bile noire, comme le rapportent les récits héroïques concernant Héraklès ? Car ce personnage semble avoir eu ce tempérament. Et c'est d'ailleurs en pensant à lui que les anciens appelaient la maladie sacrée les accès des épileptiques. Et ce qui montre bien qu'il avait cette prédisposition, c'est son égarement à l'égard de ses enfants et son éruption d'ulcères. Car cette affection provient chez beaucoup de patients de la bile noire. Il arriva aussi au spartiate Lysandre d'avoir des abcès de ce genre avant sa fin. C'est encore le cas d'Ajax et de Bellérophon dont l'un eut l'esprit complètement égaré et l'autre cherchait des endroits solitaires. D'où ces vers d'Homère : « Mais dès qu'il eut encouru à son tour la haine de tous les dieux, voilà qu'il allait seul, errant à travers la plaine aleïenne, rongant son cœur et fuyant le chemin des hommes.*

Aristote, *Problèmes*, XXX, 1, 396-397  
(trad. P. Louis, Les Belles Lettres, 1994)

#### ARISTOPHANE (IV<sup>e</sup> siècle)

Le troisième dramaturge qui a choisi d'écrire l'histoire de Bellérophon est Aristophane. Ainsi, dans trois de ses pièces *Les Acharniens* (en 425), *La Paix* (en 421) et *Les Grenouilles* (en 405) il ironise sur le ridicule de l'ambition du héros à rejoindre Zeus.

*Euripide : Quels lambeaux de manteau peut-il bien réclamer ? A moins que tu ne veuilles dire ceux de Philoctète le mendiant ?*

---

<sup>1540</sup> « The focus of "sympathy" may be on the monster adversary rather than on the hero », WATKINS, 1995, p. 398-399.



*Dicéopolis : Non, mais d'un bien, bien plus mendiant.*

*Euripide : Tu veux les crasseux habits que portait Bellérophon, le boiteux que voici ?*

Aristophane, *Les Acharniens*, 422-427  
(trad. H. Van Daele, Les Belles Lettres, 1980)

*Serviteur : Le voilà, le voilà bien, le mal dont je parlais. C'est un échantillon de ses folies, ce que vous entendez là ; mais les propos qu'il tenait dans les premiers accès de sa bile, vous allez les apprendre. Il se disait à lui-même ceci : « Comment pourrais-je jamais arriver droit à Zeus ? » Puis se fabriquant de minces petites échelles, ne voilà-t-il pas qu'il y grimpait pour aller au ciel, jusqu'à ce qu'il vint à se fendre la tête en dégringolant ! Or hier, après cela, étant sorti à la male heure pour aller je ne sais où, il amena chez lui un énorme escarbot de l'Etna. Puis il me força d'être le palefrenier de cette bête ; lui-même la flatte comme un poulain : « O digne de Pégase, dit-il, noble volatile, prends-moi et tâche de voler droit à Zeus ».*

Aristophane, *La Paix*, 64-74  
(trad. H. Van Daele, Les Belles Lettres, 1980)

*Dionysos : Oui, par Zeus, c'est bien cela. Car les désordres que tu imputais aux femmes d'autrui, toi-même tu en as souffert.*

*Euripide : Et quel tort, misérable, font-elles à la cité, mes Sthénébée ?*

*Eschyle : De nobles épouses de nobles maris ont été amenées par toi à boire la ciguë pour s'être déshonorées à cause de tes Bellérophons*

Aristophane, *Les Grenouilles*, 1048-1052  
(trad. H. Van Daele, Les Belles Lettres, 1973)

### 9.1.2 Pégase

Fils de Méduse, jumeau de Chrysaor - frères jumeaux mais dissymétriques<sup>1541</sup> - part solaire de ce duo, Pégase est néanmoins le demi-frère de Areion, fils de Poséidon et de Déméter, métamorphosée en jument<sup>1542</sup>, qui cumule les aspects chtoniens<sup>1543</sup>. Pégase est également demi-frère de son cavalier Bellérophon, issu lui aussi de Poséidon, et son engendrement a certainement eu lieu alors que Méduse avait un corps de cheval et Poséidon son apparence équine<sup>1544</sup>. La

---

<sup>1541</sup> LISSARRAGUE, 2013.

<sup>1542</sup> MOREAU, 2016, p. 98-99. Sur les liens entre Pégase et Areion et entre Méduse et Déméter, p. 98-100.

<sup>1543</sup> *Id.*, 1986, p. 10-14.

<sup>1544</sup> *Id.*, 2016, p. 98.

*Théogonie* donne un indice sur son lieu de naissance : « Et celui-ci fut ainsi nommé parce que ce fut près des sources Océaniennes qu'il naquit<sup>1545</sup> ». Il est possible que Pégase doive ses ailes au fait que Poséidon, patron des chevaux, l'ait engendré alors qu'il avait pris la forme d'un oiseau pour séduire Méduse<sup>1546</sup>. Pégase, emblème de l'imagination créatrice et de la fureur poétique<sup>1547</sup>, est un animal fabuleux qui iconographiquement se suffit à lui-même et qui a traversé les époques grâce notamment à la constellation portant son nom.

Si Pégase est unique, il n'est néanmoins pas le seul cheval ailé. L'harmonieux concept d'un cheval ailé est une ancienne tradition et selon certaines théories il est peut-être issu d'un ancien dieu des orages de la mythologie hittite portant l'épithète de *Pihassassa*. Une partie de son mythe passe des peuples louvitophones, des dieux lyciens ou assyriens aux anciens Grecs<sup>1548</sup>, ainsi les premières représentations de chevaux ailés datent du XIX<sup>e</sup> siècle chez les proto-hittites<sup>1549</sup>. Ce nom louvite aurait évolué vers le lycien et le grec ancien, et bien que la plupart des éléments originels se soient perdus, le mythe grec de Pégase devient « l'habillage d'une divinité indigène<sup>1550</sup> » liée aux orages. Comme les chevaux ailés sont perçus presque comme des créatures parfaites, dans *Phèdre*, Platon fait une analogie entre l'âme et les chars divins tirés sans peine et avec élégance par des chevaux ailés, alors que les chars humains sont tristement liés aux contingences terriennes, la fatigue et la pesanteur<sup>1551</sup>.

Fils de Poséidon, Pégase garde un lien avec l'élément aquatique et son nom dérive du terme qui signifie *source* car il serait né près de l'eau. Il profite de ses ailes pour monter sur l'Olympe et devient un serviteur de Zeus.

### 9.1.3 Bellérophon + Pégase = assemblage

Pindare dans la XIII<sup>e</sup> *Olympique*, au contraire des autres auteurs, s'intéresse non pas au combat contre Chimère, mais à la capture de Pégase<sup>1552</sup> et il est à souligner que les Corinthiens se targuaient d'exceller dans l'art équestre, ce qui est perceptible dans les images dès le milieu du VII<sup>e</sup> siècle, lorsqu'un nouveau type de brides et de mors est représenté<sup>1553</sup>. Pindare avait le choix entre trois traditions relatant la manière dont Bellérophon s'est procuré sa monture, allant du don

---

<sup>1545</sup> Hésiode, *Théogonie*, vers 180.

<sup>1546</sup> OGDEN, 2008, p. 55.

<sup>1547</sup> SETARI, 2013, p. 85

<sup>1548</sup> WAGNER, 2006, s.v. Pégase.

<sup>1549</sup> SEVERYNS, 1960, p. 75, écrit que ce furent les hommes de Troie VI qui introduisirent le cheval en Troade, alors qu'en Cappadoce il était connu dès 1900, et figure dans la correspondance hittite.

<sup>1550</sup> WAGNER, 2006, s.v. Pégase.

<sup>1551</sup> Platon, *Phèdre*, 246b.

<sup>1552</sup> JOUAN, 1995, p. 271- 287, ces textes sont analysés dans la deuxième partie, *Chimère mise en récit*, 5.4.

<sup>1553</sup> *Ibid.*, p. 282-283.

de Pégase préalablement bridé, que ce soit par Poséidon ou par Athéna, à sa découverte par le héros qui l'aurait domestiqué lui-même. Aucune de ces versions ne satisfaisant le poète, il a donc rédigé une troisième version qui laisse une certaine initiative au héros, tout en impliquant Athéna qui offre le mors et Poséidon comme père tant de Bellérophon que de Pégase<sup>1554</sup>. Ainsi, « Comme Bellérophon est à la fois le fils d'un dieu et le fils d'un homme, le mors est en même temps don d'une divinité et invention humaine... Son action n'est pas purement mécanique. Comme les philtres de Circé ou de Médée, il transforme aussi de l'intérieur Pégase mais aussi Bellérophon. Le résultat final est la constitution de ce couple indissociable du cavalier et de sa monture, qui ont part égale dans les exploits<sup>1555</sup> ». Sur l'importance du mors dans le comportement des chevaux, relevons que si les chevaux de Diomède « ne connaissaient pas le mors, qu'ils étaient *achàlinoi* : les chevaux “omophages”, mangeurs de chair crue, sont à l'antipode des chevaux harnachés, équipés du mors et de la bride. Réciproquement, l'action du mors, imposé à la bouche du cheval, va porter sur la force sauvage de cet animal, sur la violence mystérieuse qui semble confondre le cheval avec un possédé, en faire une espèce de Gorgone<sup>1556</sup> ».

Bellérophon, patron des cavaliers<sup>1557</sup>, est emblématique du lien entre l'homme et sa monture, qui est encore une récente conquête. Pratique et symbolique, le cheval a trois fonctions principales : animal de combat, animal psychopompe, et intermédiaire entre les dieux et les hommes<sup>1558</sup>, ce qui fait écrire à Parménide que les chevaux font s'élever les hommes vers le *Vrai*. Cet assemblage, cette osmose entre le valeureux guerrier et le cheval ailé semble la combinaison idéale. En effet, quoi de mieux qu'un cheval ailé pour combler le désir des hommes d'échapper aux contraintes humaines ? Ce nouvel assemblage montre bien quels espoirs naissaient de ce nouvel *outil*, de ce nouveau *véhicule* qui permettait tant de décupler la force humaine que d'imaginer aller jusqu'aux confins du monde.

## 9.2 ATHÉNA

Le rôle d'Athéna est indéniable, car il est probable que sans le mors Bellérophon aurait eu des difficultés à vaincre Chimère. Françoise Frontisi-Ducroux rappelle le lien entre Athéna la *Gorgopis*, au regard perçant qui la lie à la famille des *Drakōn*, au point que du flocon de laine gorgé du sperme d'Héphaïstos tentant de la violer, naquit un être composite serpentiforme<sup>1559</sup>. Néanmoins, la déesse est très peu présente dans le mythe si ce n'est dans le texte de Pindare, et

<sup>1554</sup> *Ibid.*, p. 277-278. Sur le culte d'Athéna, p. 278-279.

<sup>1555</sup> *Ibid.*, p. 284.

<sup>1556</sup> DETIENNE et VERNANT, 2001, p. 185.

<sup>1557</sup> TOURRAIX, 2000, p. 122.

<sup>1558</sup> FRÈRE, 1997, p. 432.

<sup>1559</sup> FRONTISI-DUCROUX, 1993, p. 134.

sur une *ænochoé* attique du *Peintre Proche d'Empédoclès*, datée de 410<sup>1560</sup> où nous la voyons penchée sur Chimère gisante.

### 9.3 ÉCRITURE

Si dans les textes on parle des protagonistes du combat, il est un autre élément qui est présent tant dans les textes que dans l'iconographie qui mérite que l'on s'y attarde, car cet élément est tout à fait particulier. Dans la poésie homérique, il n'était jamais fait mention de l'écriture à l'exception notable de l'histoire de Bellérophon, porteur de tablettes sur lesquelles était écrit un message, possiblement en Linéaire B<sup>1561</sup> (Fig. 144)<sup>1562</sup>.



Fig. 144

Ainsi, après avoir bien malencontreusement séduit et déçu Sthénébée, l'épouse de son hôte Proétos, Bellérophon est envoyé chez le roi de Lycie, Iobatès, porteur d'un message contenant des « signes funestes<sup>1563</sup> ». Pierre Vidal-Naquet dans *Le Monde d'Homère* décrypte cette formule : « une lettre écrite dans un langage codé demandant au destinataire de tuer le messenger<sup>1564</sup> », qui ajoute que « cet épisode est très révélateur d'une conception un peu diabolique de l'écriture<sup>1565</sup> ». La référence à l'écriture à cette période est tout à fait exceptionnelle<sup>1566</sup> et la mention de cette tablette peut être perçue « comme un indice d'orientalisation du mythe, voire comme une preuve de la provenance asiatique<sup>1567</sup> ». En effet, si les relations diplomatiques grecques étaient essentiellement orales, les monarchies orientales avaient déjà l'habitude de communiquer entre

<sup>1560</sup> *Ænochoé* étudiée dans la première partie, 3.7.

<sup>1561</sup> WEBSTER, 1958, p. 73.

<sup>1562</sup> Si nous n'avons trouvé à ce jour aucun vase représentant tant Chimère que les tablettes, celles-ci sont néanmoins clairement visibles sur ce cratère de Genève.

<sup>1563</sup> Homère, *Iliade*, VI, 168-169 (trad. P. MAZON, Les Belles Lettres, 1987).

<sup>1564</sup> VIDAL-NAQUET, 2002, p. 21.

<sup>1565</sup> *Ibid.*

<sup>1566</sup> « It is remarkable that only here does real knowledge of this controlling technology appear, omnipresent in Eastern civilizations since the beginning of the third millennium », POWELL, 1997, p. 27. Sur ce sujet : p. 27-32.

<sup>1567</sup> TOURRAIX, 2000, p. 126.

elles par écrit<sup>1568</sup>. Néanmoins, si Iobatès peut lire la tablette<sup>1569</sup>, qui est donc certainement écrite en grec, on s'interroge sur Bellérophon : est-ce par discrétion qu'il n'a pas essayé de déchiffrer le contenu ou n'était-il pas en mesure de le lire ?<sup>1570</sup> Sur cette très ancienne référence à l'écriture, il est opportun de noter que c'est dans la péninsule italienne, et non pas en Grèce, que l'on a découvert la plus ancienne trace de la « redécouverte de l'écriture », et il s'agit d'une incision vasculaire en caractères grecs, datant de 775<sup>1571</sup>.

Cette mention de l'écriture permet d'émettre l'hypothèse que les mythes grecs soient un héritage du second millénaire, et il est tentant de voir dans le message de Proitos à Iobatès un lointain souvenir du linéaire B, écrit aussi sur des tablettes. On tiendrait alors dans le mythe de Bellérophon<sup>1572</sup> la preuve que le linéaire B, contrairement à l'*opinio communis*, n'aurait pas été complètement oublié d'un millénaire à l'autre<sup>1573</sup> ». La mention de ce message semble donc « l'indice d'une “ réécriture ” du mythe, au moment de l'adoption par les Grecs de l'alphabet phénicien, et de son adaptation à la transcription de la langue grecque, c'est-à-dire au tournant des IX<sup>e</sup> et VIII<sup>e</sup> siècles, soit aussi à l'époque de l'élaboration des cultes héroïques<sup>1574</sup> ». Le mythe de Bellérophon serait donc intrinsèquement lié au passé indo-européen de la Grèce et la réécriture de ce mythe au VIII<sup>e</sup> siècle serait représentative de l'intérêt de Corinthe pour les régions de l'Asie Mineure et dénoterait les relations entre Orient et Occident, relations liées à l'hospitalité privée, débouchant sur des alliances matrimoniales, et donc fondatrices de nouvelles lignées aristocratiques<sup>1575</sup>. Thomas James Dunbabin rappelle d'ailleurs que les élites de Milet et de Magnésie du Méandre prétendaient descendre de Bellérophon grâce à Sarpédon<sup>1576</sup> ».

Il est possible que la mention de ces tablettes dans l'*Illiade* fasse référence à des tablettes retrouvées dans une épave de la fin de l'Âge du Bronze au large de la côte de la Turquie à Ulu Burun<sup>1577</sup>. Ces tablettes consistent en deux plaques de bois reliées par une charnière d'ivoire suffisamment sophistiquée pour les maintenir de manière ferme afin qu'elles puissent être totalement plates lorsque la tablette était ouverte tout en permettant que celle-ci puisse être également fermée. Cette

---

<sup>1568</sup> *Ibid.*

<sup>1569</sup> Au sujet de l'écriture sur tablette, voir l'encart spécifique, LE GUEN, D'ERCOLE et ZURBACH, 2019, p. 194.

<sup>1570</sup> *Ibid.*, p. 127-128.

<sup>1571</sup> LE GUEN, D'ERCOLE et ZURBACH, 2019, p. 308 ainsi que p. 643-645.

<sup>1572</sup> « La légende de Bellérophon existait nécessairement à l'époque mycénienne, puisqu'elle lui trouve un correspondant indo-européen en la personne du héros irlandais Cúchulain », SERGENT, 1999, p. 208-209. À ce sujet : « Cúchulain et Bellérophon », p. 203-220.

<sup>1573</sup> TOURRAIX, 2000, p. 128 et « Le monde achéen des tablettes », SEVERYNS, 1960, p. 152-172.

<sup>1574</sup> SEVERYNS, 1960, p. 152-172.

<sup>1575</sup> *Ibid.*, p. 136-137.

<sup>1576</sup> DUNBABIN, 1953, p. 1175.

<sup>1577</sup> MYLONAS SHEAR, 1998, p. 187-189.

charnière peut expliquer certains éléments d'ivoire découverts dans le palais de Knossos<sup>1578</sup> dont la fonction était inconnue jusqu'alors. L'épave d'Ulu Burun est située dans l'ancienne Lycie, dans une zone considérée proche de celle où Bellérophon aurait accosté, porteur de ces fameuses tablettes<sup>1579</sup>.

#### 9.4 LE COMBAT, UNE CHASSE ?

Dans *L'Art de la chasse* de Xénophon, on se rend compte que l'activité cynégétique est fort variée : si dans la mythologie, ce serait l'art qui aurait été offert par les jumeaux Apollon et Artémis au centaure Chiron qui lui-même l'enseigna aux héros, la chasse est l'activité indispensable aux humains afin de compléter la nourriture résultant de la cueillette<sup>1580</sup>. Si Artémis est la déesse de la chasse, c'est dans la bouche de Zeus que Callimaque met ces mots afin qu'elle concentre ses efforts sur certaines espèces spécifiques : « Allons, lance tes traits sur les bêtes sauvages, et les mortels te diront Secourable, tout comme ils le font de moi. Laisse chevreuils et lièvres paître dans les collines ; chevreuils et lièvres, quel mal te font-ils ? <sup>1581</sup>»

La chasse et l'action héroïque ont un lien intrinsèque, la poursuite, le combat et la mise à mort sont des épisodes marquants qui puisent dans les instincts de l'homme : « Lutter contre l'animal, c'est affirmer la nécessité de lutter contre les passions “ animales ” qui sont en nous ; vaincre la bête féroce ou l'appivoiser, c'est proclamer la victoire de la connaissance, du *nous* sur l'erreur, sur l'ignorance (...) Bellérophon nous apprend que l'apothéose est l'œuvre de la pensée et non celle d'un cheval ailé<sup>1582</sup>. Ces combats sont autant une marque de virtuosité physique que de maîtrise morale : « la promesse d'une vie bienheureuse et de l'immortalité pour l'homme vertueux, qui aura su s'élever au-dessus de lui-même, par ses qualités morales et par la pensée<sup>1583</sup>». Jacques Aymard qualifie cet exercice « l'exégèse morale de la Chasse infernale et Vertueuse<sup>1584</sup>» tout en soulignant que Chimère de par sa généalogie est un adversaire particulièrement précieux<sup>1585</sup>. Dès lors, le triomphe de Bellérophon sur Chimère peut être vu comme « une exaltation de la vertu du héros, de l'homme de bien, une lutte contre les forces du mal<sup>1586</sup>», et il conclut : « Bellérophon

---

<sup>1578</sup> *Ibid.*, L'article donne une description complète de ces tablettes.

<sup>1579</sup> MELLINK, 1995, p. 41.

<sup>1580</sup> Xénophon, *L'Art de la chasse*, notice, p. 5-6 (trad. DELEBECQUE, Les Belles lettres, 1970)

<sup>1581</sup> Callimaque, *Hymne à Artémis*, III, 152-155 (trad. É. CAHEN, Les Belles Lettres, 1922).

<sup>1582</sup> AYMARD, 1953, p. 267-268.

<sup>1583</sup> *Ibid.*, p. 270, alors que paradoxalement on sait que Bellérophon n'a pas pu jouir de l'honneur qui a été réservé aux autres héros.

<sup>1584</sup> *Ibid.*, p. 267

<sup>1585</sup> *Ibid.* : « Chimère tient une place de choix parmi les monstres infernaux : n'est-elle pas fille de Typhon et d'Échidna, mi-femme mi-serpent, petite fille de Phorkys et de Kêtô, triplement infernale par les éléments qui la composent ? »

<sup>1586</sup> *Ibid.*

nous apprend que l'apothéose est l'œuvre de la pensée et non celle d'un cheval ailé<sup>1587</sup>», ce qui est tout à fait étonnant si nous songeons au fait que si Pégase a eu une apothéose, Bellérophon n'y a pas eu droit et a terminé son existence bien tristement.

L'activité cynégétique est ambivalente car elle puise tant dans la part animale de l'homme que dans la maîtrise d'une *technè* : « un prédateur armé de la *technè* n'est pas un animal sauvage <sup>1588</sup> ». La chasse intègre l'homme dans son environnement : « l'homme chasseur est au contact direct avec la nature sauvage, les « héros culturels » des légendes grecques sont tous des chasseurs et des destructeurs de bêtes fauves, mais la chasse est aussi la part sauvage de l'homme<sup>1589</sup> ».

Ainsi, nous pouvons envisager que les combats entre jeunes hommes et animaux fantastiques tiennent de la chasse car « le chasseur doit épier, surprendre, ruser, capturer, son savoir est du côté de la mêtis : précisément d'un comportement mal défini, en creux, insaisissable<sup>1590</sup> mais terriblement efficace<sup>1591</sup> ». La chasse replace l'homme au centre de son univers qu'il maîtrise parfaitement tant cet art développe son adéquation avec son environnement : il doit aller aux limites de lui-même pour traquer sa proie en faisant fi de ses propres besoins et passions<sup>1592</sup>, « l'homme est le traqueur et l'animal la proie<sup>1593</sup> ». Pour tout chasseur, la vénerie met à l'honneur la dextérité et la technique, mais pour les privilégiés, la chasse exalte également les vertus morales et physiques, et leur permet d'utiliser pleinement leurs montures, de se confronter à de réels dangers, mais surtout on observe une non-adéquation entre la chasse et la nourriture, comme si nous avions affaire à *la chasse pour la chasse* comme *l'art pour l'art*<sup>1594</sup>. Ceci nous amène à la représentation du combat d'un homme et d'un lion, une iconographie qui remonterait au répertoire mycénien et qui est donc l'un des tout premiers *topoi* lié aux héros<sup>1595</sup>. Néanmoins, les Grecs ne chassent pas le lion, comme ils le font avec le sanglier et le combat entre Héraclès et le Lion de Némée est donc unique<sup>1596</sup>.

L'univers de la chasse renferme donc des réalités variées, notamment une vénerie héroïque souvent contre des êtres hybrides, une chasse royale réservée aux élites qui démontrent ainsi leur bravoure en s'attaquant à des proies prestigieuses, une traque aux animaux néfastes qui assaillent les

---

<sup>1587</sup> *Ibid.*, p. 267-268.

<sup>1588</sup> VIDAL-NAQUET, 1975, p. 131.

<sup>1589</sup> *Id.*, 2005, p. 24. L'entier de l'ouvrage est particulièrement intéressant pour notre enquête.

<sup>1590</sup> DETIENNE et VERNANT, 1974, p. 8-9.

<sup>1591</sup> SCHNAPP, 1997a, p. 13.

<sup>1592</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>1593</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>1594</sup> Callimaque, *Hymne à Artémis*, p. 14 (trad. É. CAHEN, Les Belles Lettres).

<sup>1595</sup> SCHNAPP-GOURBEILLON, 1998, p. 109.

<sup>1596</sup> *Ibid.*

troupeaux et un piégeage afin de se fournir en gibier. Néanmoins, il y a une inadéquation entre les activités du guerrier et celles du chasseur qui compte sur elles pour subsister, « car la chasse n'est pas en soi porteuse de valeurs héroïques<sup>1597</sup> ». Des quatre typologies de chasse, il convient de noter que le combat de Bellérophon contre Chimère comprend les quatre types : contre l'animal composite, activité qui qualifie le cavalier comme héros et qui met à l'honneur son ascendance divine, contre le fauve, activité tout à fait adaptée au noble divertissement de son rang princier, contre la chèvre, chasse dont parle Homère et qui rappelle que les princes grecs sont encore très liés à une économie de subsistance et contre le serpent qui met en exergue le fait que la nature est encore si présente qu'il convient de la maîtriser.

Bien que nous nous intéressions à des chasses où le héros est victorieux, il n'en demeure pas moins que la chasse comporte ses risques, physiques bien entendu, mais également celui de ressembler à sa proie : « En poursuivant les bêtes pour les tuer, le chasseur s'avance dans le domaine de la sauvagerie. Il s'y avance mais il ne doit pas aller trop loin ; bien des mythes racontent précisément ce qui menace le chasseur s'il franchit certaines limites : danger d'ensauvagement, de bestialisation<sup>1598</sup> ». Il poursuit soulignant le lien entre la chasse et Artémis : « Artémis n'est donc pas sauvagerie. Elle fait en sorte qu'entre le sauvage et le civilisé les frontières soient en quelque sorte perméables, puisque la chasse nous fait passer de l'un à l'autre, mais elles restent en même temps parfaitement distinctes, faute de quoi les hommes se trouveraient ensauvagés... <sup>1599</sup> »

## LE CHASSEUR, UN LION ?

Le risque du métier de chasseur est donc de *s'animaliser*, et il y a concurrence entre le lion et l'homme, pour la recherche de nourriture certes, mais surtout pour le plaisir de la chasse impliquant une traque et une prise de risque. Dès lors, le lion est l'antagoniste, donc l'ennemi par excellence bien que héros et fauves soient pensés de la même manière : lion et héros sont donc symétriques et doubles, se partageant l'amour des valeurs guerrières auxquelles le lion peut, au contraire du héros, prétendre en permanence : « Le héros n'est lion qu'au meilleur de son combat et de lui-même ; le lion en ce qu'il transcende constamment et par définition les plus nobles tendances de l'humanité, apparaît dans ces images comme une sorte de surhomme. On perçoit donc mieux pourquoi il ne saurait y avoir une chasse au lion dans l'Iliade ; le lion n'est pas seulement un animal porteur de valeurs héroïques ; il est le héros. Peut-on se chasser soi-même ?<sup>1600</sup> »

---

<sup>1597</sup> *Id.*, 1981, p. 146.

<sup>1598</sup> VERNANT, 2007, p. 1479.

<sup>1599</sup> *Ibid.*

<sup>1600</sup> SCHNAPP-GOURBEILLON, 1981, p. 56-58.



Le héros est donc partiellement animal et Héraclès, revêtu de sa peau de lion, amplifie ce lien : « le héros qui s'en (la dépouille animale) recouvre rejette la société à laquelle il appartient et son système de valeurs pur s'enfoncer toujours plus avant dans le monde qui mange cru. Loin des rites collectifs et normalisateurs, il mène une quête solitaire<sup>1601</sup> ». Il y a donc une certaine égalité entre Héraclès et Le Lion de Némée : tous deux nus, et le lion est le *double* qui, loin de signifier la sauvagerie du héros, exprime au contraire la qualité supérieure de son accomplissement social, aristocratique et guerrier<sup>1602</sup>. Le fait qu'Héraclès se vête de la *Leonté* le fait d'une certaine manière devenir lion<sup>1603</sup>. Si Héraclès affronte les créatures monstrueuses et se pare de leurs attributs, il incarne une sauvagerie maîtrisée<sup>1604</sup>, ce qui n'est pas du tout le cas du combat qui nous occupe, Bellérophon étant rarement nu et bénéficiant de l'aide prodigieuse de Pégase.

## L'AMBIGUITÉ D'ATHÉNA

Si les chasseurs sont naturellement liés à Artémis et qu'on trouve la déesse sur deux représentations aux côtés de Chimère, son rôle est bien moins important que celui de l'autre déesse *Parthénos*, Athéna, présente sur huit représentations de Chimère et dont on a vu le statut particulier : si c'est elle qui a donné le mors à Bellérophon et lui a soufflé en rêve la technique pour lui permettre de dompter Pégase afin de vaincre Chimère, ce qui lui a valu les épithètes de *Hellôtis* et/ou *Hippia* et/ou *Chalinitis*<sup>1605</sup>, c'est aussi elle, armée de sa lance, qui est aux côtés d'une des seules représentations de Chimère morte et l'on se demande si elle contemple le cadavre ou si elle a activement contribué à cet état<sup>1606</sup>. Athéna qui, comme l'écrit Francis Vian se fondant sur le *Ion* (v. 987-997), a tué la Gorgone, alors alliée des Géants<sup>1607</sup>.

L'association du regard particulier d'Athéna *Glaukos* avec le regard pétrifiant de son égide la qualifie de *Gorgopis*<sup>1608</sup>. Néanmoins, Athéna *Glaukos* est tant la déesse la plus obstinée dans la lutte contre les créatures anguiformes, que celle qui combat à leurs côtés<sup>1609</sup> et qui peut être considérée comme « *mistress of serpents*<sup>1610</sup> ». Grâce à la tête de Gorgone, tant Athéna que Persée sont parés, car « *anguiform is best fought by the anguiform*<sup>1611</sup> ». En portant l'égide, Athéna porte certes Méduse en trophée, mais il est également possible d'imaginer qu'elle devienne *drakōn* elle-

---

<sup>1601</sup> *Ibid*, p. 198.

<sup>1602</sup> *Id.*, 1998, p. 109-126, 22.

<sup>1603</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>1604</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>1605</sup> WILL, 1955, p. 130 et 135-143.

<sup>1606</sup> Une petite étude des chimères blessées ou mortes se trouve dans la première partie, *Chimère mise en images*, n°. 3.7.

<sup>1607</sup> VIAN, 1968, p. 57.

<sup>1608</sup> DEACY et VILLING, 2009, p. 121-122.

<sup>1609</sup> OGDEN, 2013a, p. 215.

<sup>1610</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>1611</sup> *Ibid.*, p. 215.

même<sup>1612</sup>. Athéna pouvant se mirer dans un bouclier orné d'un épiséme de Gorgone, ce qui joue sur réflexion et réflexivité, se voudrait *Gorgophoné* « tueuse de Gorgo<sup>1613</sup> » et non pas *Gorgopis* « aux regards et/ou à l'aspect gorgonéen<sup>1614</sup> ». Déjà dans l'*Iliade* Athéna porte l'égide, qui pourrait donc faire intrinsèquement partie d'elle dès les débuts de la mythologie grecque<sup>1615</sup>.

## 9.5 DISPARITIONS

Chimère est qualifiée de « divine » et « invincible » par Homère<sup>1616</sup> et l'on s'interroge sur la signification réelle de ces termes. Les héros meurent malgré qu'ils soient à demi-divins, même si pour certains cette mort est suivie d'une apothéose. En ce qui concerne les créatures fantastiques, le serpent Ladon et Pégase ont bénéficié de l'honneur d'être admis parmi les étoiles et de donner leur nom à une constellation. Le capricorne (hybride chèvre-poisson) fait partie du zodiaque depuis le VI<sup>e</sup> siècle et l'hydre a le grand avantage d'avoir non seulement ses têtes qui repoussent après avoir été coupées, mais elles prolifèrent et se multiplient et donc la mort est repoussée de manière drastique dans son cas, même si elle finit par arriver. Est-ce le fait d'être divin, de bénéficier d'une apothéose, de se régénérer à l'infini ou d'être une constellation qui est signe d'immortalité ? Est-ce le fait de ne jamais dormir, comme Ladon, donc fermer les yeux tel dans la mort est signe d'immortalité ? Si un héros terrasse un hybride, comme le fut Typhon et qu'il passe dorénavant toute son existence sous terre, est-ce que cela signifie qu'il soit mort ou fait-il encore partie du monde des vivants ? Nous le constatons, la question de la vie et de la mort chez les hybrides n'est pas simple et il semble qu'il y ait des stades intermédiaires possibles. Quoi qu'il en soit, la conclusion est que certains animaux composites ont été plus immortels que Chimère qui, elle, a non seulement été vaincue, mais semble bien avoir été tuée.

### 9.3.1 Chimère : vaincue, abattue, terrassée

Nous l'avons évoqué dans le chapitre sur les textes antiques et les variantes des traductions, la fin de Chimère n'est pas complètement claire : Chimère comme les autres hybrides hésiodiques, est invincible et divine. Comment donc Bellérophon peut-il la tuer ? La tue-t-il vraiment ou la terrasse-t-il ? Si c'est le cas, que veut dire exactement ce verbe ? Au sujet des qualificatifs de Chimère, Pierre Judet de La Combe parle de « statuts opposés » en mettant en exergue « divine » et « tuée »<sup>1617</sup> et rappelle que le mot ἀμαιμακέτην (qui vient de *Maike* = combat) qui a été

---

<sup>1612</sup> *Ibid.*, p. 216.

<sup>1613</sup> FRONTISI-DUCROUX, 1995, p. 75.

<sup>1614</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>1615</sup> Homère, *Iliade* V, 741-2.

<sup>1616</sup> *Ibid.*, VI, 152-204 (trad. F. MUGLER, Actes Sud, 2013).

<sup>1617</sup> *Ibid.*, 181-185.

traditionnellement traduit par « invincible » pourrait aussi l'être par l'expression « bouillonnante de fureur<sup>1618</sup>», ce qui changerait la manière dont on envisagerait l'issue de son combat. En tous les cas, les sources ne nous éclairent pas explicitement sur la contradiction entre un statut d'immortalité et le fait qu'elle soit tuée par un héros. De plus, nous nous interrogeons sur ce qui est advenu du cadavre de Chimère. Est-ce que les fumerolles du Mont Chimère indiquent le lieu où git Chimère, ses jets de feu persistants jusqu'à nos jours ?<sup>1619</sup>. Bellérophon en bon aristocrate ne pouvait pas simplement la ramener pour en faire un festin, l'absence de rite implique qu'elle n'a pas été sacrifiée dans les règles de l'art et qu'elle n'a donc très certainement pas été consommée. Est-ce que son statut d'*être divin* lui a ménagé une incinération rituelle ? Au contraire d'autres trophées, tels l'emblématique peau de lion d'Héraclès ou Méduse portée en égide, la dépouille de Chimère, peut-être offerte par Bellérophon à la reine de Lycie comme pense le voir Machteld Mellink sur les frises de Kizilbel<sup>1620</sup>, ne semble pas avoir connu grande postérité, mais est-ce dû à la victime ou à son vainqueur qui n'a pas eu une aussi grande renommée que d'autres héros ?

Qui du héros ou de l'hybride était le plus vénéré ? Cette question reste ouverte, car s'il est avéré que la *Chimère d'Arezzo* faisait partie d'un dépôt votif, toutes les pièces l'accompagnant étant rituellement brisées dans une action de sacrifice avant l'enterrement. Il nous faut constater que seule la représentation de Chimère fut ensevelie et que son vainqueur, bien que héros, n'a pas bénéficié du même traitement et a disparu. Est-ce que cela signifie que la force émanant de Chimère devait bénéficier d'un traitement spécifique ? Ce « traitement de faveur » est-il dû à l'inscription dédicatoire qu'elle porte si visiblement à sa patte et qui lui réserve cet honneur ? Mais si c'est le cas, pourquoi donc est-ce Chimère et non pas Bellérophon qui a reçu cette inscription ?

En tous les cas, après sa défaite, Chimère, au contraire de Typhon dont la disparition a produit un immense creuset bouillonnant de métaux en fusion<sup>1621</sup>, n'a pas laissé de trace géologique, le feu qui était en elle a disparu avec elle et le Mont Chimère ne résulte pas de sa disparition. Au contraire des autres proies de héros, nulle trace de son trophée ni dans les textes ni dans les images et ce n'est que Virgile qui l'imagine aux Enfers aux côtés des centaures, gorgones et harpies<sup>1622</sup>. Est-ce grâce à cette *évaporation* complète de son corps qu'elle est restée très présente dans les arts ?

---

<sup>1618</sup> JUDET DE LA COMBE, émission sur France Culture, *Sur les docks, L'homme et l'animal* (3/4) « Chacun sa chimère », 12.11.2009.

<sup>1619</sup> FRONTISI-DUCROUX, 2003, p. 21.

<sup>1620</sup> RAIMOND, 2015b, p. 136, MELLINK, 1998, p. 58, hypothèse mise en doute par METZGER et MORET, 1999, 297-300. Pour notre part, la seule image que nous avons pu observer ne nous permet pas d'affirmer qu'il s'agisse de cette scène.

<sup>1621</sup> LALAGÜE-DULAC, 2004, p. 20.

<sup>1622</sup> Virgile, *Énéide*, VI, 283-294.

### 9.3.2 Bellérophon : vidé, noyé, disparu

Il y a un aspect anti-héroïque dans Bellérophon et c'est la raison pour laquelle il existe peu d'iconographie du mythe du combat contre Chimère durant la période classique, alors qu'il a été très utilisé par les tragédiens pour lesquels le thème de l'*hubris* puni était important, thème qui sera ensuite repris plus tard par Sénèque dans l'*Hercule furieux*. Il semble que son tombeau, daté de 330, soit situé à Tlos en Lycie où l'on peut encore y voir un relief avec une inscription, dont la signification est peu claire<sup>1623</sup>. Sur la fin du héros, Jean-Pierre Vernant écrit : « Incarnations du guerrier juste, les héros, par la faveur de Zeus, sont transportés dans l'île des Bienheureux où ils mènent éternellement une vie semblable à celle des dieux <sup>1624</sup>», mais sans pouvoir sur les vivants et donc sans culte<sup>1625</sup>. Le sort des héros semble donc enviable et l'on se réjouit du séjour d'Héraclès dans l'Olympe<sup>1626</sup>. Toutefois, Bellérophon a connu une fin moins heureuse, comme on a pu le voir dans les textes de Pindare<sup>1627</sup>. Bien que ni Homère ni Hésiode ne relatent cette triste fin de Bellérophon, Pindare ne l'a très certainement pas inventée et qu'elle appartenait donc au fonds ancien des mythes<sup>1628</sup> et l'on s'interroge sur la raison de ce retournement « incompréhensible<sup>1629</sup> » des dieux contre Bellérophon, qu'ils avaient pourtant toujours favorisé. Tant Bellérophon qu'Œdipe sont des « héros pécheurs<sup>1630</sup> » : ils ont été blessés aux jambes, ce qui est « un canon historiographique grec<sup>1631</sup> » qui implique que celui qui est pris d'*hubris* meurt toujours d'une blessure à la jambe suite à une gangrène, ce qui se rapproche du « péché du roi » dans le monde indo-iranien ». Si Bellérophon ne meurt pas de sa blessure, il a une triste destinée : « devenu aveugle, il erre en boitant dans la plaine cilicienne, et connaît donc la fin piteuse du tyran, sans mourir à proprement parler. Sa royauté devenue boiteuse, et l'apparente à un tyran déchu.<sup>1632</sup>»

À l'issue de son victorieux combat contre Chimère, Bellérophon devient un symbole d'héroïsme et de loyauté car il n'avait pas succombé aux avances de la reine. Afin de saluer ses exploits et de le remercier d'avoir libéré la région de ces divers fléaux, le roi Iobatès lui offrit la main de sa fille, anonyme dans les versions les plus anciennes du mythe<sup>1633</sup> (ou connue sous divers prénoms :

---

<sup>1623</sup> LEBRUN et RAIMOND, 2015, p. 102. L'étude de cette tombe figure dans le catalogue de la première partie, 3.8.2.

<sup>1624</sup> VERNANT, 1996, p. 36.

<sup>1625</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>1626</sup> Sur l'apothéose du héros, CHUVIN, 1992, p. 343-373.

<sup>1627</sup> L'étude de cet extrait figure dans la deuxième partie, *Chimère mise en récit*, 5.4.1

<sup>1628</sup> MOREAU, 2016, p. 103.

<sup>1629</sup> BLOK, 1995, p. 316.

<sup>1630</sup> TOURRAIX, 2000, p. 130.

<sup>1631</sup> *Ibid.*

<sup>1632</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>1633</sup> *Ibid.*, p. 129.

Cassandra, Alkimédoussa, Alkimédè, Antikléia ou encore Philonoé<sup>1634</sup>), qui lui donna trois enfants, deux fils, Isandros et Hippolochos, et une fille, Laodamie, qui s'unit à Zeus et donna le jour à Sarpédon. À relever qu'aucun texte parlant du règne de Bellérophon ne nous est parvenu et nous ne savons donc pas ce qui est arrivé après la mort de Iobatès, alors qu'il aurait dû recevoir l'entier du royaume<sup>1635</sup>. Grâce à son mariage avec la fille de Iobatès, en récompense de ses exploits, Bellérophon initie une dynastie de héros lyciens, que Éric Raimond qualifie de *Bellérphontides*, ou Sarpédon, descendant grâce au régime matrilineaire, incarne la branche lycienne, alors que Glaucos est l'héritier de la lignée grecque<sup>1636</sup>. En plus de la main de la princesse, Bellérophon a reçu un vaste *téménos*<sup>1637</sup>, terme qui peut faire référence au monde mycénien où le héros devenait le (*w*)*anax*. Le roi lydien a reconnu la filiation divine du héros et c'est la raison pour laquelle il l'a associé à « l'exercice de la royauté<sup>1638</sup>» en lui offrant un *téménos*, terme qui dans le cas qui nous occupe, n'a rien de *laïc*, car « si son rôle de pourfendeur de monstre paraît commun aux Grecs, aux Hittites, aux Celtes et aux Indo-Iraniens, son mythe porte aussi l'empreinte des innovations culturelles du Haut Archaïsme<sup>1639</sup>». Un étranger demeure un étranger à moins qu'il épouse la fille de son hôte, ce qui impliquerait qu'il perde ce statut pour être intégré pour ne plus être « autre »<sup>1640</sup>, ce qui fut le cas de Bellérophon. Incarnation des valeurs de l'*arete* et de l'*aristeia*, il fut donc vénéré dans sa ville natale de Corinthe dans la forêt de *Kaneion*, proche du temple d'Aphrodite la Noire, Aphrodite *Melainis*, ainsi que dans des sanctuaires en Argos et à Sicyon et Trézène<sup>1641</sup>. Si l'on s'intéresse au culte spécifique de Bellérophon, relevons qu'« un héros mythique devient aussi un héros cultuel. L'ordonnateur du monde, tels Bellérophon, Héraclès, Thésée, opère par élimination de ses perturbateurs humains et divins : chez les Grecs, la vocation à assumer ce rôle fait « l'étoffe des héros<sup>1642</sup>». André Motte souligne que dans la cité idéale de Platon, il serait plus judicieux d'utiliser le terme démonisation au lieu de celui d'héroïsation, ce qui est emblématique de l'ambivalence de ces deux statuts<sup>1643</sup>.

Bellérophon pécha par *hubris* et voulu prétendre avoir une place sur l'Olympe. Il chevaucha donc Pégase et tenta de rejoindre les dieux, mais ceux-ci ne l'entendaient pas de cette oreille et s'ils acceptèrent que Pégase soit parmi eux, ils le firent se cabrer et ainsi chuta Bellérophon. Cette chute

<sup>1634</sup> Euripide, *Bellérophon*, notice, p. 6 (trad. JOUAN et VAN LOOY, Les Belles Lettres, 2000).

<sup>1635</sup> TOURRAIX, 2000, p. 129.

<sup>1636</sup> RAIMOND, 2015b, p. 130-134 et DOWDEN, 1992, p. 152.

<sup>1637</sup> Sur la situation du *téménos* reçu par Bellérophon, RAIMOND, 2015b, p. 140-141.

<sup>1638</sup> TOURRAIX, 2000, p. 118-119.

<sup>1639</sup> *Ibid.*, p. 118-119.

<sup>1640</sup> DUPONT, 2013, p. 149.

<sup>1641</sup> IOZZO, 2009.

<sup>1642</sup> TOURRAIX, 2000, p. 118-119.

<sup>1643</sup> MOTTE, 2000, p. 87-90.

en mer pour avoir voulu tutoyer les cieux nous fait inmanquablement penser à un autre personnage pris d'*hubris* : Icare<sup>1644</sup>. Catherine Joye-Bruno explique ainsi la fin de Bellérophon : « En tuant cette créature anté-olympienne, issue du chaos des premiers temps de l'univers, Bellérophon ouvre au monde la porte de son humanité. Car il incarne à ce moment précis ce que Jacques Lacan a nommé le père réel. Il est l'étranger qui, de sa présence charnelle, vient mettre un terme à la jouissance sans limite de Chimère, qui entraînait dans la mort quiconque s'en approchait<sup>1645</sup> ».

Ce combat a une autre victime, presque collatérale, en la personne de Sthénébée/Anteia. Lors du retour de Bellérophon, celui-ci veut se venger d'avoir été injustement accusé. L'épouse de Proitos s'enfuit en chevauchant Pégase, mais elle en chute par peur, ou désarçonnée par sa monture<sup>1646</sup>. Dans la notice à la pièce *Sthénébée* nous lisons qu'une tradition voulait que la reine se fut suicidée<sup>1647</sup> et il est possible qu'Euripide le premier ait imaginé le fait que Bellérophon se soit vengé. Hygin liste d'ailleurs la reine dans son répertoire intitulé *Celles qui se tuèrent elles-mêmes*, et il en donne la raison : « Sthénébée, fille de Iobas, épouse de Proétus, pour l'amour de Bellérophon<sup>1648</sup> », lorsqu'elle eut appris que son père Proitos eut donné en mariage sa sœur à Bellérophon<sup>1649</sup>. Bellérophon est d'ailleurs très lié aux deux filles de Iobatès : Antéia/Sthénébée qui veut sa perte et sa sœur qu'Aristophane appelle Cassandre, qui devient son épouse<sup>1650</sup> et la mère de ses enfants : Isandros, l'égal des guerriers, mort en combattant les Solymes, Laodamie, mère de Sarpédon, et tuée par Artémis<sup>1651</sup>. L'analyse des mythes héroïques chez Euripide propose que Bellérophon revienne à Tirynthe mais comprend que la reine cherche à le piéger et ruse en lui proposant de s'enfuir avec lui sur Pégase. Une fois que l'équipage survole la mer dans les environs de Mélos, il la précipite et des pêcheurs la repêchent et rapatrient sa dépouille à Tirynthe où Bellérophon retourne pour s'expliquer<sup>1652</sup>. Cette fin rassemblerait Bellérophon et Sthénébée qui tous deux sont précipités de la croupe de Pégase<sup>1653</sup>.

---

<sup>1644</sup> Reprenant l'idée de Michèle Dancourt, dans *Dédale et Icare* (CNRS Édition 2002), Claude Bérard écrit : « Si l'Icare grec antique est un héros négatif, puni de son hybris, comme Phaéton, pour la tradition classique en revanche, il est un héros « positif » prêt à mourir pour réaliser son rêve ascensionnel vers la pure lumière. Icare risque tout, se libère des règles, des chaînes de l'obéissance aux recommandations paternelles ; foin de la prudente grisaille, bonheur ébloui de l'envol vers l'infini solaire », BÉRARD, 2018, p. 214.

<sup>1645</sup> JOYE-BRUNO, 2007, p. 39.

<sup>1646</sup> LOCHIN, *LIMC*, s.v. Sthebeboia.

<sup>1647</sup> Euripide, *Sthénébée*, p. 3.

<sup>1648</sup> Hygin, *Fables*, CCXLIII, 14.

<sup>1649</sup> *Ibid.*, LVII.

<sup>1650</sup> TOURRAIX, 2000, p. 126.

<sup>1651</sup> *Ibid.*, p. 134-135. Sur les hypothèses de la présence d'Artémis dans cet épisode, BLOK, 1995, p. 310-317.

<sup>1652</sup> « La seule chose qui n'est pas claire dans les deux résumés (Apollodore, *La Bibliothèque*, 2, 2, 1 et 3 et Homère, *Iliade*, 6, 158-159), c'est l'attitude de Bellérophon envers Proetos et Sthénébée lors de son premier retour à Tirynthe », AÉLION, 1986, p. 188, fait référence à Aristophane, *Les Grenouilles*, 1050. JOUAN comprend cette même chronologie des événements dans *l'hypothèse* de la pièce *Sthénébée*, 2002, p. 12.

<sup>1653</sup> JOUAN, notice *Sthénébée*, p. 19, mais dans la notice *Bellerophon*, il est rappelé qu'il n'est pas du tout certain que Bellérophon périsse suite à sa chute, terminant plutôt ses jours en errant, p. 6-7 et 15-1.

### 9.3.3 Pégase : gloire, apothéose, constellation

Pégase, « *the only « good » monster*<sup>1654</sup> », était inconnu d'Homère<sup>1655</sup> et c'est Hésiode qui l'insère dans l'histoire de Bellérophon comme demi-frère du fait de leur père commun Poséidon et si Hésiode le fait naître du cou tranché de Méduse<sup>1656</sup>, tant le cavalier que sa monture sont fils de Poséidon. Pour Pindare le mors qui les relie, n'est pas uniquement concret mais transforme les deux individus tel un filtre, et ils deviennent donc indissociables<sup>1657</sup>. S'il est de la même famille que Chimère, Pégase est « entièrement du côté du bien, de la vie, de la fécondité. C'est un destructeur de monstres...<sup>1658</sup> », ce qui équilibre la descendance de Gaïa<sup>1659</sup>. C'est donc grâce à Pégase que Bellérophon triomphe de Chimère le héros est relégué au second plan. Néanmoins, cavalier et monture sont « non seulement inséparables, mais à la limite interchangeables<sup>1660</sup> ». Si c'est en effet grâce à Pégase que Bellérophon a pu triompher de Chimère, c'est aussi à cause de lui que le héros a été privé de sa place qu'il convoitait chez les dieux. Néanmoins c'est Pégase, en le précipitant des airs, qui lui aurait réservé une mort rituelle<sup>1661</sup>.

Nous l'avons vu, il n'est pas absolument clair si Chimère fut tuée, abattue ou terrassée, et si la situation n'est pas limpide non plus en ce qui concerne Bellérophon, pour Pégase, le dénouement est limpide : « Pégase prenant son vol, quitta la terre, mère des brebis, et s'en fut vers les Immortels. Il habite aujourd'hui le palais de Zeus, portant le tonnerre et la foudre pour le compte du prudent Zeus<sup>1662</sup> ».

Cette différence de traitement entre le cavalier et sa monture peut s'expliquer si l'on tient compte du fait que si tant Pégase que Bellérophon participent à la divinité, le héros n'est qu'au mieux à demi-divin, alors que Pégase l'est pleinement<sup>1663</sup>. Une autre alternative à la postérité de Pégase, serait liée à une éclipse de soleil qui aurait eu lieu à proximité de la constellation de Pégase, probablement le 18 janvier de l'an 402<sup>1664</sup>.

---

<sup>1654</sup> STRAUSS CLAY, 1993, p. 112.

<sup>1655</sup> *Ibid.*, p. 332 et BURKERT, 1979, p. 110-115.

<sup>1656</sup> Hésiode, *Théogonie* 283.

<sup>1657</sup> Pindare, *Olympique* XIII, 68-85 et explication de JOUAN, 1995, p. 284. De plus, dans l'*Hymne à Poséidon*, il est écrit que le dieu manifestait sa présence par le jaillissement d'une source ou l'empreinte d'un sabot, ce qui peut dénoter qu'il est tant le dieu des flots que des chevaux, Homère, *Hymne à Poséidon*, p. 217.

<sup>1658</sup> MOREAU, 2016, p. 101.

<sup>1659</sup> « Ainsi, comme si elle s'efforçait de rétablir un équilibre interne, la race de Gaia produit à la fois des monstres maléfiques et un être susceptible de les anéantir », *Ibid.*, p. 102.

<sup>1660</sup> TOURRAIX, 1997, p. 299 et BLOK, 1995, p. 334.

<sup>1661</sup> BLOK, 1995, p. 331.

<sup>1662</sup> Hésiode, *Théogonie*, 284-287.

<sup>1663</sup> TOURRAIX, 2000, p. 129-130.

<sup>1664</sup> LOCHIN, *LIMC*, s.v. Pegasos, « *depiction of a solar eclipse that took place in the vicinity of the constellation Pegasos, probably on January 18th in 402 BCE* ».

Chimère est célèbre pour son combat contre l'assemblage composé de Bellérophon chevauchant Pégase, mais ce combat peut aussi être vu comme une chasse, vénerie aristocratique contre un fauve, quête héroïque d'un hybride, piègeage alimentaire en cette période où les princes étaient encore liés à ce moyen de subsistance et traque contre les nuisibles. Si l'unique arme de Chimère est son haleine de feu, Bellérophon a le choix des moyens, même s'il est en général équipé de sa lance. Si l'issue du combat semble claire et que la postérité nous a livré l'histoire de Chimère vaincue par Bellérophon, le héros n'accède pas à la gloire qu'il désire et est condamné à errer, boiteux. Chimère semble donc tant la victime que l'héroïne de cette histoire et connaît une notable postérité. Si Chimère est clairement vaincue, tant dans les textes qu'en iconographie, nous ne savons rien de ce qu'elle est devenue. Persée ou Héraclès, fiers d'avoir anéanti des hybrides, ont fait du corps de leur victime un trophée personnel ou destiné à une divinité, et il est surprenant que Bellérophon n'en ait pas fait autant. Chimère disparue, n'en est devenue que plus fabuleuse et c'est peut-être précisément le fait qu'elle se soit volatilisée qui lui a réservé une si longue destinée.



## 10 TENTATIVE DE RATIONALISATION : CHIMÈRE, UNE CHIMÈRE ?

*Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?*

*Mais bien sûr qu'ils y croyaient à leurs mythes ! ... Nous avons simplement voulu faire en sorte que ce qui était évident de « ils » le soit aussi de nous et dégager les implications de cette vérité première.<sup>1665</sup>*

Paul Veyne

*Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?*

Si l'on s'intéresse au processus de rationalisation de Chimère, mais également à la perception des créatures composites dans leur ensemble, il convient de s'interroger globalement sur la manière dont étaient perçus les mythes en général et dès lors nous allons suivre Paul Veyne lorsqu'il se demande : « Qu'est-ce qu'un mythe ?<sup>1666</sup> » Suit un large éventail de possibilités qui sont autant de pistes pour notre recherche : « Est-ce de l'histoire altérée ? De l'histoire agrandie ? Une mythomanie collective ? Une allégorie ?<sup>1667</sup> » Le mythe a quelque chose à voir avec la vérité, mais la vérité est plurielle « jusqu'à englober la littérature de fiction<sup>1668</sup> » et est soumise à des appréciations : « La pluralité des modalités de croyance est en réalité pluralité des critères de vérité<sup>1669</sup> ». Paradoxalement « Quand on ne voit pas ce qu'on ne voit pas, on ne voit même pas ce qu'on ne voit pas. A plus forte raison méconnaît-on la forme biscornue de ces limites : on croit habiter dans des frontières naturelles <sup>1670</sup> ». La question initiale de savoir si les Grecs ont cru à leurs mythes n'est donc pas une aporie dans l'esprit de Paul Veyne et dès lors il est légitime de s'interroger : les Grecs ont-ils cru à leurs hybrides ?

Pouvons-nous déterminer si Ctésias<sup>1671</sup> ou Aristote considéraient Chimère et les autres êtres composites dont ils ont parlé comme des concepts ou des réalités ? Pensons-nous qu'à l'écoute d'un récit de voyage, un Grec puisse immédiatement faire la différence entre la description d'un animal réel et celle d'un animal fantastique ?<sup>1672</sup> Ce sont ces questionnements qui nous servent de pistes de réflexion dans ce chapitre qui s'interroge sur une éventuelle rationalisation de Chimère.

---

<sup>1665</sup> VEYNE 1983, p. 138.

<sup>1666</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>1667</sup> *Ibid.*

<sup>1668</sup> *Ibid.*

<sup>1669</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>1670</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>1671</sup> Sur ce qui distingue Ctésias d'Hérodote dans la manière d'appréhender les hybrides, LENFANT, 1995, p. 327-331.

<sup>1672</sup> LI CAUSI, 2009, p. 101.

La fonction des mythes est d'être un modèle et un paradigme pour le présent, tant les mythes sont dotés d'une autorité traditionnelle, qu'ils précèdent le présent et le légitiment<sup>1673</sup>. Le développement culturel de la Grèce durant les VIII<sup>e</sup> et VII<sup>e</sup> siècles, avec l'émergence de la *polis* et la cohésion entre les cités, a généré de nouvelles exigences de définition d'un nouvel espace notamment grâce à une « mémoire culturelle » collective dans un passé glorieux et mythique. Le passage entre une société de *polis* archaïque et la nouvelle identité hellénique redéfinit le concept de frontières dont celui de la *chora* et de l'*eschatia*, et élargit drastiquement l'espace géographique des Grecs, ce qui implique le besoin d'un nouveau type de guerriers qui protègent les zones urbaines contre les créatures maléfiques ou ambivalentes, comme les centaures ou les créatures de l'*Odyssée*<sup>1674</sup>. Mythologie et société sont donc intrinsèquement liées, au point « qu'une société sans mythe est difficilement concevable, le concept même de l'évolution étant en adéquation avec la manière dont les mythes sont maîtrisés<sup>1675</sup> ». Néanmoins, il convient d'examiner prudemment les liens entre mythes et société lorsqu'il s'agit de tenter de comprendre certains épisodes mythologiques, car il est primordial de recontextualiser les questionnements et de les mettre en lien avec les préoccupations effectives des individus alors concernés, qui souvent n'érigaient pas une frontière infranchissable entre le littéral et le métaphorique<sup>1676</sup>. Se référant aux écrits d'Hérodote et à Thucydide, Geoffrey Lloyd suggère une modification dans ce qui fait le mythe : « Chemin faisant, alors que “ mythe ” (mythos) signifiait simplement à l'origine “ récit narratif ”, “ mythologie ” prend les connotations péjoratives de la fiction<sup>1677</sup> ». Poursuivant sur cette « évolution » de la production littéraire, il convient de relever que dès le V<sup>e</sup> siècle des luttes s'opèrent entre ce qui est considéré comme du *mythos* et ce qui ressort plutôt du *logos*, bien que « le même récit peut être logos pour celui qui croit à sa véracité, et mythos pour celui qui n'y croit pas... mythos est associé à ce qui est invérifiable, logos à ce que l'on sait, ou du moins à ce que l'on croit, être vrai (alêthês)<sup>1678</sup> ». Pour Jean-Pierre Vernant, *muthos* et *logos* ne sont pas antithétiques car les Grecs n'ont pas inventé « la » raison universelle, mais « une » raison. Dès lors le *muthos* grec présente « non une forme particulière de pensée mais comme l'ensemble de ce qui véhicule et diffuse, au hasard des contacts, des rencontres, des conversations, cette puissance sans visage, anonyme, insaisissable, que Platon nomme *Phêmê*, la Rumeur<sup>1679</sup> ». Si les Grecs ont leur *muthos*, les codes en sont bien antérieurs et on rappellera que le *Centaure de Lefkandi*, datant du X<sup>e</sup> siècle est représenté avec une blessure à la jambe, ce qui peut potentiellement nous inciter à

<sup>1673</sup> HÖLSCHER, 1999, p. 29, sur ce sujet, p. 11-30.

<sup>1674</sup> *Ibid.*, p. 16-23.

<sup>1675</sup> FINLEY, 2012, p. 31.

<sup>1676</sup> LLOYD, 1996, p. 24.

<sup>1677</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>1678</sup> *Ibid.*, p. 76-78.

<sup>1679</sup> VERNANT, 2012, p. 8-11. Sur l'attitude de Platon envers les mythes, MOREAU, « Le paradoxe platonicien », 2006, p. 65-99.

penser que cette figurine ne représente pas un centaure quelconque, mais Chiron, le précepteur d'Achille blessé par Héraclès.

Il est fort probable que ni pour Pindare, ni pour Hérodote, le mythe était un réel sujet, mais plutôt un simple mot désignant ce qui est difficilement croyable, autre ou absurde<sup>1680</sup> et dès lors ne conviendrait-il pas de « repenser la mythologie plutôt que de continuer de la raconter<sup>1681</sup> » ? Cette attitude est bien ambitieuse surtout si l'on cerne l'entier de ce qu'englobe le terme *mythologie*, « ce savoir si flou que le même mot, celui de mythologie, désigne à la fois les pratiques narratives, les récits connus de tous, et les discours interprétatifs qui en parlent sur le mode et avec le ton d'une science depuis le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>1682</sup> ». De cet immense sujet qu'est la mythologie découle un verbe qui illustre le processus créatif de la *Théogonie* : « Mythologiser apparaît approximativement dans le même temps où le théologien Hésiode se prépare à écrire la généalogie des dieux et la genèse de la souveraineté<sup>1683</sup> ». Ainsi, la mythologie débute lors du déclin de l'analphabétisme, lorsque « aux illettrés sans curiosité de l'avant ou du passé succèdent des gens qui se mettent à faire des recherches sur les temps anciens, *anazētēsis tōn palaiōn*<sup>1684</sup> ».

Les aèdes s'approprient les mythes, les modifient et les manipulent<sup>1685</sup> afin de les mettre en adéquation avec les codes stricts qui régissent : « poétisés, les mythes perdent, en un sens crucial, leur qualité de mythe<sup>1686</sup> ». S'ils s'adaptent à l'art du poète, les mythes peuvent néanmoins voyager au-delà des barrières linguistiques<sup>1687</sup> et peuvent s'adapter aux réalités historiques. Ainsi, si on lit Ctésias, Palaiphatos, Aristote, puis Cicéron, Lucrèce, Pline ou Élien, nous avons accès à la manière dont on percevait les êtres composites au-delà des représentations figurées si esthétiques. En effet, si la plupart des auteurs latins ont écrit qu'il s'agissait de vieilles croyances dont il convenait de se détacher, il n'en demeurerait pas moins que l'autorité des philosophes qui s'y étaient préalablement intéressés confortait ces croyances<sup>1688</sup>. Si cinq siècles séparent Ctésias de Pline, personne durant cette période n'a conclu définitivement à la non-existence des animaux fantastiques<sup>1689</sup>.

---

<sup>1680</sup> DETIENNE, 1981, p. 12-13, p. 104. Sur le mythe, DETIENNE, 1981.

<sup>1681</sup> *Ibid.*

<sup>1682</sup> *Ibid.*

<sup>1683</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>1684</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>1685</sup> BREMMER, 1988, p. 51.

<sup>1686</sup> EDMUNDS, 1988, p. 213-214.

<sup>1687</sup> « ... les mythes révèlent leur étrange pouvoir de voyage d'une langue à l'autre. Comme forme d'expression linguistique, le mythe se situe, à cet égard, au pôle opposé de la poésie », *Ibid.*, p. 215.

<sup>1688</sup> LI CAUSI, 2003a, p. 220-221.

<sup>1689</sup> *Ibid.*, p. 221.

Les représentations iconographiques des mythes voyagent bien mieux que les textes, mais dès le VII<sup>e</sup> siècle des éléments de la mythologie grecque sont connus dans la péninsule italienne, comme nous pouvons le constater sur l'*olpe* de Cerveteri où des inscriptions identifient les protagonistes : Mataria (Médée) et Taitale (Dédale)<sup>1690</sup>. Sur ce lien entre mythe et représentation, il convient de rappeler qu'un mythe doit être résumé à une image en utilisant ainsi la méthode « synoptique » qui consiste à juxtaposer et à traiter comme contemporains deux épisodes qui découlent l'un de l'autre<sup>1691</sup>. Ainsi les artisans, tant les peintres et potiers produisant des objets fonctionnels, que les sculpteurs recevant des commandes, tout comme l'entier de la société, connaissaient les mythes qui n'étaient en rien un sujet réservé à une élite : « La dévotion qu'eurent les Grecs pour les sujets mythiques dans l'art figuré peut venir de la richesse et de la puissance suggestive de leur mythologie, mais l'explication la plus convaincante est encore celle du mythe comme force directrice à l'œuvre derrière l'ensemble du développement socio-culturel et non du seul secteur artistique<sup>1692</sup> ».

La mythologie est donc protéiforme et toujours actuelle. Ainsi, lorsque l'anthropologue Dan Sperber est invité à aller tuer le dragon qui erre dans la région de son terrain d'étude, il s'interroge sur l'attitude à avoir envers l'homme qui a suffisamment confiance en lui pour lui proposer cet acte de bravoure<sup>1693</sup> et considère qu'il y a deux approches pour appréhender les croyances apparemment irrationnelles : « Selon la description traditionnelle, c'est parce qu'on les juge à partir de critères occidentaux inappropriés que ces croyances semblent irrationnelles. Selon l'autre description possible, elles semblent irrationnelles parce qu'on les traite à tort comme des " croyances " d'un type particulier pour lequel rationalité implique cohérence.<sup>1694</sup> »

Si l'on s'attache plus spécifiquement à cerner le processus de rationalisation du concept de Chimère, soulignons une apparente contradiction : elle est un être unique alors que son physique est composé d'un agrégat d'éléments disparates. Chimère « est une idée, la réunion de la multiplicité dans une unité mais au lieu d'être une unité de synthèse, il n'y a pas de synthèse. Elle est une unité impossible, une unité explosée... une multiplicité résorbée mais non résorbable. Chimère est donc une contradiction vivante, avec le lion et le serpent qui sont tout à fait contraires et avec une portion qui nomme le tout. La Chimère est un monstre du divers, mais du divers le plus divers au sens où ce sont des créatures différentes qui sont réunies mais sans pouvoir, elles, jamais

---

<sup>1690</sup> LÉVÊQUE, 1999, p. 641.

<sup>1691</sup> SNODGRASS, 1986, p. 223.

<sup>1692</sup> *Ibid.*

<sup>1693</sup> SPERBER, 1982, p. 49-83.

<sup>1694</sup> *Ibid.*, p. 68.

unifier<sup>1695</sup> ». Chimère est donc si difficilement compréhensible que l'on ne saurait s'étonner que depuis Hésiode, qui tentait de donner une forme intelligible à la description homérique, les auteurs aient tenté de l'expliquer, lui donnant le statut d'allégorie ou la considérant comme un jeu de mots, alors que les peintres l'ont affranchie du mythe pour en faire un motif harmonieux, ce qui est tout à fait évident dans l'art étrusque qui a créé Chimère ailée.

---

<sup>1695</sup> JUDET DE LA COMBE, émission sur France Culture, *Sur les docks, L'homme et l'animal* (3/4) « Chacun sa chimère », 12.11.2009.

## 11 RÉCEPTION, DIFFUSION ET APPROPRIATION

*Avec le même raisonnement je vais démontrer que la chimère n'est pas une chimère, qu'elle n'existe pas, que produire une chimère n'est pas une chimère. Car si la chimère existe, elle est un animal. Par chimère en effet nous nous représentons un animal tenant du bouc et du cerf, ou quelque chose dans ce genre. Or, si c'est un animal, il peut vivre et mourir, ce sur quoi nous ne sommes pas d'accord, puisque nous prétendons qu'il ne peut en aucun cas être produit par la nature, de même qu'une montagne en or ne peut être créée. De plus, aucun animal n'est une chimère. Tout animal en effet existe, vit, est simplement un être existant ; quelque chose qui n'existe pas n'est pas un animal, sinon de manière équivoque.*

*La chimère n'est donc pas une chimère pour la même raison qui fait que produire une chimère n'est pas (produire) une chimère. Si elle était engendrée et produite, la génération en serait le moteur ; si la génération n'en est pas le moteur, son propre n'est pas d'être engendrée et produite. Les deux en effet ont été liés ensemble. La chimère n'est pas une chimère comme on l'a déjà prouvé, et produire une chimère n'est pas (produire) une chimère. La vérité est donc qu'aucune chimère n'est une chimère, il est donc faux que quelque chimère soit une chimère. Par la même argumentation, on démontrera que le vide n'est pas le vide à partir de ce qui n'est pas, que l'obscurité n'est pas s'il n'y a rien de sombre et pourtant ce qui n'existe pas est toujours ce qui n'existe pas. C'est le propre en effet de ce qui n'existe pas de ne pas être et c'est le vrai, comme le propre de la chimère qui est de ne pas être est également le vrai et le nécessaire<sup>1696</sup>.*

Jean Pic de la Mirandole  
*L'Être et l'Un*

Si un esprit si éclairé que Pic de la Mirandole rédige un texte sur l'impossibilité de l'existence de Chimère, cela implique que le sujet était encore en discussion chez ses contemporains. Il convient donc de s'intéresser à la longévité de la figure de Chimère qui, malgré l'incongruité et la difficulté de compréhension de sa composition, a néanmoins pu traverser les millénaires au point de faire partie de notre quotidien, les chimères contemporaines étant devenues génétiques et son nom, au champ sémantique si étendu, qui désigne n'importe quelle production de l'imaginaire, et vaut génériquement pour toutes les autres créatures mythologiques quelles qu'elles soient<sup>1697</sup>.

---

<sup>1696</sup> PIC DE LA MIRANDOLE, 2000 (1<sup>re</sup> éd. 1491), p. 277.

<sup>1697</sup> FOULON, 2009, p. 46-47.

Avec l'Empire romain, les images se diffusent et on trouve Chimère sur un tissu copte du V<sup>e</sup> siècle de notre ère, le *Châle de Sabine*, entourant les épaules d'une défunte chrétienne (Fig. 145).



Fig. 145

C'est grâce aux mosaïques présentes sur tout le pourtour du bassin méditerranéen et jusqu'en Angleterre que se diffuse l'image de Chimère. Le christianisme s'approprie de Chimère et on la reconnaît sur cette mosaïque du VI<sup>e</sup> siècle de notre ère, située à Mertola (Myrtilis) en Lusitanie, sur le sol d'un complexe paléochrétien, tout proche du baptistère de cette ville (Fig. 146).



Fig. 146

Si l'on trouve des créatures composites au Moyen Âge, il faut rappeler qu'elles sont plus complexes que celles de l'Antiquité car leur composition n'obéit pas à un schéma précis<sup>1698</sup>. Les créatures composites médiévales sont également visibles dans les illustrations de l'*Apocalypse* tant dans les enluminures et *marginalia* que dans les œuvres de plus grandes dimensions, fresques, gargouilles et bien sûr chapiteaux animés ; néanmoins Chimère, considérée comme impossible car « une entité ne peut être composée de parties incompatibles<sup>1699</sup> », y est très rarement représentée. Étant d'aussi étrange composition et ayant une histoire spécifique, Chimère ne fait donc pas vraiment partie de l'iconographie générale de tératologie mais est considérée comme un être à part. Dante choisit Géryon, frère de Chimère, comme monture pour explorer l'*Enfer*<sup>1700</sup> alors que

<sup>1698</sup> ZAMPERINI, 2007, p. 60.

<sup>1699</sup> *Ibid.*

<sup>1700</sup> ALIGHIERI, 2004, Chant XVII.

dans Tristan et Iseult, le dragon d'Irlande fait beaucoup penser à Chimère : il ravage la contrée et un preux se retrouve héros car il est parvenu à le vaincre.

À la Renaissance, période qui s'inspire tant de l'Antiquité, l'humaniste florentin Cennino Cennini, dans le *Libro dell' Arte*, rappelle que *poétés* signifie créateur et que la peinture est un art de l'illusion car elle donne une présence à ce qui n'en a pas et s'assimile donc à la poésie, selon l'antique aphorisme *Ut pictura poesis*. La peinture permet donc de « composer des êtres fictifs et même des créatures mi-homme, mi-cheval à son plaisir<sup>1701</sup> ». S'il n'est pas commun de trouver des représentations de la chimère canonique à cette époque, Chimère survit grâce à la composition iconographique de son combat. Ainsi, l'*Urbild* de Chimère au combat (Fig. 147), un cheval et son cavalier survolant un animal fantastique, une lance liant les deux formes affrontées, est repris sur les représentations de Georges de Lydda (futur Saint Georges), né vers 275 en Cappadoce : avec une même gestuelle de l'attaque, Chimère devenant le dragon et la cape du saint faisant écho aux ailes de Pégase, comme sur ce tableau de Raphaël de 1506 (Fig. 148). Tant Chimère que le dragon semblent peu menaçants et, ainsi que l'exprime Georges Didi-Huberman, il est difficile de prendre parti pour l'un des protagonistes : « Le combat, faute d'enjeu qui vaille, ne démontre que son non-sens ; le chevalier devient un personnage plutôt négatif, effrayant même, tandis que le dragon émeut par sa souffrance...<sup>1702</sup> ».



Fig. 147



Fig. 148

---

<sup>1701</sup> CHASTEL, 1988, p. 34.

<sup>1702</sup> DIDI-HUBERMAN, 1994, p. 20.



Les aberrations zoologiques ont fait l'objet de recherches dès le XIX<sup>e</sup> siècle et on peut citer par exemple le naturaliste Isidore Geoffroy Saint-Hilaire qui écrivait en 1832 dans son *Traité de Tératologie* que les monstres sont « ce qui étonne et ce qui offense le regard<sup>1703</sup> ». À ce jugement péremptoire, il convient de se rappeler que les normes du goût changent en fonction des époques et des cultures et que la normalité se considère en fonction de modèles déjà existants ainsi qu'au fait de pouvoir reproduire ce modèle.

Que ce soit donc dans les textes ou sur les images, Chimère est ambivalente. Si tant dans les mondes anciens que dans le christianisme elle représente le levier par lequel un homme se hisse au statut de héros ou de saint, la poésie et la littérature ont depuis longtemps mis à profit l'ambiguïté de Chimère afin de définir des concepts complexes et équivoques. Dès lors, il nous semble parfaitement imaginable que ce soit grâce à ce statut ambigu et énigmatique que cette créature composite a connu une si longue destinée, dans des registres si variés.

## DE CHIMÈRE AUX CHIMÈRES

Le *Quattrocento* italien fait la part belle au répertoire fantastique antique que les artistes observent sur des fragments de reliefs qui jonchaient le sol de maintes villes italiennes. La découverte dans les années 1480 de la *Domus Aurea*, la Maison Dorée de Néron, y contribua et fut une influence artistique particulièrement importante car pléthore d'artistes talentueux étaient à Rome pour la création des décors de la chapelle Sixtine alors en construction<sup>1704</sup>. Les décorations peintes de la *Domus Aurea*, les *grotesques*, sont des constructions invraisemblables de figures ambiguës qui se composent tant de végétaux, d'animaux que d'êtres mythologiques se terminant en rinceaux<sup>1705</sup>. Le mot *grotesques* fut créé vers 1497<sup>1706</sup> et dérive précisément du fait que ces motifs sont des créations qui s'inspirent de ce que les artistes ont découvert en visitant les grottes romaines, passant des caves qui par l'effondrement des voûtes antiques donnaient un accès direct aux palais romains ornés de ces créatures monstrueuses : « Les grotesques relèvent bien de la catégorie des chimères, mais à l'égal de ces caprices de la nature que sont les songes et mille autres bizarreries...<sup>1707</sup> ». Cette iconographie devient un motif incontournable et elle foisonne de toutes parts. En marge de cette pléthore de figures qui se jouent des lois de l'équilibre et des sens, Pinturicchio réalise en mosaïque une Chimère un peu particulière : à Rome, au Palazzo Della Rovere (aujourd'hui Palazzo dei Penitenzieri), il ose une réinterprétation de l'animal mythologique dans l'un des

---

<sup>1703</sup> GEOFFROY SAINT-HILAIRE, 1836, p. XX.

<sup>1704</sup> ZAMPERINI, 2007, p. 95.

<sup>1705</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>1706</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>1707</sup> *Ibid.*, p. 171.

soixante-trois caissons du plafond, judicieusement intitulé des *Semidei*, des demi-dieux, statut que donne Homère à la Chimère antique (Fig. 149).



Fig. 149

Dans le *Traité de la peinture* rédigé vers 1490, Leonardo da Vinci donne une véritable recette pour composer de manière crédible un « animal feint et chimérique » : « Si tu veux donner une apparence naturelle à une bête imaginaire, supposons un dragon, prends la tête d'un mâtin ou d'un braque, les yeux du chat, les oreilles du hérisson, le museau du lièvre, le sourcil du lion, les tempes d'un vieux coq et le cou de la tortue<sup>1708</sup> ». Un dessin de sa main nous fait penser à un *résumé* de Chimère, une tête de lion cornu (Fig. 150).



Fig. 150

L'*Iconologia* de Cesare Ripa qui date de 1593, comporte une note sur Chimère dans son chapitre sur les *Vertus* : « Quelques anciens Empereurs l'(Fortune) ont ainsi donné à connoître par les Médailles qu'ils en ont faites. En celle de Lucius Verus elle est représentée par le vaillant Bellerophon, monté sur le cheval Pégase, et armé d'un Javelot, dont il abat la Chimère, c'est à dire la déformité du vice<sup>1709</sup> ».

Jacopo Ligozzi, un Florentin attiré tant par le dessin naturaliste que par l'art des Flandres qu'il connaissait grâce aux gravures, a réalisé cette chimère vers 1590-1610 (Fig. 151). Si les éléments

<sup>1708</sup> LEONARDO, CCLXXXVI, 1987 (rédigée vers 1490).

<sup>1709</sup> RIPA, *Iconologia*, « Vertu », CLXVII, 2012 (1<sup>re</sup> édition 1593).

qui la composent sont bien les animaux de la chimère canonique<sup>1710</sup>, avec un grand souci du détail, notamment dans le rendu de la crinière, des ailes et des yeux, le résultat est surprenant lorsque l'on sait que Ligozzi a pu admirer la *Chimère d'Arezzo de visu* à Florence.



Fig. 151

Dorénavant donc les peintres osent s'approprier Chimère et Pierre Paul Rubens l'imagine dans toute la splendeur de son combat comme on peut le constater sur ce carton préparatoire du panneau central de l'Arc de Triomphe (Fig. 152) érigé à Anvers à l'occasion de l'entrée triomphale du nouveau gouverneur des Pays Bas, le 17 avril 1635<sup>1711</sup>. La violence des animaux et la force qu'on devine dans la lance de Bellérophon ne pouvaient qu'être un important message politique adressé au peuple par le nouveau magistrat qui voulait démontrer sa puissance.



Fig. 152

<sup>1710</sup> Site du Musée du Prado de Madrid, <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/a-chimera/67a1c861-3132-459f-bf4c-c5f2dfef0efb?searchid=5c428250-3318-3703-d75b-5c0b32d95137>

<sup>1711</sup> Site du Musée Bonnat de Bayonne, <https://webmuseo.com/ws/musee-bonnat-helleu/app/collection/record/260>

Le siècle des Lumières est aussi celui de l'Antiquité rêvée : la découverte des ruines d'Herculanum en 1738, suivie dix ans plus tard par celles de Pompéi, contribue à l'élaboration du néoclassicisme ; en 1755, l'arrivée de Winkelmann à Rome permet de créer des liens fructueux entre les textes anciens et les découvertes archéologiques en une nouvelle conception de l'Histoire de l'Art antique et surtout une volonté de comprendre l'essence de l'art<sup>1712</sup>. Est-ce cette découverte de nos racines ou l'air du temps, un nouveau vocabulaire iconographique voit le jour, plus centré sur la psyché humaine et l'on est surpris de l'étrange représentation de Chimère que réalise en gravure Louis Jean Desprez, en 1780 (Fig. 153). Une chimère tricéphale certes, mais avec trois têtes de même nature et dont la centrale dévore un humain. C'est que cette chimère est fille de la Révolution: « le monstre de l'aristocratie dévorant le cadavre du peuple<sup>1713</sup>».



Fig. 153

En 1792, Justin Bertuch publie un *Bilderbuch*, un livre d'images où il dédie une page aux *Miscellanea* et où Chimère figure en bonne place (Fig. 154).



Fig. 154

<sup>1712</sup> BIANCHI BANDINELLI, 2017, p. 11-15.

<sup>1713</sup> MICHEL, 1994, p. 9.

En littérature, Jean-Jacques Rousseau, qui confronte le monde imaginaire aux réalités quotidiennes, glorifie le concept de chimère : « Le pays des chimères est en ce monde le seul digne d'être habité et tel est le néant des choses humaines, qu'hors de l'Être existant par lui-même, il n'y a rien de beau que ce qui n'est pas<sup>1714</sup> ». Dans une lettre à sa mère, Lord Byron utilise le même terme mais justement en relation avec Rousseau : « Je ne dis pas cela par dépit, car Rousseau était un grand homme, et la chose, si elle est vraie, est assez flatteuse ; mais je n'ai pas l'idée d'être satisfait de la Chimère<sup>1715</sup> », et l'on s'interroge sur ce qu'était la *Chimera* à laquelle il fait référence.

Voltaire dans son *Dictionnaire philosophique*, sous l'entrée *Athéisme* convoque Chimère : « Est-ce qu'une chimère, vrombissant dans le vide, peut dévorer des intentions secondes ?<sup>1716</sup> » Il poursuit en citant Chimère sous l'entrée *Amour* : « Il y a tant de sortes d'amours qu'on ne sait à qui s'adresser pour le définir. On nomme hardiment amour un caprice de quelques jours, une liaison sans attachement, un sentiment sans estime, des simagrées de sigisbé, une froide habitude, une fantaisie romanesque, un goût suivi d'un prompt dégoût : on donne ce nom à mille chimères<sup>1717</sup> ». Sous l'entrée *Beauté*, il n'hésite pas à écrire que pour le diable, le beau est « une paire de corne, quatre griffes et une queue<sup>1718</sup> » ... la plus simple expression d'une chimère !

Chimère est dorénavant emblématique de belles utopies qui permettent de tutoyer un monde qui a le charme d'être moins concret que le quotidien et qui offre aux écrivains un bel espace de liberté, de Nerval à Byron, de Borges à Verlaine, de Lorca à Joyce, de Mallarmé à D'Annunzio. En 1874, Chimère demeure donc au centre des préoccupations humaines car elle est indispensable à ce qui est le propre de l'homme. Dans *La Tentation de Saint Antoine*, Flaubert fait dire à Chimère : « Moi, je suis légère et joyeuse. Je découvre aux hommes des perspectives éblouissantes avec des paradis dans les nuages et des félicités lointaines. Je leur verse à l'âme les éternelles démenches, projets de bonheur, plans d'avenir, rêves de gloire, et les serments d'amour et les résolutions vertueuses. Je pousse aux périlleux voyages et aux grandes entreprises. J'ai ciselé avec mes pattes les merveilles des architectures... Je cherche des parfums nouveaux, des fleurs plus larges, des plaisirs inédits. Si j'aperçois quelque part un homme dont l'esprit repose dans la sagesse, je tombe dessus, et je l'étrangle<sup>1719</sup> ».

---

<sup>1714</sup> ROUSSEAU, Lettre VIII, 1761.

<sup>1715</sup> « *I don't say this out of pique, for Rousseau was a great man, and the thing, if true, were flattering enough;- but I have no idea of being pleased with the Chimera* », BYRON, 1830, Lettre XXX, 7 octobre 1808.

<sup>1716</sup> VOLTAIRE, 2010, s.v. Athée, Athéisme (1<sup>re</sup> édition 1764).

<sup>1717</sup> *Ibid.*, s.v. Amour.

<sup>1718</sup> *Ibid.*, s.v. Beauté.

<sup>1719</sup> FLAUBERT, 2006, p. 227.

Bartolomeo Pinelli, dessinateur, aquarelliste et graveur romain très attiré par les représentations de scènes mythologiques grecques et romaines, convie Chimère en illustration de son ouvrage *Mitologia Illustrata* de 1896 (Fig. 155).



Fig. 155

Plus proche de nous, en 1947 le plasticien Raymond Hains décide que la *Chimère d'Arezzo* (dans l'aspect de sa découverte, donc sans sa queue reconstituée) est si remarquable qu'il en fait le portrait dans une œuvre de solarisation ou le réel et l'onirique se mêlent (Fig. 156).



Fig. 156

À la même époque, Max Ernst consacre un poème-dessin à Chimère, ce qui l'inscrit donc dans le groupe des animaux qui interpellent les Surréalistes, aux côtés du Minotaure d'André Masson et du Centaure d'André Breton. Ainsi, on peut considérer que « Le surréalisme creusa le tombeau mythologique... en refusant qu'une mythologie comme celle de la Chimère, du Minotaure... reste dans la poussière des représentations traditionnelles<sup>1720</sup> ».

<sup>1720</sup> ALEKSIC, 1991, p. 43.



En graphisme, l'apparence si particulière de Chimère implique qu'elle est utilisée par les tatoueurs, et qu'elle accède au statut d'héroïne de mangas et de jeux vidéo. Chimère devient un *personnage* très apprécié de nos contemporains du XXI<sup>e</sup> siècle, son aspect « extravagant » lui confère une belle popularité en cette période où chacun veut avoir son identité propre, loin de toute uniformisation.

Paradoxalement, son aspect esthétique hors du commun l'emporte sur la curiosité de connaître son histoire et de la recontextualiser. Pour beaucoup, elle a quelque chose à voir avec les gargouilles médiévales et l'on ne sait si l'on doit s'attrister de cet état de fait ou se réjouir qu'elle soit devenue une allégorie de l'exotisme et du fantastique teintée d'une caution historique (Fig. 157).

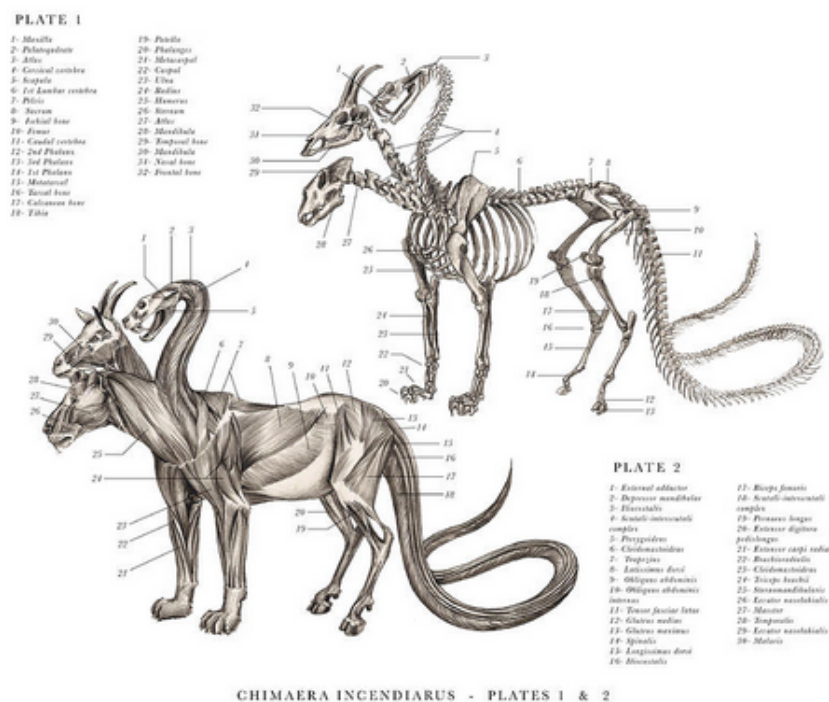


Fig. 157

## 12 CONCLUSION

*On peint sur les enduits des monstruosités plutôt que les images précises de choses bien définies : à la place de colonnes, on met des roseaux ; en guise de frontons, des tiges cannelées disposées en accolades avec leurs feuilles enroulées et leurs volutes ; on fait aussi des candélabres qui soutiennent les images de petits temples, et, au-dessus de leurs frontons, surgissant de leurs racines au milieu des volutes, des fleurs délicates qui supportent, de façon tout à fait gratuite, des figurines assises ; sans compter les tiges qui portent des figurines tronquées, les unes à tête humaine, les autres à tête d'animal.*

*Ces choses-là n'existent pas, ne peuvent exister, n'ont jamais existé.*

Vitruve, *De l'architecture*, VII, V, 3-5  
(trad. B. Liou et M. Zuinghedau, 1995)

Ayant toujours été intriguée par cette créature composite qu'est Chimère, nous avons décidé de lui consacrer une étude qui allait nous occuper quelques années. Ainsi, afin de démêler l'énigme de l'assemblage unique qui constitue la figure de Chimère, nous avons cherché à déchiffrer le caractère en apparence disparate des éléments qui la constituent : un lion, une chèvre et un serpent et nous avons également interrogé son mode d'action si spécifique, les jets de flammes. Notre but ultime étant de comprendre comment une telle créature pouvait avoir une si longue postérité.

Collecter et répertorier de la manière la plus exhaustive possible toutes les images de Chimère ainsi que toutes les évocations littéraires fut notre première tâche. Nous avons ensuite catalogué et analysé chacune de ces mentions et procédé à une première analyse afin de cerner précisément notre terrain de recherche et donc fixer les bornes chronologiques et l'amplitude géographique de notre étude. Ce processus nous a permis de détailler relativement précisément la direction que nous voulions prendre et donc de déterminer les pistes que nous allions suivre pour répondre tant à nos questionnements initiaux ainsi qu'à ceux qui nous sont apparus lors de cette phase préparatoire.

Une fois nos corpus iconographique et littéraire compilés, nous sommes passée à l'étape suivante qui a consisté en l'examen attentif de chaque image et chaque texte afin d'en faire ressortir les spécificités. Ceci nous a permis de mettre en lumière les caractéristiques et les variantes tant dans les représentations de Chimère que dans les textes qui la mentionnent. Nous appuyant sur ces points, tant de divergence que de convergence, nous avons dressé un *portrait-robot* de Chimère ainsi que des autres protagonistes de cette histoire, Bellérophon et Pégase principalement.



Nous appuyant toujours sur nos deux corpus, iconographique et littéraire qui se sont enrichis au cours de notre enquête, nous avons procédé à une approche statistique afin de ne pas être soumise à des impressions, mais bien plutôt d'étayer celles-ci par des données précises. Ainsi, nous avons pu déterminer certains points qui nous ont permis d'orienter nos recherches :

- Chimère apparaît de manière contemporaine dans les textes et les images et l'évolution de sa présence suit la même courbe sur les deux *media* ;
- Bien que Chimère fasse partie de la mythologie grecque, la moitié des représentations provient de la péninsule italienne, qui ne nous a pas laissé de mention écrite et dès lors nous ne savons pas si Chimère en Étrurie, fréquemment ailée, est bien la même figure que celle de la mythologie grecque ;
- Chimère n'est pas obligatoirement tricéphale car elle a fréquemment une queue qui n'est pas serpentine ;
- Si les jets de feu sont en général mentionnés dans les textes, seules les représentations vasculaires permettent de figurer les flammes. Tant dans les textes que sur les images, l'incertitude demeure sur la gueule cracheuse de flammes ;
- Les représentations et la perception de Chimère évoluent à partir de l'époque hellénistique ce qui a impliqué d'exclure cette période et celles postérieures pour se concentrer sur l'émergence de ce motif.

Cette analyse des corpus iconographique et littéraire n'ayant pas satisfait toutes nos interrogations, nous avons donc choisi de soumettre Chimère à une pluralité d'approches afin de la circonscrire. Ainsi, afin d'appréhender ses caractéristiques physiques, nous l'avons replacée au sein du groupe des êtres composites pour faire ressortir ses spécificités et avons examiné son bagage génétique transmis par ses parents et qui la lie à sa fratrie. En l'écartelant entre les trois animaux qui la composent, nous avons saisi la filiation hittite liée à son corps de lion et le fait que sa queue serpentine peut la faire appartenir à la famille des dragons. La partie caprine dont elle tire son nom nous interpellant, nous nous sommes rendue compte que dans les faits la chèvre est l'unique animal potentiellement néfaste pour des personnes vivants dans des climats arides tels que la Grèce et l'Italie. En effet, si la perspective de rencontrer un lion était minime pour ne pas dire inexistante, une bonne connaissance de son environnement rendait celle de se faire mordre par un serpent venimeux relativement peu probable. Par contre, la chèvre, le plus sauvage des animaux domestiques<sup>1721</sup>, est un réel danger car n'étant pas uniquement herbivore, mais également

---

<sup>1721</sup> VERNANT, 2002, p. 24.

arborivore<sup>1722</sup> et sa salive, tel un feu, brûle la végétation, privant donc les humains de la flore déjà rare dans les climats méditerranéens arides.

Le lien entre Chimère la chèvre et sa spécificité que sont les jets de flammes nous a conduit à explorer son espace géographique et ainsi nous avons vu l'importance des phénomènes géophysiques dans la région du Mont Chimère en Lycie où depuis la nuit des temps brûle un feu que l'eau ne peut éteindre et suffisamment puissant pour qu'il soit visible des navires, ce qui le rend fameux.

Nous intéressant ensuite aux figures associées à Chimère, nous avons dressé le portrait de Bellérophon, héros corinthien qui a dû réaliser une série de *travaux* mais qui, au contraire de Héraclès ou de Persée, n'a pas connu une apothéose. Sa monture, Pégase, maîtrisée grâce au mors offert par Athéna, a permis de vaincre Chimère et c'est Pégase qui a été récompensé par les dieux qui l'ont invité à loger dans les écuries de l'Olympe. Même si elle est très rarement présente sur les images et que seul Pindare en parle, Athéna a donc joué un rôle crucial dans ce mythe. Un autre élément tout à fait remarquable est le fait que cette histoire renferme la plus ancienne mention de l'écriture en ceci que Bellérophon est porteur d'un message sur des tablettes.

Le fait que la composition physique de Chimère était peu compréhensible a impliqué que très tôt les auteurs aient procédé à des tentatives de rationalisation, suggérant qu'elle ait été un navire, un pirate ou un jeu de mots, ce qui a fait de Chimère le synonyme d'une idée sans rapport avec la réalité : Chimère devient donc des chimères.

Une fois la créature mythologique antique examinée, restait la longue postérité de la figure de Chimère et pour ceci nous nous sommes intéressée à sa réception, sa diffusion et son appropriation et dès lors nous avons étudié ce qui la rendait exceptionnelle. Si les êtres composites sont déjà présents dans la peinture pariétale du paléolithique supérieur, puis se retrouvent dans le panthéon égyptien, ce sont ceux issus de la culture grecque qui nous sont particulièrement précieux en ceci que leurs représentations iconographiques sont accompagnées de textes qui les présentent, les définissent et les situent. Dans la culture occidentale, l'intérêt suscité par les créatures hybrides est précoce et la littérature latine foisonne de préoccupations qui anticipent à leur manière l'intérêt de la tératologie moderne. Déjà Palaiphatos écrivait que tant Pégase que Chimère étaient des créatures impossibles, fruits de la mythologie qui est le résultat des auteurs ou orateurs qui s'expriment de manière ambiguë et des lecteurs ou auditeurs qui dénaturent les propos, ainsi que des lapsus de langage, puis à Rome au début de notre ère, Élien situe Chimère dans un passé mythique.

---

<sup>1722</sup> BRULÉ, 2007, p. 258.

## SPÉCIFICITÉS ET VARIANTES ICONOGRAPHIQUES

Nous focalisant sur les éléments qui constituent la composition de Chimère, nous avons constaté qu'ils ne sont pas toujours identiques : en effet, plus du tiers des images la montrent dotée d'une queue qui ne se termine pas par une tête de serpent. Dans ces cas-là, Chimère n'est donc pas l'animal tricéphale décrit dans les textes. Avant la codification canonique des VII<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> siècles, qui implique une composition d'un corps de lion, de l'échine duquel émerge un protomé caprin et terminé par une queue de serpent, de manière marginale des chimères anguipèdes ont été produites spécifiquement dans les îles, bien que le *Peintre de Nessos* en ait réalisée une à Athènes vers 610<sup>1723</sup>. De même, si les récits n'indiquent jamais que Chimère pouvait voler, il n'en demeure pas moins que sur près d'un quart des images, Chimère est pourvue d'ailes, sans que l'on sache s'il s'agit réellement d'un appendice qui lui permettrait potentiellement de voler ou s'il s'agit d'un artifice esthétique offrant une jointure plus harmonieuse entre l'échine léonine et le protomé caprin. Inspirées de la production orientale elles n'ont probablement pas été pensées comme des créatures destinées à se déplacer dans les airs. Il est à souligner que les *chimères ailées* sont une spécificité de la production étrusque des VII<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> siècles. Nous avons également pris en compte les *chimères équines*, terme que nous avons choisi pour qualifier des créations de la même période provenant du peuple capénate, voisins des Étrusques, qui suivent un modèle similaire à Chimère : formé d'un quadrupède, qui dans ce cas s'apparente à un cheval, doté d'un ou de plusieurs protomé(s) cornu(s) qui pourraient symboliser des chèvres, mais la queue n'étant pas serpentine.

Une autre particularité concerne le sexe de Chimère. Son nom, Chimère, « chevrette », suggère son genre féminin, bien que toutes les représentations la montrent portant une crinière, comme un lion masculin. Toutefois, malgré cette crinière, sur 16 % des représentations, notamment sur les monnaies de Corinthe et de Sicyon du IV<sup>e</sup> siècle, des mamelles indiquent sa féminité et sur un *apax*, une amphore du *Groupe de la Tolfa*<sup>1724</sup> de 525, Chimère allaite même un *chiméreau* qui semble être un simple lionceau, sans protomé. Dès lors, nous en concluons que la crinière « dit » le lion, le redoutable félin, et non le genre.

Nos recherches ont fait apparaître que Bellérophon est présent aux côtés de Chimère uniquement sur le tiers des images. Chimère est donc privilégiée comme sujet unique, sans référence narrative dans la grande majorité des cas. Nous avons toutefois relevé la présence de Sphinge, sur le quart des représentations provenant de l'Étrurie des VII<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> siècles ou d'humains non individualisés. Ces représentations se trouvent spécifiquement dans la production étrusque du VI<sup>e</sup> siècle alors que

---

<sup>1723</sup> Vase étudié dans la première partie, au n° 1.9.

<sup>1724</sup> Vase étudié dans la première partie, au n° 2.9.

sur des cratères du IV<sup>e</sup> siècle, souvent apuliens, Chimère est entourée d'hommes vêtus à l'orientale, possiblement des Lyciens, région où se situe son combat. Lorsque Bellérophon est représenté, sa figure suit les conventions contemporaines : il a une longue chevelure au VII<sup>e</sup> siècle, puis porte des cheveux courts au V<sup>e</sup> siècle et dès le début du IV<sup>e</sup> siècle il est souvent coiffé du pétase ou du *pilos* du voyageur. Quand le combat est représenté, Chimère est attaquée par Bellérophon chevauchant Pégase, un équipage qui ressemble visuellement à une autre créature composite qui la survole et l'assaille par les airs quand la taille du support de la scène le permet. Lorsque le support est un médaillon, les artisans ont fait preuve de créativité pour insérer harmonieusement les trois protagonistes dans le cercle. Dans l'immense majorité des cas Bellérophon est armé d'une lance, élément qui dynamise la scène en lui donnant un axe. En réponse, Chimère crache des flammes, mais pour des raisons techniques ces flammes ne figurent que sur la production vasculaire. Sur les treize images qui nous sont parvenues de Chimère crachant du feu, pratiquement toutes les représentations montrent les flammes émises du lion, seul ou accompagné, alors qu'un unique vase, le *Dinos de l'Incoronata*<sup>1725</sup>, montre que les flammes sont émises seulement de la chèvre et un autre uniquement du serpent, le *Vase des Perses*<sup>1726</sup>.

L'issue du combat est rarement représentée. Néanmoins neuf représentations nous sont parvenues de Chimère blessée, en majorité de la Grande Grèce du IV<sup>e</sup> siècle et seules deux images, toutes deux du V<sup>e</sup> siècle, l'une étrusque et l'autre attique, nous montrent Chimère qui semble morte.

Nous pouvons conclure que Chimère s'inscrit dans une aire géographique clairement délimitée, tout comme sa chronologie, avec une chute drastique de production à la fin du IV<sup>e</sup> siècle. Son iconographie se fixe rapidement avec de légères variations, comme les *chimères équines* capénates du VII<sup>e</sup> siècle, et les *chimères ailées* de la production étrusque du VI<sup>e</sup> siècle.

Nous estimons que les images de chimères bicéphales, sans queue serpentine, sont bien des représentations de la chimère dont parlent Homère et Hésiode, mais décidons de respecter l'étymologie de son nom et donc de ne pas considérer la « *Chimère de Melfi*<sup>1727</sup> » comme étant la chimère qui nous intéresse, Chimère sans protomé caprin ne nous semblant pas possible. Chimère est donc, pour nous, déterminée tant par la chèvre qui lui donne son nom, que par ses jets de flammes qui, s'ils ne sont perceptibles qu'uniquement sur les vases, en font néanmoins partie intégrante.

---

<sup>1725</sup> Étudié au n° 1.3.

<sup>1726</sup> Étudié au n° 3.13.

<sup>1727</sup> De la *Tombe du Chariot*, 550-500, étudiée dans la première partie, au n° 1.8.

## INCERTITUDES LITTÉRAIRES ET PISTES DE RÉFLEXION

Notre deuxième partie s'est focalisée sur la manière dont les auteurs grecs ont parlé de Chimère, de sa composition physique et de ses actions. Chimère dans les textes précède quelque peu Chimère dans les images et on la trouve du VIII<sup>e</sup> au IV<sup>e</sup> siècles, à l'exclusion surprenante des VI<sup>e</sup> et V<sup>e</sup> siècles<sup>1728</sup>, avant de réapparaître dès le I<sup>er</sup> siècle chez les auteurs latins.

Des éléments narratifs apparaissent chez Homère dans l'*Illiade*<sup>1729</sup>, qui présente son adversaire, et Hésiode, qui lui donne une généalogie dans la *Théogonie*<sup>1730</sup>. Tous deux détaillent son apparence, énumèrent la chèvre, le lion et non pas le serpent, *ophis*, mais le *drakôhn*, qui dérive de « *derkomai* », qui signifie « percer du regard », terme qui qualifie tant les géniteurs de Chimère, Échidna et Typhon, que Méduse. Tous deux mentionnent sa particularité, ses jets de feu. Pindare<sup>1731</sup> apporte de nouveaux détails sur son histoire : Bellérophon a pu la vaincre grâce au mors offert par Athéna, ce qui lui a permis de maîtriser Pégase. Ctésias utilise ensuite le nom Chimère pour désigner un feu inextinguible en Lycie<sup>1732</sup>. Pour Euripide, Chimère est simplement « la lionne au souffle de feu<sup>1733</sup> », tandis que Platon<sup>1734</sup> émet des doutes sur la possibilité de son existence, doutes qui sont repris et développés par Palaiphatos<sup>1735</sup>, qui suggère que Chimère soit un simple jeu de mots. Dans *La Septante*<sup>1736</sup> Chimère devient masculin, un *chimeros*, un jeune bouc, élevé spécifiquement afin de devenir bouc émissaire en cas de besoin, ce qui peut expliquer la raison pour laquelle, déjà Homère<sup>1737</sup>, puis Palaiphatos<sup>1738</sup>, Apollodore<sup>1739</sup> et enfin Élien<sup>1740</sup> ont écrit qu'Amisodaros l'a nourrie<sup>1741</sup>.

L'examen des termes grecs permet de comprendre l'importance du feu dans cette figure hors du commun et si Homère qualifie Chimère de divine, ce sont en fait ses flammes qui sont indestructibles<sup>1742</sup>. D'autre part, si Homère écrit déjà que Bellérophon doit la combattre car elle

---

<sup>1728</sup> Il est à souligner que Chimère devient rare à cette même époque.

<sup>1729</sup> Homère, *Illiade*, VI, 152-204 et XVI, 329.

<sup>1730</sup> Hésiode, *Théogonie*, 318.

<sup>1731</sup> Pindare, *Olympique*, 61-69.

<sup>1732</sup> Ctésias, *L'Inde*, I, 45<sup>e</sup>.

<sup>1733</sup> Euripide, *Électre*, 475.

<sup>1734</sup> Platon, *Phèdre*, 229c et *La République*, IX, 588c.

<sup>1735</sup> Palaiphatos, *Sur les récits qu'on ne peut croire*, 28.

<sup>1736</sup> Les 72 traducteurs, *La Septante*, XVI, 8-10, 26.

<sup>1737</sup> Homère, *Illiade*, XVI, 328.

<sup>1738</sup> Palaiphatos, *Sur les récits qu'on ne peut croire*, 28.

<sup>1739</sup> Apollodore, *La Bibliothèque*, II, 3, 1-2.

<sup>1740</sup> Élien, *La personnalité des animaux*, IX, 23.

<sup>1741</sup> Homère, *Illiade*, XVI, 329.

<sup>1742</sup> *Ibid.*, VI, 182-183.

est un fléau pour les hommes<sup>1743</sup>, ce n'est qu'Apollodore qui justifie le fait de devoir la tuer car elle ravageait les contrées et malmenait les troupeaux<sup>1744</sup>. Relevons que cet affrontement peut être assimilé à une chasse et qu'il constitue une épreuve pour Bellérophon, épreuve liée à son rang princier. La victoire du héros le gratifie de la main de la fille du roi assortie d'une partie du domaine royal. Bellérophon initie ainsi une lignée aristocratique en Lycie à l'image de l'emprise grecque sur les territoires avoisinants. Cette descendance est déjà annoncée dans l'*Iliade*<sup>1745</sup> où l'un des guerriers alliés à Troie, Glaucos, énumère ses ancêtres jusqu'à Bellérophon.

Si plusieurs auteurs décrivent son combat, sa disparition est par contraste peu commentée car contrairement à Méduse ou au lion de Némée qui sont devenus des attributs, et au contraire de Typhon dont on sait qu'il alimente l'Etna, nulle information ne nous est parvenue sur le cadavre de Chimère<sup>1746</sup>, du moins si dépouille il y a. En effet, Homère utilise un terme<sup>1747</sup> pour décrire l'action de Bellérophon qui est proche « d'abattre », à comprendre dans le sens de « mettre à terre<sup>1748</sup> », et qui n'implique pas nécessairement la mort.

Chimère est liée également à l'écriture d'une autre manière : dans l'*Iliade*, Bellérophon était porteur d'un message écrit, « des signes funestes<sup>1749</sup> », sur des tablettes et cette première mention de l'écriture<sup>1750</sup> peut signifier que cette histoire est très ancienne, possiblement un souvenir du Linéaire B comme le suggère Alexandre Tourraix<sup>1751</sup>.

Nous concentrant sur la diffusion géographique des images représentant Chimère, nous avons constaté que dès l'émergence du motif au VII<sup>e</sup> siècle jusqu'à son déclin à la fin du IV<sup>e</sup> siècle, nous les retrouvons sur diverses sortes de support, principalement mobiles : la céramique étant de loin la plus représentée avec près de la moitié des objets qui nous sont parvenus, l'autre moitié étant constituée par le monnayage, l'orfèvrerie, la glyptique et les reliefs réunis. Les autres supports, la coroplastie, la toreutique, l'ivoire, la sculpture et la peinture murale, d'excellente qualité, sont relativement rares. Ce seront les mosaïques qui durant l'Empire romain diffuseront l'iconographie de Chimère sur un vaste territoire.

---

<sup>1743</sup> *Ibid.*, XVI, 329.

<sup>1744</sup> Apollodore, *La Bibliothèque*, II, 3, 1-2.

<sup>1745</sup> Homère, *Iliade*, VI, 191-204.

<sup>1746</sup> Les fumerolles du *Mont Chimère* témoignent du lieu de naissance ou sont-elles le souffle encore actif du cadavre de Chimère ?, FRONTISI-DUCROUX, 2003, p. 21.

<sup>1747</sup> Homère, *Iliade*, VI, 183, terme repris par Pindare, *Olympique*, 13, 90.

<sup>1748</sup> En anglais ce terme est traduit par « *slay* », Homer, *Iliad*, VI, 183 (trad. M. L. WEST, Clarendon Press, 1999).

<sup>1749</sup> Homère, *Iliade*, VI, 168-169 (trad. P. MAZON, Les Belles Lettres, 1992).

<sup>1750</sup> WEBSTER, 1958, p. 73.

<sup>1751</sup> TOURRAIX, 2000, p. 128 et « Le monde achéen des tablettes », SEVERYNS, 1960, p. 152-172.

La Grèce et la péninsule italienne sont les deux seules régions où ce motif a été produit au début de cette iconographie. En effet, si Chimère est une créature composite grecque, elle est très fréquemment représentée en Étrurie où dès le VII<sup>e</sup> siècle dominent les *unicum*, les pièces uniques, tels de somptueux pectoraux datant de 675-650<sup>1752</sup>, l'unique peinture pariétale de 540-530 représentant Chimère<sup>1753</sup>, la seule représentation (525) de Chimère allaitante<sup>1754</sup> et un des rares grands bronzes animaliers antiques qui nous soient parvenus, la *Chimère d'Arezzo*<sup>1755</sup> de 450-400. En Grèce, nous observons qu'au VII<sup>e</sup> siècle à Corinthe nous avons affaire principalement à de la production vasculaire et que les représentations attiques datent principalement du VI<sup>e</sup> siècle, alors qu'au IV<sup>e</sup> siècle Chimère est présente sur le monnayage corinthien. Au IV<sup>e</sup> siècle nous avons quelques représentations de Chimère au-delà des deux zones initiales de production dont une coupe de coroplastie de la région du Pont Euxin<sup>1756</sup> et de deux (ou trois) reliefs<sup>1757</sup> de la région du Xanthe en Asie Mineure, qui avec la peinture pariétale de Tarquinia, sont les seules à avoir produit une iconographie de Chimère sur des supports immobiles.

## QUESTIONNEMENTS, RÉFLEXIONS ET HYPOTHÈSES ANTHROPOLOGIQUES

Dans les deux premières parties, le croisement des sources iconographiques et littéraires nous a permis de tenter de clarifier plusieurs points en suspens au départ de notre enquête, alors que dans la dernière partie, nous avons choisi d'analyser les questionnements de manière thématique.

Tout d'abord, la physiologie de Chimère l'inscrit dans la catégorie des créatures composites et différentes interprétations ont été avancées pour expliquer ces étonnantes compositions, dont l'origine est possiblement à chercher du côté des fossiles de dinosaures découverts à des époques très anciennes déjà<sup>1758</sup>. Disséqués, ces êtres composites deviennent un simple agrégat d'éléments disparates et perdent leur potentiel de fascination. De même la frontière entre animaux fantastiques ou simplement exotiques n'est pas clairement établie : est fantastique ce qui peut être simplement exotique.

Notre interprétation associe ces êtres hors normes à l'imaginaire des confins. L'Orient, berceau de ce type de créatures hybrides est dans ce cas la Lycie, la région de Phasélis dont parle Ctésias, où

---

<sup>1752</sup> Les pectoraux des Tombes Barberini et Bernardini de Palestrina et de la Tombe Regolini-Galassi de Cerveteri, toutes trois datées du deuxième quart du VII<sup>e</sup> siècle, étudiés dans la première partie, aux n° 1.4.1.1, 1.4.1.2 et 1.4.4.3.

<sup>1753</sup> La peinture de la *Tombe des Taureaux* de Tarquinia, 540-530, étudiée dans la première partie, au n° 2.5.

<sup>1754</sup> La peinture vasculaire sur une amphore de la Tolfà, 525, étudiée dans la première partie, au n° 2.9.

<sup>1755</sup> La sculpture de bronze, datée de 450-400, étudiée en détail dans la première partie, au n° 3.4.

<sup>1756</sup> La coupe biconique du Trésor de Rogozen, étudiée dans la première partie, au n° 3.9.

<sup>1757</sup> Le relief du Herôon de Gjölbaschi-Trysa, possiblement le relief funéraire de Tlos et un sarcophage de Xanthós, étudiés dans la première partie aux n° 3.8.1, 3.8.2 et 3.8.3.

<sup>1758</sup> MAZIN, 2020, p. 10.

brûle un feu immortel<sup>1759</sup>, la *Katakaumenê* qui semble être la pépinière idéale des êtres au regard de braise ou soufflant le feu<sup>1760</sup> et la Plaine Aléienne où Bellérophon erra à la fin de sa vie<sup>1761</sup>.

En ce qui concerne la composition physique de Chimère, des trois animaux qui la constituent, si la chèvre lui a donné son nom, elle nous semble néanmoins la plus inoffensive. Nous intéressent donc tant à la probabilité qu'avaient Grecs et « Italiens » de côtoyer chacun des trois animaux et d'expérimenter leur réelle dangerosité, nous en concluons que la possibilité de rencontrer des lions était si peu probable qu'ils en étaient presque des animaux fantastiques.

Chimère est connue grâce à son combat et nous constatons que cet affrontement peut être assimilé à une chasse. Cette épreuve était non seulement un travail probatoire pour Bellérophon, mais également une activité en adéquation avec son rang princier. La victoire du héros le gratifie de la main de la fille du roi assortie d'une partie du domaine royal. Bellérophon initie donc une lignée aristocratique en Lycie, ce qui est emblématique de l'emprise grecque sur les territoires avoisinants. Cette descendance figurera dans l'*Illiade*<sup>1762</sup> où un des guerriers alliés à Troie, Glaucos, liste ses ancêtres jusqu'au Bellérophon dont l'histoire a franchi les siècles grâce à Chimère.

Ce ne sera que dans l'Empire romain que l'image se diffusera sur un plus vaste territoire, essentiellement grâce à des mosaïques que l'on trouve de la Grande-Bretagne à l'Afrique du Nord, du Portugal à Byzance. Cette iconographie du combat entre Chimère et Bellérophon chevauchant Pégase sera reprise par le christianisme notamment dans la composition de « Saint Georges terrassant<sup>1763</sup> le dragon ». À l'époque moderne, en littérature, le terme devient souvent pluriel et les « chimères » expriment l'utopie. Dans notre monde contemporain, les images de Chimère sont des motifs que l'on retrouve tant dans les ateliers des tatoueurs ou comme héroïnes de jeux vidéo, et les chimères deviennent dorénavant génétiques et ont des conséquences éthiques.

Ce n'est sans doute pas un hasard si Chimère est aujourd'hui encore une des plus populaires créatures composites de la mythologie grecque. Comme Minotaure<sup>1764</sup>, son histoire l'a hissée au stade de quasi-personnification. Son combat contre Bellérophon chevauchant Pégase y est sans

---

<sup>1759</sup> Ctésias, *L'Inde*, I, 45°.

<sup>1760</sup> BOARDMAN, 2002, p. 39.

<sup>1761</sup> Homère, *Illiade*, VI, 203-204.

<sup>1762</sup> Homère, *Illiade*, VI, 192-194.

<sup>1763</sup> À noter que le verbe habituel pour cette scène dans les traductions françaises est bien plus proche de celui qui est utilisé en référence au combat de Chimère qui pourtant signifie également « mettre à terre » et non pas tuer. Les traductions anglaises sont plus cohérentes et utilisent le verbe « *slay* » tant pour décrire le combat entre Bellérophon et Chimère que celui entre Saint Georges et le dragon.

<sup>1764</sup> Mais les plus anciennes mentions littéraires que nous ayons du Minotaure sont d'Hygin : « à la tête bovine et au corps humain dans sa partie inférieure », *Fables*, XL (trad. J.-Y. BORIAUD, Les Belles Lettres, 1997).



doute pour beaucoup et étonnement c'est elle, la perdante qui a eu la plus grande destinée. Ce n'est pas le moindre des paradoxes de ce mythe datant de près de vingt-neuf siècles et qui demeure si présent au point d'en faire un élément de la culture *underground* chère aux jeunes générations.

# 13 TABLE DES FIGURES

FIG. 1 DESSIN DE LA SCULPTURE DE LA <i>CHIMÈRE D'AREZZO</i> IN DAREMBERG ET SAGLIO.....	14
FIG. 2 DESSIN, J. MORIN, COUPE SIANA DE CAMIROS, RHODES.....	14
FIG. 3 DESSIN, S. REINACH, SCULPTURES DES <i>CHIMERÈS D'AREZZO</i> ET D'ALBANI.....	15
FIG. 4 DESSINS, J. H. TISCHBEIN, DIVERS VASES GRECS ET ÉTRUSQUES.....	15
FIG. 5 DESSIN, J. MORIN, PLAT DE CAMIROS.....	16
FIG. 6 DESSIN, J. MORIN, COUPE SIANA DU PEINTRE DE HEIDELBERG, DE CAMIROS .....	17
FIG. 7 DESSIN, J. MORIN, PLAT DU PEINTRE DE LA LAMPE, POUILLES.....	17
FIG. 8 DESSIN, J. MORIN, <i>BUCCHERO-OLLA</i> D'ORVIETO.....	17
FIG. 9 DESSIN, E. POTTIER, PELIKE DU PEINTRE DE BARCLAY, DE CERVETERI .....	18
FIG. 10 DESSIN, P. AMANDRY, ARYBALLE CORINTHIEN .....	18
FIG. 11 DESSIN, J. BOARDMAN, ARYBALLE PROTOCORINTHIEN.....	19
FIG. 12 ARYBALLE DU PEINTRE DES LIONS HÉRALDIQUES (625-600).....	20
FIG. 13 GRAPHIQUE CHRONOLOGIE GÉNÉRALE DES SUPPORTS .....	36
FIG. 14 GRAPHIQUE RÉPARTITION DES ZONES DE PRODUCTION.....	37
FIG. 15 GRAPHIQUE RÉPARTITION PAR MATIÈRE.....	37
FIG. 16 LENTOÏDE DE STÉATITE DE MELOS, (900-700).....	39
FIG. 17 AMYDALOÏDE DE STÉATITE DE MELOS, (675-650).....	40
FIG. 18 LENTOÏDE DE STÉATITE DE MELOS, (600).....	40
FIG. 19 SCARABÉ DE CRISTAL DE ROCHE (550-500).....	41
FIG. 20 CENOCHOË, FALISQUE (710-670).....	43
FIG. 21 <i>DINOS</i> DU PEINTRE DES CHEVAUX, INCORONATA (700-650).....	45
FIG. 22 CISTE, TOMBE CASTELLANI, PALESTRINA, (700-675) .....	51
FIG. 23 PLAQUE D'OR, TOMBE BERNARDINI, PALESTRINA (680-675).....	52
FIG. 24 FIBULE D'OR, TOMBE BERNARDINI, DE PALESTRINA, (680-660).....	53
FIG. 25 <i>TRYPHÈS</i> , TOMBE BERNARDINI, PALESTRINA (670).....	53
FIG. 26 PLAQUE D'OR, TOMBE BARBERINI, PALESTRINA (670).....	54
FIG. 27 PLAQUE D'OR, TOMBE BARBERINI, PALESTRINA (DÉTAIL).....	54
FIG. 28 FIBULE D'OR, TOMBE BARBERINI, PALESTRINA (670).....	54
FIG. 29 PECTORAL D'OR, TOMBE REGOLINI-GALASSI, CERVETERI (675-650).....	58
FIG. 30 PECTORAL D'OR, TOMBE REGOLINI-GALASSI, CERVETERI (DÉTAIL).....	58
FIG. 31 <i>IMPASTO-OLLA</i> INCISÉ, ORVIETO (675-650).....	61
FIG. 32 <i>BUCCHERO-OLLA</i> INCISÉ, CERVETERI (675-650).....	62
FIG. 33 DIADÈME D'OR, TOMBE D'ISIS, VULCI (650).....	63
FIG. 34 <i>IMPASTO</i> BRUNO SOTILE INCISÉ CAPENA (650-600).....	65
FIG. 35 <i>BUCCHERO-OLLA</i> INCISÉ, CON COPERCHIO, CAPENA (650-600).....	65
FIG. 36 DESSIN M. C. BIELLA, <i>IMPASTO-OLLA</i> , CAPENA.....	66
FIG. 37 RHYTON DE BRONZE, MER NOIRE (800-600).....	66
FIG. 38 COUVERCLE DE PYXIS D'IVOIRE ÉTRUSQUE CIRCOLO DEGLI AVORI, VETULONIA (675-650).....	67
FIG. 39 PYXIS D'IVOIRE ÉTRUSQUE (600-550).....	68
FIG. 40 CISTE DE LA TOMBE DU DUCE, VETULONIA (650-625).....	69

FIG. 41 FIBULE D'OR, TOMBE DU LICTEUR, VETULONIA (630).....	70
FIG. 42 AMPHORE ÉTRUSCO-CORINTHIENNE <i>IMPASTO</i> INCISÉ, CERVETERI (630-600).....	71
FIG. 43 AMPHORE BUCCHERO <i>A STAMPO</i> , CHIUSI (600-575).....	72
FIG. 44 COUPE BUCCHERO <i>A STAMPO</i> , CHIUSI (600-575).....	72
FIG. 45 BUCCHERO-OLLA, TOMBE DE LA PANIA, CHIUSI (600-550).....	73
FIG. 46 DOSSIER DE TRÔNE, CHIUSI.....	73
FIG. 47 KOTYLE, ÉGINE (670-660).....	74
FIG. 48 PLAT DE THASOS (660).....	74
FIG. 49 ARYBALLE CORINTHIEN DU GROUPE DE CHIGI, THÈBES (660-650).....	77
FIG. 50 ARYBALLE DU PEINTRE DE BOSTON (650-630).....	77
FIG. 51 PINAX, GORTYNE, (650-625).....	78
FIG. 52 CRATÈRE-SKYPHOS ATTIQUE DU PEINTRE DE NESSOS (610).....	79
FIG. 53 PLAT DE CAMIROS (600-575).....	80
FIG. 54 BRASSARD DE BOUCLIER, OLYMPIE (600-550).....	81
FIG. 55 BRASSARD DE BOUCLIER, OLYMPIE, (550-500).....	81
FIG. 56 ARYBALLE SPHÉRIQUE DU PEINTRE DES LIONS HÉRALDIQUES, RHODES (590).....	82
FIG. 57 ARYBALLE SPHÉRIQUE DE CAMIROS, PEINTRE DES LIONS HÉRALDIQUES (625-600).....	83
FIG. 58 PLAT DE SIANA DU PEINTRE DE LA CHIMÈRE (590-570). ....	84
FIG. 59 PLAT DU PEINTRE DE LA CHIMÈRE (580-570).....	85
FIG. 60 COUPE LACONNIENNE DE DROOP DU PEINTRE DE LA CHIMÈRE (550-525). ....	85
FIG. 61 COUPE LACONNIENNE DU PEINTRE DES BORÉADES (570-565).....	86
FIG. 62 PLAT ATTIQUE DU PEINTRE D'EUCHEIROS, VULCI (550).....	88
FIG. 63 FIBULE D'OR, VULCI (550-500).....	90
FIG. 64 FIBULE D'OR, ÉTRUSQUE (525-500).....	90
FIG. 65 BAGUES D'OR, VULCI (550-525) .....	90
FIG. 66 BAGUE D'OR, VULCI (550-525).....	91
FIG. 67 EPISTEMA DE BRONZE, TOMBE DU CHARIOT, MELFI (550-500).....	91
FIG. 68 PEINTURE PARIÉTALE, TOMBE DES TAUREAUX, TARQUINIA (540-530).....	94
FIG. 69 PEINTURE PARIÉTALE, TOMBE DES TAUREAUX, TARQUINIA, (DETAIL) .....	97
FIG. 70 AMPHORE ATTIQUE DU PEINTRE BMN, CERVETERI (540-530).....	99
FIG. 71 AMPHORE ATTIQUE DU PEINTRE DE LA BALANÇOIRE, VULCI (540-520).....	101
FIG. 72 TRIPODE LOEB C, PERUGIA (530-500).....	103
FIG. 73 TRIPODE LOEB A, PERUGIA (530-500).....	103
FIG. 74 AMPHORE DU GROUPE DE LA TOLFA (525) .....	104
FIG. 75 DESSIN ACROTÈRE-PIGNON TERRACOTTA , TEMPLE DE PORTONACCIO, VEIES.(510-500).....	105
FIG. 76 ACROTÈRE-PIGNON TERRACOTTA, TEMPLE DE PORTONACCIO, VEIES (510-500).....	106
FIG. 77 AMPHORE ATTIQUE DU PEINTRE DE BERLIN (500-490).....	106
FIG. 78 RELIEF JACOBSTHAL, MÉLOS (490-470).....	108
FIG. 79 DESSIN G. SCHARF, 1849 ET RELIEF JACOBSTHAL, CYCLADIQUE (490-470).....	109
FIG. 80 COUPE ATTIQUE, DU PEINTRE DE CODROS, VULCI (460-450).....	110
FIG. 81.ÆNOKOÉ APULIENNE U PEINTRE DE FELTON (450-400).....	111
FIG. 82 GRAVURE, T. VERKRUYS, LA <i>CHIMÈRE D'AREZZO</i> , 1720.....	112

FIG. 83 CHIMÈRE D'AREZZO (450-400).....	114
FIG. 84 COUPE D'ARGENT, ATTIQUE TUMULUS DES SEPT FRÈRES, MER NOIRE, (450) .....	117
FIG. 85 COUPE DE RHÉNÉE, ATTIQUE, ARGENT INCUSTRÉ D'OR, THRACE (430).....	118
FIG. 86 ÉPINETRON ATTIQUE (425-420).....	119
FIG. 87 CENOCHOÉ ATTIQUE D'UN PROCHE DU PEINTRE D'EMPEDOKÈS (410).....	119
FIG. 88 RELIEF DE PIERRE, HERÔON DE GJÖLBASHI-TRYSA (400-375).....	121
FIG. 89 RELIEF DE PIERRE, TOMBE DE TLOS (400-350).....	122
FIG. 90 SARCOPHAGE DE LA TOMBE DE MEHERI, XANTHÓS (390-350).....	123
FIG. 91 DESSIN G. SCHARF, 1849, SARCOPHAGE DE LA TOMBE DE MEHERI, XANTHÓS.....	123
FIG. 92 GOBELET D'ARGENT A DÉCORS D'OR, PONT EUXIN (400-350).....	124
FIG. 93 TRIHEMIDRACHME (1 1/2) D'ARGENT, DE CORINTHE (330).....	125
FIG. 94 MONNAIE DE LA LIGUE ACHEENNE (350-300) .....	126
FIG. 95 ROUELLE AUX PEGASES ET AUX CHIMERE, APULIENNE (400-350).....	126
FIG. 96 MIROIR DE BRONZE, ÉTRUSQUE (350-300).....	127
FIG. 97 CRATÈRE DU PEINTRE DE DARIUS, VASE DES PERSES, CANOSA DI PUGLIA (330-320).....	128
FIG. 98 CRATÈRE DU PEINTRE DE LYCURGUE, RUVO (360).....	129
FIG. 99 GRAPHIQUE SPÉCIFICITÉS CHIMÈRE.....	130
FIG. 100 GRAPHIQUE DÉFENSES CHIMÈRE.....	132
FIG. 101 GRAPHIQUE PROTAGONISTES ANNEXES.....	133
FIG. 102 GRAPHIQUE PROTAGONISTES COMBAT.....	136
FIG. 103 GRAPHIQUE CHRONOLOGIES CHIMERE SEULE OU AU COMBAT.....	137
FIG. 104 GRAPHIQUE COIFFURES BELLEROPHON.....	138
FIG. 105 DESSIN J. TISCHBEIN VASE PERDU SIR W. HAMILTON (425-375).....	139
FIG. 106 CRATÈRE ATTIQUE, LECCE (400-300).....	140
FIG. 107 GOUACHES M. H. DUCOUX, ANTEFIX DE THASOS.....	141
FIG. 108 GRAPHIQUE TYPE D'ARME.....	142
FIG. 109 CENOCHOÉ ATTIQUE, POMPEION D'ATHÈNES (475-400) .....	143
FIG. 110 CRATÈRE ATTIQUE, CORINTHE (425-375) .....	143
FIG. 111 CRATÈRE, FALISQUE?, CERCLE DU P. DE NAZZANO ET P. D'HERACLES (400-375).....	144
FIG. 112 GRAPHIQUE CHIMÈRE BLESSÉE OU MORTE.....	144
FIG. 113 CRATÈRE ÉTRUSQUE, 410-400.....	144
FIG. 114 GRAPHIQUE RÉPARTITION PAR MATIÈRE.....	145
FIG. 115 GRAPHIQUE CHRONOLOGIE GÉNÉRALE .....	146
FIG. 116 GRAPHIQUE TYPOLOGIES CÉRAMIQUE.....	146
FIG. 117 GRAPHIQUE CHRONOLOGIQUES CÉRAMIQUE.....	148
FIG. 118 GRAPHIQUES CHRONOLOGIQUES COMPARATIFS ORFÈVREURIE ET MONNAYAGE .....	148
FIG. 119 GRAPHIQUES CHRONOLOGIQUES COMPARATIFS GLYPHIQUE ET RELIEFS.....	148
FIG. 120 CARTE RÉPARTITION DES REPRÉSENTATIONS DE CHIMÈRE EN GRÈCE.....	149
FIG. 121 CARTE RÉPARTITION DES REPRÉSENTATIONS DE CHIMÈRE EN "ITALIE".....	150
FIG. 122 GRAPHIQUE CHRONOLOGIQUE CÉRAMIQUE, ÉTRUSQUE ET ATTIQUE .....	151
FIG. 123 GRAPHIQUE TYPOLOGIQUE CÉRAMIQUE.....	155
FIG. 124 GRAPHIQUE TYPOLOGIQUE ORFÈVREURIE.....	155

FIG. 125 GRAPHIQUE TYPOLOGIQUE RELIEFS.....	155
FIG. 126 MARCHEPIED EN CALCAIRE, DE GOLGOI, CHYPRE (500-480).....	155
FIG. 127 GRAPHIQUE CHRONOLOGIE TEXTES.....	160
FIG. 128 GRAPHIQUE CHRONOLOGIQUE COMPARATIF TEXTES ET IMAGES.....	160
FIG. 129 GRAPHIQUE MYTHICAL CREATURES, JEF KEMP, 2012.....	198
FIG. 130 RELIEF D'ARGENT, NÉO-HITTITE-ANATOLIEN, 1000-700.....	207
FIG. 131 TABLEAU RÉCAPITULATIF GÉNÉALOGIES SELON LA THÉOGONIE, BELLES LETTRES .....	209
FIG. 132 HESIOD'S THEOGONY, AARON ATSMAN, THEOI PROJECT, 2011.....	210
FIG. 133 GRAPHIQUE GÉNÉALOGIQUE CHIMÈRE, CLAUDE RESSNIG.....	211
FIG. 134 DESSIN C. RESSNIG, AMPHORE ETRUSCO-CORINTHIENNE.....	215
FIG. 135 STATÈRE D'ARGENT, D'ASIE MINEURE (450-400).....	226
FIG. 136 STATUETTE D'IVOIRE, AURIGNACIEN, GROTTA HOHLENSTEIN, SOUABE (38'000 ANS).....	227
FIG. 137 STATUETTE DE SEKHMET, KARNAK (1391-1353).....	227
FIG. 138 ŒUF D'AUTRUCHE, TOMBE D'ISIS, VULCI (625-600).....	229
FIG. 139 COUPE SIANA ATTIQUE, PEINTRE C (575-550).....	236
FIG. 140 <i>IMPASTO-OLLA</i> INCISE, CAPENATE, 650-600.....	237
FIG. 141 PINAX CRETOIS A DEUX REGISTRES (550-500).....	238
FIG. 142 SCEAU-CACHET SCARABOÏDE, JOUEUR DE LYRE (750-700).....	266
FIG. 143 BAS-RELIEF DE PIERRE DE KARKEMIS, 750-700.....	267
FIG. 144 CRATÈRE DU GROUPE DE NAPLES (375-330) .....	289
FIG. 145 TISSU COPTE DIT LE CHALE DE SABINE, D'ANTINOE, (400-450 DE NOTRE ÈRE) .....	308
FIG. 146 MOSAÏQUE ROMAINE, DE MYRTILIS, LUSITANIE (500-550 DE NOTRE ÈRE).....	308
FIG. 147 ÉPINÉTRON ATTIQUE (425-420).....	309
FIG. 148 HUILE SUR BOIS, RAFFAELLO SANZIO (1506 DE NOTRE ÈRE). .....	309
FIG. 149 PEINTURE SUR MOSAÏQUE D'OR, PINTURICCHIO (1490 DE NOTRE ÈRE).....	311
FIG. 150 DESSIN DE PIERRE NOIRE, LEONARDO DA VINCI (VERS 1490 DE NOTRE ÈRE).....	311
FIG. 151 DESSIN AU FUSAIN; JACOPO LIGOZZI (1590-1610 DE NOTRE ÈRE) .....	312
FIG. 152 HUILE SUR BOIS, P. P. RUBENS (1635 DE NOTRE ÈRE) .....	312
FIG. 153 DESSIN ENCRE BRUNE L. J. DESPREZ (1771 DE NOTRE ÈRE )......	313
FIG. 154 ESTAMPE VERMISCHT GEGENSTÄNDE, J. BERTUCH (1792 DE NOTRE ÈRE).....	313
FIG. 155 DESSIN ENCRE BRUNE, B. PINELLI (1826 DE NOTRE ÈRE.....	315
FIG. 156 COLORISATION GELATINO-ARGENTIQUE, T. HAINES (1947 DE NOTRE ÈRE).....	315
FIG. 157 SCHÉMA CHIMÆRA INCENDIARIUS, PLATES 1 et 2, EB HUDSEPH (2016 DE NOTRE ÈRE).....	316

# MERCI !

Pour leurs conseils si précieux de Fribourg et de Paris, un tout grand merci à mes directrices de thèse Véronique Dasen et Cecilia D'Ercole, ainsi qu'aux membres de mon comité, les professeurs Mario Denti et François Lissarrague.

Jacqueline Eidelman, Cecilia Hurley-Griener, Françoise Mardrus, ainsi que Carine Casal, Laurent Haumesser et Stéphane Verger m'ont très cordialement accueillie à *l'École du Louvre* pour les spécialités en muséographie et en étruscologie et je leur en suis particulièrement reconnaissante.

Mon année romaine fut une expérience merveilleuse grâce à Maria Cristina Biella, Claudia Carlucci et à Laura Michetti qui m'ont reçue à *La Sapienza* et guidée avec un formidable enthousiasme dans les méandres de la mosaïque des peuples pré-romains et étrusques. Nicolas Laubry et ses collègues m'ont chaleureusement ouvert les portes de *l'École Française de Rome* et Joëlle Comé celles de *l'Istituto Svizzero*, alors que l'équipe de la *Biblioteca Vaticana* a contribué à rendre inoubliables mes recherches en ce lieu glorieux.

Un très sincère merci également à Matteo Caponi, Pierre Judet de La Combe, Piero Li Causi, Bernard Sergent, Ioanna Solidaki et Arnaud Zucker, ainsi qu'à tous les chercheurs, historiens, philologues, archéologues s'intéressant aux créatures hybrides.

Sans mes si précieux lecteurs et relecteurs, mes comparses doctorants ainsi que les bibliothécaires, cette recherche serait restée chimérique.

Cette enquête fut très agréable grâce aux bienheureux détenteurs d'ermitages merveilleux qui m'ont accueillie chez eux afin que je rédige dans la paix et la sérénité, à mes collègues de Montreux qui se sont montrés si compréhensifs envers mes préoccupations bien éloignées de celles de l'organisation d'un festival de musique, à mes amis qui, bien que n'ayant à priori nul intérêt pour les bestioles bizarres ni pour les vieilleries en général, ont néanmoins régulièrement fait preuve d'une bienveillante curiosité... et bien entendu à mon si cher époux qui fut simplement parfait.

À tous et à chacun, je dis MERCI et fais miens ces mots d'Aristote « aucune marque de considération ne saurait entrer en balance avec le service rendu, sans doute suffit-il, comme dans nos rapports avec les dieux et nos parents, de nous acquitter dans la mesure où nous le pouvons<sup>1</sup> ».

Mais surtout un immense merci à toi, chère Chimère, toi qui m'as accompagnée durant toutes ces années et qui m'a fait découvrir tant d'horizons insoupçonnés...

---

<sup>1</sup> Aristote, *Éthique à Nicomaque*, 1164b 35-36.







# BIBLIOGRAPHIE

<b>Abréviations</b>	<b>3</b>
<b>Auteurs anciens</b>	<b>6</b>
<b>Ouvrages et littérature spécialisée</b>	<b>12</b>
<b>Webographie</b>	<b>87</b>

## ABRÉVIATIONS

*AA - Archäologischer Anzeiger*

*ABFH - Athenian Black Figure Vases*

*ABV - Attic Black-figure Vase-painters*

*AG - Die antiken Gemmen*

*AGD - Antike Gemmen in Deutschen Sammlungen*

*AGAI - Ancient Greek Art and Iconography*

*AGGems - Archaic Greek Gems*

*AJA - American Journal of Archaeology*

*AnatSt - Anatolian Studies*

*AnnFaina - Annali della Fondazione per il Museo « Claudio Faina »*

*AnnPisa - Annali della Scuola normale superiore di Pisa*

*AntK - Antike Kunst*

*AntW - Antike Welt*

*ArchCl - Archeologia Classica*

*ArchDelt - Arxaiologikòn Deltion*

*ARFH - Athenian Red Figure Vases*

*ARV - Attic Red-figure Vase-painters*

*AUA - Antike und Abendland*

*BABesch - Bulletin Antieke Beschaving*

*BCH - Bulletin de correspondance hellénique*

*BdI - Bullettino dell' Instituto di Corrispondenza Archeologica*

*BM - British Museum, London*

*BMC - A Catalogue of Greek Coins in the British Museum*

*BMGems - Catalogue of the Engraved Gems and Cameos: Greek, Etruscan and Roman in the British Museum*

*BMP - British Museum Press*

*BMPaintings - Catalogue of the Greek, Etruscan and Roman Paintings and Mosaics in the British Museum*

*BollArch - Bollettino di Archeologia*

*BollArte - Bollettino d'arte*

*BullMMA - Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*

*CIL - Corpus Inscriptionum Latinarum, Le recueil général des inscriptions latines*

*C&M - Coins and Medals*

*CatGems - Catalogue of the Engraved Gems in the Royal Coin Cabinet, The Hague*  
*CerEtr - La ceramica degli etruschi, La pittura vascolare*  
*ChalkVas - Chalkidische Vasen*  
*CNRTL - Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales*  
*CollCastellani - Catalogo dei vasi della collezione Augusto Castellani*  
*CSE - Corpus speculorum Etruscorum*  
*CVA - Corpus vasorum antiquorum*  
*CVP - Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period*  
*DA - Dictionnaire des antiquités grecques et romaines, d'après les textes et les monuments*  
*EAA - Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale*  
*EngrGems - Engraved Gems of the Greeks, Etruscans and Romans*  
*EtrSk - Etruskische Skarabäen*  
*EtrSp - Etruskische Spiegel*  
*GettyMusJ - The J. Paul Getty Museum Journal*  
*GGFR - Greek Gems and Finger Rings*  
*GrMünze - Die griechische Münze*  
*IstanbMitt - Istanbuler Mitteilungen*  
*Janer - Journal of Ancient Near Eastern Religions*  
*JdI - Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*  
*JHS - The Journal of Hellenic Studies*  
*JlArchNum - Journal international d'archéologie numismatique*  
*LaIc - Laconian Iconography of the Sixth Century BC*  
*LakVas - Lakonische Vasenmaler des sechsten Jahrhunderts v. Chr.*  
*LCS - The Red-figured Vases of Lucania, Campania and Sicily*  
*LIMC - Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*  
*MAAR - Memoirs of the American Academy in Rome*  
*MededRom - Mededelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome*  
*MEFRA - Mélanges de l'École française de Rome*  
*MetrMusJ - Metropolitan Museum Journal*  
*MFA - Museum of Fine Art, Boston*  
*MonAnt - Monumenti Antichi*  
*MonPiot - Monuments et mémoires de la Fondation Piot*  
*MuM - Münzen und Medaillen AG, Basel*  
*NotScav - Notizie degli scavi di antichità*  
*OlympBer - Bericht über die Ausgrabungen in Olympia*

*OlympForsch - Argivische Schilde*

*QuadAEI - Quaderni di Archeologia etrusco-italica*

*RDAC - Report of the Department of Antiquities of Cyprus*

*RE - Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*

*RFSIS - Red Figure Vases of South Italy and Sicily*

*RN - Revue numismatique*

*RVAp - The Red-figured Vases of Apulia, vol. I, Early and Middle Apulian*

*ScAnt - Scienze dell'Antichità, Storia, archeologia, antropologia*

*StEtr - Studi Etruschi*

*ThebSag - Der thebanische Sagenkreis und andere griechische Sagen in der etruskischen Kunst*

*TLG - Thesaurus Linguae Graecae*

*TLL - Thesaurus Linguae Latinae*

*Vat - Vasi antichi dipinti del Vaticano, Vasi italioti ed etruschi a figure rosse*

*ZfN - Zeitschrift für Numismatik*

## AUTEURS ANCIENS

ANTIGONE DE CARYSTE, *Fragments*, texte établi et traduit par Tiziano Dorandi, Paris, Les Belles Lettres, 2002 (1<sup>re</sup> éd. 1999).

APOLLODORE, *La Bibliothèque* (Le chant du monde), texte traduit sous la direction de Paul Schubert, Vevey, Éditions de l'Aire, 2014 (1<sup>re</sup> éd. 2003).

ARISTOPHANE, *Les Acharniens*, t. I, texte traduit par Hilaire Van Daele, Paris, Les Belles Lettres, 1980 (1<sup>re</sup> éd. 1923).

- *La Paix*, t. II, texte traduit par Hilaire Van Daele, Paris, Les Belles Lettres, 1980 (1<sup>re</sup> éd. 1925).
- *Les Grenouilles*, t. IV, texte traduit par Hilaire Van Daele, Paris, Les Belles Lettres, 1973 (1<sup>re</sup> éd. 1928).

ARISTOTE, *Physique*, t.I, texte établi et traduit par Henri Carteron, Paris, Les Belles Lettres, 2022 (1<sup>re</sup> éd. 1926).

- *Les Parties des animaux*, texte établi et traduit par Pierre Louis, Paris, Les Belles Lettres, 1957.
- *De la génération des animaux*, texte établi et traduit par Pierre Louis, Paris, Les Belles Lettres, 1961.
- *Histoire des animaux*, t. I, texte établi et traduit par Pierre Louis, Paris, Les Belles Lettres, 1964.
- *Histoire des animaux*, t. II, texte établi et traduit par Pierre Louis, Paris, Les Belles Lettres, 1968.
- *Histoire des animaux*, t. III, texte établi et traduit par Pierre Louis, Paris, Les Belles Lettres, 1969.
- *Météorologiques*, t. I, texte établi et traduit par Pierre Louis, Paris, Les Belles Lettres, 1982.
- *Problèmes*, t. III, texte établi et traduit par Pierre Louis, Paris, Les Belles Lettres, 1994.
- *Œuvres complètes*, sous la direction de Pierre Pellegrin, Paris, Flammarion, 2014.

ATHÉNÉE, *I Deipnosofisti*, texte établi et traduit par Luciano Canfora, Roma, Salerno Editrice, 2001.

- *Les Deipnosophistes*, texte établi et traduit par Alexandre Marie Desrousseaux, Paris, Les Belles Lettres, 1956.

CALLIMAQUE, *Les Origines, Réponses aux Telchines, Élégies, Épigrammes, Imabes et pièces lyriques, Hécélé, Hymnes*, texte établi et traduit par Émile Cahen, Paris, Les Belles Lettres, 1972 (1<sup>re</sup> éd. 1922).

CICÉRON, *De la divination* (La roue à livres), texte traduit par Gérard Freyburger et John Scheid, Paris, Les Belles Lettres, 1992.

- *La Nature des dieux* (La roue à livres), texte établi par Clara Auvray-Assayas, Paris, Les Belles Lettres, 2002.

CTÉSIAS, *Histoires de l'Orient* (La roue à livres), texte traduit et commenté par Janick Auberger, Paris, Les Belles Lettres, 1991.

- *La Perse, L'Inde, Autres fragments*, texte établi, traduit et commenté par Dominique Lenfant, Paris, Les Belles Lettres, 2004.

- DENYS D'HALICARNASSE, *Antiquités romaines*, t. I, texte établi et traduit par Valérie Fromentin, Paris, Les Belles Lettres, 1998.
- *Les Origines de Rome, Les Antiquités romaines* (La roue à livres), livres I-II, texte traduit par Valérie Fromentin, Jacques Schnäbele, Paris, Les Belles Lettres, 2004 (1<sup>re</sup> éd. 1990).
- DIODORE DE SICILE, *Bibliothèque historique, Naissance des dieux et des hommes* (La roue à livres), livres I-II, texte traduit par Michel Casevitz, Paris, Les Belles Lettres, 1991.
- *Bibliothèque historique, Mythologie des Grecs* (La roue à livres), livre IV, texte traduit par Anahita Bianquis et commenté par Janick Auberger, Paris, Les Belles Lettres, 2018 (1<sup>re</sup> éd. 1997).
  - *Bibliothèque historique, Livre des îles*, t. V (livre V), texte établi et traduit par Michel Casevitz, Paris, Les Belles Lettres, 2015.
  - *Bibliothèque historique, Les Grecs et les Perses des années 386 à 360*, t. X (livre XV), texte établi et traduit par Claude Vial, Paris, Les Belles Lettres, 1977.
- ÉLIEN, *Histoire variée* (La roue à livres), texte traduit par Alessandra Lukinovich et Anne-France Morand, Paris, Les Belles Lettres, 1991.
- *La Personnalité des animaux* (La roue à livres), livres I-IX, texte établi par Arnaud Zucker, Paris, Les Belles Lettres, 2001.
  - *La Personnalité des animaux* (La roue à livres), livres X-XVII, texte établi par Arnaud Zucker, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
- EMPÉDOCLE, *Les Purifications, Un projet de paix universelle*, texte établi, traduit et commenté par Jean Bollack, Paris, Seuil, 2003.
- ÉPICTÈTE, *Entretiens*, livre I, texte établi et traduit par Joseph Souilhé, Paris, Les Belles Lettres, 1975 (1<sup>re</sup> éd. 1945).
- ESCHYLE, *Prométhée enchaîné*, texte établi et traduit par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1976 (1<sup>re</sup> éd. 1921).
- ÉSOPE, *Fables*, texte établi et traduit par Émile Chambry, Paris, Les Belles Lettres, 2018 (1<sup>re</sup> éd. 1927).
- EURIPIDE, *Tragédies. Héraclès, Les Suppliantes, Ion*, t. III, texte établi et traduit par Léon Parmentier et Henri Grégoire, Paris, Les Belles Lettres, 1976 (1<sup>re</sup> éd. 1923).
- *Tragédies. Électre*, t. IV, texte établi et traduit par Léon Parmentier et Henri Grégoire, Paris, Les Belles Lettres, 1968 (1<sup>re</sup> éd. 1925).
  - *Tragédies complètes*, texte établi et traduit par Marie Delcourt-Curvers, Paris, Gallimard, 1962.
  - *Tragédies. Fragments de Bellérophon à Protésilas*, t. VIII (2<sup>e</sup> partie), texte établi et traduit par François Jouan et Herman Van Looy, Paris, Les Belles Lettres, 2000.
  - *Tragédies. Fragments. De Sthénébée à Chrysippos*, t. VIII, 3<sup>e</sup> partie, texte établi et traduit par François Jouan et Herman Van Looy, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
- FULGENCE, « Mitologiarum libri », in Fulgentius Mythographus, *Mitologiarum libri tres*, Leipzig, Teubner, 1970, p. 3-80.
- *Mythologies*, texte établi et traduit par Philippe Dain et Etienne Wolff, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2013.
- GALIEN, « De l'utilité des parties du corps humain », in *Œuvres médicales choisies*, livres I-II, texte traduit par Charles Daremberg, Paris, Gallimard, 1994.

GORGAS, *Penseurs grecs avant Socrate, de Thalès de Milet à Prodicos*, texte traduit par Jean Voilquin, Paris, Garnier Frères - Flammarion, 1964.

HÉRACLITE, *Fragments, Citations et témoignages*, texte traduit et présenté par Jean-François Pradeau, Paris, Flammarion, 2002.

- *Fragments recomposés, Présentés dans un ordre rationnel*, texte établi, traduit et commenté par Marcel Conche, Paris, Presses Universitaires de France, 2017.

HÉRACLITUS, « De incredibilibus », in Nicola Festa, *Palaephati Περὶ ἀπίστων, Mythographi Graeci* 3.2, Leipzig, Teubner, 1902, p. 73-87.

HÉRODOTE, *Histoires*, t. I, texte établi et traduit par Philippe-Ernest Legrand, Paris, Les Belles Lettres, 1970 (1<sup>re</sup> éd. 1932).

- *Histoires*, t. II, texte établi et traduit par Philippe-Ernest Legrand, Paris, Les Belles Lettres, 1972 (1<sup>re</sup> éd. 1930).
- *Histoires*, t. III, texte établi et traduit par Philippe-Ernest Legrand, Paris, Les Belles Lettres, 1939.
- *Histoires*, t. V, texte établi et traduit par Philippe-Ernest Legrand, Paris, Les Belles Lettres, 1946.
- *Histoires*, t. VI, texte établi et traduit par Philippe-Ernest Legrand, Paris, Les Belles Lettres, 1960 (1<sup>re</sup> éd. 1948).
- *Histoires*, t. VII, texte établi et traduit par Philippe-Ernest Legrand, Paris, Les Belles Lettres, 1963 (1<sup>re</sup> éd. 1951).
- *L'Enquête, Livres I à IV* (folio classique), texte établi et traduit par Andrée Barguet, Paris, Gallimard, 1985.

HÉSIODE, *Théogonie - Les Travaux et les Jours - Le Bouclier*, texte établi et traduit par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1986 (1<sup>re</sup> éd. 1928).

- *Theogony*, texte traduit par Martin L. West, Oxford, Clarendon Press, 1999 (1<sup>re</sup> éd. 1966).
- *Théogonie. La naissance des dieux*, texte traduit par Annie Bonnafé, Paris, Payot & Rivages, 1993.
- « Le catalogue des femmes », in *La Théogonie, Les Travaux et les Jours et autres poèmes*, texte traduit par Philippe Brunet, Paris, Le Livre de Poche, 1999.
- *Théogonie - Les Travaux et les Jours - Hymnes homériques*, texte établi et traduit par Jean-Louis Backès, Paris, Gallimard, 2001.
- *Theogony*, texte établi et traduit par Glenn W. Most, Cambridge, Harvard University Press, 2006.
- *Les Travaux et les Jours*, texte traduit et présenté par Claude Terraux, Paris, Arléa, 2012.
- *Théogonie, Un chant du cosmos*, texte traduit et commenté par Aude Wacziarg-Engel, Paris, Fayard, 2014.

HYGIN, *Fables*, texte établi et traduit par Jean-Yves Boriaud, Paris, Les Belles Lettres, 1997.

HOMÈRE, *The Iliad*, vol. I, texte traduit par Augustus Taber Murray, London, William Heinemann, Cambridge, Harvard University Press, 1960 (1<sup>re</sup> éd. 1924).

- *L'Odyssée*, texte établi et traduit par Victor Bérard, Paris, Les Belles Lettres, 1924.
- *The Iliad*, vol. II, texte traduit par Augustus Taber Murray, London, William Heinemann, Cambridge, Harvard University Press, 1963 (1<sup>re</sup> éd. 1925).
- *Hymnes*, texte établi et traduit par Jean Humbert, Paris, Les Belles Lettres, 2018 (1<sup>re</sup> éd. 1936).

- *Illiade*, t. I, texte établi et traduit par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1992 (1<sup>re</sup> éd. 1937).
- *Illiade*, t. III, texte établi et traduit par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1992 (1<sup>re</sup> éd. 1937).
- *L'Odyssée*, texte traduit et commenté par Philippe Jaccottet, Paris, La Découverte, 2004.
- *Illiade*, texte traduit par Jean-Louis Backès, Paris, Gallimard, 2006 (1<sup>re</sup> éd. 1975).
- *L'Illiade*, texte traduit par Frédéric Mugler, Arles, Actes Sud, 2013 (1<sup>re</sup> éd. 1995).
- *L'Illiade*, texte traduit par Philippe Brunet, Paris, Seuil, Points, 2010.
- *Illiade*, texte traduit par Pierre Judet de La Combe, 2015, non édité.
- *Tout Homère*, sous la direction d'Hélène Monsacré, Paris, Albin Michel/Les Belles Lettres, 2019
- « *Illiade* », texte traduit par Pierre Judet de La Combe, in *Tout Homère*, sous la direction d'Hélène Monsacré, Paris, Albin Michel/Les Belles Lettres, 2019.

HORACE, *Odes et Épodes*, texte établi et traduit par François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1964 (1<sup>re</sup> éd. 1929).

ISIDORE de Séville, *Étymologies*, livre XII, texte établi par Jacques André, Paris, Les Belles Lettres, 1986.

LUCRÈCE, *De la nature*, texte établi et traduit par Alfred Ernout, Paris, Les Belles Lettres, 1962 (1<sup>re</sup> éd. 1921).

- *De Rerum Natura*, texte traduit par Olivier Sers, Paris, Les Belles Lettres, 2012.

OVIDE, *Les Métamorphoses*, texte établi et traduit par Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1965 (1<sup>re</sup> éd. 1925).

- *Les Métamorphoses*, texte traduit par Louis Puget, Théodore Guiard, Chevriau, Fouquier, revu par Anne Videau, Paris, Le Livre de Poche, 2010.
- *Tristes*, texte établi et traduit par Jacques André, Paris, Les Belles Lettres, 1968.

PALAIPHATOS, *Sur les récits qu'on ne peut croire*, texte en cours de traduction par Arnaud Zucker.

PAUSANIAS, *Description of Greece*, livre II, texte traduit par William Henry Samuel Jones, London, Harvard University Press, 1978 (1<sup>re</sup> éd. 1918).

- *Guida della Grecia, La Corinzia e l'Argolide*, livre II, texte établi et traduit par Domenico Musti, Milano, Mondadori, 1986.

PINDARE, *Olympiques*, texte établi et traduit par Aimé Puech, Paris, Les Belles Lettres, 2014 (1<sup>re</sup> éd. 1922).

- *Pythiques*, texte établi et traduit par Aimé Puech, Paris, Les Belles Lettres, 1977 (1<sup>re</sup> éd. 1922).
- *Isthmiques, Fragments*, texte établi et traduit par Aimé Puech, Paris, Les Belles Lettres, 1961 (1<sup>re</sup> éd. 1923).

PLATON, « *Cratyle* », in *Œuvres Complètes*, texte établi et traduit par Louis Méridier Paris, Les Belles Lettres, 1989 (1<sup>re</sup> éd. 1931).

- *La République*, texte établi et traduit par Émile Chambry, Paris, Les Belles-Lettres, 1973 (1<sup>re</sup> éd. 1934).
- « *Phédon* », in *Œuvres Complètes*, texte traduit par Émile Chambry, Paris, Classiques Garnier, 1938.



- « Phédon », in *Œuvres Complètes*, texte traduit par Paul Vicaire, Paris, Les Belles Lettres, 2002 (1<sup>re</sup> éd. 1983).
- « Phèdre », in *Œuvres Complètes*, texte traduit par Paul Vicaire, Paris, Les Belles Lettres, 1994 (1<sup>re</sup> éd. 1985).
- *Phèdre*, texte établi et traduit par Luc Brisson, Paris, Flammarion, 2004 (1<sup>re</sup> éd. 1985).
- *La République*, texte traduit par Pierre Pachet, Paris, Gallimard, 1993.
- *Apologie de Socrate, Criton, Phédon*, texte établi et traduit par Émile Chambry, Paris, Flammarion, 2002.
- *Œuvres complètes*, sous la direction de Luc Brisson, Paris, Flammarion, 2011 (1<sup>re</sup> éd. 2008).

PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, livre X, texte établi et traduit par Eugène De Saint-Denis, Paris, Les Belles Lettres, 1961.

- *Histoire naturelle*, livre II, texte établi et traduit par Jean Beaujeu, Paris, Les Belles Lettres, 2003 (1<sup>re</sup> éd. 1951).
- *Histoire naturelle*, livre III, texte établi et traduit par Hubert Zehnacker, Paris, Les Belles Lettres, 1998.
- *Histoire naturelle*, livre XXXV, texte établi et traduit par Jean-Michel Croisille, Paris, Les Belles Lettres, 1985.
- *Histoire naturelle*, texte traduit par Emile Littré, Paris, Les Belles Lettres, 2016.

PLUTARQUE, *Vies*, t. I, texte établi et traduit par Robert Facelière, Emile Chambry et Marcel Juneaux, Paris, Les Belles Lettres, 1964 (1<sup>re</sup> éd. 1958).

- *Plutarch, Moralia, vol. XI, On the Malice of Herodotus*, texte traduit par Lionel Pearson et Francis H. Sandbach, Cambridge, Harvard University Press, 1965.
- « Conduites méritoires de femmes », in *Œuvres Morales*, t. IV, texte établi et traduit par Jacques Boulogne, Paris, Les Belles Lettres, 2002.

PREMIER MYTHOGRAPHE DU VATICAN, texte établi par Nevio Zorzetti et traduit par Jacques Berlioz, Paris, Les Belles Lettres, 2002 (1<sup>re</sup> éd. 1995).

SÉNÈQUE, *Lettres à Lucilus*, t. III, texte établi par François Préchac et traduit par Henri Noblot, Paris, Les Belles Lettres, 1958.

- *Lettres à Lucilus*, t. V, texte établi par François Préchac et traduit par Henri Noblot, Paris, Les Belles Lettres, 1964.
- *Hercule furieux et Médée*, in *Tragédies*, t. I, texte établi et traduit par François-Régis Chaumartin, Paris, Les Belles Lettres, 2000 (1<sup>re</sup> éd. 1996).
- *Hercule sur l'Œta*, in *Tragédies*, t. III, texte établi et traduit par François-Régis Chaumartin, Paris, Les Belles Lettres, 1999.

STRABON, *Géographie*, livre XIV, texte traduit par Amédée Tardieu, 1867. Site internet de Philippe Remacle, L'antiquité grecque et latine du Moyen Âge, (en ligne) <http://remacle.org/bloodwolf/erudits/strabon/index.htm> (page consultée le 31 août 22).

- *Geography*, book XIV, texte traduit par Horace Leonard Jones, Cambridge, Harvard University Press, 1989 (1<sup>re</sup> éd. 1929).
- *The Geography of Strabo*, texte traduit par Horace Leonard Jones, London, Harvard University Press, 1960.
- *Géographie*, livre VIII, texte établi et traduit par Raoul Baladié, Paris, Les Belles Lettres, 1978.

THUCYDIDE, *La Guerre du Péloponnèse*, livre I, texte établi et traduit par Jacqueline de Romilly, Paris, Les Belles Lettres, 1990 (1<sup>re</sup> éd. 1953).

- TITE-LIVE, *Histoire romaine*, Livre V, texte établi par Jean Bayet et traduit par Gaston Baillet, Paris, Les Belles Lettres, 1989 (1<sup>re</sup> éd. 1954).
- *Histoire romaine*, Livre XXVII, texte établi et traduit par Paul Jal, Paris, Les Belles Lettres, 1998.
- VIRGILE, *Énéide*, t. II, texte établi et traduit par Jacques Perret, Paris, Les Belles Lettres, 1978.
- *Énéide*, texte traduit par Paul Veyne, Paris, Le Livre de Poche, 2012.
- VITRUVÉ, *De l'architecture*, livre VII, texte établi et traduit par Bernard Liou, Michel Zuingheda, Paris, Les Belles Lettres, 1995.
- XÉNOPHON, *L'Art de la chasse*, texte établi et traduit par Édouard Delebecque, Paris, Les Belles Lettres, 1970.
- *Constitution des Lacédémoniens* (La roue à livres), texte traduit par Michel Casevitz, Paris, Les Belles Lettres, 2008.
- ZOSIME DE PANAPOLIS, *Les Alchimistes grecs, Mémoires authentiques*, texte établi et traduit par Michèle Mertens, Paris, Les Belles Lettres, 1995.

## OUVRAGES ET ARTICLES SPÉCIALISÉS

- AA.VV., *Avant les Scythes, préhistoire de l'art en U.R.S.S.* (Catalogue d'exposition), Paris, Réunion des musées nationaux, 1979.
- AA.VV., *Enea nel Lazio, Archeologia e mito* (Catalogo della mostra), Roma, Fratelli Palombi Editori, 1981.
- AA.VV., *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1983.
- AA.VV., *Gli Etruschi e Cerveteri* (Catalogo della mostra di Palazzo Reale, Milano, settembre 1980 - gennaio 1981), Milano, Electa, 1980.
- AA.VV., *La Bible Segond 21, avec notes d'études archéologiques et historiques*, texte établi et traduit par Louis Segond, Genève, Société Biblique, 2015.
- AA.VV., *La Grèce des origines, Entre rêve et archéologie* (Catalogue d'exposition), Paris, Réunion des musées nationaux, 2014.
- AA.VV., « L'animal imaginaire », *Billebaude* 11, Paris, Fondation François Sommer, Glénat, 2017.
- AA.VV., *L'Art de la Bourgogne romaine* (Catalogue d'exposition), Dijon, Direction des Antiquités Historiques de Bourgogne, Musée Archéologique de Dijon, 1973.
- AA.VV., *Les Étrusques en toutes lettres, Écriture et société dans l'Italie antique* (Catalogue de l'exposition au Musée Henri Prades, Montpellier, octobre 2015 - février 2016), Milano, Silvana Editoriale, 2015.
- AA.VV., *L'Europe au temps d'Ulysse, Dieux et héros de l'âge du bronze*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1999.
- AA.VV., *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, I-VIII, Zürich - München - Düsseldorf, Artemis & Winkler Verlag, 1981-2009.
- AA.VV., *Mer Égée, Grèce des Îles*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1979.
- AA.VV., *Pegasus and the Heavenly Horses: Thundering Hoofs on the Silk Road* (Catalog of the exhibition), Nara, Nara National Museum, p. 34, 232, 2008.
- AA.VV., *Principi etruschi, tra Mediterraneo ed Europa* (Catalogo della mostra), Bologna, Marsilio, 2000.
- AA.VV., *Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie*, Berlin - New York, De Gruyter, 1994.
- AA.VV., *Septuaginta*, texte établi et traduit par Alfred Rahlfs, Stuttgart, Württemberg Bible Society, 1935.
- AA.VV., *Vasi Antichi, Museo archeologico nazionale di Napoli*, Napoli, Electa, 2009.
- ABERSON Michel, BIELLA Maria Cristina, DI FAZIO Massimiliano, WULLSCHLEGER Manuela, *Entre archéologie et histoire : dialogues sur divers peuples de l'Italie préromaine*, Berne, Peter Lang, 2014.

- ABSALON Patrick, « Plasticité du dragon au XX<sup>e</sup> siècle », in Jean-Marie Privat, *Dragons, Entre sciences et fictions*, Paris, CNRS Éditions, 2006.
- ACCORINTI Domenico, « Parturiunt montes an parturiuntur ? La nascita delle montagne nel mito », in Domenico Accorinti, Pierre Chuvin, *Des géants à Dionysos, Mélanges de mythologie et de poésie grecques offerts à Francis Vian*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2003, p. 1-24.
- ADAM Anne-Marie, *Bronzes étrusques et italiques*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1984.
- ADAMS Douglas Quentin, « Ἡρώς and Ἡρᾶ, Of Men and Heros in Greek and Indo-European », *Glotta* 65, 1987, p. 171-178.
- AÉLION Rachel, « Les mythes de Bellérophon et de Persée. Essai d'analyse selon un schéma inspiré de V. Propp », *Lalies, Actes de sessions de linguistique et de littérature* 4, 1986a.
- *Quelques grands mythes héroïques dans l'œuvre d'Euripide*, Paris, Les Belles Lettres, 1986b.
- AELLEN Christian, CAMBITOGLU Alexandre, CHAMAY Jacques, *Le peintre de Darius et son milieu, Vases grecs d'Italie méridionale*, Genève, Hellas et Roma, 1986.
- AGHION Irène, BARBILLON Claire, LISSARRAGUE François, *Guide iconographique, Héros et dieux de l'Antiquité*, Paris, Flammarion, Tout l'Art, 2012 (1<sup>re</sup> éd. 2008).
- AGNOLI Nadia, BOCCHICCO Leonardo, MARAS Daniele Federico, ZACCAGNINI Rossella, *Colori degli etruschi* (Catalogo della mostra), Roma, Gangemi Editore, 2019.
- AGOSTINIANI Luciano, *Le « iscrizioni parlanti » dell'Italia antica*, Firenze, Olschki, 1982.
- AHLBERG-CORNELL Gudrun, *Myth and Epos in Early Greek Art, Representation and Interpretation*, Jonsered, P. Åström, 1992.
- AKIMOVA Liudmila Ivanovna, KUNZE Max, KÄSTNER Volker (dir.), *Die Welt der Etrusker, Archäologische Denkmäler aus Museen der sozialistischen Länder*, Berlin, Henschelverlag, 1988.
- AKURGAL Ekrem, *The Art of the Hittites*, London, Thames & Hudson, 1962.
- *Orient et Occident, La naissance de l'art grec* (L'Art dans le monde), Paris, Albin Michel, 1969 (éd. originale en anglais, 1968).
- *Civilisations et sites antiques de Turquie, De l'époque préhistorique jusqu'à la fin de l'Empire romain (8000 av. J.-C. – 395 ap. J.-C.)*, Istanbul, Haset Kitabevi, 1986 (éd. originale en anglais, 1969).
- « Die einheimischen und fremden Elemente in der lykischen Kunst und ihre Eigenheiten », in Jürgen Borchhardt, Gerhard Dobesch, *Akten des II. Internationalen Lykien-Symposions, Wien, 6-12 Mai 1990*, Wien, Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1993.
- ALBERSMEIER Sabine, *Heroes, Mortals and Myths in ancient Greece*, Baltimore, Walters Arts Museum, 2009.
- ALBIZZATI Carlo, « Un sarcofago etrusco del IV secolo avanti Cristo », *Rendiconti, Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, Volume IV, Annata Accademica 1925-26*, Roma, Tipografia Poliglotta Vaticana, 1925.
- ALCIATO Andrea, *Il libro degli emblemi, Secondo le edizioni del 1531 e del 1534*, Milano, Adelphi, 2009.

- ALEKSIC Branko, *Amour, nature et plaisir en picto-poésie*, Thaon, Amiot-Lenganey, 1991.
- ALEXANDRIDOU Alexandra, *The Early Black-Figured Pottery of Attika in Context (c. 630-570 BCE)*, Leiden - Boston - Köln, Brill, 2011.
- ALFÖLDI Andreas, ALFÖLDI Elisabeth, *Die Kontorniat-Medaillons II*, Berlin, De Gruyter, 1976.
- ALFÖLDI Andreas, ALFÖLDI Elisabeth, CLAY Curtis L., *Die Kontorniat-Medaillons I*, Berlin, De Gruyter, 1976.
- ALIGHIERI Dante, *La Divine Comédie, L'Enfer*, Paris, Flammarion, 2004 (éd. originale en italien, 1321).
- ALLARD Patrick, « Catastrophes volcaniques et sociétés humaines. Le risque volcanique », in Claude Albore Livadie, François Widemann, *Volcanologie et Archéologie, Actes des Ateliers Européens de Ravello, 19-27 novembre 1987 et 30-31 mars 1989*, PACT 25, 1990, p. 233-236.
- AMANDRY Pierre, « Purpnoos Chimaira », *Revue archéologique, Mélanges d'archéologie et d'histoire offerts à Charles Picard à l'occasion de son 65<sup>e</sup> anniversaire 29/30*, 1948.
- « Bellérophon et la chimère dans la mosaïque antique », *Revue archéologique* 48, 1956, p.155-161.
- AMANDRY Pierre, LEJEUNE Michel, « Collection Paul Canellopoulos (III). Aryballes corinthiens », *Bulletin de correspondance hellénique* 97-1, 1973, p. 401-407.
- AMHERDT David, *Ausone et Paulin de Nole : correspondance, Introduction texte latin, traduction et notes*, Bern, Peter Lang, 2004.
- AMIET Pierre, *L'Art antique du Proche-Orient*, Paris, Citadelles & Mazenod, 1977.
- AMIET Pierre, DESROCHES NOBLECOURT Christiane, PASQUIER Alain, BARATTE François, METZGER Catherine, *La Grammaire des formes et des styles, Antiquité*, Paris, La bibliothèque des Arts, 1981.
- AMPOLO Carmine, « Il mondo omerico e la cultura Orientalizzante mediterranea », in AA.VV., *Principi etruschi, tra Mediterraneo ed Europa* (Catalogo della mostra), Bologna, Marsilio, 2000.
- AMYX Darrell Arlynn, « Some Etrusco-Corinthian Vase-Painters », in *Studi in onore di Luisa Banti*, Roma, « L'Erma » di Bretschneider, 1965.
- *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period*, vol. 1, 2 and 3, Berkeley - Los Angeles - London, University of California Press, 1988.
- AMYX Darrell Arlynn, LAWRENCE Patricia, « Studies in Archaic Corinthian Vase Painting », *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens* Supplement 28, 1996.
- ANATI Emmanuel, *Aux origines de l'art*, Paris, Fayard, 2003.
- ANDRIEU Bernard, « L'hybridation est-elle normale ? », *Chimères* 75, Toulouse, Érés, 2011.
- ANGELICOUSSIS Elisabeth, *The Woburn Abbey Collection of Classical Antiquities*, Mainz am Rhein, Philipp von Zabern, 1992.

- ANGELINI Anna, « Méthodes taxinomiques comparées : Dan Sperber et Mary Douglas à propos des animaux hors catégorie », *Yod, Revue des études hébraïques et juives* 18, 2013.
- « L'imaginaire comparé du démoniaque dans les traditions de l'Israël ancien : le bestiaire d'Esaië dans la Septante », in Thomas Römer, Bertrand Dufour, Fabian Pfizmann, Christoph Uhlinger, *Entre dieux et hommes : anges, démons et autres figures intermédiaires, Actes du colloque organisé par le Collège de France, Paris, les 19 et 20 mai, 2014*, Fribourg - Göttingen, Academic Press - Vandenhoeck & Ruprecht, 2017.
  - *Dal leviatano al drago, Mostri marini e zoologia antica tra Grecia e Levante*, Bologna, Il Mulino, 2018.
- ANTONIOLI Manola, JABRE Elias, « Devenir-hybride, corps-prisons et corps-plateaux », *Chimères* 75, Toulouse, Érès, 2011, p. 7-15.
- ARASSE Daniel, *On n'y voit rien, Descriptions*, Paris, Denoël, 2000.
- ARMOUR Peter, « I Monstra e Mirabilia del mondo ai tempi di Dante », in *I monstra nell'Inferno dantesco : tradizione e simbologie, Atti del XXXIII Convegno storico internazionale, Todi, 13-16 ottobre 1996*, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 1997.
- ARNOULD Dominique, s.v. Hésiode, in Jean Leclant (dir.), *Dictionnaire de l'Antiquité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005.
- ARONSON Marc, MAYOR Adrienne, *The Griffin and the Dinosaur, How Adrienne Mayor Discovered a Fascinating Link Between Myth and Science*, Washington, National Geographic, 2014.
- ARUZ Joan, GRAFF Sarah B., RAKIC Yelena, *Assyria to Iberia at the Dawn of the Classical Age*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2014.
- ARUZ Joan, SEYMOUR Michael, *Assyria to Iberia, Art and Culture in the Iron Age*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2016.
- ASMA Stephen T., *On Monsters, An Unnatural History of Our Worst Fears*, Oxford, Oxford University Press, 2011 (1<sup>re</sup> éd. 2009).
- ASTON Emma, *Mixanthrôpoi, Animal-human Hybrid Deities in Greek Religion* (Kernos Suppléments 25), Liège, Presses Universitaires, 2011.
- « Part-animal Gods », in Gordon Lindsay Campbell, *The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life*, Oxford, Oxford University Press, 2014.
- ASTOUR Michael C., *Hellenosemitica, An Ethnic and Cultural Study in West Semitic Impact on Mycenaean Greece*, Leiden, Brill, 1965.
- ATHERTON Catherine, *Monsters and Monstrosity in Greek and Roman Culture* (Nottingham Classical Literature Studies, vol. 6), Bari, Levante, 1998.
- AUBET Maria Eugenia, « Phoenician Politics in Colonial Context: Pyrgi Again », in Joan Aruz, Michael Seymour, *Assyria to Iberia, Art and Culture in the Iron Age*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2016.
- AUDEGUY Stéphane, *Les Monstres*, Paris, Gallimard, 2013.
- AUFRÈRE Sydney H., *L'Univers minéral dans la pensée égyptienne : essai de synthèse et perspectives*, Le Caire, Institut français d'archéologie orientale, 1991.
- « Aperçu de quelques ophidiens fantastiques de l'Égypte pharaonique », *Cahiers Kubaba* 9, 2007.

- AUGER Danièle, « Variations sur l'hybride : le mythe des centaures, Pindare et Sophocle », in Alain Deremetz (dir.), *Hybrides et hybridités* (Uranie, Mythes et littératures 6), Lille, 1996.
- AYMARD Jacques, « La légende de Bellérophon sur un sarcophage du musée d'Alger », in *Mélanges d'archéologie et d'histoire* 52, 1935, p. 143-184.
- « La mosaïque de Bellérophon à Nîmes », *Gallia* 11, 1953, p. 248-271.
- BABELON Ernest, Collection Pauvert de la Chapelle, *Intailles et Camées donnés au Département des médailles et antiques de la Bibliothèque nationale*, Paris, Ernest Leroux, 1899.
- BAGLIONI Igor, *Monstra, Costruzione e percezione delle entità ibride e mostruose nel Mediterraneo antico*, vol. 1-2, Roma, Quasar, 2013.
- « Note alla terminologia e al concetto di “mostruoso” nell'antica Grecia », in Igor Baglioni, *Monstra, Costruzione e percezione delle entità ibride e mostruose nel Mediterraneo antico*, vol. 1-2, Roma, Quasar, 2013.
  - « La “costruzione” di un essere mostruoso. Riflessioni sulla struttura corporea di Chimaira », *Storia, antropologia e scienze del linguaggio* 3 – anno XXVIII, Roma, Domograf, 2013.
  - *Echidna e i suoi discendenti, Studio sulle entità mostruose della Teogonia esiodea*, Roma, Quasar, 2017.
- BAHADIR ALKIM Ulug, *Anatolie I*, Genève - Paris - Munich, Nagel, 1968.
- BAILLY Anatole, *Dictionnaire Grec-Français*, Paris, Hachette, 1935 (1<sup>re</sup> éd. 1894).
- BALAUDE Jean-François, « La vérité des images selon Épicure. Perception, rêve et désir », *Mètis* N.S.2 Phantasia, 2004.
- BALDWIN BRETT Agnes, *Catalogue of Greek Coins*, Boston, Museum of Fine Arts, 1955.
- BALLABRIGA Alain, *Le Soleil et le Tartare, L'image mythique du monde en Grèce archaïque*, Paris, Éditions EHESS, 1986.
- « Le dernier adversaire de Zeus. Le mythe de Typhon dans l'épopée grecque archaïque », *Revue de l'histoire des religions*, 207-1, 1990.
  - « La fabrication de l'humain dans les mythes orientaux et grecs », in Claude Calame, Mondher Kilani, *La Fabrication de l'humain dans les cultures et en anthropologie*, *Revue Études de lettres* 251, 3-5, Lausanne, 1998, p. 33-48.
- BALTRUSAITIS Jurgis, *Les perspectives dépravées, t. I, Aberrations* (Champs arts), Paris, Flammarion, 1983.
- BANTI Luisa, *Problemi della pittura arcaica etrusca : la tomba dei Tori a Tarquinia*, Firenze, Olschki, 1955.
- « Bronzi archaici etruschi : i tripodi Loeb », in *Tyrrhenica, Saggi di studi etruschi*, Milano, Istituto Lombardo di scienze e lettere, 1957.
  - s.v. Pittore del Bellorofonte di Egina, in *Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale*, Roma, Treccani, 1959.
- BARATTE François, HOLTZMANN Bernard, MOHEN Jean-Pierre, POURSAT Jean-Claude, ROUVERET Agnès, *L'art de L'antiquité, 1. Les origines de l'Europe*, Paris, Gallimard, 1995.
- BARDI Ugo, *Il libro della chimera, Storia, rappresentazione e significato del mito*, Firenze Polistampa, 2008.
- BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 2010 (1<sup>re</sup> éd. 1957).

- BARTOLONI Gilda, « Veio », in Stefano Bruni, *Gli etruschi delle città, fonti, ricerche e scavi*, Milano, Silvana Editoriale, 2010.
- BATIGNANI Giacomo, « Le oinochai di bucchero pesante di tipo “chiusino” », *Studi Etruschi* 33, 1965, p. 295.
- BATTISTINI Yves, *Héraclite, Parménide, Empédocle, Trois contemporains, Traduction nouvelle et intégrale avec notices*, Paris, Gallimard, 1955.
- BATTO Bernard F., *Slaying the Dragon, Mythmaking in the Biblical Tradition*, Louisville, Westminster John Knox Press, 1992.
- BAUDELAIRE Charles, *Chacun sa chimère*, Passage Piétons, Lille, 2007 (1<sup>re</sup> éd. 1869).
- « Voyage », in Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* (folio classique), Gallimard, Paris, 1996 (1<sup>re</sup> éd. 1861).
- BAUR Paul Victor Christopher, *Centaurs in Ancient Art, The Archaic Period*, Berlin, Karl Curtius, 1912.
- BEAN George E., *Turkey's Southern Shore. An Archaeological Guide*, London, Norton & Co, 1979.
- BEAUNE Jean-Claude, *La Vie et la mort des monstres*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2004.
- BEAZLEY John Davison, « Groups of Campanian Red-Figure », *The Journal of Hellenic Studies* 63, 1943, p. 66-111.
- « Groups of Early Attic Black-Figure », *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens* 13-1, 1944, p. 38-57.
  - *Attic Black-figure Vase-painters*, Oxford, Clarendon Press, 1978 (1<sup>re</sup> éd. 1956).
  - *Attic Red-figure Vase-painters*, Oxford, Clarendon Press, 1963.
  - *Paralipomena, Additions to Attic Black-figure Vase-painters and to Attic Red-figure Vase-painters*, Oxford, Clarendon Press, 1971.
  - *The Development of Attic Black-figure*, vol. 24, Berkeley - Los Angeles - London, University of California Press, 1986.
- BECATTI Giovanni, *Oreficerie antiche, Dalle minoiche alle barbariche*, Roma, Istituto poligrafico dello Stato, 1955.
- BECKBY Hermann, *Anthologia Graeca*, Berlin, De Gruyter, 2017.
- BEDON Robert, « Montes flagrantes », in Éric Foulon, *Connaissance et représentation des volcans dans l'Antiquité, Actes du Colloque de Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal, 19-20 septembre 2002*, Centre de recherche sur les civilisations antiques, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004, p. 215.
- BEJAOUI Fethi, « Deux mosaïques tardives de la région de Sbeitla, l'antique Sufetula en Tunisie », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 145-1, 2001, p. 489-515.
- BELLAMY Rufus, « Bellerophon's Tablet », *The Classical Journal* 84-4, 1989, p. 289-307.
- BELLUCCI Benedetta, « I serpenti nel mito. Alcune possibili traduzioni nell'arte », in Alfredo Rizza, Benedetta Bellucci, Bianca Maria Tomassini Pieri, *Traduzione di tradizioni e tradizioni di traduzione, Atti del quarto incontro « Orientalisti », Pavia 19-21 aprile 2007*, Milano, Quasar, 2008, p. 31.



- *Rappresentazioni di mostri e demoni nella glittica del Bronzo Tardo tra la Mesopotamia del nord e l'Anatolia. Il caso di Emar*, Pavia, 2009.
  - « Sauska e il suo awiti », in Paola Cotticelli Kurras, Mauro Giorgieri, Clelia Mora, Alfredo Rizza, *Interferenze linguistiche e contatti culturali in Anatolia tra II e I Millennio a.C., Studi in onore di Onofrio Carruba in occasione del suo 80° compleanno, Studia Mediterranea* 24, Pavia, Italian University Press, 2012, p. 43-67.
  - « Il grifone nel Vicino Oriente e oltre », in Igor Baglioni, *Monstra, Costruzione e percezione delle entità ibride e mostruose nel Mediterraneo antico*, vol. 1, Roma, Quasar, 2013.
- BENABOU Marcel, « Monstres et hybrides chez Lucrèce et Pline l'Ancien », in Léon Poliakov, *Hommes et bêtes, Entretiens sur le racisme*, Paris - La Haye, De Gruyter Mouton, 1975.
- BENEDETTI Carlo, « La tomba vetuloniese del "Littore" », *Studi Etruschi* 27, 1959, p. 229-49.
- BENKIMOUN Paul, « Un chercheur japonais autorisé à créer des embryons chimériques animaux-humains », *Le Monde*, 8 août 2019.
- BENNDORF Otto, « Die Antiken von Zürich », *Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich* 17, Heft 7, Zürich, 1872.
- BENNDORF Otto, NIEMANN George, « Das Heroon von Gjölbaschi-Trysa », *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, Wien, Verlag Holzhausen, 1889.
- BENOIT Agnès, *Art et archéologie : les civilisations du Proche-Orient ancien*, Paris, Manuels de l'École du Louvre, 1992.
- BENSON Jack Leonard, *Die Geschichte der korinthischen Vasen*, Basel, B. Schwabe, 1953.
- « Middle Protocorinthian Periodization », in Mario Del Chiaro, *Corinthiaca, Studies in Honor of Darrell A. Amyx*, Columbia, University of Missouri Press, 1986, p. 97-106.
- BÉRARD Claude, « La Grèce en barbarie : l'apostrophe et le bon usage des mythes », in Claude Calame (dir.), *Métamorphoses du mythe en Grèce antique*, Genève, Labor et Fides, 1988, p. 187-199.
- « Embarquement pour l'image. Une école du regard », *Antike Kunst Beiheft* 20, 2018.
- BERGER-DOER Gratia, s.v. Iobates, in *LIMC* V, 1990.
- BERGER John, *Pourquoi regarder les animaux ?*, Genève, Héros-Limite, 2011.
- BERMOND MONTANARI Giovanna, s.v. Chimera, in *Enciclopedia dell'Arte Antica Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale*, Roma, Treccani, 1959.
- BERTHOMÉ Jean-Marc, « Chacun sa chimère », in Jean Lebrun, *Sur les docks* (podcast), *L'homme et l'animal* (3/4), Paris, France Culture, 12 novembre 2009.
- BERTI Fede, GUZZO Pier Giovanni, *Spina, Storia di una città tra greci ed etruschi, Ferrara, Castello Estense, 26 settembre 1993 – 15 maggio 1994*, Ferrara, Comitato Ferrara Arte, 1993.
- BERTOLINO Roberto, « Héraclès, gardien de portes », *Cahiers Kubaba* 9, 2007.
- BESANCON Alain, *L'Image interdite, Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme* (folio essais), Paris, Gallimard, 2000 (1<sup>re</sup> éd. 1994).

- BESQUES Simone, *Musée national du Louvre, Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre cuite grecs, étrusques et romains, I: Époques préhellénique, géométrique, archaïque et classique*, Paris, Éditions des Musées nationaux, 1954.
- BETA Simone, MARZARI Francesca, *Animali, ibridi e mostri nella cultura antica, Atti dei convegni di Siena, 4 e 5 giugno 2007 e Columbus (Ohio), 11-13 gennaio 2008*, Firenze, Cadmo, 2008.
- BETHE Erich, s.v. Bellérophon und Chimaira, in August Pauly, Georg Wissowa, *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, III, Coll. 241, Metzler Verlag, Stuttgart, 1899.
- BÉTHUME Sarah, TOMASSINI Paolo, *Fantastic Beasts in Antiquity, Looking for the Monster, Discovering the Human*, Louvain, Presses universitaires, 2021.
- BETTINI Maurizio, *Nascere, Storie di donne, donnole, madri ed eroi*, Torino, Einaudi, 1998.
- *Voci, Antropologia sonora del mondo antico*, Torino, Einaudi, 2007.
  - « I mostri sono buoni per pensare », in Rita Paris, Elisabetta Setari, Nunzio Giustozzi, *Mostri, Creature fantastiche della paura e del mito*, Milano, Electa, 2013.
  - *Il grande racconto dei miti classici*, Bologna, Il Mulino, 2015.
  - *Superflu et indispensable, À quoi servent les Grecs et les Romains?*, Paris, Flammarion, 2018.
  - *Il sapere mitico, Un'antropologia del mondo antico*, Torino, Einaudi, 2021.
- BETTINI Maurizio, PUCCI Giuseppe, *Terrantica*, Milano, Electa, 2015.
- BETTINI Maurizio, SPINA Luigi, *Le Mythe des Sirènes*, Paris, Belin, 2010.
- BETTS John H., « Unpublished Knossos Sealings and Sealstones », *The Annual of the British School at Athens* 62, 1967, p. 27-45.
- « Some Engraved Gems in the Collection of the British School », *The Annual of the British School at Athens* 66, 1971, p. 49-55.
- BIANCHI BANDINELLI Ranuccio (dir.), *Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale*, Roma, Treccani, 1958-1966.
- *Les Étrusques et l'Italie avant Rome, De la Protohistoire à la guerre sociale* (L'Univers des Formes), Paris, Gallimard, 2008 (1<sup>re</sup> éd. 1973).
  - *Introduzione all'archeologia*, Bari, Laterza, 2017 (1<sup>re</sup> éd. 1976).
  - *L'arte dell'Antichità classica, Etruria-Roma*, Torino, Utet, 1976.
  - *L'arte etrusca*, Milano, Edizioni Ghibli, 2013.
- BIEDERMANN Hans, *Enciclopedia dei Simboli*, Milano, Garzanti, 1991.
- BIELLA Maria Cristina, *Impasti orientalizzanti con decorazione ad incavo nell'Italia centrale tirrenica*, Roma, Giorgio Bretschneider, 2007.
- « Il lungo viaggio dei Mischwesen. La trasformazione del bestiario orientalizzante nell'Italia centrale », in Maria Cristina Biella, Enrico Giovanelli, Lucio Giuseppe Perego, *Il bestiario fantastico di età orientalizzante nella penisola italiana* (Aristonothos, Scritti per il Mediterraneo antico), Quaderni n° 1, Trento, Tangram Edizioni Scientifiche, 2013.
  - « La polifonia dell'artigianato ceramico. Alcune considerazioni sulla specificità culturale della regione falisca in età orientalizzante », in Gabriele Cifani, *Tra Roma e l'Etruria, Cultura, identità e territorio dei Falisci*, Roma, Quasar, 2013, p. 107-133.
  - « I Falisci e i Capenati: prospettiva archeologica », in Michel Aberson, Maria Cristina Biella, Massimiliano Di Fazio, Manuela Wullschleger, *Entre archéologie et histoire: dialogues sur divers peuples de l'Italie préromaine*, Berne, Peter Lang, 2014a.

- *Impasti Orientalizzanti con decorazioni incise in Agro Falisco* (Aristonothos, Scritti per il Mediterraneo antico), Quaderni n° 2, Trento, Tangram Edizioni Scientifiche, 2014b.
  
- BIELLA Maria Cristina, GIOVANELLI Enrico, PEREGO Lucio Giuseppe, *Il bestiario fantastico di età orientalizzante nella penisola italiana* (Aristonothos, Scritti per il Mediterraneo antico), Quaderni n° 1, Trento, Tangram Edizioni Scientifiche, 2013.
  
- BIELLA Maria Cristina, TABOLLI Jacopo, *I Falisci attraverso lo specchio, Atti della giornata di studi per festeggiare Maria Anna De Lucia Brolli, Museo Civico Archeologico-Virtuale di Narce (Mavna), Mazzano Romano, 21 ottobre 2015*, Roma, Officina edizioni, 2016.
  
- BIERNE Jacques, « Chacun sa chimère », in Jean Lebrun, *Sur les docks* (podcast), *L'homme et l'animal* (3/4), Paris, France Culture, 12 novembre 2009.
  
- BILLOT Marie-Françoise, KOZELJ Tony, « Des sites au musée. Quelques observations sur des toits thasiens du VI<sup>e</sup> s. av. n.è. », in Dominique Mulliez, *Thasos. Métropole et colonies, Actes du symposium international à la mémoire de Marina Sgourou, Thasos, 21-22 septembre 2006*, École française d'Athènes, 2017.
  
- BINI Maria Paola, *Materiali del Museo archeologico nazionale di Tarquinia, XIII, I bronzi etruschi e romani*, Roma, Giorgio Bretschneider, 1995.
  
- BITTEL Kurt, *Les Hittites* (L'Univers des Formes), Paris, Gallimard, 1976, p. 188 et 251.
  
- BLACK Jeremy, GREEN Anthony, *Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia*, Austin, University of Texas Press, 2014 (1<sup>re</sup> éd. 1992).
  
- BLAINEAU Alexandre, « Xénophon, Deleuze et le centaure, De l'union équestre aux devenir des corps augmentés », in Sarah Béthume, Paolo Tomassini, *Fantastic Beasts in Antiquity, Looking for the Monster, Discovering the Human*, Louvain, Presses universitaires, 2021.
  
- BLANCHARD Vincent, *Royaumes oubliés, De l'Empire hittite aux Araméens*, Paris, Louvre éditions / Liénart, 2019.
  
- BLOK Josine H., *The Early Amazons, Modern and Ancient Perspectives on a Persistent Myth*, Leiden - New York, Brill, 1995.
  
- BLOMART Alain, « Les manières grecques de déplacer les héros : modalités religieuses et motivations politiques », in Vinciane Pirenne-Delforge, Emilio Suárez de la Torre, *Héros et héroïnes dans les mythes et les cultes grecs, Actes du colloque organisé à l'Université de Valladolid du 26 au 29 mai 1999* (Kernos Suppléments 10), Liège, Presses Universitaires, 2000.
  
- BLUST Robert, « The Origin of Dragons », *Anthropos* 95, 2000, p. 519-536.
  
- BOARDMAN John, *The Cambridge Ancient History*, III, Cambridge University Press, 1982 (1<sup>re</sup> éd. 1925).
  
- *The Cambridge Ancient History*, IV, Cambridge University Press, 1988 (1<sup>re</sup> éd. 1925).
- *Island Gems*, London, Society for The Promotion of Hellenic Studies, 1963.
- *L'Art grec* (L'Univers de l'art), Paris, Thames & Hudson, 1989 (éd. originale en anglais, 1964).
- « Archaic Finger Ring », *Antike Kunst* 1, 1967, p. 3-31.
- *Pre-Classical, From Crete to Archaic Greece*, London, Penguin, 1967.
- *Archaic Greek Gems*, Evanston, Northwestern University Press, 1968.

- *Greek Gems and Finger Rings, Early Bronze Age to Late Classical*, London, Thames & Hudson, 2001 (1<sup>re</sup> éd. 1970).
- *Athenian Black Figure Vases*, London, Thames & Hudson, 1980 (1<sup>re</sup> éd. 1974).
- *Les Vases athéniens à figures rouges, La période archaïque* (L'Univers de l'art), Paris, Thames & Hudson, 1996 (éd. originale en anglais, 1974).
- *Athenian Red Figure Vases, The Archaic Period*, London, Thames & Hudson, 1979 (1<sup>re</sup> éd. 1975).
- *Intaglios and Rings, Greek, Etruscan and Eastern*, London, Thames & Hudson, 1975.
- *Les Vases athéniens à figures noires* (L'Univers de l'art), Paris, Thames & Hudson, 1996 (éd. originale en anglais, 1975).
- *La Céramique antique*, Paris, Nathan, 1985.
- *La Sculpture grecque archaïque* (L'Univers de l'art), Paris, Thames & Hudson, 1994 (éd. originale en anglais, 1985).
- *La Sculpture grecque classique* (L'Univers de l'art), Paris, Thames & Hudson, 1995 (éd. originale en anglais, 1985).
- « Very like a Whale – Classical Sea Monsters », in Ann E. Farkas, Evelyn B. Harrison, Prudence O. Harper, *Monsters and Demons in the Ancient and Medieval Worlds: Papers Presented in Honor of Edith Porada*, Mainz am Rhein, Philipp von Zabern, 1987.
- *Les Vases athéniens à figures rouges, La période classique* (L'Univers de l'art), Paris, Thames & Hudson, 2000 (éd. originale en anglais, 1989).
- *The Diffusion of Classical Art in Antiquity*, London, Thames & Hudson, 1994.
- *La Sculpture grecque du second classicisme* (L'Univers de l'art), Paris, Thames & Hudson, 1998 (éd. originale en anglais, 1995).
- *Les Grecs outre-mer, Colonisation et commerce archaïques*, Naples, Centre Jean Bérard, 1995.
- *Early Greek Vase Painting*, London, Thames & Hudson, 1998a.
- *Aux origines de la peinture sur vase en Grèce* (L'Univers de l'art), Paris, Thames & Hudson, 1999 (éd. originale en anglais, 1998).
- « Herakles' Monsters : Indigenous or Oriental ? », in Corinne Bonnet, Colette Jourdain-Annequin, Vinciane Pirenne-Delforge, *Le Bestiaire d'Héraclès, III<sup>e</sup> rencontre heracléenne, Actes du colloque organisé à l'Université de Liège et aux facultés universitaires Notre-Dame de la Paix de Namur, du 14 au 16 novembre 1996* (Kernos Suppléments 7), Liège, Centre international d'étude de la religion grecque antique, 1998b.
- s.v. Ketos, in *LIMC*, Zürich - München - Düsseldorf, Artemis & Winkler Verlag, 1981-99.
- *Persia and the West, an Archaeological Investigation of the Genesis of Achaemenid*, London, Thames & Hudson, 2000.
- *The History of Greek Vases: Potters, Painters and Pictures*, London, Thames & Hudson, 2001.
- *The Archaeology of Nostalgia, How the Greeks Re-created Their Mythical Past*, London, Thames & Hudson, 2002.
- *Archeologia della nostalgia, Come i Greci reinventarono il loro passato*, Milano, Mondadori, 2004 (éd. originale en anglais, 2002).
- « Homer and the Legacy of the Age of Heroes », in Joan Aruz, Sarah B. Graff, Yelena Rakic, *Assyria to Iberia at the Dawn of the Classical Age*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2014.

BOARDMAN John, VOLLENWEIDER Marie-Louise, *Catalogue of the Engraved Gems and Finger Rings in the Ashmolean Museum, Vol. 1, Greek and Etruscan*, Oxford, Clarendon Press, 1978.

- BODSON Liliane, *Hiera Zōia, Contribution à l'étude de la place de l'animal dans la religion grecque ancienne*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1978.
- « Récit d'une chasse au python », *Bulletin de la Société herpétologique de France* 16, 1980, p. 4-8.
  - « L'apport de l'ethnozoologie à l'explication des auteurs grecs et latins », *Les Études Classiques* 49, 1981, p. 239-249.
  - « Les Grecs et leurs serpents. Premiers résultats de l'étude taxonomique des sources anciennes », *L'Antiquité classique* 50, 1981, p. 57-78.
  - « Attitudes Toward Animals in Greco-Roman Antiquity », *International Journal for the Study of Animal Problems* 4-4, 1983.
  - « Points de vue romains sur l'animal domestique et la domestication », in *Homme et animal dans l'Antiquité romaine, Actes du Colloque de Nantes 1991*, Tours, Centre de recherches A. Pignol, 1995, p. 7-49.
  - « Les animaux dans l'Antiquité : un gisement fécond pour l'histoire des connaissances naturalistes et des contextes culturels », in Christian Cannuyer, *L'animal dans les civilisations orientales, Henri Limet in honorem (Acta orientalia belgica 14)*, Bruxelles, Société belge d'études orientales, 2001.
  - « Aristote, Génération des animaux, Histoire des animaux, Marche des animaux, Mouvement des animaux », in André Motte, Christian Rutten, Pierre Somville, *Philosophie de la Forme, Eidos, idea, morphè dans la philosophie grecque des origines à Aristote*, Louvain-la-Neuve, Peeters, 2003, p. 391-433.
  - « Introduction au système de nomination des serpents en grec ancien : l'ophionyme dipsas et ses synonymes », *Anthropozoologica* 47-1, 2012.
  - « Zoological Knowledge in Ancient Greece and Rome », in Gordon L. Campbell, *The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life*, Oxford, Oxford University Press, 2014.
- BOITANI Francesca, « La ceramica attica a figure nere », in Anna Maria Moretti Sgubini, *La collezione Augusto Castellani*, Roma, « L'Erma » di Bretschneider, 2000.
- BOL Peter C., *Argivische Schilde (Olympische Forschungen 17)*, Berlin, De Gruyter, 1989.
- BOLLACK Jean, « L'homme entre son semblable et le monstre », in Barbara Cassin (dir.), Jean-Louis Labarrière, Gilbert Romeyer Dherbey, *L'Animal dans l'Antiquité*, Paris, Vrin, 1997, p. 3-29.
- BOLOGNA Corrado, *Liber monstrorum de diversis generibus, Libro delle mirabili difformità*, Milano, Bompiani, 1977.
- BONAMICI Maria, *I bucccheri con figurazioni graffite*, Firenze, Olschki, 1974.
- BONAUDO Raffaella, « Selezione e composizione del bestiario nei timpani delle tombe dipinte tarquiniesi », in Maria Cristina Biella, Enrico Giovanelli, *Nuovi studi sul bestiario fantastico di età orientalizzante nella penisola italiana (Aristonothos, Scritti per il Mediterraneo antico)*, Quaderni n° 5, Trento, Tangram Edizioni scientifiche, 2015, p. 371.
- BONGHI JOVINO Maria, « Grecità e arte romano-italica », in Giovanni Cherubini (dir.), *Storia della società italiana, vol. 1, Dalla preistoria all'espansione di Roma*, Roma, Nicola Teti Editore, 1981.
- « Sui rapporti Tarquinia-Tuscania. Spunti di ricerca e implicazioni culturali », *Mediterranea, Quaderni annuali dell'Istituto di Studi sul Mediterraneo antico* 11, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2014.

- BONGHI JOVINO Maria, CHIARAMONTE TRERÉ Cristina, *Tarquinia : ricerche, scavi e prospettive, Atti del convegno internazionale di studi La Lombardia per gli etruschi, Milano 24-25 giugno 1986*, Milano, Edizioni ET, 1987.
- BONNEFOY Yves (dir.), *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, vol. I-II, Paris, Flammarion, 1999.
- BONNET Corinne, JOURDAIN-ANNEQUIN Colette, *Héraclès, D'une rive à l'autre de la Méditerranée, Bilan et perspectives*, Bruxelles, Institut historique belge de Rome, 1992.
- BONNET Corinne, JOURDAIN-ANNEQUIN Colette, PIRENNE-DELFORGE Vinciane, *Le Bestiaire d'Héraclès, III<sup>e</sup> rencontre heracléenne, Actes du colloque organisé à l'Université de Liège et aux facultés universitaires Notre-Dame de la Paix de Namur, du 14 au 16 novembre 1996* (Kernos Suppléments 7), Liège, Centre international d'étude de la religion grecque antique, 1998.
- BONNET-CADILHAC Christine, *L'anatomo-physiologie de la génération chez Galien*, Paris, thèse de doctorat, École Pratique de Hautes Études, IV<sup>e</sup> section, 1997.
- BONTE Pierre, IZARD Michel, *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991.
- BORCHHARDT Jürgen, « Epichorische, gräko-persisch beeinflusste Reliefs in Kilikien », *Istanbuler Mitteilungen* 18, 1968.
- BORGEAUD Philippe, *Recherches sur le dieu Pan*, Rome, Institut Suisse de Rome, 1979.
- « L'animal comme opérateur symbolique », in Philippe Borgeaud, *L'Animal, l'homme, le dieu dans le Proche-Orient ancien* (Les Cahiers du CEPOA), Leuven, Peeters, 1984.
- BORGES Jorge Luis, « La Demeure d'Astérion », in *L'Aleph* (L'imaginaire), Paris, Gallimard, 1977 (éd. originale en espagnol, 1949).
- *Le Livre des êtres imaginaires* (L'imaginaire), Paris, Gallimard, 2015 (éd. originale en espagnol, 1957).
- BORGES Jorge Luis, GUERRERO Margarita, *Manuel de zoologie fantastique*, Paris, Christian Bourgeois, 1980.
- BORISKOVSAYA Sofiya Pavlovna, *Altertumswissenschaftliche Beiträge aus Rostock und Leningrad*, Rostock, Verlag der Universität Rostock, 1970.
- « Etruscan Relief Pithoi from Caere: "Red Ware" », *Wissenschaftliche Zeitschrift der Wilhelm-Pieck-Universität Rostock* 19, 1970, p. 567-571.
- BOUCHÉ-LECLERCQ Auguste, *Atlas pour servir à l'histoire grecque de E. Curtius*, Paris, Ernest Leroux, 1883.
- BOUDIN François, « Monstres sans image, Images de monstres, Représentations et non représentations des monstres sur les vases », in Sylvie Crogiez-Pétrequin, *Dieu(x) et hommes, Histoire et iconographie des sociétés païennes et chrétiennes de l'Antiquité à nos jours, Mélanges en l'honneur de Françoise Thelamon*, Rouen, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2005, p. 537-568.
- *Monstres et monstruosité en Grèce ancienne d'après les textes et l'iconographie des vases (VIII<sup>e</sup> s. - IV<sup>e</sup> s. av. J.-C.) : étude de vocabulaire et de quelques hybrides*, 2008, (en ligne) <https://www.theses.fr/2008ROUEL618>

- « L'homme-animal : hybridité et monstrosité dans l'iconographie des vases grecs », in Marianne Besseyre, Pierre-Yves Le Pogam, Florian Meunier, *L'Animal symbole*, Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2019.
- BOUFFIER Sophie, *Les Diasporas grecques du Détroit de Gibraltar à l'Indus (VIII<sup>e</sup> av. J.-C. à la fin du III<sup>e</sup> s. av. J.-C.)*, Paris, Sedes, 2012.
- BOUYASSE Philippe, *Héphaïstos et les deux principaux pseudo-volcans de l'Antiquité : le Mont Mosychlos et la Chimère de Lycie*, Academia, avril 2022, (en ligne) <https://www.academia.edu/79989348>.
- BOURDIN Stéphane, *Les Peuples de l'Italie préromaine*, Rome, École française de Rome, 2012.
- BOUSQUET Jean, « Les Lyciens », *Revue des Études Grecques* 100, 1987, p. 122-128.
- BOUVIER David, « Palaiphatos ou le mythe du mythographe », *Journal Polymnia* 1, 2015.
- BOWRA Maurice, *Homer and his Forerunners*, Edinburgh, Thomas Nelson, 1955.
- BRAGATO Francesca, *Ibrido, Monstrum, Mixis*, Venezia, Aletheia - Università Ca' Foscari, 2018.
- BRANCACCI Aldo, « Le modèle animal chez Antisthène », in Barbara Cassin (dir.), Jean-Louis Labarrière, Gilbert Romeyer Dherbey, *L'Animal dans l'Antiquité*, Paris, Vrin, 1997, p. 3-29.
- BRAUDEL Fernand, *La Méditerranée* (Champs histoire), Paris, Flammarion, 2017.
- BRAUN Emilio, *Annales de l'Institut de correspondance archéologique*, 1842.
- BRÉAL Michel, *Mélanges de myhologie et de linguistique*, Paris, Hachette, 1877.
- BREGLIA Laura, *Catalogo delle oreficerie del Museo nazionale di Napoli*, Roma, Libreria dello Stato, 1941.
- BRELICH Angelo, *Gli eroi greci, Un problema storico-religioso*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1958, p. 88-89, p. 244-246.
- BREMMER Jan, « La plasticité du mythe : Méléagre dans la poésie homérique », in Claude Calame (dir.), *Métamorphoses du mythe en Grèce antique*, Genève, Labor et Fides, 1988, p. 37-56.
- BRÉMOND Mireille, « La machine infernale de J. Cocteau : réflexion sur l'hybridité », in Alain Deremetz (dir.), *Hybrides et hybridités* (Uranie, Mythes et littératures 6), Lille, 1996, p. 145-156.
- BRIANT Pierre, *Histoire de l'Empire perse : de Cyrus à Alexandre*, Paris, Fayard, 1996, p. 261.
- BRIARD Jacques, *L'Âge du Bronze en Europe, Économie et société 2'000-800 avant J.-C.*, Paris, Éditions Errance, 1985.
- BRIJDER Herman A. G., *Siana Cups, the Heidelberg Painter*, vol. II, Amsterdam, Allard Pierson Museum, 1991.
- BRIMAGE SPRATT Thomas Abel, FORBES Edward, *Travels in Lycia, Milyas, and the Cibyratis: In Company with the Late Rev. E.T. Daniell*, London, John Van Voorst, 1847.
- BRINK Claudia, HORNBOSTEL Wilhelm, *Pegasus und die Künste* (Katalogbuch zur Ausstellung im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, 8 avril - 31 mai 1993), München, Deutscher Kunstverlag, 1993.

- BRIQUEL Dominique, *Les Pélasges en Italie, Recherche sur l'histoire de la légende*, Rome, École française de Rome, 1984.
- *L'Origine lydienne des Étrusques, Histoire de la doctrine dans l'Antiquité* (Collection de l'École française de Rome 139), De Boccard, 1991.
  - *Les Tyrrhènes, peuple des tours, Denys d'Halicarnasse et l'autochtonie des Étrusques* (Collection de l'École française de Rome 178), Rome, École française de Rome, 1993.
  - *La Civilisation étrusque*, Paris, Fayard, 1999.
  - « L'Histoire de la collection et du dépôt Campana », in AA.VV., *Vases en voyages, De la Grèce à l'Étrurie*, Paris, Somogy Éditions d'Art, 2004.
  - *Catalogue des inscriptions étrusques et italiques du Musée du Louvre*, Paris, Picard / Louvre éditions, 2016.
- BRIQUEL-CHATONNET Françoise, GUBEL Éric, *Les Phéniciens, Aux origines du Liban* (Découvertes), Paris, Gallimard, 1998.
- BROMMER Frank, *Vasenlisten zur griechischen Heldensage*, Marburg, Elwert, 1973 (1<sup>re</sup> éd. 1960).
- *Denkmälerlisten zur griechischen Heldensage*, vol. II, Marburg, Elwert, 1976.
- BROWN Peter, *Le Culte des saints, Son essor et sa fonction dans la chrétienté latine*, Paris, Cerf, 2007.
- BROWN W. Llewellyn, *The Etruscan Lion*, Oxford, Clarendon Press, 1960.
- BRULÉ Pierre, *La Fille d'Athènes*, Paris, Les Belles Lettres, 1987.
- « Héraclès à l'épreuve de la chèvre », in Corinne Bonnet, Colette Jourdain-Annequin, Vinciane Pirenne-Delforge, *Le Bestiaire d'Héraclès, III<sup>e</sup> rencontre heracléenne, Actes du colloque organisé à l'Université de Liège et aux facultés universitaires Notre-Dame de la Paix de Namur, du 14 au 16 novembre 1996* (Kernos Suppléments 7), Liège, Centre international d'étude de la religion grecque antique, 1998, p. 257-283.
  - *La Grèce d'à côté, Réel et imaginaire en miroir en Grèce antique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007.
- BRUNEL Pierre, s.v. Littérature et mythes, in Yves Bonnefoy, *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, vol. I, Paris, Flammarion, 1981.
- BRUNI Stefano, *Gli etruschi delle città, fonti, ricerche e scavi*, Milano, Silvana Editoriale, 2010.
- « Leoni in Etruria : dall'Africa alla Campania, all'Etruria », in *Etruschi, Greci, Fenici e Cartaginesi nel Mediterraneo centrale, Atti del XIV Convegno Internazionale di Studi sulla Storia e l'Archeologia dell'Etruria* (Annali della Fondazione per il Museo Claudio Faina, 14), 2007, pp. 201-219.
- BRUNN Heinrich, *Geschichte der griechischen Künstler*, Stuttgart, Ebner & Seuter, 2018 (1<sup>re</sup> éd. 1889).
- BRUNNER Otto, *Geschichtliche Grundbegriffe, Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Stuttgart, Klett-Cotta, 2004 (1<sup>re</sup> éd. 1972).
- BRUNSCHWIG Jacques, LLOYD Geoffrey, PELLEGRIN Pierre, *Le Savoir grec*, Flammarion, 1996.
- BRUNS-ÖZGAN Christine, *Lykische Grabreliefs des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Tübingen, Wasmuth Verlag, 1987.
- BRUSCHETTI Paolo, GIULIERINI Paolo, GAULTIER Françoise, HAUMESSER Laurent, *Gli Etruschi dall'Arno al Tevere, Le collezioni del Louvre a Cortona*, Milano, Skira, 2011.



- BUBENHEIMER-ERHART Friederike, *Die « ägyptische Grotte » von Vulci, Zum Beginn der Archäologie als wissenschaftliche Disziplin*, Wiesbaden, Reichert Verlag, 2010.
- *Das Isisgrab von Vulci, Eine Fundgruppe der Orientalisierenden Periode Etruriens*, Wiesbaden, Reichert Verlag, 2012.
- BURANELLI Francesco, SANNIBALE Maurizio, *Vaticano 3. Museo Gregoriano Etrusco*, Milano, FMR, 2003, p. 35-214.
- BURKERT Walter, *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, Berkeley, University of California Press, 1979.
- « Oriental Myth and Literature in the *Iliad* », in Robin Hägg, *The Greek Renaissance of the Eighth Century B.C.: Tradition and Innovation*, Stockholm, P. Åström, 1983, p. 51-56.
  - *Die orientalisierende Epoche in der griechischen Religion und Literatur*, Heidelberg, Carl Winter, 1984.
  - *The Orientalizing Revolution: Near Eastern Influence on Greek Culture in the Early Archaic Age*, Cambridge, Harvard University Press, 1992 (éd. originale en allemand, 1984).
  - « Eracle e gli altri eroi culturali del Vicino Oriente », in Corinne Bonnet, Colette Jourdain-Annequin, *Héraclès, D'une rive à l'autre de la Méditerranée, Bilan et perspectives*, Bruxelles, Institut historique belge de Rome, 1992, p. 119-124.
  - « Heraklès et les animaux, Perspectives préhistoriques et pressions historiques », in Corinne Bonnet, Colette Jourdain-Annequin, Vinciane Pirenne-Delforge, *Le Bestiaire d'Héraclès, III<sup>e</sup> rencontre heracléenne, Actes du colloque organisé à l'Université de Liège et aux facultés universitaires Notre-Dame de la Paix de Namur, du 14 au 16 novembre 1996* (Kernos Suppléments 7), Liège, Centre international d'étude de la religion grecque antique, 1998.
- BUSCHHAUSEN Helmut, *Die spätrömischen Metallscrinia und frühchristlichen Reliquiare* (Wiener byzantinistische Studien 9), Wien, H. Böhlaus, 1971.
- BUSSAGLI Marco, *L'Art de Rome*, Paris, Éditions Place des Victoires, 1999.
- BUTTITTA Antonio, « Omero e Dante, Dante e Borges : un viaggio nella cultura », *Thalassa, Genti e culture del Mediterraneo antico* 1, Milano, « L'Erma » di Bretschneider, 2004.
- BUXTON Richard, *Imaginary Greece, The Contexts of Mythology*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- BYL Simon, *Recherches sur les grands traités biologiques d'Aristote, Sources écrites et préjugés*, Bruxelles, Palais des Académies, 1980.
- BYRON George Gordon, *Letters and Journals of Lord Byron, With Notices of His Life*, vol. 2, Paris, Galignani, 1830.
- CAHILL James, *Se bruler les ailes, Les mythes dans l'art, de l'art antique à l'art contemporain*, Paris, Phaidon, 2018.
- CALAME Claude, *Métamorphoses du mythe en Grèce antique*, Genève, Labor et Fides, 1988.
- *Thésée et l'imaginaire athénien, Légende et culte en Grèce antique*, Lausanne, Payot, 1990.
  - *Mythe et histoire dans l'Antiquité grecque, La création symbolique d'une colonie*, Paris, Les Belles Lettres, 2011 (1<sup>re</sup> éd. 1996).
- CALAME Claude, KILANI Mondher, « La fabrication de l'humain dans les cultures et en anthropologie », *Revue Études de lettres* 251, 3-5, Lausanne, 1998, p. 49-72.
- CALCIATI Romolo, *Pegasi*, Mortara, Edizioni I.P., 1990.

- CALLIPOLITIS-FEYTMANS Denise, « Évolution du plat corinthien », *Bulletin de correspondance hellénique* 86-1, 1962.
- *Les Plats attiques à figures noires*, Paris, De Boccard / École française d'Athènes, 1974.
- CALVINO Italo, « Definizioni di territori : il fantastico », in Italo Calvino, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980.
- CAMBITOGLU Alexander, *Studies in honour of Arthur Dale Trendall*, Sydney, Sydney University Press, 1979.
- CAMIN Lorenza, PAOLUCCI Fabrizio, *A cavallo del tempo, L'arte di cavalcare dall'Antichità al Medioevo*, Livorno, Sillabe, 2018.
- CAMOUS Thierry, *Orients, Occidents, 25 siècles de guerres*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007.
- *Tarquin le Superbe, Roi maudit des Étrusques*, Paris, Payot, 2014.
- CAMPOREALE Giovannangelo, « Le raffigurazioni etrusche nel mito di Apollo e Tityos », *Studi Etruschi* 26, 1958, p. 3.
- « Banalizzazioni etrusche di miti greci », *Studi Etruschi* 37, 1969, p. 59.
  - « Bellerofonte o un cacciatore ? », *Prospettiva* 9, 1977, p. 55-58.
  - *La caccia in Etruria*, Roma, Giorgio Bretschneider, 1984.
  - *L'Etruria Mineraria* (catalogo della mostra), Milano, Electa, 1985.
  - « La mitologia figurata nella cultura etrusca arcaica », in Guglielmo Maetzke, *Atti del Secondo Congresso Internazionale Etrusco, Firenze 26 maggio - 2 giugno, 1985*, Firenze, 1989.
  - s.v. Monstra anonyma (in Etruria), in *LIMC Supplementum*, Zürich - München - Düsseldorf, Artemis & Winkler Verlag, 2009.
  - « Vetulonia », in Stefano Bruni, *Gli etruschi delle città, fonti, ricerche e scavi*, Milano, Silvana Editoriale, 2010.
  - « Narrativa, mitologia e società ai primordi della civiltà etrusca », in Giuseppina Carlotta Cianferoni, Mario Iozzo, Elisabetta Setari, *Myth, Allegory, Emblem: The Many Lives of the Chimaera of Arezzo, Proceedings of the International Colloquium, Malibu, The J. Paul Getty Museum (December 4-5, 2009)*, Roma, Aracne, 2012.
  - « Iconografie abnormi nei vasi di impasto falisci e capenati del VII secolo A. C. », *Archeologia Classica* 65, 2014, p. 331-350.
- CANCIANI Fulvio, VON HASE Friedrich-Wilhelm, *La tomba Bernardini di Palestrina*, Roma, Consiglio nazionale delle ricerche, Centro di studio per l'archeologia etrusco-italica, 1979.
- CANGUILHEM Georges, « La monstruosité et le monstrueux », *Diogène* 40, 1962.
- *La Connaissance de la vie*, Paris, Vrin, 1980 (1<sup>re</sup> éd. 1952, nouvelle éd. augmentée 1965).
- CANINA Luigi, *L'antica Etruria marittima compresa nella dizione pontificia, Descritta ed illustrata con i monumenti*, Roma, Per i tipi della Reverenda Camera Apostolica, 1846-1851.
- CANTU Magda, « Il bestiario fantastico sugli impasti di età orientalizzante e arcaica nella Sabina tiberina », in Maria Cristina Biella, Enrico Giovanelli, Lucio Giuseppe Perego, *Il bestiario fantastico di età orientalizzante nella penisola italiana* (Aristonothos, Scritti per il Mediterraneo antico), Quaderni n° 1, Trento, Tangram Edizioni Scientifiche, 2013.
- CAPDETREY Laurent, ZURBACH Julien, *Mobilités grecques, Mouvements, réseaux, contacts en Méditerranée, de l'époque archaïque à l'époque hellénistique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012.

- CARASTRO Marcello, *La Cité des Mages : penser la magie en Grèce ancienne* (Horos), Grenoble, Jérôme Millon, 2006.
- CARERI Giovanni, LISSARRAGUE François, SCHMITT Jean-Claude, SEVERI Carlo, *Traditions et temporalités des images*, Paris, Éditions EHESS, 2009.
- CARLIER Jeanine, s.v. Argonautes, in Yves Bonnefoy, *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, vol. I, Paris, Flammarion, 1981.
- s.v. Gorgones, in Yves Bonnefoy, *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, vol. I, Paris, Flammarion, 1981.
- CARPENTER Thomas H., *Beazley Addenda: Additional References to ABV, ARV<sup>2</sup> & Paralipomena*, The British Academy by Oxford University Press, 1989.
- *Art and Myth in Ancient Greece, A Handbook*, London, Thames & Hudson, 1991.
  - *Les Mythes dans l'art grec* (L'univers de l'art), Paris, Thames & Hudson, 1997 (éd. originale en anglais, 1991).
- CARRUBA Anna Maria, *La Lupa Capitolina, Un bronzo medievale*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2006.
- CARUSO Ida, *Collezione Castellani, Le Ceramiche*, Roma, Edizioni Quasar, 1985.
- *Collezione Castellani, Le Oreficerie*, Roma, Edizioni Quasar, 1988.
- CASABONNE Olivier, « Notes Ciliciennes (suite) », *Anatolia Antiqua* 11, 2003.
- « Kayaköy, chimère d'un génocide », *Lepetitjournal Istanbul*, 19.10.2015, (en ligne) <https://lepetitjournal.com/istanbul/actualites/histoire-kayakoy-chimere-dun-genocide-83653>
  - « Réflexions sur les relations entre la Cappadoce méridionale et la Cilicie : les deux Kastabala et Artémis Pérasia », in Dominique Beyer, Olivier Henry, Aksel Tibet, *Rencontres d'archéologie de L'IFÉA Istanbul (Turquie)*, Istanbul, Institut Français d'Études Anatoliennes Georges Dumézil, 2015.
  - « De Chimère aux chimères, en passant par la chèvre », *Bulletin de la Societas Anatolica Studia ad Orientem Antiquum Pertinentia BDSA-SOAP* 2, 2020a.
  - « Onomastique de Lycie et Carie : brèves remarques et hypothèses », *Anatolia Antiqua* 28, Istanbul, 2020b.
- CASABONNE Olivier, LEBRETON Stéphane, LEBRUN René, « Notes Ciliciennes », *Anatolia Antiqua* 21, 2013, p. 87-93.
- CASABONNE Olivier, MARCINKOWSKI Alexandre, « Apollon-aux-Loups et Persée à Tarse », in *Antiquus Oriens, Mélanges offerts au professeur René Lebrun*, vol. I (Kubaba Antiquité), Paris, L'Harmattan, 2004.
- CASANOVA-ROBIN Hélène, *Ovide, figures de l'hybride, Illustrations littéraires et figurées de l'esthétique ovidienne à travers les âges*, Paris, Honoré Champion, 2009.
- CASSIMATIS Hélène, *Les Vases italiotes* (Bulletin des musées et monuments lyonnais), Lyon, Association des Amis du Musée des beaux arts, 1999.
- CASSIN Barbara (dir.), *L'Effet Sophistique* (nrf essais), Paris, Gallimard, 1995.
- *Vocabulaire européen des philosophies : dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil / Le Robert, 2004.
  - *La Nostalgie, Quand donc est-on chez soi ?* (Pluriel), Paris, Hachette, 2015.
  - *Quand dire, c'est vraiment faire, Homère, Gorgias et le peuple arc-en-ciel*, Paris, Fayard 2018.

- CASSIN Barbara, LABARRIERE Jean-Louis, ROMEYER DHERBEY Gilbert, *L'Animal dans l'Antiquité*, Paris, Vrin, 1997.
- CASSIN Elena, « Le roi et le lion », *Revue de l'histoire des religions* 198-4, 1981, p. 355-401.
- s.v. Cosmogonie, in Yves Bonnefoy, *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, vol. I, Paris, Flammarion, 1981.
  - s.v. Mésopotamie, in Yves Bonnefoy, *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, vol. II, Paris, Flammarion, 1981.
- CASTIGLIONI Maria Paola, CARBONI Romina, GIUMAN Marco, BERNIER-FARELLA Hélène, *Héros fondateurs et identités communautaires dans l'Antiquité entre mythe, rite et politique* (Quaderni di Otium), Perugia, Morlacchi, 2018.
- CATALDI DINI Mariolina, « Tarquinia », in Stefano Bruni, *Gli etruschi delle città, fonti, ricerche e scavi*, Milano, Silvana Editoriale, 2010.
- CAUQUELIN Anne, *Aristote* (Microcosme, Écrivains de toujours), Paris, Seuil, 1994.
- *Les Animaux d'Aristote, Sur l'Histoire naturelle d'Aristote* (Palimpsestes), Bruxelles, La lettre volée, 1995.
- CESNOLA Luigi Palma DI, *A Descriptive Atlas of the Cesnola Collection of Cypriote Antiquities in the Metropolitan Museum of Art*, vol. I-III, Boston: J. R. Osgood, New York Metropolitan Museum of Art, 1885-1903.
- CHANTRAINE Pierre, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, Klincksieck, 1968.
- *La Formation des noms en grec ancien*, Paris, Klincksieck, 1979 (1<sup>re</sup> éd. 1933).
- CHASE George H., « The Loeb Collection of Arretine Pottery », *American Journal of Archaeology*, New York, 1908.
- « Three Bronze Tripods Belonging to James Loeb, ESQ », *American Journal of Archaeology* 12-3, 1908, p. 287-323.
- CHASTEL André, *La Grottesque* (Le Promeneur), Paris, Gallimard, 1988.
- CHERICI Armando, *La Chimera di Arezzo*, Arezzo, Comune, 1992.
- « Sulle rive del Mediterraneo centro-occidentale : aspetti della circolazione delle armi, mercenari e culture », in *Etruschi Greci Fenici e Cartaginesi nel Mediterraneo centrale, Atti del XIV Convegno Internazionale di Studi sulla Storia e l'Archeologia dell'Etruria, Orvieto 24-26 novembre 2006* (Annali della Fondazione per il Museo Claudio Faina, 14), Roma, Quasar, 2007.
  - « L'onore delle armi. La virtù guerriera », in Alessandro Mandolesi, Maurizio Sannibale, *Etruschi. L'ideale eroico e il vino lucente*, Milano, Mondadori Electa, 2012.
  - « Perdrix, guépards et chimères : quelques réflexions sur les animaux synanthropiques et domestiques en Étrurie », in Dominique Frère, *Étrusques, Les plus heureux des hommes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.
- CHERUBINI Laura, « Ibridi, mostri e creature fantastiche nella mitologia greca e romana », in Rita Paris, Elisabetta Setari, Nunzio Giustozzi, *Mostri, Creature fantastiche della paura e del mito*, Milano, Electa, 2013.
- CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles, Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont / Jupiter, 1982.
- CHOMSKY Noam, *Reflections on Language*, New York, Pantheon, 1975.

- CHUVIN Pierre, « Apollon au trident et les dieux de Tarse », *Journal des savants* 4, 1981, p. 305-26.
- *La Mythologie grecque, Du premier homme à l'apothéose d'Héraclès*, Paris, Fayard, 1992.
  - *Chroniques des derniers païens, La disparition du paganisme dans l'Empire romain, du règne de Constantin à celui de Justinien*, Paris, Les Belles Lettes, 2009.
- CIANFERONI Giuseppina Carlotta, Schede/Notices, in AA.VV., *Principi etruschi, tra Mediterraneo ed Europa* (Catalogo della mostra), Bologna, Marsilio, 2000
- « La Chimera », in Giuseppina Carlotta Cianferoni, Mario Iozzo, Elisabetta Setari, *Myth, Allegory, Emblem: The Many Lives of the Chimaera of Arezzo, Proceedings of the International Colloquium, Malibu, The J. Paul Getty Museum (December 4-5, 2009)*, Roma, Aracne, 2012.
  - « The Chimaera: From Discovery to the Archaeological Museum », in Mario Iozzo, *The Chimaera of Arezzo*, Firenze, Polistampa, 2009a.
  - « The Chimaera in the Etruscan World », in Mario Iozzo, *The Chimaera of Arezzo*, Firenze, Polistampa, 2009b.
  - *Signori di Maremma, Elites etrusche fra Populonia e Vulci*, Firenze, Polistampa, 2010.
- CIORAN Emil, *De l'inconvénient d'être né* (folio essais), Paris, Gallimard, 1973.
- CLAIR Jean, *Méduse, Contribution à une anthropologie des arts du visuel* (nrf), Paris, Gallimard, 1989.
- *Hubris, La fabrique du monstre dans l'art moderne*, Paris, Gallimard, 2012.
- CLARAC Charles DE, *Musée de sculpture antique et moderne. Planches. Le Louvre et les Tuileries*, Paris, 1828-1830.
- *Description du Musée royal des antiques du Louvre*, Paris, Vinchon, 1830.
  - *Musée de sculpture antique et moderne ou description historique et graphique du Louvre, les bas-reliefs, inscriptions, autels, cippes, etc. du Musée du Louvre*, Paris, Imprimerie royale, 1841.
- CLAUSTRE André DE, *Dictionnaire de mythologie, pour l'intelligence des poètes, de l'histoire fabuleuse, des monuments historiques, des bas-reliefs, des tableaux, etc.*, Paris, Briasson, 1755.
- CLÉMENT Charles, *Catalogue des bijoux du Musée Napoléon III*, Paris, 1862.
- COCHE DE LA FERTÉ Étienne, *Les Bijoux antiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1956.
- COCTEAU Jean, *La machine infernale*, Paris, Grasset, 1934.
- COHEN Beth, *Not the Classical Ideal, Athens and the Construction of the Other in Greek Art*, Leiden - Boston - Köln, Brill, 2000.
- « New Light on a Master Bronze from Etruria », *American Journal of Archaeology* 114-3, 2010, (en ligne) [www.ajaonline.org/online-review-museum/365](http://www.ajaonline.org/online-review-museum/365)
- COHEN Jeffrey Jerome, « Monster Culture (Seven Theses) », in Jeffrey Jerome Cohen, *Monster Theory: Reading Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.
- COLAS-RANNOU Fabienne, *Créatures hybrides de Lycie, Images et identité en Anatolie antique (VI<sup>e</sup>-IV<sup>e</sup> siècles avant J.-C.)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2020.
- COLLON Dominique, *First Impressions, Cylinder Seals in the Ancient Near East*, London, British Museum Press, 1987.

- COLONNA Giovanni, « Il Santuario di Pyrgi all luce delle recenti scoperte », *Studi Etruschi* 33, 1965, p. 191.
- « I rapporti tra Orvieto e Vulci dal Villanoviano ai fratelli Vibenna », *Annali della Fondazione per il Museo « Claudio Faina »* 10, 2003.
  - « Cerveteri », in Stefano Bruni, *Gli etruschi delle città, fonti, ricerche e scavi*, Milano, Silvana Editoriale, 2010.
  - « La cultura orientalizzante in Etruria », in AA.VV., *Principi etruschi, tra Mediterraneo ed Europa* (Catalogo della mostra), Bologna, Marsilio, 2000.
- CONZE Alexander, *Zur Geschichte der Anfänge griechischer Kunst*, Wien, Gerold Verlag, 1870.
- CORNELL Tim J., *The Beginnings of Rome, Italy from the Bronze Age to the Punic Wars (c. 1000-264 BC)*, London - New York, Routledge, 1995.
- COULIÉ Anne, « *La Céramique grecque aux époques géométrique et orientalisante (XI<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup> siècles avant J.-C.)* », Paris, Picard, 2013.
- *La Céramique de la Grèce de l'est, Le style des chèvres sauvages, La collection du Musée du Louvre*, Paris, Musée du Louvre, 2014.
- COUTANSAIS Cyrille P., *Une histoire des empires maritimes (Biblis)*, Paris, CNRS Éditions, 2016.
- COZZA Adolfo, PASQUI Angelo, « Civita Castellana, Scavi della necropoli falisca in contrada “La Penna” », *Notizie degli scavi di antichità*, 1887, p. 170-176, 262-273.
- COZZO Cesare, « Is Truth a Chimera? », in Emiliano Ippoliti, Cesare Cozzo, *From a Heuristic Point of View, Essays in Honour of Carlo Cellucci*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2014.
- CREMASCOLI Giuseppe, « L’immaginario dei monstra biblici », in *I monstra nell’Inferno dantesco: tradizione e simbologie, Atti del XXXIII Convegno storico internazionale, Todi, 13-16 ottobre 1996*, Spoleto, Centro italiano di studi sull’alto Medioevo, 1997.
- CRISTOFANI Mauro, *L’arte degli etruschi, Produzione e consumo*, Torino, Einaudi, 1978.
- *I bronzi degli etruschi*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1985.
- CRISTOFANI Mauro, MARTELLI Marina, *L’Or des Étrusques*, Paris, Atlas, 1985 (éd. originale en italien, 1983).
- CRISTOFANI Mauro, NICOSIA Francesco, *Il restauro degli avori di Marsiliana d’Albegna*, Firenze, Olschki, 1970.
- CROGIEZ-PÉRRQUIN Sylvie, *Dieu(x) et Hommes, Histoire et iconographie des sociétés païennes et chrétiennes de l’Antiquité à nos jours, Mélanges en l’honneur de Françoise Thelamon*, Rouen, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2005,
- CUISENIER Jean, *Le Périple d’Ulysse*, Paris, Fayard, 2003.
- CUMONT François, « La plus ancienne légende de saint Georges », *Revue de l’histoire des religions* 114, 1936, p. 5-51.
- CUNY-LE CALLET Blandine, *Rome et ses monstres, Naissance d’un concept philosophique et rhétorique (Horos)*, Grenoble, Jérôme Millon, 2005.
- CURTIS Densmore C., « The Bernardini Tomb », *Memoirs of the American Academy in Rome* 3, University of Michigan Press, 1919, p. 9-90.

- « The Barberini Tomb », *Memoirs of the American Academy in Rome* 5, University of Michigan Press, 1925, p. 9-53.
- DALTON Ormonde Maddock, *Catalogue of the Ivory Carvings of the Christian Era with Examples of Mohammedan Art and Carvings in Bone in the Department of British and Mediaeval Antiquities and Ethnography of the British Museum*, London, British Museum Press, 1909.
- DANCOURT Michèle, « Le minotaure au XX<sup>e</sup> siècle dans les arts plastiques », in Alain Deremetz (dir.), *Hybrides et hybridités* (Uranie, Mythes et littératures 6), Lille, 1996, p. 175.
- *Dédale et Icare, Métamorphoses d'un mythe*, Paris, CNRS Éditions, 2002.
- DANFORTH BELSON Janer, « The Medusa Rondanini: A New Look », *American Journal of Archaeology* 84-3, 1980, p. 373-378.
- DANREY Virginie, « La naissance des monstres dans l'imaginaire proche-oriental », *Anthropozoologica* 39-1, 2004.
- « Du chaos au cosmos. Les monstres dans la littérature mythologique sumérienne et akkadienne », *Cahiers Kubaba* 9, 2007.
- « Dépôts de fondation et gardiens de porte "monstrueux" en Mésopotamie », *Cahiers Kubaba* 9, 2007.
- DAREMBERG Charles-Victor, SAGLIO Edmond, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines, d'après les textes et les monuments*, Paris, Hachette, 1873.
- DARMON Jean-Pierre, s.v. Animaux et mythologie, in Yves Bonnefoy, *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, vol. I, Paris, Flammarion, 1981.
- s.v. Puissances du mariage, in Yves Bonnefoy, *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, vol. II, Paris, Flammarion, 1981.
- *Recherches franco-tunisiennes sur la mosaïque de l'Afrique antique, Trames géométriques végétalisées*, vol. II, Tunis - Rome, Institut National du Patrimoine - Tunisie / École française de Rome, 2001.
- *Le Décor géométrique de la mosaïque romaine*, Paris, Picard, 2002.
- « La mosaïque en Tunisie », in Samir Guizani, Mohamed Ghodhbane, Xavier Delestre (dir.), *La Tunisie antique et islamique*, Tunis, Nirvana, 2013.
- DARWIN Charles, *L'Origine des espèces*, Paris, Flammarion, 2008 (éd. originale en anglais, 1859).
- DASEN Véronique, *Le Cannibale, Enquête sur une sculpture antique*, Paris, DITS, 2022.
- DAVID Jean-Michel, *La Romanisation de l'Italie* (Champs histoire), Paris, Flammarion, 1994.
- DAVID Massimiliano, *Ravenne*, Paris, Hazan, 2013.
- DAVIDSON REID Jane, *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s*, vol. 1, New York - Oxford, Oxford University Press, 1993.
- DEACY Susan, VILLING Alexandra, « What was the Colour of Athena's Aegis? », *The Journal of Hellenic Studies* 129, 2009, p. 111-129.
- DEBORD Pierre, s.v. Carie, in Jean Leclant (dir.), *Dictionnaire de l'Antiquité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005.
- « Chrysaor, Bellérophon, Pégase en Carie », in Jan Mathieu Carbon, Riet Bremen, *Hellenistic Karia*, Pessac, Ausonius Éditions, 2019.

- DECAUX Alain, *La Révolution de la croix, Néron et les chrétiens* (tempus), Paris, Perrin, 2007.
- DE CRISTOFARO Luigi, *Processi di formazione del mito. Il « caso » de Minotauro* (MitoEuropa), Roma, ESS, 2015.
- DE GIORGIO Jean-Pierre, GALTIER Fabrice, *Le Monstre et sa lignée, Filiations et générations monstrueuses dans la littérature latine et sa postérité* (Kubaba Antiquité), Paris, l'Harmattan, 2012.
- DE GRUMMOND Nancy T., « Little Chimaeras: Images from Ancient Gems, Rings, and Coins », in Giuseppina Carlotta Cianferoni, Mario Iozzo, Elisabetta Setari, *Myth, Allegory, Emblem: The Many Lives of the Chimaera of Arezzo, Proceedings of the International Colloquium, Malibu, The J. Paul Getty Museum (December 4-5, 2009)*, Roma, Aracne, 2012, p. 65-78.
- « Etruscan Religion », in Michele Renee Salzman, Marvin A. Sweeney, *The Cambridge History of Ancient Religions*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.
- DE HOZ Javier, « La variété des écritures au VII<sup>e</sup> siècle », in Roland Étienne, *La Méditerranée au VII<sup>e</sup> siècle avant J.-C. (essais d'analyses archéologiques)*, Paris, De Boccard, 2010.
- DE HOZ María Paz, *Die lydischen Kulte im Lichte der griechischen Inschriften*, Bonn, Habelt, 1999 (éd. originale en espagnol, 1997).
- DEICHMANN Friedrich Wilhelm, *Ravenna, Geschichte und Monumente*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1969.
- DE JULIIS Ettore M., *Magna Grecia, L'Italia meridionale dalle origini leggendarie alla conquista romana*, Bari, Edipuglia, 1996.
- *Mille anni di ceramica in Puglia*, Bari, Edipuglia, 1997.
- *La ceramica sovraddipinta apula*, Bari, Edipuglia, 2002.
- DELACAMPAGNE Ariane, DELACAMPAGNE Christian, *Animaux étranges et fabuleux*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2010 (1<sup>re</sup> éd. 2003).
- DELAGE Pierre-Jérôme, *La Condition animale, Essai juridique sur les justes places de l'Homme et de l'animal*, thèse de doctorat, Université de Limoges, 2013.
- DELANAYE Lysiane, *Le Mythe de Bellérophon et les fragments d'Euripide*, Louvain, UCL, 2017.
- DELAV Petar, « La Thrace antique », in Jean-Luc Martinez, Alexandre Baralis, Néguine Mathieux, Totko Stoyanov, Milena Tonkova, *L'Épopée des rois thraces, Des guerres médiques aux invasions celtes, 479-278 avant J.-C., Découvertes archéologiques en Bulgarie*, Paris, Somogy Éditions d'Art, 2015, p. 22-23.
- DELBARRE-BAERTCHI Sophie, *Les Mosaïques romaines en Suisse, Avec un complément de l'inventaire de Victorine von Gonzenbach, publié en 1961* (Antiqua 53), Basel, Publication d'Archéologie Suisse, 2014.
- DEL CHIARO Mario A., *Corinthiaca, Studies in Honor of Darrell A. Amyx*, Columbia, University of Missouri Press, 1986.
- DELFOUR Julie, *Bestiaire Imaginaire*, Paris, Seuil, 2013.
- DELL Christopher, *Monstres, Un bestiaire de l'étrange*, Paris, Seuil 2013.
- DELL'AGLIO Antonietta, ZINGARIELLO Armanda, MARTA, *Il Museo nazionale archeologico di Taranto*, Taranto, Scorpione, 2015.



- DE LUCIA BROLLI Maria Anna, Schede/Notices, in AA.VV., *Principi etruschi, tra Mediterraneo ed Europa* (Catalogo della mostra), Bologna, Marsilio, 2000.
- DEL VITA Alessandro, « Dove fu trovata la Chimera di Arezzo », *Römische Mitteilungen* 25, 1910.
- DEMARGNE Pierre, « Terres-cuites archaïques de Lato », *Bulletin de correspondance hellénique* 53, 1929.
- *Fouilles de Xanthos, vol. V, Tombes-maisons, tombes rupestres et sarcophages*, Paris, Klincksieck, 1974.
  - « Xanthos et les problèmes de l'hellénisation au temps de la Grèce classique », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 118-4, 1974, p. 584-590.
- DEMOULE Jean-Paul, *Naissance de la figure, L'art du paléolithique à l'âge du fer*, Paris, Hazan, 2007.
- *Mais où sont passés les Indo-Européens ? Le mythe d'origine de l'Occident*, Paris, Seuil 2014.
- DEMOULE Jean-Paul, GARCIA Dominique, SCHNAPP Alain, *Une histoire des civilisations, Comment l'archéologie bouleverse nos connaissances*, Paris, La Découverte, 2018.
- DENIAUX Elizabeth, *Le Canal d'Otrante et la Méditerranée antique et médiévale, Colloque organisé à l'Université de Paris X-Nanterre (20-21 novembre 2000)*, Bari, Edipuglia, 2005.
- DENOYELLE Martine, IOZZO Mario, *La Céramique grecque d'Italie méridionale et de Sicile*, Paris, Picard, 2009.
- DENTI Mario, « Culture figurative et colonisation grecque d'Occident à l'époque archaïque. Quelques observations », in Marie-Christine Villanueva Puig, François Lissarrague, Pierre Rouillard, Agnès Rouveret, *Céramiques et peintures grecques, Modes d'emploi, Actes du colloque international, École du Louvre, 26-27-28 avril 1995*, Paris, La Documentation française, 1999, p. 323-326.
- « Nuovi documenti di ceramica orientalizzante della Grecia d'Occidente, Stato della questione e prospettive della ricerca », *Mélanges de l'École française de Rome* 112-2, 2000a, p. 781-842.
  - « Un frammento di deinós del VII secolo a.C. con figura mitologica da Siris-Polieion », *Intervento all'interno di Rendiconti lincei, Scienze morali, storiche e filologiche* IX, vol. XI-3, 2000b, p. 475-497.
  - « Le attestazioni del mito in Magna Grecia e in Sicilia nell'VIII e VII secolo a.C. » in Maria Luisa Nava, Massimo Osanna, *Immagine e mito nella Basilicata antica*, Venosa, Osanna Edizioni, 2003, p. 22-34.
  - « La Circulation de la céramique "Wild Goat Style" (MWGS I) de la Mer Noire à l'Occident. Les contextes de réception et de destination », *Revue archéologique Nouvelle Série* 1, 2008, p. 3-36.
  - « Dépôts de céramique et significations des contextes rituels à l'époque archaïque en Italie méridionale », in Mario Denti, Marie Tuffreau-Libre (dir.), *La céramique dans les contextes rituels. Fouiller et comprendre les gestes des Anciens. Actes de la table ronde de Rennes (16-17 juin 2010)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 95-112.
  - « Archilochos did not Sail Alone to the Bountiful Shores of Siris: Parian and Naxian Potters in Southern Italy in the 7th Century BC », in Dora Katsonopoulou (dir.), *Paros IV, Paros and its Colonies, Proceedings of the Fourth International Conference on the Archaeology of Paros and the Cyclades, Paros 11-14 June 2015*, Athens, 2018, p. 39-63.

- « Aegean Migrations and Indigenous Iron Age Communities on the Ionian Coast of Southern Italy: Sharing and Interaction Phenomena », in Éric Gailledrat, Michael Dietler, Rosa Plana-Mallart (dir.), *The Emporion in the Ancient Western Mediterranean, Trade and Colonial Encounters from the Archaic to the Hellenistic Period* (Mondes Anciens), Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2018, p. 207-217.
- DENTI Mario, TUFFREAU-LIBRE Marie, *La Céramique dans les contextes rituels. Fouiller et comprendre les gestes des Anciens. Actes de la table ronde de Rennes (16-17 juin 2010)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.
- DENTI Mario, VILLETTE Mathilde, « Ceramisti greci dell'Egeo in un atelier indigeno d'Occidente. Scavi e ricerche sulla spazio artigianale dell'Incoronata nella valle del Basento (VIII-VII secolo a. C.) », *Bollettino d'arte* 17, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2013, p. 1-36.
- DEONNA Waldemar, *Du miracle grec au miracle chrétien*, Basel, Les éditions Birkhäuser, 1948.
- DEPPERT Kurt, *Die rotfigurigen faliskischen Vasen*, Dissertation Frankfurt am Main 1955 (maschinenschriftlich), 1955.
- DEPERT-LIPPITZ Barbara, *Ancient Gold Jewelry at the Dallas Museum of Art*, Dallas, Dallas Museum of Art / University of Washington Press, 1996.
- DE PUMA Richard Daniel, *Etruscan Art in the Metropolitan Museum of Art*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2013.
- D'ERCOLE Cecilia, *Histoires méditerranéennes*, Arles, Errance, 2012.
- « Arimaspes et griffons, de la Mer Noire à l'Adriatique via Athènes », *Métis* N.S.7 Images mises en forme, 2009.
- DE RIDDER Alfred, *Thera II : Theräische Gräber*, *Revue des Études Anciennes* 5-3, 1903.
- DESCAMPS-LEQUIME Sophie (dir.), *Au royaume d'Alexandre le Grand, La Macédoine antique*, Paris, Somogy Éditions d'Art / Louvre éditions, 2011.
- DES COURTILS Jacques, « Heraklion », *Bulletin de correspondance hellénique* 109, 1985.
- « L'antique cité de Xanthos révélée par les fouilles », *Les Lyciens, Dossiers d'Archéologie* 239, 1998.
- DES COURTILS Jacques, CAVALIER Laurence, *Civilisations oubliées de l'Anatolie antique*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2010.
- DESSENNE André, « Le sphinx, d'après l'iconographie, jusqu'à l'archaïsme grec », in *Éléments orientaux dans la religion grecque ancienne, Actes du Colloque de Strasbourg (22-24 mai 1958)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960.
- DETIENNE Marcel, *Les Jardins d'Adonis* (folio histoire), Paris, Gallimard, 2007 (1<sup>re</sup> éd. 1972).
- *L'Invention de la mythologie* (tel), Paris, Gallimard, 1981.
- « La double écriture de la mythologie entre le *Timée* et le *Critias* », in Claude Calame (dir.), *Métamorphoses du mythe en Grèce antique*, Genève, Labor et Fides, 1988, p. 17-33.
- *Comparer l'incomparable*, Paris, Seuil, 2000.
- DETIENNE Marcel, VERNANT Jean-Pierre, *Les Ruses de l'intelligence, La mètis des Grecs*, Paris, Flammarion 2011 (1<sup>re</sup> éd. 1974).
- DEVAMBREZ Pierre, « Deux nouvelles hydries de Caeré au Louvre », *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot* 41, 1946.

- « Les Amazones et l'Orient », *Revue archéologique (Études sur les relations entre Grèce et Anatolie offertes à Pierre Demargne)* 2, 1976, p. 265-280.
- DE VRIES Bert, *The Style of Hittite Epic and Mythology*, Brandeis University, thèse en ligne, 1967.
- DI BERARDINO Angelo, *Dictionnaire encyclopédique du christianisme ancien*, Paris, Cerf, 1990.
- DIDI-HUBERMAN Georges, GARBETTA Riccardo, MORGAINE Manuela, *Saint Georges et le dragon, Versions d'une légende*, Paris, Adam Biro, 1994.
- DIERAUER Urs, « Raison ou instinct ? Le développement de la zoopsychologie antique », in Barbara Cassin (dir.), Jean-Louis Labarrière, Gilbert Romeyer Dherbey, *L'Animal dans l'Antiquité*, Paris, Vrin, 1997, p. 3-29.
- DI PALO Francesco, *Dalla Ruvo antica al Museo archeologico Jatta*, Fasano, Schena Editore, 2006 (1<sup>re</sup> éd. 1987).
- DIXON Dustin W., « Reconsidering Euripides' "Bellerophon" », *The Classical Quarterly* 64-2, 2014, p. 496-506.
- DOHERTY Lilian E., *Gender and the Interpretation of Classical Myth*, London, Duckworth, 2001.
- DOHRN Tobias, *Die etruskische Kunst im Zeitalter der griechischen Klassik, Die Interimsperiode*, Mainz am Rhein, Philipp von Zabern, 1982.
- DONCEEL Robert, « Une chimère sur une frise à métopes figurés d'époque augustéenne à Nole », *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome* 36, 1964, p. 5-31.
- DONCEEL Robert, LEBRUN René, *Archéologie et religions de l'Anatolie ancienne. Mélanges en l'honneur du professeur Paul Naster*, Louvain-la-Neuve, Centre d'histoire des religions, 1984.
- DOUGLAS Mary, *De la souillure, Essai sur les notions de pollution et de tabou*, Paris, La Découverte, 2005.
- DOUGLAS VAN BUREN Elizabeth, « The Dragon in Ancient Mesopotamia », *Orientalia NOVA SERIES* 15, 1946, p. 1-45.
- DOWDEN Ken, *The Uses of Greek Mythology*, London - New York, Routledge, 1992.
- DOWDEN Ken, LIVINGSTONE Niall, *A Companion to Greek Mythology*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2011.
- DRAGO Luciana, « Recherche sul tema del bestiario fantastico di età orientalizzante. I precedenti della prima età del Ferro: continuità o discontinuità ? » in Maria Cristina Biella, Enrico Giovanelli, Lucio Giuseppe Perego, *Il bestiario fantastico di età orientalizzante nella penisola italiana* (Aristonothos, Scritti per il Mediterraneo antico), Quaderni n° 1, Trento, Tangram Edizioni Scientifiche, 2013.
- DU BREUIL Paul, *Zarathoustra et la transfiguration du monde*, Lausanne, Payot, 1978.
- DUBY Georges (dir.), *Atlas historique Duby*, Paris, Larousse, 2007.
- DUCREY Pierre, *Guerre et guerriers dans la Grèce antique*, Fribourg, Office du Livre, 1985.

- DUCROUX Serge, « Catalogue analytique des inscriptions latines sur pierre conservées au Musée du Louvre », in Noël Duval, *L'Onomastique latine, Actes du Colloque international organisé à Paris du 13 au 15 octobre 1975*, Paris, CNRS Éditions, 1975.
- DUMAS-REUNGOAT Christine, « Créatures composites en Mésopotamie », *Kentron, Revue pluridisciplinaire du monde antique* 19, 2003.
- « Êtres hybrides détenteurs de savoir en Mésopotamie et en Grèce : éléments de comparaison entre Apkallu et Telchines », *Schedae* 13, 2009, p. 53-60.
- DUMÉZIL Georges, « Notes sur le bestiaire cosmique de l'Edda et du Rgveda », in *Mélanges de linguistique et de philologie, Ferdinand Mossé in memoriam*, Paris, Didier, 1959, p. 104-112.
- *Mythe et Épopée II, Types épiques indo-européens : un héros, un sorcier, un roi*, Paris, Gallimard, 1971.
  - *Heur et malheur du guerrier, Aspects mythiques de la fonction guerrière chez les Indo-Européens*, Paris, Flammarion, 1985.
- DUNBABIN Thomas James, *Perachora, The Sanctuaries of Hera Akraia and Limenia. Excavations of the British School of Archaeology at Athens, 1930-1933*, vol. II, Oxford, Clarendon Press, 1962 (1<sup>re</sup> éd. 1940).
- « The Early History of Corinth », *The Journal of Hellenic Studies* 68, 1948, p. 59-69.
  - *The Western Greeks, The History of Sicily and South Italy from the Foundation of the Greek Colonies to 480 BC*, Oxford University Press / Academy Monograph reprints, 2003 (1<sup>re</sup> éd. 1948).
  - « Bellerophon, Herakles, and Chimaera », in George E. Mylonas, Doris Raymond, *Studies Presented to David Moore Robinson on His Seventieth Birthday*, vol. II, 1953.
  - *The Greeks and Their Eastern Neighbours, Studies in the Relations between Greece and the Countries of the Near East of the Eighth and Seventh Century BC*, Chicago Ares Publishers, 1979 (1<sup>re</sup> éd. 1957).
- DUNBABIN Thomas James, ROBERTSON Martin, « Some Protocorinthian Vase-Painters », *The Annual of the British School at Athens* 48, 1953, p. 172-181.
- DUPONT Florence, *Les Monstres de Sénèque*, Paris, Belin, 1995.
- *L'Antiquité, territoire des écarts* (itinéraires du savoir), Paris, Albin Michel, 2013.
- DÜRRENMATT Friedrich, *Minotaure*, Paris - Lausanne, de Fallois / L'Âge d'Homme, 1990 (éd. originale en allemand, 1985).
- *La Mort de la Pythie*, Paris - Lausanne, de Fallois / L'Âge d'Homme, 1990.
- DUVAL Paul-Marie, *Les Celtes* (L'Univers des Formes), Paris, Gallimard, 2009.
- EBBENSEN Sten, « Le bestiaire de la logique », in Barbara Cassin (dir.), Jean-Louis Labarrière, Gilbert Romeyer Dherbey, *L'Animal dans l'Antiquité*, Paris, Vrin, 1997, p. 533.
- EBBINGHAUS Susanne, *Ancient Bronzes through a Modern Lens: Introductory Essays on the Study of Ancient Mediterranean and Near Eastern Bronzes*, Cambridge, Harvard Art Museum, 2014.
- ECO Umberto, *La Guerre du Faux*, Paris, Grasset, 1985.
- « Il nostro mostro quotidiano », in Umberto Eco, *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, 1989.
  - *Kant et l'ornithorynque*, Paris, Le Livre de Poche, 2001 (éd. originale en italien, 1997).

- *Histoire de la beauté*, Paris, Flammarion, 2004 (éd. originale en italien, 2004).
  - *Histoire de la laideur*, Paris, Flammarion, 2007 (éd. originale en italien, 2007).
  - *Storia delle terre e dei luoghi leggendari*, Milano, Bompiani, 2013.
- EDMUNDS Lowell, « La Sphinx thébaine et Pauc Tyaing, l'Œdipe Birman », in Claude Calame (dir.), *Métamorphoses du mythe en Grèce antique*, Genève, Labor et Fides, 1988, p. 213-227.
- ELDERKIN G. W., « Aegis and Chimaera », *Arch. Papers* 3, 1941.
- ELES Patrizia VON, *Le Ore e i giorni delle donne, Dalla quotidianità alla sacralità tra VIII e VII secolo a. C.* (Catalogo della mostra), Villa Verrucchio, Pazzini, 2007.
- ELIADE Mircea, *Le Sacré et le profane* (folio essais), Paris, Gallimard, 1965.
- ELISSEFF Danielle, *Hybrides chinois, La quête de tous les possibles*, Paris, Hasan / Louvre éditions, 2011.
- ÉLUÈRE Christiane, *L'Or des Celtes*, Paris, La Bibliothèque des Arts, 1987.
- *Les Secrets de l'or antique*, Paris, La Bibliothèque des Arts, 1989.
  - *L'Art des Celtes*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2004.
- EMILIOZZI Adriana, *La collezione Rossi Danielli nel Museo civico di Viterbo*, Roma, Consiglio nazionale delle ricerche, 1974.
- ERARD Cédric, *Monstres et chimères*, Paris, Flammarion, 2003.
- ERNST Max, *Première conversation mémorable avec la Chimère*, Thaon, Amiot-Lengane, 1991 (1<sup>re</sup> éd. 1942).
- ÉTIENNE Roland, *La Méditerranée au VII<sup>e</sup> siècle avant J.-C. (essais d'analyses archéologiques)*, Paris, De Boccard, 2010.
- EVANS Jonathan D., « The Dragon », in Malcolm South, *Mythical and Fabulous Creatures, A Source Book and Research Guide*, New York, Greenwood Press, 1987.
- EZQUERRA LEBRON Beatriz, « El emblema de La Quimera, La Loma del Regadío (Urrea de Gaén, Teruel) », *Fragmentos de la historia, 100 años de arqueología en Teruel*, Teruel, Museo de Teruel, 2007.
- EZQUERRA LEBRON Beatriz, PUNTER GOMEZ Pilar, *El mosaico de La Quimera (La Loma del Regadío, Urrea de Gaén)*, Teruel, 1998.
- FAGAN Brian M., *Découvertes, Les derniers trésors de l'archéologie*, Paris, La Martinière, 2008.
- FAIRBANKS Arthur, *Catalogue of Greek and Etruscan Vases I, Early Vases, Preceding Athenian Black-Figured Ware*, Cambridge, Harvard University Press, 1928.
- FARKAS Ann E., *Monsters and Demons in the Ancient and Medieval Worlds: Papers Presented in Honor of Edith Porada*, Mainz am Rhein, Philipp von Zabern, 1987.
- FARNELL Lewis Richard, *Greek Hero Cults and Ideas of Immortality*, Oxford, Clarendon Press, 1918.
- FELTON Debbie, « Rejecting and Embracing the Monstrous in Ancient Greece and Rome », in Asa Simon Mittman, Peter J. Dendle, *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*, Farnham, Ashgate Publishing, 2012.

- FERRARA Marianna, « Teste animali, lingue infuocate, corpi anguiformi. A riguardo di pericoli e rimedi nell'esegesi vedica dei rituali », in Igor Baglioni, *Monstra, Costruzione e percezione delle entità ibride e mostruose nel Mediterraneo antico*, vol. I, Roma, Quasar, 2013.
- FILIMONOS-TSOPOTOU Melina, COULIÉ Anne, *Rhodes, Une île grecque aux portes de l'Orient, XV<sup>e</sup>-V<sup>e</sup> siècle avant J.-C.*, Paris, Somogy Éditions d'Art / Louvre éditions, 2014.
- FINLEY Moses I., *Les Premiers temps de la Grèce, L'âge du bronze et l'époque archaïque* (Champs histoire), Paris, Flammarion, 2012 (éd. originale en anglais, 1970).
- *Mythe, mémoire, histoire*, Paris, Flammarion, 1981 (éd. originale en anglais, 1975).
  - *Le Monde d'Ulysse* (Histoire), Paris, Seuil, 2002 (éd. originale en anglais, 1954).
- FINLEY Moses I., BAILEY Cyril, *L'héritage de la Grèce et de Rome* (Bouquins), Paris, Robert Laffont, 1992.
- FITTSCHEN Klaus, *Untersuchungen zum Beginn der Sagen Darstellungen bei den Griechen*, Leipzig, Teubner, 1969.
- FLACH Hans, *Glossen und Scholien zur hesiodischen Theogonie mit Prolegomena*, Leipsig, 1876.
- FLAUBERT Gustave, *La Tentation de Saint Antoine* (folio classique), Paris, Gallimard, 2006 (1<sup>re</sup> éd. 1874).
- FLINDERS Petrie, *Tanis*, vol. II, London, Teubner, 1888.
- FONTENAY Elisabeth DE, *Le Silence des bêtes, La philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris, Fayard, 1998.
- FONTENAY Eugène, *Les Bijoux, anciens et modernes*, Paris, Maison Quantin, 1887.
- FONTENROSE Joseph, *Python, A Study of Delphic Myth and Its Origins*, Berkeley - Los Angeles - London, University of California Press, 1980 (1<sup>re</sup> éd. 1959).
- FORTI Lidia, *La ceramica di Gnathia*, Napoli, G. Macchiaroli, 1965.
- FOUCAULT Michel, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- « Des espaces autres », *Empan* 54, Érès, 2004.
- FOULON Éric, « Le volcan Chimère », in Éric Foulon, *Connaissance et représentation des volcans dans l'Antiquité, Actes du Colloque de Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal, 19-20 septembre 2002*, Centre de recherche sur les civilisations antiques, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004.
- « La représentation de Chimère dans l'Iliade, la Théogonie et les arts figurés », in Fabrice Galtier, Yves Perrin, *Ars pictoris, ars scriptoris, Peinture, littérature, histoire, Mélanges offerts à Jean-Michel Croisille*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2009.
  - « Hésiode face à Homère, L'exemple de la figure de Chimère », in Sylvie Perceau, Olivier Szerwiniack, *Polutropia : d'Homère à nos jours*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 325-345.
- FOURGOUS Denise, « L'hybride et le mixte », in *Mètis* 8-1-2, 1993.
- FRADIER Georges, *Mosaïques de Tunisie*, Tunis, Ceres, 1976.
- FRANCO Cristiana, *Zoomania. Animalia, ibridi e mostri nelle culture umane*, Siena, Protagon Editori, 2007.

- FRANKE Peter Robert, HIRMER Max, *Die griechische Münze*, München, Hirmer Verlag, 1987.
- FRAZER James George, *Le Rameau d'or*, Paris, Paul Geuthner, 1983 (éd. originale en anglais, 1890).
- FREI Peter, « Die Bellerophon-essage und das Alte Testament », in Bernd Janowski, Klaus Koch, Gernot Wilhelm, *Religionsgeschichtliche Beziehungen zwischen Kleinasien, Nordsyrien und dem Alten Testament*, Fribourg - Göttingen, Universitätsverlag / Vandenhoeck & Ruprecht, 1993.
- FRÈRE Dominique, « La Méditerranée orientalisante et archaïque (VII<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> siècles avant J.-C.) », in AA.VV., *Vases en voyage*, Paris, Somogy Éditions d'Art, 2004.
- FRÈRE Dominique, HUGOT Laurent, *Étrusques, Les plus heureux des hommes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.
- FRÈRE Jean, « Les métaphores animales de la vaillance dans l'œuvre de Platon », in Barbara Cassin (dir.), Jean-Louis Labarrière, Gilbert Romeyer Dherbey, *L'Animal dans l'Antiquité*, Paris, Vrin, 1997.
- FRÉZOULS Edmond, « Les cultes de la Lycie occidentale », in Jürgen Borchhardt, Gerhard Dobesch, *Actes des II. Internationalen Lykien-Symposions, Wien 6-12 Mai 1990*, Wien, Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1993, p. 203-212.
- FRIEDLÄNDER Julius, SALLET Alfred Friedrich Constantin VON, *Das Königliche Münzkabinet : Geschichte und Übersicht der Sammlung nebst erklärender Beschreibung der auf Schautischen ausgelegten Auswahl*, Berlin, Weidmann, 1877.
- FRIIS JOHANSEN Knud, *Les Vases sicyoniens, Étude archéologique*, Paris, Honoré Champion, 1923.
- FRONTISI-DUCROUX Françoise, s.v. Artisan, *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, vol. I, Paris, Flammarion, 1981.
- « Au miroir du masque », in Claude Bérard, François Lissarrague, Christiane Bron, *La Cité des images, Religion et société en Grèce antique*, Paris, 1989 (1<sup>re</sup> éd. 1984), p. 147.
  - « La mort en face », *Métis* 1-2, 1986.
  - « La Gorgone, paradigme de création d'images », *Les cahiers du Collège iconique : communications et débats* 1, Paris, 1993.
  - *Du masque au visage, Aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Paris, Flammarion, 1995.
  - *Dédale, Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte, 2000.
  - *L'Homme-cerf et la femme-araignée* (Le temps des Images), Paris, Gallimard, 2003.
  - « Chimère contre Pégase », in Didier Ottinger, *Chimères* (Catalogue d'exposition), Arles, Actes Sud, 2003.
  - « Dionysos et ses masques », in Françoise Viatte, Dominique Cordellier, Violaine Jeammet, Hélène Grollemund, *Masques, Mascarades, Mascarons*, Paris, Louvre éditions, 2014a.
  - « La Gorgone », in Françoise Viatte, Dominique Cordellier, Violaine Jeammet, Hélène Grollemund, *Masques, Mascarades, Mascarons*, Paris, Louvre éditions, 2014b.
  - « Encore la Gorgone », *Images re-vues* hors-série 9, 2020, (en ligne) <https://journals.openedition.org/imagesrevues/8852> (page consultée le 31 août 2022).
- FRONTISI-DUCROUX Françoise, LISSARRAGUE François, « De l'ambiguïté à l'ambivalence, un parcours dionysiaque », *Annali dell'Istituto orientale di Napoli - AION* 5, 1983, p. 11-32.

- FRONTISI-DUCROUX Françoise, VERNANT Jean-Pierre, *Dans l'oeil du miroir*, Paris, Odile Jacob, 1997.
- FRUYT Michèle, « Demonstrare, monstrare et leurs dérivés : étude lexicale », *Pallas* 69, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2005, p. 17-29.
- FURTWÄNGLER Adolf, *Die antiken Gemmen, Geschichte der Steinschneidekunst im klassischen Altertum*, Leipzig, Giesecke & Devrient, 1900.
- *Die Aegineten der Glyptothek Königs Ludwigs I. nach den Resultaten der neuen Bayerischen Ausgrabung*, München, In Kommission bei A. Buchholz, 1906.
- FURTWÄNGLER Adolf, REICHHOLD Karl, *Griechische Vasenmalerei, Auswahl hervorragender Vasenbilder*, 1900-1932.
- GALT HARPHAM Geoffrey, *On the Grotesque, Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1982.
- GANTZ Timothy, *Mythes de la Grèce archaïque*, Paris, Belin, 2004.
- GARCIA TEJEIRO Manuel, MOLINO TEJADA Maria Teresa, « Paradoxographie et religion », *Kernos, Revue internationale et pluridisciplinaire de religion grecque antique* 7, 1994.
- GARDNER Ernest Arthur, *Naukratis*, vol. II, London, Trübner & Co., 1888.
- GASPAR Dorottya, « Spätrömische Kästchenbeschläge in Pannonien », *Acta Antiqua et Archaeologica* 15, 1971.
- GASTER Theodor H., s.v. Monsters, in Eliade Mircea, *The Encyclopedia of Religion* X, 1987.
- *Les plus anciens contes de l'humanité* (Petite Bibliothèque Payot), Paris, Payot, 2019 (éd. originale en anglais, 1952).
- GAULTIER Françoise, « Dal gruppo della Tolfa alla Tomba dei Tori : tra ceramica e pittura parietale », in Maria Bonghi Jovino, Cristina Chiaramonte Treré, *Tarquinius : ricerche, scavi e prospettive, Atti del convegno internazionale di studi La Lombardia per gli etruschi, Milano 24-25 giugno 1986*, Milano, Edizioni ET, 1987.
- *Corpus Vasorum Antiquorum, France, Musée du Louvre*, Paris, De Boccard, 1995.
- GAULTIER Françoise, HAUMESSER Laurent, CHATZIEFREMIDOU Katerina, *L'Art étrusque, 100 chefs-d'œuvre du Musée du Louvre*, Paris, Somogy Éditions d'Art / Louvre éditions, 2013.
- GAULTIER Françoise, HAUMESSER Laurent, SANTORO Paola, BELLELLI Vincenzo, RUSSO TAGLIENTE Alfonsina, COSENTINO Rita, *Gli etruschi et il Mediterraneo, La città di Cerveteri* (Catalogo della mostra), Paris, Somogy Éditions d'Art, 2013.
- GAULTIER Françoise, HAUMESSER Laurent, TROFIMOVA Anna, *Un rêve d'Italie, La collection du marquis Campana*, Paris, Louvre éditions, 2018.
- GAULTIER Françoise, METZGER Catherine, *Trésors antiques, Bijoux de la collection Campana*, Paris, 5 Continents, 2005.
- GAWLIKOWSKI Michal, « L'apothéose d'Odeinat sur une mosaïque récemment découverte à Palmyre », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 149-4, 2005, p. 1293-1304.
- GEOFFROY SAINT-HILAIRE Isidore, *Histoire générale et particulière des anomalies de l'organisation chez l'homme et les animaux, des monstruosités, des variétés et des vices de conformation, ou traité de tératologie*, Paris, J.-B. Baillière, 1836.



- GERHARD Eduard, *Etruskische Spiegel*, Berlin, De Gruyter, 1974 (1<sup>re</sup> éd. 1843).
- GERMAIN Gabriel, *Homère* (Microcosme, Écrivains de toujours), Paris, Seuil, 1958.
- *Sophocle* (Microcosme, Écrivains de toujours), Paris, Seuil, 1969.
- GERNET Louis, *Anthropologie de la Grèce antique* (Champs histoire), Paris, Flammarion, 1995 (1<sup>re</sup> éd. 1982).
- GHIRARDINI Gherardo, *Gli scavi del palazzo di Teodorico à Ravenna*, Roma, Accademia dei Lincei, 1918.
- GHIRSHMAN Roman, *Perse, Proto-Iraniens, Mèdes, Achéménides* (L'Univers des Formes), Paris, Gallimard, 1963.
- GIARDINO Angela, « Essere un mostro in Grecia, ovvero come gli ibridi creano identità », in Francesca Marzari, Simone Beta, *Animali, ibridi e mostri nella cultura antica, Atti dei convegni di Siena, 4 e 5 giugno 2007 e Columbus (Ohio), 11-13 gennaio 2008*, Firenze, Cadmo, 2010.
- GIDE André, *Thésée* (folio), Paris, Gallimard, 1946.
- GIGLIOLI Giulio Quirino, *L'arte etrusca*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1935.
- GILIBERT Alessandra, « Die anatolische Sphinx », in Lorenz Winkler-Horaček, *Wege der Sphinx, Monster zwischen Orient und Okzident*, Rahden, Verlag Marie Leidorf, 2011.
- GILIS Édith, VERBANCK-PIÉRARD Annie, « Héraclès, pourfendeur de dragons », in Corinne Bonnet, Colette Jourdain-Annequin, Vinciane Pirenne-Delforge, *Le Bestiaire d'Héraclès, III<sup>e</sup> rencontre heracléenne, Actes du colloque organisé à l'Université de Liège et aux facultés universitaires Notre-Dame de la Paix de Namur, du 14 au 16 novembre 1996* (Kernos Suppléments 7), Liège, Centre international d'étude de la religion grecque antique, 1998, p. 37-60.
- GILL David W., « Two New Silver Shapes from Semibratny », *The Annual of the British School at Athens* 82, 1987, p. 47-53.
- GILMORE David, *Monsters, Evil Beings, Mythical Beasts, and All Manners of Imaginary Terrors*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2009.
- GINZBURG Carlo, « Mito », in Salvatore Settis, *I Greci, Storia, cultura, arte, società, vol. 1, Noi e i Greci*, Torino, Einaudi, 1996, p. 197.
- *Mythes emblèmes traces, Morphologie et histoire*, Lagrasse, Verdier, 2010.
- GIONO Jean, *Le Bestiaire*, Paris, Ramsay / de Cortanze, 1991.
- GIOVANELLI Enrico, « Esseri fantastici alle origini della glittica preromana : spunti preliminari su alcuni intagli », in Maria Cristina Biella, Enrico Giovanelli, Lucio Giuseppe Perego, *Il bestiario fantastico di età orientalizzante nella penisola italiana* (Aristonothos, Scritti per il Mediterraneo antico), Quaderni n° 1, Trento, Tangram Edizioni Scientifiche, 2013.
- « L'animale cangiante. Una messa a punto su chimere e varianti nella cultura figurativa dell'Italia preromana tra area tirrenica e area adriatica in età orientalizzante », *BABESCH, Annual Papers on Mediterranean Archaeology* 92, 2017.
  - « Influenze mediterranee nell'iconografia preromana: il caso di alcuni Mischwesen », *Folia Phoenicia, An International Journal* 2, Pisa - Roma, Fabrizio Serra Editore, 2018, p. 135-139.

- « Eroi greci in Etruria : aporie e anomalie ? », in Maria Paola Castiglioni, Romina Carboni, Marco Giuman, Hélène Bernier-Farella, *Héros fondateurs et identités communautaires dans l'Antiquité entre mythe, rite et politique* (Quaderni di Otium), Perugia, Morlacchi, 2018.
- GIRARD René, *Le Bouc émissaire*, Paris, Grasset, 1982.
- GIUDICE Filippo, PANVINI Rosalba, *Il greco, il barbaro e la ceramica attica. Immaginario del diverso, processi di scambio e autorappresentazione degli indigeni, Atti del Convegno Internazionale di Studi, 14-19 maggio 2001, Catania, Caltanissetta, Gela, Camarina, Vittoria, Siracusa*, vol. 1, 2, 3, Roma, « L'Erma » di Bretschneider, 2006.
- GIULIANO Antonio, « Osservazioni sulle pitture della "Tomba dei Tori" a Tarquinia », *Studi Etruschi* 37, 1969, p. 3.
- « Greek Influence on Italic Art », in Giovanni Pugliese Carratelli, *The Western Greeks*, Venezia, Bompiani, 1996.
- « Protoattici in Occidente », in Benedetta Adembri, *Aeimnestos, Miscellanea di Studi per Mauro Cristofani*, vol. I, Firenze, Centro Di, 2006, p. 64-72.
- GIULIANO Antonio, BUZZI Giancarlo, *Splendeurs étrusques*, Paris, Herscher, 1992.
- GIULIERINI Paolo, BRUSCHETTI Paolo, GAULTIER Françoise, HAUMESSER Laurent, *Gli Etruschi dall'Arno al Tevere, Le collezioni del Louvre a Cortona*, Milano, Skira, 2011.
- GIUMAN Marco, ZACCAGNINO Cristina, *Ora gli eroi sono fossili arguti, Riflessioni iconografiche sui miti di Perseo e Bellerofonte*, Perugia, Morlacchi, 2015.
- GLOYN Liz, *Tracking Classical Monsters in Popular Culture*, London, Bloomsbury, 2019.
- GODIN Christian, « L'hybride entre la puissance et l'effroi », in Alain Deremetz (dir.), *Hybrides et hybridités* (Uranie, Mythes et littératures 6), Lille, 1996, p. 37-43.
- GOMBRICH Ernst Hans, *Histoire de l'art*, Paris, Flammarion, 1990 (éd. originale en anglais, 1950).
- *L'Art et l'Illusion, psychologie de la représentation picturale*, Paris, Gallimard, 1996 (éd. originale en anglais, 1959).
- GONZENBACH Victorine VON, *Die römischen Mosaiken der Schweiz*, Basel, Birkhäuser, 1961.
- *Die römischen Mosaiken von Orbe*, Basel, Schweizerische Gesellschaft für Ur- und Frühgeschichte, 1974.
- GOURARIER Zeev, HOCH Philippe, ABSALON Patrick, *Dragons, Au jardin zoologique des mythologies*, Metz, Serpenoise, 2005.
- GORTON Andrée Feghali, *Egyptian and Egyptianizing Scarabs, A typology of steatite, faience, and paste scarabs from Punic and other Mediterranean sites*, Oxford, Oxford University Committee of Archaeology, 1996.
- GOVERS HOPMAN Marianne, *Scylla, Myth, Metaphor, Paradox*, New York, Cambridge University Press, 2012.
- GRABAR André, *L'âge d'or de Justinien, De la mort de Théodose à l'Islam* (L'Univers des Formes), Paris, Gallimard, 1966.
- GRAF Fritz, « Ovide, les Métamorphoses et la véracité du mythe », in Claude Calame (dir.), *Métamorphoses du mythe en Grèce antique*, Genève, Labor et Fides, 1988.
- s.v. Chimaira, in *Der Neue Pauly* 2, Stuttgart, 1997.

- GRAN-AYMERICH Jean, « Images et mythes sur les vases noirs d'Étrurie (VIII<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup> siècle av. J.- C.) », in Françoise-Hélène Massa-Pairault, *Le Mythe grec dans l'Italie antique. Fonction et image, Actes du colloque international de Rome (14-16 novembre 1996)*, Rome, École française de Rome, 1999, p. 383-404.
- « Vases grecs et vases étrusques : les services mixtes », in Marie-Christine Villanueva Puig, François Lissarrague, Pierre Rouillard, Agnès Rouveret, *Céramiques et peintures grecques, Modes d'emploi, Actes du colloque international, École du Louvre, 26-27-28 avril 1995*, Paris, La Documentation française, 1999.
  - *Les Vases de bucchero, Le monde étrusque entre Orient et Occident*, Roma, « L'Erma » di Bretschneider, 2017.
- GRANDAZZI Alexandre, s.v. Étrusques, in Jean Leclant (dir.), *Dictionnaire de l'Antiquité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005.
- s.v. Mythes grecs en Italie, in Jean Leclant (dir.), *Dictionnaire de l'Antiquité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005.
- GRAS Michel, « Il Mediterraneo in età Orientalizzante : merci, approdi, circolazione », in AA.VV., *Principi etruschi, tra Mediterraneo ed Europa* (Catalogo della mostra), Bologna, Marsilio, 2000.
- GRAVES Robert, *Les Mythes grecs* (La Pochothèque), Paris, Le Livre de Poche, 2002.
- GRAZ Louis, *Le Feu dans l'Iliade et l'Odyssée*, Paris, Klincksieck, 1965.
- GRECO Emanuele, *La Grande-Grèce, Histoire et archéologie*, Paris, Hachette, 1996.
- GREEN John Richard, *Gnathia Pottery in the Akademisches Kunstmuseum Bonn*, Mainz am Rhein, Philipp von Zabern, 1976.
- GREENBLATT Stephen, *Quattrocento* (libres Champs), Paris, Flammarion, 2015.
- GREIFENHAGEN Adolf, *Ausserattische schwarzfigurige Vasen im akademischen Kunstmuseum zu Bonn*, Berlin, De Gruyter, 1936.
- GRIMAL Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999 (1<sup>re</sup> éd. 1951).
- *La Mythologie grecque* (Quadrige), Paris, Presses Universitaires de France, 2013.
- GRÜNHAGEN Wilhelm, *Antike Originalarbeiten der Kunstsammlung des Archäologischen Instituts Erlangen*, Nürnberg, Hans Carl, 1948.
- GUEDRON Martial, *Monstres, merveilles et créatures fantastiques*, Paris, Hazan, 2001.
- *Les Monstres, Créatures étranges et fantastiques, de la préhistoire à la science-fiction*, Paris, Beaux Arts Éditions, 2018.
- GUIDI Simone, LUCCI Antonio, « Spazi del mostruoso, Luoghi filosofici della mostruosità », *Lo sguardo, Rivista di filosofia* 9, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012.
- GUILAINE Jean, *La Mer partagée, La Méditerranée avant l'écriture, 7000-2000 avant Jésus-Christ*, Paris, Hachette, 1994.
- *Caïn, Abel, Ötzi, L'héritage néolithique*, Paris, Gallimard, 2011.
- GUIZANI Samir, GHODHBANE Mohamed, DELESTRE Xavier, *La Tunisie antique et islamique*, Tunis, Nirvana, 2013.

- GUZZO Pier Giovanni, *Le fibule in Etruria, dal VI al I secolo*, Firenze, Sansoni Editore, 1972.
- *Oreficerie dalla Magna Grecia, Ornamenti in oro e argento dall'Italia meridionale tra l'VIII et il I secolo*, Taranto, Scorpione, 1996.
- HAAS Volkert, « Das Fest der Sphingen », *Altorientalische Forschungen* 31, 2004, p. 46-56.
- HABREKORN Daniel, *Flore et bestiaire imaginaires*, Paris, L'Harmattan, 2015.
- HACKENS TONY, « La métrologie des monnaies étrusques les plus anciennes », in *Contributi Introductivi allo studio della monetazione etrusca, Atti del V Convegno del Centro Internazionale di Studi Numismatici, Napoli, 20-24 aprile 1975*, Roma, 1975, p. 221-272.
- *Aurifex I, Études sur l'orfèvrerie antique, Studies in Ancient Jewelry*, Louvain-la-Neuve, Institut supérieur d'archéologie et d'histoire de l'art, 1980.
- HADOT Pierre, « Le vice c'est les autres », in Raoul Lonis, *L'Étranger dans le monde grec II*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1992, p. 169-183.
- HANKINSON Robert J., « Le phénomène et l'obscur : Galien et les animaux », in Barbara Cassin (dir.), Jean-Louis Labarrière, Gilbert Romeyer Dherbey, *L'Animal dans l'Antiquité*, Paris, Vrin, 1997, p. 3-29.
- HANNESTAD Lise, *The Followers of the Paris Painter*, København, Munksgaard, 1976.
- HARARI Maurizio, « Retorica del bestiario », in Maria Cristina Biella, Enrico Giovanelli, *Nuovi studi sul bestiario fantastico di età orientalizzante nella penisola italiana* (Aristonothos, Scritti per il Mediterraneo antico), Quaderni n° 5, Trento, Tangram Edizioni Scientifiche, 2015.
- HARAWAY Donna, *Manifeste cyborg et autres essais* (Essais), Paris, Éditions Exils, 2007.
- HARD Robin, *The Routledge Handbook of Greek Mythology*, London - New York, Routledge, 2020 (1<sup>re</sup> éd. 1928).
- HARPHAM Geoffrey G., *On the Grotesque, Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Chicago – London, Chicago University Press / Oxford University Press, 1987.
- HARRISON Thomas, *Greeks and Barbarians*, New York, Routledge, 2001.
- HARTOG François, *Mémoire d'Ulysse, Récits sur la frontière en Grèce ancienne* (nrf essais), Paris, Gallimard, 1996.
- « Il confronto con gli antichi », in Salvatore Settis, *I Greci, Storia, cultura, arte, società, vol. I, Noi e i Greci*, Torino, Einaudi, 1996, p. 3-37.
  - *Le Miroir d'Hérodote, Essai sur la représentation de l'autre* (folio histoire), Paris, Gallimard, 2001.
  - *Anciens, modernes, sauvages*, Paris, Galaade Éditions, 2005.
- HAstrup BLINKENBERG Hélène, « La clientèle étrusque a-t-elle acheté des vases ou des images ? », in Marie-Christine Villanueva Puig, François Lissarrague, Pierre Rouillard, Agnès Rouveret, *Céramiques et peintures grecques, Modes d'emploi, Actes du colloque international, École du Louvre, 26-27-28 avril 1995*, Paris, La Documentation française, 1999, p. 439-443.
- HATTLER Claus (dir.), *Die Etrusker, Weltkultur im antiken Italien* (Katalogbuch zur Ausstellung), Badisches Landesmuseum, Darmstadt, Theiss, 2017.
- HAWKINS Edward, *Greek Acquisitions prior to 1837*, London, British Museum, 1837.

- HAYNES Sybille, *Etruscan Bronze Utensils*, London, Trustees of the British Museum, 1965.
- *Land of the Chimaera, An Archeological Excursion in the SouthWest of Turkey*, London, Chatto & Windus, 1974.
  - « The Isis-Tomb; do its Contents form a Consistent Group? », in *Atti del X Convegno di Studi Etruschi – 1975, La civiltà arcaica di Vulci e la sua espansione*, Firenze, 1977, p. 17.
  - *Etruscan Bronzes*, London - New York, Sotheby's Publications, 1985.
  - *Etruscan Civilization, A Cultural History*, Los Angeles, Getty Publications, 2000.
- HEAD Barclay Vincent, *A Catalogue of Greek coins in the British Museum: Corinth, Colonies of Corinth, etc.*, London, 1889.
- HEATHER Peter, *Rome et les barbares, Histoire nouvelle de la chute de l'empire*, Paris, Alma éditeur, 2007 (éd. originale en anglais, 2005).
- HECK Johann Georg, *Encyclopédie visuelle*, Paris, L'Aventurine, 2001.
- HELBIG Wolfgang, *Das homerische Epos, aus den Denkmälern erläutert*, Leipzig, Teubner, 1884.
- HELSEN Andrea, « A Relief-decorated Basin from Tower Compound 1 », *Thorikos VII*, 1978.
- HENIG Martin, *A Corpus of Roman Engraved Gemstones from British Sites*, Oxford, Bar Publishing, 1978.
- HENRY Olivier, *La Carie antique*, in *Dipnot - Institut français d'Études anatoliennes*, novembre 2013.
- HÉRITIER-AUGÉ Françoise, « La costruzione dell'essere sessuato, la costruzione sociale del genere e le ambiguità dell'identità sessuale », in Maurizio Bettini, Bruno D'Agostini, *Maschile/Femminile, Genere e ruoli nelle culture antiche*, Roma - Bari, Laterza, 1993.
- HERMARY Antoine, s.v. Héphaïstos, in *LIMC IV*, 1988.
- HEUVELMANS Bernard, *Sur la piste des bêtes ignorées*, Paris, Plon, 1961 (1<sup>re</sup> éd. 1955).
- « Les monstres ou la métamorphose des animaux inconnus en bêtes fabuleuses et des bêtes fabuleuses en animaux connus », *Les Cahiers du Cerli* 1, 1993.
  - *On the Track of Unknown Animals*, London - New York, Routledge, 2014.
- HIGGINS Reynold Alleyne, *Greek and Roman Jewellery*, York, Methuen, 1961.
- HILLER Stefan, *Bellerophon, Ein griechischer Mythos in der römischen Kunst*, München, W. Fink Verlag, 1970.
- HINKS Roger Packman, *Catalogue of the Greek, Etruscan and Roman Paintings and Mosaics in the British Museum*, London, British Museum Press, 1933.
- HÖCKMANN Ursula, *Die Bronzen aus den Fürstengrab von Castel San Marino bei Perugia*, München, C.H. Beck, 1982.
- HOFFMANN Geneviève, s.v. Héros grec, in Jean Leclant (dir.), *Dictionnaire de l'Antiquité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005.
- HOFFMANN Herbert, *Kunst des Altertums in Hamburg*, Mainz am Rhein, Philipp von Zabern, 1961.
- « Sexual and Asexual Pursuit: A Structuralist Approach to Greek Vase Painting? », *Royal Anthropological Institute, Occasional Papers* 34, 1977.

- « Bellerophon and the Chimaira in Malibu, a Greek Myth and an Archaeological Context », *Studia Varia from the J. Paul Getty Museum, vol. 1, Occasional Papers on Antiquities* 8, Malibu, The J. Paul Getty Museum, 1991.
- HOFFMANN Jens, *Animality*, London, Marian Goodman Gallery, 2016.
- HÖLSCHER Tonio, *Aus der Frühzeit der Griechen, Räume-Körper-Mythen*, Stuttgart, Teubner, 1998.
- « Immagini mitologiche e valori sociali nella Grecia arcaica », in Francesco De Angelis, Susanne Muth, *Im Spiegel des Mythos. Bilderwelt und Lebenswelt, Lo specchio del mito. Immaginario e realtà, Symposium, Rom 19-20 Februar 1999*, Wiesbaden, Reichert Verlag, 1999, p. 11-30.
  - « Bellerophon am Tempel der Athena Nike und der Feldzug des Melesandros in Lykien », in Cengiz Isik, *Studien zur Religion und Kultur Kleinasiens und des ägäischen Bereiches*, Bonn, Habelt, 2000, p. 99-106.
  - *Gegenwelten zu den Kulturen Griechenlands und Roms in der Antike*, München - Leipzig, K. G. Saur, 2000.
  - *La Vie des images grecques, Sociétés de statues, rôle des artistes et notions esthétiques dans l'art grec ancien*, Paris, Hazan, 2015 (éd. originale en allemand).
  - *Visual Power in Ancient Greece and Rome, Between Art and Social Reality*, Oakland, University of California Press, 2018.
- HOLTZMANN Bernard, PASQUIER Alain, *Histoire de l'art antique, L'art grec* (Manuels de l'École du Louvre), Paris, 1998.
- HÖMKE Nicolas, BAUMBACH Manuel, *Fremde Wirklichkeiten, Literarische Phantastik und antike Literatur*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2006.
- HOMO Léon, « La Chimère de la Villa Albani », *Mélanges d'archéologie et d'histoire* 18, 1898.
- HÖPFNER Wolfram, « Das Pompeion und seine Nachfolgerbauten », *Kerameikos* 10, Berlin, De Gruyter, 1976.
- HOPPIN Joseph Clark, « Three Argive Lekythi in the Museum of Fine Arts in Boston », *American Journal of Archaeology*, 4-4, 1900, p. 441-457.
- HOWATSON Margaret C., *Dictionnaire de l'Antiquité, mythologie, littérature, civilisation*, Paris, Robert Laffont, 1993.
- HUGOT Laurent, « L'Italie des Grecs et des Étrusques (du IV<sup>e</sup> au II<sup>e</sup> siècles avant J.-C.), in AA.VV., *Vases en voyage*, Paris, Somogy Éditions d'Art, 2004.
- HULS Yvette, *Ivoires d'Étrurie*, Bruxelles, Palais des Académies, 1957.
- HURSCHMANN Rolf, s.v. Gnathiasvasen, in *Der Neue Pauly* 4, Stuttgart, 1998.
- HUS Alain, *Recherches sur la statuaire en pierre étrusque archaïque*, Paris, De Boccard, 1961.
- *Vulci, Étrusque et étrusco-romaine*, Paris, Klincksieck, 1971.
  - *Les Étrusques et leur destin*, Paris, Picard, 1980.
- HUY Julien D', « Le conte type de Polyphème », *Bulletin de la société de mythologie française* 248, septembre 2012.
- « Le motif du dragon serait paléolithique : mythologie et archéologie », *Préhistoire du Sud-Ouest* 21-2, 2013, p. 195-215.

- « Mythologie et statistique. Reconstructions, évolution et origines paléolithiques du combat contre le dragon », *Bulletin de la société de mythologie française* 256, 2014, p. 17.
  - « Dragons et migrations, une affaire préhistorique », *Le Temps*, 29 Août 2016.
  - « Les mythes ont aussi un arbre généalogique », *La Recherche* 517, 2016a.
  - « Première reconstruction statistique d'un rituel paléolithique : autour du motif du dragon », in Ana R. Chelariu, Patrice Lajoie, Julien d'Huy, *Nouvelle Mythologie Comparée*, vol. 3, 2016b.
  - *Cosmogonies, La préhistoire des mythes*, Paris, La Découverte, 2020.
- IACONO Alfonso M., « L'utopia e i Greci », in Salvatore Settis, *I Greci, Storia, cultura, arte, società, vol. 1, Noi e i Greci*, Torino, Einaudi, 1996, p. 883-900.
- ICARD-GIANOLIO Noëlle, SZABADOS Anne-Violaine, s.v. Monstra, in *LIMC Supplementum*, 2009.
- IERANÒ Giorgio, *Demoni, mostri e prodigi, L'irrazionale e il fantastico nel mondo antico*, Venezia, Sonzogno, 2017.
- IKER Robert, *À propos des « supports de falcon » italiotes*, Louvain-la-Neuve, Aurifex, 1980.
- IMHOOF-BLUMER Friedrich, « Zur Münzkunde Grossgriechenlands, Siciliens, Kretas usw. Mit besonderer Berücksichtigung einiger Münzgruppen mit Stempelgleichheiten », *Numismatische Zeitschrift* 18, 1886, p. 205-286.
- IOZZO Mario, *The Chimaera of Arezzo*, Firenze, Polistampa, 2009.
- « The Chimaera Myth in the Ancient Greek World », in Mario Iozzo, *The Chimaera of Arezzo*, Firenze, Polistampa, 2009.
  - « The Chimaera, Pegasus and Bellerophon in Greek Art and Literature », in Giuseppina Carlotta Cianferoni, Mario Iozzo, Elisabetta Setari, *Myth, Allegory, Emblem: The Many Lives of the Chimaera of Arezzo, Proceedings of the International Colloquium, Malibu, The J. Paul Getty Museum (December 4-5, 2009)*, Roma, Aracne, 2012.
- IROLLO Jean-Marc, *Histoire des Étrusques* (Tempus), Paris, Perrin, 2010.
- ISLER-KERENY Cornelia, « Il cliente etrusco del vaso greco : uno straniero ? », in Marie-Christine Villanueva Puig, François Lissarrague, Pierre Rouillard, Agnès Rouveret, *Céramiques et peintures grecques, Modes d'emploi, Actes du colloque international, École du Louvre, 26-27-28 avril 1995*, Paris, La Documentation française, 1999.
- IZZI Massimo, *Dizionario dei mostri*, vol. I-II, Roma, L'Airone, 1997.
- JACCOTTET Anne-Françoise, « Thierry Petit, Œdipe et le Chérubin. Les sphinx levantins, cypriotes et grecs comme gardiens d'immortalité », *Kernos, Revue internationale et pluridisciplinaire de religion grecque antique* 26, 2013, p. 431-435.
- JACOB Christian, « Disegnare la terra », in Salvatore Settis, *I Greci, Storia, cultura, arte, società, vol. 1, Noi e i Greci*, Torino, Einaudi, 1996, p. 901-953.
- « De l'art de compiler à la fabrication du merveilleux : sur la paradoxographie grecque », *Lalies, Actes de sessions de linguistique et de littérature* 2, 1983.
- JACOBSTHAL Paul, *Ornamente Griechischer Vasen*, Berlin, Frankfurter Verlags-anstalt, 1927.
- *Die Melischen Reliefs*, Berlin, Keller, 1931.
- JACQUEMIN Anne, s.v. Thrace, in Jean Leclant (dir.), *Dictionnaire de l'Antiquité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005.
- s.v. Chimaira, in *LIMC* III, 1986.

- JALLET-HUANT Monique, *Petite et grande histoire du peuple étrusque, ou l'étrange confession de la chimère d'Arezzo*, Charenton-le Pont, Presses de Valmy, 2002.
- JANNOT Jean-René, in AA.VV., *Vases en voyages, De la Grèce à l'Étrurie*, Paris, Somogy Éditions d'Art, 2004.
- JANOWSKI Bernd, « Le bouc émissaire : un intermédiaire rituel entre cosmos et chaos », in Thomas Römer, Bertrand Dufour, Fabian Pfitzmann, Christoph Uhlinger, *Entre dieux et hommes : anges, démons et autres figures intermédiaires, Actes du colloque organisé par le Collège de France, Paris, les 19 et 20 mai 2014*, Fribourg - Göttingen, Academic Press - Vandenhoeck & Ruprecht, 2017.
- JEANCOLAS Claude, HARAMBOURG Lydia, *Trafiguer dans l'inconnu... Arthur Rimbaud*, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2007.
- JENTEL Marie-Odile, *Les Gutti et les askoi à reliefs étrusques et apuliens*, Leiden, Brill, 1976.
- JOBST Werner, VETTERS Hermann, *Mosaikenforschung im Kaiserpalast von Konstantinopel*, Wien, Verlag der Oesterreichischen Akademie der Wissenschaften, 1992.
- JOHNSON Jane, *Maroni de Chypre*, P. Åström, Göteborg, 1980.
- JOHNSTON Sarah Iles, « How Myths and Other Stories Help to Create and Sustain Beliefs », in Sarah Iles Johnston, *Narrating Religion*, MacMillan, 2016.
- JOUAN François, *Mort et fécondité dans les mythologies, Actes du Colloque de Poitiers (13-14 mai 1983)*, Paris, Les Belles Lettres, 1986.
- « Le mythe de Bellérophon chez Pindare », *Revue des Études Grecques* 108-2, 1995, p. 271-287.
- JOUTEUR Isabelle, *Monstres et Merveilles, Créatures prodigieuses de l'Antiquité*, Paris, Les Belles Lettres, 2009.
- JOYE-BRUNO Catherine, « L'humain est-il une chimère ? », *Psychanalyse* 9, 2007, p. 25-42.
- JUDET DE LA COMBE Pierre, *L'Agamemnon d'Eschyle, Commentaire des dialogues*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2001.
- « Chacun sa chimère », in Jean Lebrun, *Sur les docks* (podcast), *L'homme et l'animal* (3/4), Paris, France Culture, 12 novembre 2009.
- JURGEIT Fritz, *Die etruskischen und italischen Bronzen sowie Gegenstände aus Eisen, Blei und Leder im Badischen Landesmuseum Karlsruhe*, Pisa, Istituti Editoriali e Poligrafici, 1999.
- KAHIL Lilly, s.v. Proitos, in *LIMC* VII-1, 1994.
- KAHN-LYOTARD Laurence, LORAUX Nicole, s.v. Mort. Les mythes grecs, in Yves Bonnefoy, *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, vol. II, Paris, Flammarion, 1981.
- KARDARA Chrysoula, *Rodiaki aggeiografia*, Athènes, Éditions de la société archéologique, 1963.
- KAROUZOU Semni, « Le peintre de Pégase : une amphore de la tombe d'Anagyrous », *Revue archéologique* 1, 1985, p. 67-76.
- KÄSTNER Ursula, SAUNDERS David, *Gefährliche Perfektion, Antike Grabvasen aus Apulien*, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, 2016.



- KAUFFMANN-SAMARAS Alik, s.v. Pandareos, in *LIMC* VII, 1994.
- KEEN Anthony G., *Dynastic Lycia, A Political History of the Lycians and Their Relations with Foreign Powers, C. 543-362 BC*, Leiden - Boston - Köln, Brill, 1998.
- KILMER Martin F., *The Shoulder Bust in Sicily and South and Central Italy: A Catalogue and Materials for Dating*, Göteborg, P. Åström, 1977.
- KING Charles William, *Antique Gems and Rings* 1, London, Bell and Daldy, 1872.
- KIRK Geoffrey S., *The Iliad: A Commentary*, vol. II, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- KISYOV Kostadin, « Le tumulus n° 1 de Chernozem-Kaloyanovo », in Jean-Luc Martinez, Alexandre Baralis, Négueine Mathieux, Totko Stoyanov, Milena Tonkova, *L'Épopée des rois thraces, Des guerres médiques aux invasions celtes, 479-278 avant J.-C., Découvertes archéologiques en Bulgarie*, Paris, Somogy Éditions d'Art, 2015, p. 76-77.
- KITCHELL Kenneth F., Jr., *Animals in the Ancient World from A to Z*, London - New York, Routledge, 2014.
- KLEINER Gehrard, *Alt-Milet*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1966.
- KOLB Frank, « Lykien, Lykier, Termilen in der frühen griechischen Literatur: ihr Beitrag zu griechischem Mythos und Historie », in *Der Beitrag Kleinasien zur Kultur- und Geistesgeschichte der griechisch-römischen Antike, Akten des Internationalen Kolloquiums Wien, 3.-5. November 2010*, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2014.
- *Lykien, Geschichte einer antiken Landschaft*, Darmstadt, Philipp von Zabern, 2018.
- KOPCKE Günter, TOKUMARU Isabelle, *Greece between East and West: 10<sup>th</sup>-8<sup>th</sup> Centuries BC, Papers of the Meeting at the Institute of Fine Arts, New York University, March 15-16<sup>th</sup>, 1990*, Mainz am Rhein, Philipp von Zabern, 1992.
- KOTSOU-UREM Dushka, s.v. Kameiro, in *LIMC* V, 1990.
- KRAUSKOPF Ingrid, *Der thebanische Sagenkreis und andere griechische Sagen in der etruskischen Kunst*, Mainz am Rhein, Philipp von Zabern, 1974.
- « Leoni, lupi e leoni-lupi nell'arte orientalizzante etrusca », *Studi Etruschi* 77, 2014, p. 15-23.
  - s.v. Apollon/Aplu, in *LIMC* II, 1984.
  - s.v. Chimaira (in Etruria), in *LIMC* III, 1986.
  - s.v. Oidipous, in *LIMC* VII, 1994.
- KRUTA Venceslas, *L'Europe des origines, La Protohistoire (6000-500 avant J.-C.)*, Paris, Gallimard, 1992.
- KÜBLER KARL, *Altattische Malerei*, Tübingen, Ernst Wasmuth Verlag, 1950.
- KUNZE Emil, « II. Bericht über die Ausgrabungen in Olympia, Winter 1937/38 », *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 53, 1938.
- *Archaische Schildbänder, Ein Beitrag zur frühgriechischen Bildgeschichte und Sagenüberlieferung*, Berlin, De Gruyter, 1950.
- KURTZ Donna Carol, *Greek Vases, Lectures by J. D. Beazley*, Oxford, Clarendon Press, 1989.

- LABARRIÈRE Jean-Louis, « Raison humaine et intelligence animale dans la philosophie grecque », *Terrain* 34, 2000.
- « Phantasia : apparaître, apparence, apparition », *Mètis* N.S.2 Phantasia, 2004.
- LADA-RICHARDS Ismene, « “Foul Monster” or Good Saviour? Reflections on Ritual Monsters », in Catherine Atherton, *Monsters and Monstrosity in Greek and Roman Culture* (Nottingham Classical Literature Studies, vol. 6), Bari, Levante, 1998, p. 41-82.
- LAFFON Martine, LAFFON Caroline, *Les monstres, L'imaginaire de la peur à travers les cultures*, Paris, La Martinière, 2004.
- LA GENIÈRE Juliette DE, « À propos d'un vase grec du Musée de Lille », *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot* 63, 1980.
- « Quelques réflexions sur les clients de la céramique attique », in Marie-Christine Villanueva Puig, François Lissarrague, Pierre Rouillard, Agnès Rouveret, *Céramiques et peintures grecques, Modes d'emploi, Actes du colloque international, École du Louvre, 26-27-28 avril 1995*, Paris, La Documentation française, 1999.
- LAGRANGE Pierre, « Les monstres cryptozoologiques », *Anomalies* 1, 1996, p. 34-39.
- « Peut-on dépasser l'alternative entre animaux réels et animaux imaginaires ? », *Prétentaine* 31-32, 2015.
  - « Le chant des sirènes », *Billebaude* 11, Paris, Fondation François Sommer, Glénat, 2017.
- LAJARD Félix, *Recherches sur le culte public et les mystères de Mithra en Orient et Occident*, Paris, L'Imprimerie Impériale, 1847.
- LAJOYE Patrice, D'HUY Julien, OUDAER Guillaume, *Nouvelle Mythologie comparée*, vol. 1 et 2, Lisieux, Lingva, 2014.
- LALAGÜE-DULAC Sylvie, « La Chimère, un lieu de culte original pour le dieu Héphaïstos », in René Lebrun, *Hethitica* XV, Leuven - Paris - Bristol, Peeters, 2002, p. 129-161.
- « Typhon, doublet cilicien d'Héphaïstos ? », in Michel Mazoyer, Olivier Casabonne, *Studia Anatolica et varia, Mélanges offerts au professeur René Lebrun*, vol. 2 (Kubaba Antiquité), Paris, L'Harmattan, 2004, p. 13-28.
- LAMBRINUDAKIS Wassilis, s.v. Echidna, in *LIMC* III, 1986.
- LAMBRUGO Claudia, « La pantera, il cacciatore e il profumo, Riflessioni intorno a due aryballo del Chimaera Group a Gela », in Dominique Frère, Laurent Hugot, *Les huiles parfumées en Méditerranée occidentale et en Gaule, VIII<sup>e</sup> siècle av – VIII<sup>e</sup> siècle apr J.-C.*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009.
- LANATA Giuliana, « Credenze e saperi sugli animali », *I Quaderni del ramo d'oro* 3, 2000.
- LANDSKRON Alice, *Das Heroon von Trysa*, Wien, Verlag Holzhausen, 2015.
- LANE FOX Robin, *Travelling Heroes, Greeks and Their Myths in the Epic Age of Homer*, London, Penguin, 2009.
- LANGLOTZ Erst, *L'arte della Magna Grecia, Arte greca in Italia meridionale e Sicilia*, Roma, « L'Erma » di Bretschneider, 1968.
- LANNES Julie, *Chimères génétiques*, Le Puy-en-Velay, l'Atelier du poisson soluble, 2011.
- *Bestiaire transgénique*, Le Puy-en-Velay, l'Atelier du poisson soluble, 2017.

- LANTIER Raymond, « La mosaïque de Bellérophon à Nîmes (Gard) », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 95-1, 1951, p. 48-52.
- LASCAULT Gilbert, *Le Monstre dans l'art occidental*, Paris, Klincksieck, 2004.
- LAUGÉE Thierry, RENNEVILLE Marc, « Les monstres sont parmi nous », *Revue de la Bibliothèque nationale de France* 56, 2018.
- LAUNEY Marcel, *Études thasiennes*, 1, Paris, De Boccard, 1944.
- LAUTRÉAMONT Comte DE, *Les Chants de Maldoror*, Paris, Le Livre de Poche, 2001 (1<sup>re</sup> éd. 1869).
- LAVEDAN Pierre, *Dictionnaire illustré de la mythologie et des antiquités grecques et romaines*, Paris, Hachette, 1931.
- LAWRENCE Patricia, « The Corinthian Chimaera Painter », *American Journal of Archaeology* 63-4, 1959, p. 349-363.
- LEBEDYNSKY Iaroslav, *Les Scythes, La civilisation des steppes (VII<sup>e</sup>-III<sup>e</sup> siècles av. J.-C.)*, Paris Errance, 2001.
- *Les Cimmériens, Les premiers nomades des steppes européennes IX<sup>e</sup>-VII<sup>e</sup> siècles av. J.-C.*, Paris, Errance, 2004.
  - *Les Saces, Les « Scythes » d'Asie, VIII<sup>e</sup> siècle av. J.-C.- IV<sup>e</sup> siècle apr. J.-C.*, Paris Errance, 2006.
  - *Les Nomades, Les peuples nomades de la steppe des origines aux invasions mongoles (IX<sup>e</sup> siècle av. J.-C. - XIII<sup>e</sup> siècle apr. J.-C.)*, Paris, Errance, 2007.
  - *Les Sarmates, Amazones et lanciers cuirassés entre Oural et Danube, (VII<sup>e</sup> siècle av. J.-C - VI<sup>e</sup> siècle apr. J.-C.)*, Paris, Errance, 2014.
- LEBRUN René, *Samuha, Foyer religieux de l'empire hittite*, Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain, Institut orientaliste, 1976.
- « Les langues anatoliennes, leur répartition et leur fonction de 2000 à 500 av. J.-C. », in Pierre Swiggers, Alfons Wouters, *Le langage dans l'Antiquité*, Louvain - Paris, Leuven University Press, 1990.
  - s.v. Hittites, in Jean Leclant (dir.), *Dictionnaire de l'Antiquité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005.
  - « Le Lukka : les sources hittites », in René Lebrun, Éric Raimond, Julien De Vos, *Studia de Lycia antiqua, Hethitica XVII*, Leuven - Paris - Bristol, Peeters, 2015a.
  - « Les Lyciens dans l'Iliade », in René Lebrun, Éric Raimond, Julien De Vos, *Studia de Lycia antiqua, Hethitica XVII*, Leuven - Paris - Bristol, Peeters, 2015b.
- LEBRUN René, RAIMOND Éric, « Les divinités et les cultes en Lycie », in René Lebrun, Éric Raimond, Julien De Vos, *Studia de Lycia antiqua, Hethitica XVII*, Leuven - Paris - Bristol, Peeters, 2015.
- LEBRUN René, RAIMOND Éric, DE VOS Julien, *Studia de Lycia antiqua, Hethitica XVII*, Leuven - Paris - Bristol, Peeters, 2015.
- LECLANT Jean (dir.), *Dictionnaire de l'Antiquité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005.
- LECLERCQ-MARX Jacqueline, *La Sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Age, Du mythe païen au symbole chrétien*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1997.
- « La réception des êtres fantastiques antiques au Moyen Âge », in Sarah Béthume, Paolo Tomassini, *Fantastic Beasts in Antiquity, Looking for the Monster, Discovering the Human*, Louvain, Presses universitaires, 2021.

- LECOMTE Vincent, « L'A-Métamorphose ou la chimère temporelle, retour vers l'animalité humaine : Ovide, Kafka, Cronenberg... », *Figuras do animal, Literatura, Cinema, Banda Desenhada* (Coleção hespérides Literatura 36), Universidade do Minho, Húmus, 2018.
- LE DOUARIN Nicole, *Des Chimères, des clones et des gènes*, Paris, Odile Jacob, 2000.
- LEGRAND Michèle, *Les Animaux monstrueux dans la mythologie gréco-latine*, École nationale vétérinaire d'Alfort, 1993.
- LE GUEN Brigitte, D'ERCOLE Maria Cecilia, ZURBACH Julien, *Naissance de la Grèce, De Minos à Solon, 3200 à 510 avant notre ère*, Paris, Belin, 2019.
- LE MAILLOT Aurélien, *Les Anges sont-ils nés en Mésopotamie ? Une étude comparative entre les génies du Proche-Orient antique et les anges de la Bible*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- *Le dialogue culturel entre l'empire néo-assyrien et les cités araméennes et hittites, L'exemple des figures hybrides*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2013.
  - « Les créatures hybrides dans l'art néo-hittite », *Dossiers d'Archéologie* 36, 2019.
- LE MEAUX Hélène, *Seres Híbridos*, Madrid, Casa de Velazquez, 2003.
- LENFANT Dominique, « L'Inde de Ctésias. Des sources aux représentations », *Topoi* 5-2, 1995, p. 309, 336.
- « Monsters in Greek Ethnography and Society in the Fifth and Fourth Century BCE », in R. Buxton (dir.), *From Myth to Reason? Studies in Development of Greek Thought*, Oxford, Oxford University Press, 1999.
  - *Ctésias de Cnide, La Perse, L'Inde, Autres fragments*, Paris, Les Belles Lettres, 2004.
  - « Le feu immortel de Phasélis et le prétendu volcan Chimère : les textes, le mythe et le terrain », in Josef Wiesehöfer, Robert Rollinger, Giovanni B. Lanfranchi, *Ctesias' World*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2011a.
  - *Les Perses vus par les Grecs, Lire les sources classiques sur l'empire achéménide*, Paris, Armand Colin, 2011b.
- LENNOX James G., *Aristotle's Philosophy of Biology, Studies in the Origins of Life Science*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- LÉONARD DE VINCI, *Traité de la peinture*, traduit et commenté par André Chastel, Paris, Calmann-Lévy, 2003 (1<sup>re</sup> éd. 1987).
- LEPORE Ettore, *La Grande Grèce, aspects et problèmes d'une « colonisation » ancienne*, Napoli, Centre Jean Bérard, 2000.
- LE QUELLEC Jean-Loïc, SERGENT Bernard, *Dictionnaire critique de mythologie*, Paris, CNRS Éditions, 2017.
- LERICI Carlo Maurilio, *Prospezioni archeologiche a Tarquinia, La necropoli delle tombe dipinte*, Roma, Celata Invenio, 1959.
- *Alla scoperta delle civiltà sepolte, I nuovi metodi di prospezione archeologica*, Milano, Lerici Editori, 1960.
- LEROI-GOURHAN André, *Préhistoire de l'art occidental*, Paris, Citadelles & Mazenod, 1995.
- LEROUX Gabriel, *Vases grecs et italo-grecs du Musée Archéologique de Madrid*, Bordeaux, Feret, 1912.
- LEROUX Virginie, « La représentation de l'Etna dans l'épopée latine », in Éric Foulon, *Connaissance et représentation des volcans dans l'Antiquité, Actes du Colloque de*

Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal, 19-20 septembre 2002, Centre de recherche sur les civilisations antiques, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004.

LE ROY Christian, « Histoire des Lyciens », *Dossiers d'Archéologie* 239, 1998.

- s.v. Lycie, in Jean Leclant (dir.), *Dictionnaire de l'Antiquité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005.

LESCHI Louis, *Algérie antique*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1952.

LÉVÊQUE Pierre, *Les Premières civilisations, Des despotismes orientaux à la cité grecque*, vol. 1, Paris, Presses Universitaires de France, 1987.

- « L'Italie des mythes », in Françoise-Hélène Massa-Pairault, *Le Mythe grec dans l'Italie antique. Fonction et image, Actes du colloque international de Rome (14-16 novembre 1996)*, Rome, École française de Rome, 1999, p. 637-643.

LEVI-STRAUSS Claude, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.

- *Le Regard éloigné*, Paris, Plon, 1983.
- *Le Cru et le Cuit*, Paris, Plon, 1978.

LI CAUSI Pietro, « Il mondo ipotetico : Aristotele e il trattamento delle rappresentazioni relative agli animali favolosi », in Valeria Andò, Andrea Cozzo, *Pensare all'antica, A chi servono i filosofi ?*, Roma, Carocci, 2002.

- « L'invasione dei mostri e il dibattito sull'esistenza dei centauri », in Fabio Gasti, Elisa Romano, «Buoni per pensare», *Gli animali nel pensiero e nella letteratura dell'Antichità*, Pavia, Ibis, 2003a, p. 183-206.
- *Sulle tracce del mantichora, La zoologia ai confini del mondo in Grecia e a Roma*, Palermo, Palumbo, 2003b.
- « Generazione di ibridi, generazione di donne, Costruzioni dell'umano in Aristotele e Galeno (e Palefato), *Storia delle donne* 1, 2005.
- « Pensare gli ibridi nella cultura greca : caselle opache, animali antonomastici, metafore e atteggiamenti culturali », in *Annali Online dell'Università di Ferrara - Lettere*, Speciale I, 2007, p. 91-110, (en ligne) <http://annali.unife.it/lettere/article/view/272/221>
- « Fra adulterio, eugenetica ed assimilazione : l'ibridazione animale nella cultura romana », in Francesca Marzari, Simone Beta, *Animali, ibridi e mostri nella cultura antica, Atti dei convegni di Siena, 4 e 5 giugno 2007 e Columbus (Ohio), 11-13 gennaio 2008*, Firenze, Cadmo, 2008a.
- *Generare in comune, Teorie e rappresentazioni dell'ibrido nel sapere zoologico dei greci e dei romani*, Palermo, Palumbo, 2008b.
- « Il mostruoso, la forma e l'informe. Storie di Scilla e Cariddi (in Omero e Virgilio) », in Ignazio Buttitta, *Miti mediterranei, Atti del convegno internazionale Palermo-Terrasini, 4-6 ottobre, 2007*, Fondazione I. Buttitta, Palermo, 2008c, p. 66-77.
- « Strange Animals: Extremely Interspecific Hybridization (and Anthropopoiesis) in Plutarch », *Ploutarchos*, n. s. 7, 2009-2010, p. 47-60.
- *Generare in comune, L'ibrido e la costruzione dell'uomo nel mondo greco*, Palermo, Palumbo, 2012, (en ligne) <http://www.pietrolicausi.it/default.asp?modulo=pages&idpage=2>
- « Mostri propriamente detti e creature paradoxa, Un tentativo di classificazione », in Igor Baglioni, *Monstra, Costruzione e percezione delle entità ibride e mostruose nel Mediterraneo antico*, vol. 2, Roma, Quasar, 2013.
- « Hybridization as Speciation? Greek Folk Biology (and Aristotle) on the Mutation of Species », in Francesco Citti, Laura Pasetti, Daniele Pellacani, *Metamorfosi tra scienza e letteratura*, Firenze, Olschki, 2014.
- *Gli animali nel mondo antico*, Bologna, Il Mulino, 2018.

- « L'asino indiano da Ctesia ad Aristotele: i primi passi dell'unicorno nel mondo della "realtà" », *Classico Contemporaneo* 5, 2019.
- LIDDELL Henry, SCOTT Robert, *A Greek-English Lexicon*, Oxford, Clarendon Press, 1996 (1<sup>re</sup> éd. 1901).
- LIEPMANN Ursula, « Einige Fragmente etruskischer Schnabelkannen in der Berliner Antiken-Sammlung », *Forschungen und Berichte* 8, 1967, p. 29-38.
- LINANT DE BELLEFONDS Pascale, ROUVERET Agnès, *L'Homme-animal dans les arts visuels, Images et créatures hybrides dans le temps et dans l'espace* (Les Belles Lettres), Paris, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2017.
- LINETTI Paolo, *Animali fantastici, I miti del mondo greco, romano e etrusco*, Milano, Silvana Editoriale, 2011.
- LINFERT Andreas, *Römische Wandmalerei der nordwestlichen Provinzen*, Köln, Bachem, 1979.
- LININGTON Richard E., « Relazioni sulle campagne di prospezione archeologica, Tarquinia, Cerveteri, Veio, Sibari, Settembre – Dicembre 1961 », *Quaderni di geofisica applicata* 1, 1962, p. 10-98.
- LISSARRAGUE François, *Un flot d'images, Une esthétique du banquet grec*, Paris, Adam Biro, 1987.
- « Voyages d'images : iconographie et aires culturelles », *Revue des Études Anciennes* 89-3-4, 1987, p. 261-269.
  - « Les satyres et le monde animal », in *Proceedings of the 3<sup>rd</sup> Symposium on Ancient Greek and Related Pottery, Copenhagen, August 31-September 4, 1987*, Copenhagen, Nationalmuseet / Thorvaldsens Museum, 1988, p. 335-351.
  - *L'Autre guerrier, Archers, peltastes, cavaliers dans l'imagerie attique*, Paris, La Découverte, 1990a.
  - « Why Satyrs are good to represent », in John J. Winkler, Froma I. Zeitlin, *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*, Princeton, Princeton University Press, 1990b.
  - « L'homme, le singe et le satyre », in Barbara Cassin (dir.), Jean-Louis Labarrière, Gilbert Romeyer Dherbey, *L'Animal dans l'antiquité*, Paris, Vrin, 1997, p. 455.
  - *Vases grecs, Les Athéniens et leurs images*, Paris, Hazan, 1999.
  - *Greek Vases, The Athenians and Their Images*, New York, Riverside Book Company, 2001a.
  - « The Athenian Image of the Foreigner », in Thomas Harrison, *Greeks and Barbarians*, New York, Routledge, 2001b.
  - « Le temps des boucliers », in Giovanni Careri, François Lissarrague, Jean-Claude Schmitt, Carlo Severi, *Traditions et temporalités des images*, Paris, Éditions EHESS, 2009.
  - *La Cité des satyres*, Paris, Éditions EHESS, 2013.
- LISSARRAGUE François, SCHNAPP Alain, « Imagerie des Grecs ou Grèce des imagiers ? », *Le temps de la réflexion*, 2, 1981.
- LISSARRAGUE François, THELAMON Françoise, *Image et céramique grecque, Actes du Colloque de Rouen, 25-26 novembre 1982*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 1983.
- LIVERANI Mario, « Potere e regalità nei regni del vicino Oriente », in AA.VV., *Principi etruschi, tra Mediterraneo ed Europa* (Catalogo della mostra), Bologna, Marsilio, 2000.
- LLOYD Geoffrey E. R., *Methods and Problems in Greek Science, Selected Papers*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

- *Pour en finir avec les mentalités*, Paris, La Découverte, 1996 (1<sup>re</sup> éd. 1993).
  - « Les animaux de l'Antiquité étaient bons à penser : quelques points de comparaison entre Aristote et Huainanzi », in Barbara Cassin (dir.), Jean-Louis Labarrière, Gilbert Romeyer Dherbey, *L'Animal dans l'Antiquité*, Paris, Vrin, 1997.
  - « Humains et animaux : problèmes de taxinomie en Grèce et en Chine anciennes », in Claude Calame, Mondher Kilani, *La Fabrication de l'humain dans les cultures et en anthropologie*, *Revue Études de lettres* 251, 3-5, Lausanne, 1998, p. 73-92.
- LOCHIN Catherine, s.v. Pegasos, in *LIMC* VII, 1994.
- s.v. Stheneboia, in *LIMC* VII, 1994.
- LONGPERIER Adrien Prévost DE, *Musée Napoléon III, Choix de monuments antiques pour servir à l'histoire de l'art en Orient et en Occident*, Paris, Guérin, 1882.
- LO PORTO Felice Gino, *Corpus Vasorum Antiquorum, Italia, Museo di Antichità di Torino*, Roma, Istituto Poligrafico della Stato, 1960.
- *Civiltà indigena e penetrazione greca nella lucania orientale*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1973.
  - *Corpus Vasorum Antiquorum, France, Musée du Louvre*, Paris, De Boccard, 1995.
- LORAUX Nicole, *Les Enfants d'Athéna, Idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes* (Essais), Paris, Points, 1981.
- s.v. Héraclès, in Yves Bonnefoy, *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, vol. I, Paris, Flammarion, 1981.
  - « Poluneikēs epōnumos : les noms des fils d'Œdipe, entre épopée et tragédie », in Claude Calame (dir.), *Métamorphoses du mythe en Grèce antique*, Genève, Labor et Fides, 1988, p. 151-166.
  - *Les Expériences de Tirésias, Le féminin et l'homme grec* (nrf essais), Paris, Gallimard, 1990.
- LO SARDO Eugenio, *Eureka! Il genio degli antichi* (Catalogo della mostra del Museo archeologico nazionale di Napoli), Napoli, Electa, 2005.
- LO SCHIAVO Fulvia, « The Chimera and its Museum », in Mario Iozzo, *The Chimaera of Arezzo*, Firenze, Polistampa, 2009, p. 5-9.
- LOUIS Pierre, « Les animaux fabuleux chez Aristote », *Revue des Études Grecques* 80, 1967, p. 242-246.
- « Monstres et monstruosités dans la biologie d'Aristote », in Jean Bingen, Guy Cambier, Georges Nachtergaele, *Le Monde grec, Pensée, littérature, histoire, documents, Hommages à Claire Préaux*, Bruxelles, Éditions de l'Université, 1978, p. 277-284.
- LOURDIN-CASAL Karine, *Recherches sur la diffusion des modèles corinthiens dans les céramiques d'Occident aux VII<sup>e</sup> et VII<sup>e</sup> siècle av. J.-C, Trois études de cas : Sicile, Basilicate, Étrurie*, 2004, (en ligne) <https://www.theses.fr/2004PA010666>.
- LOW-SCHMITT Marilyn, « Bellerophon and the Chimaera in Archaic Greek Art », *American Journal of Archaeology* 70-4, 1966.
- LULOV Patricia, RESCIGNO Carlo, *Deliciae Fictiles IV: Architectural Terracottas in Ancient Italy: Images of Gods, Monsters and Heroes, Proceedings of the International Conference Held in Rome and Syracuse (Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi), October 21-25, 2009*, Oxford - Oakville, Oxbow Books, 2011.
- LYONS Claire L., PEVNICK Seth D., « The Chimaera of Arezzo at the Getty Villa », in Mario Iozzo, *The Chimaera of Arezzo*, Firenze, Polistampa, 2009, p. 13-25.

- MAASKANT-KLEIBRINK Marianne, *Catalogue of the Engraved Gems in the Royal Coin Cabinet, The Hague, The Greek, Etruscan and Roman Collections*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1978.
- MAFFRE Jean-Jacques, « Vases grecs dans la collection Zénon Piéridès à Larnaca (Chypre) », *Bulletin de correspondance hellénique* 95-2, 1971.
- MAGAGNINI Antonella, Schede/Notices, in AA.VV., *Principi etruschi, tra Mediterraneo ed Europa* (Catalogo della mostra), Bologna, Marsilio, 2000.
- *Castellani and Italian Archaeological Jewelry*, London, Yale University Press, 2010.
- MAGGIANI Adriano, « Vita effimera di un mostro etrusco », *Rivista di Archeologia* 30, 2006.
- « The Chimaera of Arezzo », in Mario Iozzo, *The Chimaera of Arezzo*, Firenze, Polistampa, 2009.
- MAINOLDI Carla, « Mostri al femminile », in Renato Raffaelli, *Vicende e figure femminili in Grecia e a Roma, Atti del convegno Pesaro, 28-30 aprile 1994*, Ancona, Arti Grafiche Editoriali, 1995, p- 69-84.
- MAIURI Arduino, « Il lessico latino del mostruoso », in Igor Baglioni, *Monstra, Costruzione e percezione delle entità ibride e mostruose nel Mediterraneo antico*, vol. 2, Roma, Quasar, 2013.
- MALAMOUD Charles, VERNANT Jean-Pierre, *Corps des dieux*, Paris, Gallimard, 1986.
- MALKIN Irad, *Un tout petit monde, Les réseaux grecs de l'Antiquité* (Mondes anciens), Paris, Les Belles Lettres, 2018.
- MALTEN Ludolf, « Hephaistos », *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 27, 1912, p. 232-264.
- « Das Pferd im Totenglauben », *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 29, 1914, p. 159-276.
  - s.v. Hephaistos, in *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, VIII, Coll. 311-360, Metzler Verlag, Stuttgart, 1899.
  - « Bellerophontes », *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 40, 1925.
  - « Homer und die lykischen Fürsten », *Hermes* 79, 1944.
- MANCINI Loredana, « Ibridi e mostri », in Cristiana Franco, *Zoomania, Animali, ibridi e mostri nelle culture umane*, Siena, Protagon Editori, 2007.
- « Sirene del deserto. Animali mitici al crecevia delle culture », *I Quaderni del ramo d'oro*, 2012, p. 151-176.
- MANDOLESI Alessandro, SANNIBALE Maurizio, *Etruschi. L'ideale eroico e il vino lucente*, Milano, Mondadori Electa, 2012.
- MANGOLD Meret, *Guide d'imagerie antique, La chute de Troie sur les vases attiques*, Gollion, Infolio, 2006.
- MANNINO Katia, *Vasi attici nei contesti della Messapia (480-350 a.C.)*, Bari, Edipuglia, 2006.
- MANODORI Alberto, « Frammento di sarcofago con scena del mito di Bellerofonte e appunti per un'analisi semantico-iconografica », *Archeologia Classica* 33, 1981, p. 337-344.
- MANSUELLI Guido A., « La tomba felsinea Arnoaldi delle anfore panatenaiche », *Studi Etruschi* 17, 1943, p. 151.



- « L'incisore Novius Plautos », *Studi Etruschi* 21, 1950-1951, p. 401-406.
- MARAZOV Ivan, *Ancient Gold, The Wealth of the Thracians, Treasures from the Republic of Bulgaria*, Sofia, Harry N. Abrams, 1998.
- MARCHESINI Roberto, *La fabbrica delle chimere. Biotecnologie applicate agli animali*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.
- MARI Francesco, *Le Héros comme il faut. Codes de comportement et contextes sociaux dans l'épopée homérique*, Paris, De Boccard, 2021.
- MARKOE Glenn E., « In Pursuit of Metal: Phoenicians and Greeks in Italy », in Günter Kopcke, Isabelle Tokumaru, *Greece Between East and West: 10<sup>th</sup>-8<sup>th</sup> Centuries BC, Papers of the Meeting at the Institute of Fine Arts, New York University, March 15-16<sup>th</sup>, 1990*, Mainz am Rhein, Philipp von Zabern, 1992.
- MARTELLI Marina, « Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento », *Atti del Convegno di studi (9-14 giugno 1980)*, Firenze, Olschki, 1983.
- *La ceramica degli etruschi, La pittura vascolare*, Milano, Istituto Geografico De Agostini, 1987.
- MARTINEZ Jean-Luc, « De la Thrace éternelle à l'histoire de la Thrace », *L'épopée des rois thraces, splendeurs archéologiques de Bulgarie, Dossiers d'Archéologie* 368, 2015, p. 2-5.
- MARTINEZ Jean-Luc, TAKASHINA Shuji, MIURA Atsushi, *La Méditerranée dans les collections du Louvre*, Tokyo - Osaka, Nikkei Inc, 2013.
- MARSHALL Frederick Henry, *Catalogue of the finger Rings, Greek, Etruscan and Roman, in the Department of Antiquities, British Museum*, London, British Museum Press, 1907.
- MARTINEZ-SÈVE Laurianne, *Atlas du monde hellénistique, 336-31 av. J.-C.*, Paris, Autrement, 2011.
- MASNER Karl, *Die Sammlung antiker Vasen und Terracotten im K. K. Oesterreich Museum*, Gerold Verlag, 1892.
- MASPERO Francesco, *Bestiario antico, Gli animali-simbolo e il loro significato nell'immaginario dei popoli antichi*, Casale Monferrato, Piemme, 1997.
- MASSA-PAIRAULT Françoise-Hélène, *La Cité des Étrusques*, Paris, CNRS Éditions, 1996a.
- « Le peintre de Darius et l'actualité. De la Macédoine à la Grande Grèce », in Alfredina Storch Marino, *L'incidenza dell'Antico, Studi in memoria di Ettore Lepore*, vol. II, Napoli, Luciano, 1996b, p. 235-262.
- *Le Mythe grec dans l'Italie antique. Fonction et image, Actes du colloque international de Rome (14-16 novembre 1996)*, Rome, École française de Rome, 1999.
- « Hydres et Héros. À propos du sanctuaire archaïque du Forum "triangulaire" de Pompéi », in Dominique Frère, *Étrusques, Les plus heureux des hommes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.
- MASSON Olivier, « Kypriaka », *Bulletin de correspondance hellénique* 92, 1968.
- MASTERS Christopher, *Bestiary, Animals in Art from the Ice Age to Our Age*, London, Thames & Hudson / The British Museum, 2018.

- MASTROCINQUE Attilio, « The Cilician God Sandas and the Greek Chimaera: Features of Near Eastern and Greek Mythology Concerning the Plague », *Journal of Ancient Near Eastern Religions* 7-2, 2007, p. 197-217.
- MATTHIAE Paolo, « Una stele paleosiriana arcaica da Ebla e la cultura figurativa della Siria attorno al 1800 a. C. », *Scienze dell'antichità, Storia, archeologia, antropologia* 1, 1987.
- MATTHIS Eugénie, « Aristote, l'incomplet, le monstrueux et l'inachevé », *Cahiers Kubaba* 9, 2007.
- MAURICE-CHABARD Brigitte (dir.), *Bellérophon et la Chimère* (Catalogue d'exposition), Autun, Musée Rolin, 2009.
- MAYO Margaret Ellen, *The Art of South Italy, Vases Magna Græcia*, Richmond, Virginia Museum of Fine Arts, 1982.
- MAYOR Adrienne, *Greek Fire, Poison Arrows & Scorpion Bombs, Biological and Chemical Warfare in the Ancient World*, Woodstock - London, Overlook Press / Duckworth, 2003.
- *The First Fossil Hunters, Dinosaurs, Mammoths, and Myth in Greek and Roman Times*, Princeton - Oxford, Princeton University Press, 2011.
  - *Les Amazones, Quand les femmes étaient les égales des hommes (VIII<sup>e</sup> av. J.-C. - I<sup>er</sup> siècle apr. J.-C.)*, Paris, La Découverte, 2017.
- MAZET Christian, « Les expérimentations de l'image de la Gorgone en Grèce orientalisante », Séminaire *TransImage, Regards sur la dynamique des images depuis les origines*, organisé à Nanterre le 14 mars 2014, (en ligne) <http://transimage.hypotheses.org/127>
- *Modèles orientaux et expérimentations méditerranéennes, L'iconographie des hybrides féminins en Méditerranée archaïque (Chypre – Grèce – Italie – Péninsule ibérique, VIII<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C.)*, 2019.
  - « La “sirène” d'Orient en Occident comme exemple de la sélection culturelle des hybrides féminins en Méditerranée orientalisante (VIII<sup>e</sup>- VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C.) », in Marianne Besseyre, Pierre-Yves Le Pogam, Florian Meunier, *L'Animal symbole*, Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2019.
- MAZIN Jeran-Michel, *Balades dinosauriennes* (Biophilia), Paris, Éditions Corti, 2020.
- MAZOYER Michel, « Aperçu sur deux monstres de la Mythologie hittite », *Cahiers Kubaba* 9, 2007.
- « Les Šalawaneš et les Damnaššara », *Cahiers Kubaba* 9, 2007.
- MAZZEI Marina, « Committenza e mito. Esempi dalla Puglia settentrionale », in Françoise-Hélène Massa-Pairault, *Le Mythe grec dans l'Italie antique. Fonction et image, Actes du colloque international de Rome (14-16 novembre 1996)*, Rome, École française de Rome, 1999, p. 467-483.
- MAZZOLENI Donatella, PAPPALARDO Umberto, *Fresques des villas romaines*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2004.
- MAZZOLINI Renato G., « Ibridi », in Lea Vergine, Giorgio Verzotti, *Il bello e le bestie, Metamorfosi, artifici e ibridi dal mito all'immaginario scientifico*, Milano, Skira, 2004.
- MECQUENEM Roland DE, « Contribution à l'étude du palais achéménide à Suse », *Mémoires de la Délégation en Perse* 30, 1947, p. 1-119.
- MEDORI Lucilla, « Il bestiario fantastico nella *white-on-red* in Etruria e nell'Agro Falisco », in Maria Cristina Biella, Enrico Giovanelli, Lucio Giuseppe Perego, *Il bestiario fantastico di*

- età orientalizzante nella penisola italiana* (Aristonothos, Scritti per il Mediterraneo antico), Quaderni n° 1, Trento, Tangram Edizioni Scientifiche, 2013.
- MELLINK Machteld, « Homer, Lycia and Lukka », in Jane B. Carter, Sarah P. Morris, *The Ages of Homer. A Tribute to Emily Townsend Vermeule*, Austin, University of Texas Press, 1995.
- *Kizilbel: An Archaic Painted Tomb Chamber in Northern Lycia*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2008 (1<sup>re</sup> éd. 1998).
- MENICHELLI Silvia, *Frammenti di vita etrusca, Pitture tarquinesi da una collezione privata*, Monza, Johan & Levi editore, 2014.
- MERTENS-HORN Madeleine, « Il ricordo delle *apokiai* nelle immagini della scultura architettonica arcaica in Sicilia e Magna Grecia », in Françoise-Hélène Massa-Pairault, *Le Mythe grec dans l'Italie antique. Fonction et image, Actes du colloque international de Rome (14-16 novembre 1996)*, Rome, École française de Rome, 1999, p. 131-162.
- METZGER Anne, METZGER Henri, SICRE Jean-Pierre, *La Beauté nue, Quinze siècles de peinture grecque*, Paris, Phébus, 1984.
- METZGER Henri, *Archaeologia Mundi, Anatolie II*, Genève - Paris - Munich, Nagel, 1969.
- « Bulletin archéologique. Céramique », *Revue des Études Grecques* 97, 1984, p. 135-188.
- METZGER Henri, MORET Jean-Marc, « Observations sur certaines peintures tombales de Kizilbel en Lycie du Nord-Est », *Journal des savants* 2, 1999, p. 295-318.
- MEURGER Michel, *Histoire naturelle des dragons. Un animal problématique sous l'œil de la science*, Rennes, Terre de Brume, 2006 (1<sup>re</sup> éd. 2001).
- « Dragons de la science, science de dragons » in Jean-Marie Privat, *Dragons, Entre sciences et fictions*, Paris, CNRS Éditions, 2006.
- MEYLAN KRAUSE Marie-France, *Aventicum, Ville en vues*, Musée romain d'Avenches, 2002.
- MICALI Giuseppe, *Monumenti Inediti a illustrazione della storia degli antichi popoli italiani*, Firenze, Coi tipi della Galileiana, 1844.
- MICHEL Régis, OLAUSSON Magnus, *La Chimère de Monsieur Desprez* (Catalogue d'exposition), Paris, Réunion des musées nationaux, 1994.
- MICHETTI Laura Maria, *Le vite degli altri, Ideologia funeraria in Italia centrale tra l'età del Ferro e l'Orientalizzante*, Roma, Quasar, 2018.
- MINGAZZINI Paolino, *Vasi della collezione Castellani*, vol. I, Roma, Libreria dello Stato, 1930.
- *Catalogo dei vasi della collezione Augusto Castellani*, vol. I-II, Roma, « L'Erma » di Bretschneider, 1930-1971.
- MITCHELL Alexandre Guillaume, *Greek Vase-Painting and the Origins of Visual Humour*, New York, Cambridge University Press, 2009.
- MITRO Rocco, NOTARANGELO Francesco, *Melfi, Le necropoli di Piscuolo e Chiuchiari*, Venosa, Osanna Edizioni, 2016.
- MITTAG Peter Franz, *Alte Köpfe in neuen Händen, Urheber und Funktion der Kontorniaten*, Bonn, Habelt, 1999.
- MITTMAN Simon, « Are the “monstrous races” races? », *Postmedieval, a journal of medieval cultural studies*, 6-1, 2015, p. 36-51.

- MOMMSEN Heide, *Der Affecter*, Mainz am Rhein, Philipp von Zabern, 1975.
- MONACI Maria, « Catalogo del Museo archeologico Vescovile di Pienza », *Studi Etruschi* 33, 1965, p. 425.
- MONTANARI Franco, *The Brill Dictionary of Ancient Greek*, Leiden - Boston, Brill, 2015 (1<sup>re</sup> éd. 1995).
- MONTELIUS Oscar, *La civilisation primitive en Italie depuis l'introduction des métaux, 2, Italie Centrale*, Stockolm, Imprimerie royale, 1904.
- MONTEVECCHI Giovanna, *La gipsoteca dell'Accademia di Belle Arti di Ravenna, Luisa Rasponi Murat e la collezione delle impronte in gesso di pietre preziose dalla imperiale e regia galleria di Firenze*, Ravenna, 1998.
- MOON Warren G., *Ancient Greek Art and Iconography*, Madison, Wisconsin University Press, 1983.
- MOORTGAT Anton, *The Art of Ancient Mesopotamia*, London, Phaidon, 1969.
- MORANDINI Flavia, « *Leoni-Capri: qualche annotazione sulla stele felsinea n. 82* », in Maria Cristina Biella, Enrico Giovanelli, Lucio Giuseppe Perego, *Il bestiario fantastico di età orientalizzante nella penisola italiana* (Aristonothos, Scritti per il Mediterraneo antico), Quaderni n° 1, Trento, Tangram Edizioni Scientifiche, 2013.
- « *Chimere incomplete: viaggio di iconografie attraverso il Mediterraneo* », in Maria Cristina Biella, Enrico Giovanelli, *Nuovi studi sul bestiario fantastico di età orientalizzante nella penisola italiana* (Aristonothos, Scritti per il Mediterraneo antico), Quaderni n° 5, Trento, Tangram Edizioni Scientifiche, 2015.
  - *Iconografia del leone in Etruria, Tra la fine dell'età arcaica e l'età ellenistica*, Roma, Giorgio Bretschneider, 2018.
- MORARD Thomas, *Horizontalité et verticalité, Le bandeau humain et le bandeau divin chez le Peintre de Darius*, Mainz am Rhein, Philipp von Zabern, 2009.
- MORE Thomas, *L'Utopie* (folio classique), Paris, Gallimard, 2012 (éd. originale en anglais, 1516).
- MOREAU Alain, « La race de Méduse, forces de vie contre forces de mort », in François Jouan, *Mort et fécondité dans les mythologies, Actes du Colloque de Poitiers (13-14 mai 1983)*, Paris, Les Belles Lettres, 1986.
- « Pour une apologie de la transgression ? Esquisse d'une typologie », *Kernos, Revue internationale et pluridisciplinaire de religion grecque antique* 10, 1997.
  - *Mythes grecs, I. Origines* (vérité des mythes), Paris, Les Belles Lettres, 2016 (1<sup>re</sup> éd. 1999).
  - *La Fabrique des mythes* (vérité des mythes), Paris, Les Belles Lettres, 2006.
- MOREAU Erwan, *Le monstre, Figure de l'eschatologie occidentale, Étude sur sa sécularisation*, Montpellier, 2014.
- MOREL Philippe, *Les Grotesques* (Champs arts), Paris, Flammarion, 2011.
- MOREL Philippe, ARASSE Daniel, D'ONOFRIO Mario, *L'art italien, Du IV<sup>e</sup> siècle à la Renaissance*, Paris, Citadelles & Mazenod, 1997.
- MORET Jean-Marc, « Le départ de Bellérophon sur un cratère campanien de Genève », *Antike Kunst* 15-2, 1972, p. 95-106.

- *L'Ilioupersis dans la céramique italote, Les mythes et leur expression figurée au IV<sup>e</sup> siècle*, Rome, Institut suisse de Rome, 1975.
  - *Œdipe, la Sphinx et les Thébains, Essai de mythologie iconographique*, Genève, Institut suisse de Rome, 1984.
- MORETTI Mario, *Il museo nazionale di Villa Giulia*, Roma, Tipografia Artistica Editrice, 1973 (1<sup>re</sup> éd. 1964).
- *Etruskische Malerei in Tarquinia*, Köln, DuMont Schauberg, 1974.
  - *Nuove scoperte e acquisizioni nell'Etruria meridionale*, Roma, Editrice « Artistica » di A. Nardini, 1975.
- MORETTI Mario, MORETTI SGUBINI Anna Maria, *I Curunas di Tuscania*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 1983.
- MORETTI SGUBINI Anna Maria, *La collezione Augusto Castellani*, Roma, « L'Erma » di Bretschneider, 2000.
- MORIN Jean, *Le Dessin des animaux en Grèce d'après les vases peints, Essai sur les procédés des dessinateurs industriels dans l'Antiquité*, Paris, Henri Laurens Éditeur, 1911.
- MORKOT Robert, *Atlas de la Grèce antique*, Paris, Autrement, 1999.
- MOSCATI Sabatino, *Les Celtes*, Milano, Bompiani, 1991.
- *L'arte degli italici*, Milano, Jaca Book, 1999.
- MOSSÉ Claude, *La Femme dans la Grèce antique*, Paris, Albin Michel 1983.
- *La Grèce archaïque d'Homère à Eschyle (Histoire)*, Paris, Points, 1984.
  - *Une histoire du monde antique*, Paris, Bibliothèque historique Larousse, 2008.
- MOTTE, André, « La catégorie platonicienne des héros », in Vinciane Pirenne-Delforge, Emilio Suárez de la Torre, *Héros et héroïnes dans les mythes et les cultes grecs, Actes du colloque organisé à l'Université de Valladolid du 26 au 29 mai 1999* (Kernos Suppléments 10), Liège, Presses Universitaires, 2000.
- MOUSSY Claude, « Esquisse de l'histoire de monstrem », *Revue des Études Latines* 55, 1977.
- MOUTERDE René, « Divinités et symboles sur des sarcophages de plomb », *Mélanges de l'Université St-Joseph à Beyrouth* 21, 1937.
- MUGIONE Eliana, *Miti della ceramica attica in Occidente, Problemi di trasmissioni iconografiche nelle produzioni italote*, Taranto, Scorpione, 2000.
- « Bellerofonte : un eroe corinzio nell'immaginario delle comunità italiche », *Eidola* 4, 2007, p. 9-27.
  - *L'Olpe Chigi. Storia di un agalma*, Roma, Scienze e Lettere, 2012.
- MÜHLESTEIN Hans, *Die Etrusker im Spiegel ihrer Kunst*, Berlin, Deutscher Verlag der Wissenschaften, 1969.
- MÜLLER Felix, *L'Art des Celtes, 700 av. J.-C. – 700 apr. J.-C.*, Berne, Fonds Mercator, 2009.
- MÜLLER Pierre, *Löwen und Mischwesen in der archaischen griechischen Kunst, Eine Untersuchung über ihre Bedeutung*, Zürich, Juris, 1978.
- MULLIEZ Dominique, *Thasos. Métropole et colonies, Actes du symposium international à la mémoire de Marina Sgourou, Thasos, 21-22 septembre 2006*, Ecole française d'Athènes, 2017.

- MURA SOMMELLA Anna, BENEDETTINI M. Gilda, *Capena, La necropoli di San Martino in età orientalizzante*, Roma, Giorgio Bretschneider, 2018.
- MYLONAS SHEAR Ione, « Bellerophon Tales from the Mycenaean World? A Tale of Seven Bronze Hinges », *The Journal of Hellenic Studies* 118, 1998, p. 187-189.
- MYRES John Linton, *Who Were the Greeks?*, Berkeley, University of California Press, 1930.
- NAAS Valérie, « Pline l'Ancien a-t-il cru à ses mythes ? », *Pallas* 78, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2008, p. 133-151.
- *Le Projet encyclopédique de Pline l'Ancien* (Collection de l'École française de Rome 303), Rome, École française de Rome, 2002.
- NAGY Gregory, *Greek Mythology and Poetics*, Ithaca, Cornell University Press, 1990.
- NASO Alessandro, « Sui primi contatti dell'Etruria con il mondo greco », in Alessandro Mandolesi, Maurizio Sannibale, *Etruschi. L'ideale eroico e il vino lucente*, Milano, Mondadori Electa, 2012, p. 49-55.
- NEAL David S., COSH Stephen R., *Roman Mosaics of Britain, vol. I, Northern Britain Incorporating the Midlands and East Anglia*, London, Society of Antiquaries of London, 2002.
- *Roman Mosaics of Britain, vol. II, South-West Britain*, London, Society of Antiquaries of London, 2005.
- NEGRI Monica, « La Chimera nella poesia latina d'età "aurea". Alcuni rilievi iconografici », *Athenaeum* 85, 1997.
- NEGRONI CATACCHIO Nuccia, « L'ambra e il bestiario fantastico : le rappresentazioni di sfingi e sirene nel quadro delle ambre figurate orientalizzanti e arcaiche », in Maria Cristina Biella, Enrico Giovanelli, *Nuovi studi sul bestiario fantastico di età orientalizzante nella penisola italiana* (Aristonothos, Scritti per il Mediterraneo antico), Quaderni n° 5, Trento, Tangram Edizioni Scientifiche, 2015.
- NEILS BOULTER Patricia, « The Akroteria of the Nike Temple », *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens* 38-2, 1969, p. 133-140.
- NERI Sara, « Il bestiario nella ceramica italo-geometrica di età orientalizzante in Etruria meridionale », in Maria Cristina Biella, Enrico Giovanelli, Lucio Giuseppe Perego, *Il bestiario fantastico di età orientalizzante nella penisola italiana* (Aristonothos, Scritti per il Mediterraneo antico), Quaderni n° 1, Trento, Tangram Edizioni Scientifiche, 2013.
- NERVAL, *Les Chimères* (folio classique), Paris, Gallimard, 2005.
- NEUGEBAUER K. A., « Chimaira Warsberg », *Berliner Museen* 60-2, 1939, p. 26-30.
- NEVEROV Oleg, *Antique Intaglios in the Hermitage Collection*, Leningrad, Aurora Art, 1976.
- NEWELL Edward T., NOE Sydney P., *The Alexander Coinage of Sicyon*, New York, The American Numismatic Society, 1950.
- NIETZSCHE Frederik, *Par-delà le bien et le mal* (folio essais), Paris, Gallimard, 1987 (éd. originale en allemand, 1886).
- NIHAN Christophe, « Les habitants des ruines dans la Bible hébraïque », in Thomas Römer, Bertrand Dufour, Fabian Pfitzmann, Christoph Uhlinger, *Entre dieux et hommes : anges, démons et autres figures intermédiaires*, Actes du colloque organisé par le Collège de

- France, Paris, les 19 et 20 mai, 2014, Fribourg - Göttingen, Academic Press - Vandenhoeck & Ruprecht, 2017.
- NIPPEL Wilfried, « La costruzione dell' "altro" », in Salvatore Settis, *I Greci, Storia, cultura, arte, società, vol. I, Noi e i Greci*, Torino, Einaudi, 1996.
- NIZZO Valentino, « Le produzioni in bronzo di area medio-italica e dauno-lucana », in Enrico Giovanelli, *Scarabei e scaraboidi in Etruria, Agro Falisco e Lazio arcaico dall'VIII al V sec. a.C. (Aristonothos, Scritti per il Mediterraneo antico)*, Quaderni n° 3, Trento, Tangram Edizioni Scientifiche, 2008.
- NOCK Arthur Darby, FERGUSON William Scott, « The Attic Oregones and the Cult of Heros », *The Harvard Theological Review* 37-2, Cambridge University Press, 1944.
- NOËL François, *Dictionnaire de la fable*, Paris, Le Normant, 1803.
- NOLL Rudolf, « Ein fürstlicher Grabbezirk griechischer Zeit in Kleinasien (Das Heroon von Gölbaşı-Trysa) », *Antike Welt* 2-4, 1971, p. 40-44.
- OAKLEY John H., *The Greek Vase, Art of the Storyteller*, London, British Museum Press, 2013.
- OGDEN Daniel, *Perseus*, London, Routledge, 2008.
- *Drakōn, Dragon Myth and Serpent Cult in the Greek and Roman Worlds*, Oxford - New York, Oxford University Press, 2013a.
  - « The Chimaera, Slain by Bellerophon », in Daniel Ogden, *Dragons, Serpents, and Slayers in the Classical and Early Christian Worlds*, Oxford, Oxford University Press, 2013b.
  - « Dragonscapes and Dread », in Debbie Felton, *Landscapes of Dread in Classical Antiquity, Negative Emotion in Natural and Constructed Spaces*, London, Routledge, 2018.
- OHLY Dieter, « Die Chimären des Chimärenmalers, Zum Krater mit Chimära und Bellerophon im Keramikmuseum », *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung* 76, 1961.
- OLCOTT William Tyler, *Pegasus the Flying Horse*, Whitefish (MT), Kessinger Publishing, 2006.
- O'MAHONEY Paul, « Plato's Chimera: The Transitional Polis in Republic », *Polis* 25-2, 2008.
- ORLANDINI Piero, « Due nuovi vasi figurati di stile orientalizzante dagli scavi dell'Incoronata di Metaponto », *Bollettino d'arte* 49, Roma, De Luca Editori d'Arte, 1988, p. 1-16.
- ORTHMANN Winfried, *Untersuchungen zur späthethitischen Kunst*, Bonn, Habelt, 1971.
- OSBORNE Catherine, « Aristotle on the Fantastic Abilities of Animals in De Anima », in David Sedley, *Oxford Studies in Ancient Philosophy*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- OSBORNE Robin, « Early Greek colonization? The nature of Greek settlement in the West », in Nick Fisher, Hans van Wees, *Archaic Greece, New Approaches and New Evidence*, London, Duckworth, 1998.
- OTTINGER Didier, *Chimères (Catalogue d'exposition)*, Arles, Actes Sud, 2003.
- PADGETT J. Michael, *The Centaur's Smile, The Human Animal in Early Greek Art*, Princeton University Art Museum, Yale University Press, 2003.
- PADGETT J. Michael, COMSTOCK Mary B., HERMANN John J., *Vase-painting in Italy: Red-figure and Related Works*, Boston, Museum of Fine Arts, 1993.

- PAGNINI Lucia, Schede/Notices, in AA.VV., *Principi etruschi, tra Mediterraneo ed Europa* (Catalogo della mostra), Bologna, Marsilio, 2000.
- PALLOTTINO Massimo, *La peinture étrusque*, Genève, Skira, 1952.
- *Testimonia linguae etruscae*, Firenze, La Nuova Italia, 1968 (1<sup>re</sup> éd. 1954).
  - « Vasari e la Chimera », *Prospettiva* 8, 1977, p. 4-6.
  - *Il museo nazionale etrusco di Villa Giulia*, Roma, Edizioni Quasar, 1980.
  - s.v. Démonologie, in Yves Bonnefoy, *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, vol. I, Paris, Flammarion, 1981.
  - s.v. Italie préromaine, in Yves Bonnefoy, *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, vol. I, Paris, Flammarion, 1981.
  - *Storia della prima Italia*, Milano, Rusconi, 1984.
  - *Les Étrusques et l'Europe* (Catalogue de l'exposition aux Galeries Nationales du Grand Palais, Paris, 15 septembre-14 décembre 1992), Paris, Réunion des musées nationaux, 1992.
- PALLOTTINO Massimo, TORELLI Mario, CRISTOFANI Mauro, CAMPOREALE Giovannangelo, COLONNA Giovanni, RONCALLI Francesco, MANSUELLI Guido A., BONGHI JOVINO Maria, DE SIMONE Carlo, *Rasenna, Storia e civiltà degli etruschi*, Milano, Scheiwiller, 1986.
- PANOFKY Erwin, *Hercule à la croisée des chemins et autres matériaux figuratifs de l'antiquité dans l'art plus récent* (Idées et Recherches), Paris, Flammarion, 1999.
- PAOLUCCI Giulio, PROVENZALI Anna, *Il viaggio della Chimera, Gli etruschi a Milano tra archeologia e collezionismo*, Monza, Johan & Levi editore, 2018.
- PAPAIOANNOU Kostas, DUCAT Jean, BOSQUET Jean, TOUCHAIS Gilles, *L'art grec*, Paris, Citadelles & Mazenod, 1993.
- PAPALEXANDROU Nassos, « From Lake Van to the Guadalquivir: Monster and Vision in the Pre-Classical Mediterranean », in Joan Aruz, Michael Seymour, *Assyria to Iberia, Art and Culture in the Iron Age*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2016.
- PAPPALARDO Umberto, CIARDIELLO Rosaria, *Mosaïques grecques et romaines*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2010.
- PARDEE Dennis, « Will the Dragon Never Be Muzzled? », *Ugarit-Forschungen* 16, 1984.
- PARETI Luigi, *La tomba Regolini-Galassi del Museo Gregoriano Etrusco e la civiltà dell'Italia centrale nel sec. VII A. C.*, Città del Vaticano, Tipografia poliglotta vaticana, 1947.
- PARETO Vilfredo, *Traité de sociologie générale*, Genève - Paris, Librairie Droz, 1968 (éd. originale en italien, 1916).
- PARISI PRESICCE Claudio, « Eracle e il leone, Paradeigma andreias », in Corinne Bonnet, Colette Jourdain-Annequin, Vinciane Pirenne-Delforge, *Le Bestiaire d'Héraclès, III<sup>e</sup> rencontre heracléenne, Actes du colloque organisé à l'Université de Liège et aux facultés universitaires Notre-Dame de la Paix de Namur, du 14 au 16 novembre 1996* (Kernos Suppléments 7), Liège, Centre international d'étude de la religion grecque antique, 1998, p. 142.
- PARIS Rita, SETARI Elisabetta, GIUSTOZZI Nunzio, *Mostri, Creature fantastiche della paura e del mito*, Milano, Electa, 2013.
- PARROT André, *Sumer* (L'Univers des Formes), Paris, Gallimard, 2006.
- *Assur* (L'Univers des Formes), Paris, Gallimard, 2007 (1<sup>re</sup> éd. 1961).



- PARROT André, CHEHAB Maurice H., MOSCATI Sabatino, *Les Phéniciens, L'expansion phénicienne, Carthage* (L'Univers des Formes), Paris, Gallimard, 2007 (1<sup>re</sup> éd. 1975).
- PASCAL Blaise, *Pensées*, Paris, Flammarion, 2015 (1<sup>re</sup> éd. 1670).
- PASTOUREAU Michel, *Les Animaux célèbres*, Paris, Arléa, 2001 (1<sup>re</sup> éd. 2008).
- PAUNIER Daniel, SCHMIDT Christophe, *La Mosaïque Gréco romaine II. Actes du colloque international pour l'étude de la mosaïque antique, Vienne, 30 août - 4 septembre, 1975*, Lausanne, Cahiers d'archéologie romande, 2001.
- PAULY August, WISSOWA Georg, *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart, Metzler Verlag, 1893-1980.
- PAYNE Humfry, *Necrocorinthia, A Study of Corinthian Art in the Archaic Period*, Oxford, Clarendon Press, 1931.
- *Perachora, Architecture, Bronzes, Terracottas*, vol. I, Oxford, Clarendon Press 1940.
  - *Perachora, The Sanctuaries of Hera Akraia and Limenia. Excavations of the British School of Archaeology at Athens, 1930-1933*, vol. II, Oxford, Clarendon Press, 1962 (1<sup>re</sup> éd. 1940).
  - *Protokorinthische Vasenmalerei*, Mainz am Rhein, Philipp von Zabern, 1974.
- PECCHIOLI DADDI Franca, POLVANI Anna Maria, *La mitologia ittita*, Brescia, Paideia, 1990.
- PEDRAZZI Tatiana, *Relazioni fra il Levante e il mondo etrusco-tirrenico*, in Alessandro Mandolesi, Maurizio Sannibale, *Etruschi. L'ideale eroico e il vino lucente*, Milano, Mondadori Electa, 2012.
- PEIGNEY Jocelyne, « La mythologie d'Aristophane : les monstres de la comédie, parodie et création », in Jean-Pierre Aygon, Corinne Bonnet, Cristina Noacco, *La Mythologie de l'Antiquité à la Modernité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016.
- PELLEGRIN Pierre, *La Classification des animaux chez Aristote, Statut de la biologie et unité de l'aristotélisme*, Paris, Les Belles Lettres, 1982.
- « Aristotle: A Zoology Without Species », in Allan Gotthelf, *Aristotle on Nature and Living Things. Philosophical and Historical Studies Presented to David M. Balme on his Seventieth Birthday*, Pittsburg - Bristol, Mathesis Publications / Bristol Classical Press, 1985.
- PELLET Matthieu, « “Héros” : une catégorie intermédiaire ? Étude comparative de la figure épique grecque du héros (ἥρως) et celle du gibbôr (גִּבּוֹר) vétérotestamentaire », in Thomas Römer, Bertrand Dufour, Fabian Pfitzmann, Christoph Uhlinger, *Entre dieux et hommes : anges, démons et autres figures intermédiaires, Actes du colloque organisé par le Collège de France, Paris, les 19 et 20 mai, 2014*, Fribourg - Göttingen, Academic Press - Vandenhoeck & Ruprecht, 2017.
- PELLIZER Ezio, « Voir le visage de Méduse », *Mètis* 2-1, 1987.
- PEMBROKE Simon, « Women in Charge: The Function of Alternatives in Early Greek Tradition and the Ancient Idea of Matriarchy », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 30, 1967, p. 1-35.
- « Le mythe », in Moses I. Finley, Cyril Bailey, *L'Héritage de la Grèce et de Rome* (Bouquins), Paris, Robert Laffont, 1992.
- PEPERSTRAETE Sylvie, *Animal et religion*, Bruxelles, Éditions de l'Université, 2016.

- PÉPIN Jean, s.v. Christianisme et mythologie, in Yves Bonnefoy, *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, vol. I, Paris, Flammarion, 1981.
- PERKINS Philip, *A Catalogue of Etruscan Bucchero in the British Museum*, London, British Museum Press, 2007.
- PERNICE Erich, « Glaukos von Chios », *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 16, 1901.
- PERROT Georges, CHIPIEZ Charles, *Histoire de l'art dans l'Antiquité, La Grèce archaïque, la céramique d'Athènes*, Paris, Hachette, 1914 (1<sup>re</sup> éd. 1884).
- PETIT Thierry, *Œdipe et le Chérubin, Les sphinx levantins, cypriotes et grecs comme gardiens d'immortalité*, Fribourg - Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht / Academic Press, 2011.
- « Monstres sauvages ou hybrides psychopompes ? À propos du livre de Lorenz Winkler-Horaček, "Monster in der frühgriechischen Kunst : Die Überwindung des Unfassbaren", Berlin-Boston, 2015 », *Dialogues d'histoire ancienne* 43-1, 2017, p. 13-32.
- PETRILLI Aurore, « Une vision du héros grec : aspects de l'homme, aspects de l'animal », *Revue en ligne Camenae* 4, 2008.
- *La Lignée monstrueuse de Phorkys et Keto : étude mythologique et iconographique*, thèse de doctorat en Histoire et civilisation de l'Antiquité, soutenue à Paris 4, le 26 janvier 2012.
  - « Le trésor du dragon : pomme ou mouton », *GAIA, Revue interdisciplinaire sur la Grèce archaïque* 16, 2013, p. 133-154.
- PFROMMER Michael, *Metalwork from the Hellenized East, Catalogue of the Collections*, Malibu, The J. Paul Getty Museum, 1993.
- PHILIPPSON Paula, *Genealogie als mytische Form, Studien zur Theogonie des Hesiod*, Oslo, A. W. Brøgger, 1936.
- PIC DE LA MIRANDOLE Jean, *L'Être et l'Un*, in Jean Pic de la Mirandole, *Opera Omnia*, Basel, Ex Officina Henricpetrina, 2000 (1<sup>re</sup> éd. 1491).
- PICKUP Sadie, WAITE Sally, *Shoes, Slippers, and Sandals, Feet and Footwear in Classical Antiquity*, London, Routledge, 2018.
- PICQ Pascal, *Le Nouvel âge de l'humanité, Le défis du transhumanisme expliqués à une lycéenne*, Paris, Allary Éditions, 2018.
- PICOCHÉ Jaqueline, *Dictionnaire étymologique du français*, Paris, Robert, 2015.
- PIETTRE Renée, « Le dauphin comme hybride dans l'univers dionysiaque », in Alain Deremetz (dir.), *Hybrides et hybridités* (Uranie, Mythes et littératures 6), Lille, 1996.
- PINELLI Bartolomeo, *Mitologia illustrata*, Roma, Vecchie Letture, 2015 (1<sup>re</sup> ed. 1897).
- PINZA Giovanni, *Necropoli laziali della prima età del ferro*, Roma, Accademia dei Lincei, 1900.
- PIPILI Maria, s.v. Iolaos, in *LIMC* V, 1990.
- *Laconian Iconography of the Sixth Century BC*, Oxford, Oxford University Committee for Archaeology, 1987.
- PIRENNE-DELFORGE Vinciane, *L'Aphrodite grecque* (Kernos Suppléments 4), Liège, Presses Universitaires, 1994.

- PIRENNE-DELFORGE Vinciane, SUÁREZ DE LA TORRE Emilio, *Héros et héroïnes dans les mythes et les cultes grecs, Actes du colloque organisé à l'Université de Valladolid du 26 au 29 mai 1999* (Kernos Suppléments 10), Liège, Presses Universitaires, 2000.
- PIRON Sylvain, *Dialectique du monstre*, Bruxelles, Zones Sensibles, 2015.
- PIZZANI Ubaldo, « I monstra nella cultura classica », in *I monstra nell'Inferno dantesco: tradizione e simbologie, Atti del XXXIII Convegno storico internazionale, Todi, 13-16 ottobre 1996*, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 1997.
- PIZZO M., « Ceramica dipinta di fabbrica coloniale », in M. Castoldi, P. Orlandini, *Incoronata 2000, L'oikos greco del grande perirrhanterion nel contesto del saggio G (Ricerche archeologiche all'Incoronata di Metaponto, 4)*, Milano 2000, p. 33-44.
- PLANTZOS Dimitris, *Hellenistic Engraved Gems*, Oxford, Clarendon Press, 2009 (1<sup>re</sup> éd. 1999).
- POIRIER Jean-Louis, *Cave Canem, Hommes et bêtes dans l'Antiquité*, Paris, Les Belles Lettres, 2016.
- POLIAKOV Léon, *Hommes et bêtes, Entretiens sur le racisme*, Paris - La Haye, De Gruyter Mouton, 1975.
- POLIGNAC François DE, « Influence extérieure ou évolution interne? » in Günter Kopcke, Isabelle Tokumaru, *Greece between East and West: 10<sup>th</sup>-8<sup>th</sup> Centuries BC, Papers of the Meeting at the Institute of Fine Arts, New York University, March 15-16<sup>th</sup>, 1990*, Mainz am Rhein, Philipp von Zabern, 1992.
- POLO Marco, *Le Devisement du monde*, Paris, La Découverte, 2011.
- PONCY Hélène, CASABONNE Olivier, DE VOS Julien, EGETMEYER Markus, LEBRUN René, LEMAIRE André, « Sceaux du musée d'Adana. Groupe du "Joueur de lyre" (VIII<sup>e</sup> siècle av. J.-C.) - Sceaux en verre et cachets anépigraphes d'époque achéménide - Scaraböides inscrits - Scarabées et sceaux égyptisants », *Anatolia Antiqua* 9, 2001, p. 9-37.
- PONTRANDOLFO Angela, « Wall-painting in Magna Graecia », in Giovanni Pugliese Carratelli, *The Western Greeks*, Venezia, Bompiani, 1996.
- POOLE Reginald Stuart, *A Catalogue of Greek Coins in the British Museum: Italy*, London, 1873.
- POPLIN François, « La vraie chasse et l'animal vrai », *Anthropozoologica* 13, 1990.
- PORSIA Franco, *Liber Monstrorum*, Bari, Dedalo, 1976.
- PORTER Arthur Kingsley, *Lombard Architecture*, vol. II, Oxford, University Press, 1916.
- PÖTSCHER Walter, « Hera und Heros », *Rheinisches Museum für Philologie* 104, 1961, p. 302-355.
- POTTIER Edmond, *Vases antiques du Louvre, Troisième série, Salle G*, Paris, Hachette, 1922.
- *Corpus Vasorum Antiquorum*, 1923.
  - *Le Dessin chez les Grecs d'après les vases peints*, Paris, Les Belles Lettres, 1926.
  - *Recueil Edmond Pottier, Études d'art et d'archéologie*, Paris, De Boccard, 1937.
- POULSEN Frederik, *Etruscan Tomb Paintings, Their Subjects and Significance*, Oxford, Clarendon Press, 1922.

- POUZADOUX Claude, « La dualité du dieu bouc : les épiphanies de Pan à la chasse et à la guerre dans la céramique apulienne (seconde moitié du IV<sup>e</sup> Siècle av. J.-C.) », *Anthropozoologica* 33-34, 2002, p. 11-22.
- « Guerre et paix en Peucétie à l'époque d'Alexandre le Molosse (notes sur quelques vases du Peintre de Darius) », in Elizabeth Deniaux, *Le Canal d'Otrante et la Méditerranée antique et médiévale, Colloque organisé à l'Université de Paris X-Nanterre (20-21 novembre 2000)*, Bari, Edipuglia, 2005.
  - « De la banalisation à la re-sémantisation », *Cahiers des thèmes transversaux ArScAn IX*, 2009, p. 97-103.
  - *Éloge d'un prince daunien, Mythes et images en Italie méridionale au IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C.*, Rome, École française de Rome, 2013.
- POWELL Barry B., *A New Companion to Homer*, Leiden - Boston - Köln, Brill, 1997.
- PRIEUR Jean, *Les Animaux sacrés dans l'antiquité*, Rennes, Ouest France, 1988.
- PRINZ Friedrich, *Gründungsmythen und Sagenchronologie* (Zetemata 72), München, 1979.
- PRIVAT Jean-Marie, *Dans la gueule du dragon, Histoire-Ethnologie-Littérature*, Metz, Pierron, 2000.
- *Dragons, Entre sciences et fictions*, Paris, CNRS Éditions, 2006.
- PROCACCI Chiara, « Aurea monstra. La rappresentazione dell'animale fantastico negli anelli a "cartouche" etruschi di epoca arcaica », in Maria Cristina Biella, Enrico Giovanelli, Lucio Giuseppe Perego, *Il bestiario fantastico di età orientalizzante nella penisola italiana* (Aristonothos, Scritti per il Mediterraneo antico), Quaderni n° 1, Trento, Tangram Edizioni Scientifiche, 2013.
- PROST Francis, « Grecs et Barbares en Anatolie », in Jacques des Courtils, Laurence Cavalier, *Civilisations oubliées de l'Anatolie antique*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2010.
- PUGLIARA Monica, « La fortuna del mito di Bellerofonte in età tardo-antica », *Rivista di Archeologia* 20, 1996.
- PUGLIESE CARRATELLI Giovanni, *I Greci in Occidente* (Catalogo della mostra di Palazzo Grassi a Venezia), Milano, Bompiani, 1996.
- PUHVEL Jaan, *Homer and Hittite* (Innsbrucker Beiträge zur Sprachwissenschaft, Vorträge und kleinere Schriften 47), Innsbruck, Institut für Sprachwissenschaft der Universität Innsbruck, 1991.
- QUACQUARELLI Antonio, *Il leone e il drago nella simbologia dell'età patristica*, Bari, Istituto di letteratura cristiana antica, 1975.
- RAFN B., « The Corinthian Chimaera Group: Its Chronology and Relations with Protocorinthian and Attic Pottery », *Acta Archaeologica* 49, 1978, p. 151-190.
- RAIMOND Éric, « Dieux et héros de Lycie », *Dossiers d'Archéologie* 276, 2002.
- « L'aventure lycienne », in René Lebrun, Éric Raimond, Julien De Vos, *Studia de Lycia antiqua, Hethitica XVII*, Leuven - Paris - Bristol, Peeters, 2015a.
  - « La Lycie homérique », in René Lebrun, Éric Raimond, Julien De Vos, *Studia de Lycia antiqua, Hethitica XVII*, Leuven - Paris - Bristol, Peeters, 2015b.

- RAIMOND Éric, VISMARA Novella, « L'ère des dynastes de l'époque achéménide et l'hellénisation de l'époque classique », in René Lebrun, Éric Raimond, Julien De Vos, *Studia de Lycia antiqua, Hethitica XVII*, Leuven - Paris - Bristol, Peeters, 2015.
- RAMSEYER Denis, GUILHEM André, *Derrière la grande muraille. Mongolie et Chine au temps des premiers empereurs*, Hauterive, éditions du Laténium, 2015.
- RASK Katherine, « New Approaches to the Archaeology of Cult Images », in Nancy Thomson de Grummond, Ingrid Edlund Berry, *The Archaeology of Sanctuaries and Ritual in Etruria, Journal of Roman Archaeology Supplement*, 2011, p. 89-112.
- RASMUSSEN Tom B., *Bucchero Pottery from Southern Etruria*, Cambridge University Press, 1979.
- « Bucchero Pottery from Southern Etruria », *Gnomon, Kritische Zeitschrift für die gesamte Klassische Altertumwissenschaft*, München, C. H. Beck, 1981.
- RATHJE Annette, « “Princesses” in Etruria and Latium Vetus? », in David Ridgway, Francesca R. Serra Ridgway, Mark Pearce, Edward Herring, Ruth D. Whitehouse, John B. Wilking, *Studies in honour of Ellen Macnamara*, London, Accordia Research Institute, 2000.
- RAVEL Oscar E., *Les « Poulains » de Corinthe, Monographie des stateres corinthiens*, London, Spink & Sons, 1936.
- REGLING Kurt, *Die antike Münze als Kunstwerk*, Berlin, Schoetz & Parrhysius, 1924.
- REINACH Salomon, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, t. I-II, Paris, Ernest Leroux, 1897.
- *Répertoire des vases peints, grecs et étrusques*, t. I - II, Paris, Ernest Leroux, 1900.
  - *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, t. III, Paris, Ernest Leroux, 1904.
  - *Répertoire des vases peints, grecs et étrusques*, t. IV-V, Paris, Ernest Leroux, 1924.
  - *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, t. VI, Paris, Ernest Leroux, 1930.
- RENAUD Jean-Michel, « Le sanglier de Calydon : un monstre au propre et au figuré », *Cahiers Kubaba* 9, 2007.
- RENNO ASSUNÇÃO Teodoro, « Le mythe iliadique de Bellérophon », *GALIA, Revue interdisciplinaire sur la Grèce archaïque* 1-2, 1997.
- RICHTER Gisela Maria Augusta, *Handbook of the Greek Collection, The Metropolitan Museum of Art*, London, Harvard University Press, 1953.
- *Engraved Gems of the Greeks, Etruscans and Romans*, Oxford, Clarendon Press, 1968.
- RIDDER André DE, *Les Bronzes antiques du Louvre, II, Les instruments*, Paris, Ernest Leroux, 1915.
- *Catalogue sommaire des bijoux antiques*, Paris, Éditions des Musées nationaux, 1924.
- RIDGWAY David, « Demaratus and his Predecessors », in Günter Kopcke, Isabelle Tokumaru, *Greece Between East and West: 10<sup>th</sup>-8<sup>th</sup> Centuries BC, Papers of the Meeting at the Institute of Fine Arts, New York University, March 15-16<sup>th</sup>, 1990*, Mainz am Rhein, Philipp von Zabern, 1992.
- RIMBAUD Arthur, *Trafiguer dans l'inconnu, Choix de lettres et présentation de Lucien Francour*, Paris, Le Temps des Cerises, 2001.
- RIPA Cesare, *Iconologia*, Torino, Einaudi, 2012 (1<sup>re</sup> éd. 1593).

- RISALITI Sergio, ZUCCHI Valentina, *Chimera relocated, Vincere il mostro*, Milano, Officina Libraria, 2017.
- RIVERA Annamaria, « La construction de la nature et de la culture par la relation homme-animal », in Claude Calame, Kilani Mondher, *La Fabrication de l'humain dans les cultures et en anthropologie*, *Revue Études de lettres* 251, 3-5, Lausanne, 1998, p. 49-72.
- RIZZO Giulio Emanuele, *Saggi preliminari su l'arte della moneta nella Sicilia greca*, Roma, La Libreria dello Stato, 1938.
- *Intermezzo, Nuovi studi archeologici su le monete greche de la Sicilia*, Roma, A cura dell'autore, 1939.
  - *Satiro Dormente*, Roma, 1941.
  - *Monete greche della Sicilia*, Roma, Forni Editore, 1941.
- RIZZO Maria Antonietta, « Corredi con vasi pontici da Vulci », *Xenia* 2, 1981, p. 13-48.
- « Contributo al repertorio iconografico della ceramica pontica », *Prospettiva* 32, 1983, p. 48-59.
- ROBERT-DUMESNIL Alexandre-Pierre-François, *Le peintre-graveur français ou Catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres et les dessinateurs de l'école française*, Paris, Gabriel Warée, 1838.
- ROBERT-LAMBLIN Joëlle, « La Symbolique de la grotte Chauvet-Pont-d'Arc sous le regard de l'anthropologie », *Bulletin de la Société préhistorique française* 102-1, 2005, p. 199-208.
- ROBERT Louis, « Monnaies hellénistiques, I. Une monnaie de Rhodes contremarquée, II. L'argent d'Athènes stéphanéphore », *Revue numismatique* 19, 8-47, 1977.
- « Documents d'Asie Mineure », *Bulletin de correspondance hellénique* 101-1, 1977.
  - « Stèle funéraire de Nicomédie et séismes dans les inscriptions », *Bulletin de correspondance hellénique* 102, 1978.
- RODRÍGUEZ MORENO Inmaculada, « Le Héros comme μεταξύ entre l'homme et la divinité dans la pensée grecque », in Vinciane Pirenne-Delforge, Emilio Suárez de la Torre, *Héros et héroïnes dans les mythes et les cultes grecs, Actes du colloque organisé à l'Université de Valladolid du 26 au 29 mai 1999* (Kernos Suppléments 10), Liège, Presses Universitaires, 2000.
- ROES Anna, *Greek Geometric Art, its Symbolism and its Origin*, London, Humphrey Milford, Oxford University Press, 1933.
- « The Representations of the Chimaera », *The Journal of Hellenic Studies* 54-1, 1934, p. 21- 25.
  - « The Origin of the Chimaera », in George E. Mylonas, Doris, Raymond, *Studies Presented to David Moore Robinson on His Seventieth Birthday*, vol. II, 1953.
- RÓHEIM Géza, « Dragons et tueurs de dragons », *Ethnographia* XXII, 1911.
- « The Dragon and the Hero I », *American Imago* 1-3, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1940.
  - « The Dragon and the Hero II », *American Imago* 1-2, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1940.
- RÖLLIG Wolfgang, « Asia Minor as a Bridge Between East and West, The Role of the Phoenicians and Aramaeans in the Transfer of Culture », in Günter Kopcke, Isabelle Tokumaru, *Greece Between East and West: 10<sup>th</sup>-8<sup>th</sup> Centuries BC, Papers of the Meeting at the Institute of Fine*

- Arts, New York University, March 15-16<sup>th</sup>, 1990, Mainz am Rhein, Philipp von Zabern, 1992, p. 93-102.
- ROMAIN Jean, *Pour l'amour des dieux, Voyages dans les mythologies*, Lausanne, Favre, 2005.
- RÖMER Thomas, *Les Cornes de Moïse, Faire entrer la Bible dans l'histoire*, Paris, Collège de France, Fayard, 2009.
- RÖMER Thomas, DUFOUR Bertrand, PFITZMANN Fabian, ÜHLINGER Christoph, *Entre dieux et hommes : anges, démons et autres figures intermédiaires, Actes du colloque organisé par le Collège de France, Paris, les 19 et 20 mai 2014*, Fribourg - Göttingen, Academic Press - Vandenhoeck & Ruprecht, 2017.
- ROMEYER DHERBEY Gilbert, *Les Choses mêmes, La pensée du réel chez Aristote*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983.
- « Les animaux familiers », in Barbara Cassin (dir.), Jean-Louis Labarrière, Gilbert Romeyer Dherbey, *L'Animal dans l'Antiquité*, Paris, Vrin, 1997.
- ROMILLY Jacqueline DE, *Hector*, Paris, Éditions de Fallois, 1997.
- RONCALLI Francesco, « L'Aldilà : dall'idea al paesaggio », in Giuseppe Sassatelli, Alfonsina Russo Tagliente, *Il viaggio oltre la vita, Gli etruschi e l'aldilà, tra capolavori e realtà virtuale*, Bologna, Bononia University Press, 2014.
- RONCHAUD Louis DE, s.v. Chimaira, in *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines, d'après les textes et les monuments*, Paris, Hachette, 1873.
- ROSCHER Wilhelm Heinrich, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Leipzig, 1993 (1<sup>re</sup> éd. 1884).
- ROSE Carol, *Giants, Monsters and Dragons, An Encyclopedia of Folklore, Legend and Myth*, Oxford, ABC-Clio, 2000.
- ROUSSEAU Jean-Jacques, *Œuvres Complètes 2* (Bibliothèque de la Pléiade), Paris, Gallimard, 1964 (1<sup>re</sup> édition 1961).
- ROUX Olivier, *Monstres, Une histoire générale de la tératologie des origines à nos jours*, Paris, CNRS Éditions, 2008.
- RÜCKLIN Rudolf, *Das Schmuckbuch*, 1, Hannover, Schäfer, 1986 (1<sup>re</sup> éd. 1901).
- RUMPF Andreas, « Zu den klazomenischen Denkmälern », *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 48, 1933.
- *Chalkidische Vasen*, Berlin, De Gruyter, 1927.
- RUSSO Laura Maria, « Dalla Tomba Regolini Galassi alle hydrie ceratane: il ruolo di Cerveteri nell'assimilazione del bestiario fantastico orientalizzante in Etruria », in Maria Cristina Biella, Enrico Giovanelli, *Nuovi studi sul bestiario fantastico di età orientalizzante nella penisola italiana* (Aristonothos, Scritti per il Mediterraneo antico), Quaderni n° 5, Trento, Tangram Edizioni Scientifiche, 2015, p. 275.
- RUTSCHOWSCAYA Marie-Hélène, *Tissus coptes*, Adam Biro, Paris, 1990.
- *Le Châle de Sabine, Chef d'œuvre de l'art copte* (Études d'égyptologie), Paris, Fayard - Soleb, 2004.

- RUTTEN Marguerite, *Les Arts du Moyen-Orient ancien* (Les neuf muses), Paris, Presses Universitaires de France, 1962.
- RUTTER N. Keith, *Campanian Coinages, 475-380 BC*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1979.
- *Historia Numorum: Italy*, London, British Museum Press, 2001.
- SCHACHERMEYR Fritz, *Poseidon und die Entstehung der griechischen Götterglaubens*, Bern, A. Francke Verlag, 1950.
- SAÏD Edouard, *L'Orientalisme, L'Orient créé par l'Occident* (Essais), Paris, Points, 2015 (éd. originale en anglais, 1978).
- SAÏD Suzanne, *La Faute tragique* (Textes à l'appui), Paris, Maspero, 1978.
- « Féminin, femme et femelle dans les grands traités biologiques d'Aristote », in Edmond Lévy (dir.), *La Femme dans les sociétés antiques, Actes des colloques de Strasbourg (mai 1980 et mars 1981)*, Strasbourg, AECR, 1983.
- SALMON J. B., *Wealthy Corinth, A History of the City to 338 B.C.*, Oxford, Oxford University Press, 1984.
- SALSKOV ROBERTS Helle, « Five Tomb Group in the Danish National Museum from Narce, Capena and Poggio Sommavilla », *Acta archaeologica* 45, 1974.
- « Aspect of the Archaic Animal Style on Pottery found in Etruria and the Faliscan Area », in Judith Swaddling, *Italian Iron Age Artefacts in the British Museum, Papers of the Sixth British Museum Classical Colloquium, 1982*, London, British Museum Press, 1986.
- SALZMAN Auguste, *Nécropole de Camiros, journal des fouilles exécutées dans cette nécropole pendant les années 1858 à 1865*, Paris, A. Dettaille, 1875.
- SALZMANN Dieter, *Untersuchungen zu den antiken Kieselmosaiken*, Berlin, Mann, 1982.
- SAMBON Arthur, *Les Monnaies antiques de l'Italie*, Paris, Bureaux du Musée, 1903.
- SANCASSANO Maria Lucia, « Il lessico greco del serpente. Considerazioni etimologiche », *Athenaeum* 84, 1996, p. 49-70.
- « Il mistero del serpente. Retrospectiva di studi e interpretazioni moderne », *Athenaeum* 85, 1997, p. 355-390.
- SANNIBALE Maurizio, « Gli ori della Tomba Regolini-Galassi : tra tecnologia e simbolo. Nuove proposte di lettura nel quadro del fenomeno orientalizzante in Etruria », *Mélange de l'École française de Rome, Antiquité* 120-2, 2008a, p. 337-367.
- « Iconografie e simboli orientali nelle corti dei principi etruschi », *Byrsa, Rivista di arte, cultura e archeologia del Mediterraneo punico* 7-1-2, 2008b, p. 85-123.
  - « La principessa Etrusca della Tomba Regolini-Galassi », in Nikolaos Ch. Stampolidis, Mimika Yannopoulou, *Principesse del Mediterraneo all'alba della Storia*, Athens, Museum of Cycladic Art, 2012.
  - « The Etruscan Orientalizing: The View from the Regolini-Galassi Tomb », in Joan Aruz, Sarah B. Graff, Yelena Rakic, *Assyria to Iberia at the Dawn of the Classical Age*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2014.
  - « The Etruscan Orientalizing: The View from the Regolini-Galassi Tomb », in Joan Aruz, Michael Seymour, *Assyria to Iberia, Art and Culture in the Iron Age*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2016.



- SARTRE Maurice, *L'Asie Mineure et l'Anatolie, d'Alexandre à Dioclétien, IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. / III<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.*, Paris, Armand Colin, 1995.
- *L'Orient romain, Provinces et sociétés provinciales en Méditerranée orientale d'Auguste aux Sévères (31 av. J.-C. – 235 ap. J.-C.)*, Paris, Seuil, 1991.
- SCALIA Fiorenza, *I cilindretti di tipo chiusino con figure umane : contributo allo studio dei bucceri neri a "Cilindretto"*, Firenze, Olschki, 1968.
- SCARPI Paolo « Les visages du héros, discours mythique et schéma rituel, pour une projection panhellénique », in Lydie Bodiou, Véronique Mehl, Jacqueline Oulhen, Francis Prost, Jérôme Wilgaux, *Chemin faisant, Mythes, cultes et société en Grèce ancienne, Mélanges en l'honneur de Pierre Brulé*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009.
- SCARPIGNATO Marisa, *Oreficerie etrusche arcaiche*, Roma, « L'Erma » di Bretschneider, 1985.
- SCHAUENBURG Konrad, « Bellerophon in der unteritalischen Vasenmalerei », *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 71, 1956.
- *Perseus in der Kunst des Altertums*, Bonn, Habelt, 1960.
  - *Jagddarstellung auf griechischen Vasen*, Hamburg - Berlin, Verlag Paul Parey, 1969.
  - « Herakles und Bellerophon auf einer Randschale in Kiel », *Mededelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome* 41, 1979.
  - « Herakles und Vogelmonstrum auf einem Krater in Kiel », *Mededelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome* 41, 1979.
  - « Zur Grabsymbolik apulischer Vasen », *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 104, 1989, p. 19-60.
- SCHFOLD Karl, *Frühgriechische Sagenbilder (Antike Welt)*, München, Hirmer Verlag, 1964.
- *Myth and Legend in Early Greek Art*, London, Harry N. Abrams, 1966.
  - *Führer durch das Antikenmuseum Basel*, Basel, Antikenmuseum, 1966.
  - *Die Göttersage in der klassischen und hellenistischen Kunst*, München, Hirmer Verlag, 1981.
  - *Gods and Heroes in Late Archaic Greek Art*, New York, Cambridge University Press, 1992 (éd. originale en allemand).
  - *Götter- und Heldensagen der Griechen in der Früh- und Hocharchaischen Kunst*, München, Hirmer Verlag, 1993.
- SCHFOLD Karl, JUNG Franz, *Die Urkönige, Perseus, Bellerophon, Herakles und Theseus in der klassischen und hellenistischen Kunst*, München, Hirmer Verlag, 1988.
- SCHIED John, SVENBRO Jesper, *Le Métier de Zeus, Mythe du tissage et du tissu dans le monde gréco-romain*, Paris, Errance, 2003 (1<sup>re</sup> éd. 1994).
- SCHIERING Wolfgang, *Werkstätten orientalisierender Keramik auf Rhodos*, Berlin, Mann, 1957.
- SCHILTZ Véronique, *Les Scythes et les nomades des steppes, VIII<sup>e</sup> avant J.-C.-I<sup>er</sup> après J.-C.* (L'Univers des Formes), Paris, Gallimard, 1994.
- SCHMIDT Margot, « Southern Italian and Sicilian Vases », in Giovanni Pugliese Carratelli, *The Western Greeks*, Venezia, Bompiani, 1996.
- SCHMITT-PANTEL Pauline, *Les Mythes grecs*, Paris, Presses Universitaires de France, 2016.
- SCHMITT-PANTEL Pauline, SCHNAPP Alain, « Image et société en Grèce ancienne : les représentations de la chasse et du banquet », *Revue archéologique* 1, 1982, p. 57-74.

- SCHMITT-PANTEL Pauline, THÉLAMON Françoise, « Image et histoire : illustration ou document », in François Lissarrague, Françoise Thélamon, *Image et céramique grecque, Actes du colloque de Rouen, 25-26 novembre 1982*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 1983.
- SCHNAPP Alain, *La Conquête du passé, Aux origines de l'archéologie*, Paris, Le Livre de Poche, 1998 (1<sup>re</sup> éd. 1993).
- « Città e campagna. L'immagine della polis da Omero all'età classica », in Salvatore Settis, *I Greci, Storia, cultura, arte, società, vol. I, Noi e i Greci*, Torino, Einaudi, 1996.
  - *Le Chasseur et la Cité, Chasse et érotisme dans la Grèce ancienne* (L'évolution de l'humanité), Paris, Albin Michel, 1997a.
  - *Préhistoire et Antiquité*, Paris, Flammarion, Histoire de l'art, 1997b.
  - *Ruines, Essai de perspective comparée*, Lyon, Les Presses du réel, 2015.
  - *Piranèse ou l'épaisseur de l'histoire* (Dits), Paris, Institut national d'histoire de l'art, 2017.
- SCHNAPP-GOURBEILLON Annie, *Lions, héros, masques, Les représentations de l'animal chez Homère*, Paris, La Découverte, 1981.
- s.v. Guerre, in Yves Bonnefoy, *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, vol. I, Paris, Flammarion, 1981.
  - « Les Lions d'Héraclès », in Corinne Bonnet, Colette Jourdain-Annequin, Vinciane Pirenne-Delforge, *Le Bestiaire d'Héraclès, III<sup>e</sup> rencontre heracléenne, Actes du colloque organisé à l'Université de Liège et aux facultés universitaires Notre-Dame de la Paix de Namur, du 14 au 16 novembre 1996* (Kernos Suppléments 7), Liège, Centre international d'étude de la religion grecque antique, 1998.
- SCHWARZ Shirley, s.v. Herakles/Hercle, in *LIMC IV*, 1988-1990.
- SCIACCA Fernando, « Per terre e per mari, Prestigio, realtà e rappresentazione della vita aristocratica », in Alessandro Mandolesi, Maurizio Sannibale, *Etruschi. L'ideale eroico e il vino lucente*, Milano, Mondadori Electa, 2012.
- SCOTT Edward J. L., *Index to the Sloane manuscripts in the British Museum*, London, British Museum Press, 1904.
- SCOTT Niall, *Monsters and the Monstrous, Myths and Metaphors of Enduring Evil*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2007.
- SED-RAJNA Gabrielle, *L'Art juif*, Paris, Citadelles & Mazenod, 1995.
- SETER Phil, MATTOX Uta, HADDAD Eid E., « Snake to Monster: Conrad Gessner's *Schlangenbuch* and the Evolution of the Dragon in the Literature of Natural History », *Journal of Folklore Research* 53-1, 2016, p. 67-124.
- SEPPILLI Anita, *Il mistero della Tomba dei Tori dell'etrusca Tarquinia*, Palermo, Sellerio editore, 1990.
- SERET Eugène A., « L'Éolide, la Chimère, l'Amazone et les dieux », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* 1, 1963, p. 126.
- SERGEANT Bernard, *Les Indo-Européens, Histoire, langues, mythes*, Paris, Payot & Rivages, 1995.
- « Pélopes et Atalante », in Barbara Cassin (dir.) *L'animal dans l'Antiquité*, Paris, Vrin, 1997.
  - *Les trois fonctions indo-européennes en Grèce ancienne, I, De Mycènes aux Tragiques*, Paris, Economica, 1998.
  - *Celtes et Grecs I, Le livre des héros* (Bibliothèque Scientifique), Paris, Payot, 1999.
  - *Les Dragons, Mythologie, rites et légendes*, Fouesnant, Yoran Embanner, 2018.

- SETARI Elisabetta, « Il racconto mitico e l'archeologia », in Rita Paris, Elisabetta Setari, Nunzio Giustozzi, *Mostri, Creature fantastiche della paura e del mito*, Milano, Electa, 2013.
- SETTIS Salvatore, « Bellerophon in Medma » *Archäologischer Anzeiger*, 1977, p. 183-194.
- *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Torino, Einaudi, 1984.
  - *I Greci, Storia, cultura, arte, società, vol. I, Noi e i Greci*, Torino, Einaudi, 1996.
- SEVERI Carlo, *Le Principe de la chimère* (Aesthetica), Paris, Rue d'Ulm, 2007.
- SEVERYNS Albert, *Grèce et Proche-Orient avant Homère*, Bruxelles, Office de Publicité S.A. Éditeurs, 1960.
- SEZNEC Jean, *La Survivance des dieux antiques* (Champs arts), Paris, Flammarion, 2011 (1<sup>re</sup> éd. 1939).
- SHAKESPEARE William, *Sonnets*, trad. Philip Terry, Manchester, Carcanet Press, 2011 (1<sup>re</sup> éd. 1609).
- SHEFTON Brian, « Odysseus and Bellerophon Reliefs », *Bulletin de correspondance Hellénique* 82, 1958, p. 27-46.
- SICHTERMANN Hellmut, *Griechische Vasen in Unteritalien aus der Sammlung Jatta in Ruvo*, Tübingen, Wasmuth, 1966.
- SIMEONI Laura, RIGO Michele, « La chimera diventata leone sulla colonna della porta di Venezia », in Laura Simeoni, Michele Rigo, Francesco Boni de Nobili, Aldo Andreolo, Ferruccio Giromini, *Il Leone di San Marco, Il simbolo di Venezia e della Repubblica Veneta*, Vittorio Veneto, Dario De Bastiani Editore, 2015.
- SIMEONI Laura, RIGO Michele, BONI DE NOBILI Francesco, ANDREOLO Aldo, GIROMINI Ferruccio, *Il Leone di San Marco, Il simbolo di Venezia e della Repubblica Veneta*, Vittorio Veneto, Dario De Bastiani Editore, 2015.
- SIMON Erika, HIRMER Max, HIRMER Albert, *Die griechischen Vasen*, München, Hirmer Verlag, 1981 (1<sup>re</sup> éd. 1976).
- SINN-HENNINGER Friederike, *Stadtrömische Marmorurnen*, Mainz am Rhein, Philipp von Zabern, 1987.
- SMALLWOOD Valerie, WOODFORD Susan, *The British Museum: Fragments from Sir William Hamilton's Second Collection of Vases Recovered from the Wreck of HMS Colossus*, London, British Museum Press, 2003.
- SNODGRASS Anthony M., *The Dark Age of Greece, An Archeological Survey of the Eleventh to the Eighth Century BC*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1971.
- « Poet and Painter in Eight-Century Greece », in *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 25, 1979, p. 118-130.
  - *La Grèce archaïque, Le temps des apprentissages*, Paris, Hachette, 1986 (éd. originale en anglais, 1980).
  - « La naissance du récit dans l'art grec », in Claude Bérard, Christiane Bron, Alessandra Pomari, *Images et société en Grèce ancienne, L'iconographie comme méthode d'analyse, Actes du colloque international, Lausanne, 8-11 février 1984* (Cahiers d'archéologie romande 36), Lausanne, Institut d'archéologie et d'histoire ancienne, 1987, p. 11-18.
  - *Homer and the Artists, Text and Picture in Early Greek Art*, Cambridge University Press, 1998.

SNOW Peter, *History of the World Map by Map*, London, DK, 2018.

SOARDI Marzia, « Aggressività e istinto materno nella zoologia aristotelica: l'identità sessuale degli animali tra maschile e femminile », in Simone Beta, Francesca Marzari, *Animali, ibridi e mostri nella cultura antica, Atti dei convegni di Siena, 4 e 5 giugno 2007 e Columbus (Ohio), 11-13 gennaio 2008*, Firenze, Cadmo, 2008.

SOLDI Sebastiano, « “Chimaeric animals” in the Ancient Near East », in Giuseppina Carlotta Cianferoni, Mario Iozzo, Elisabetta Setari, *Myth, Allegory, Emblem: The Many Lives of the Chimaera of Arezzo, Proceedings of the International Colloquium, Malibu, The J. Paul Getty Museum (December 4-5, 2009)*, Roma, Aracne, 2012.

SOURY Guy, « La vie de l'au-delà. Prairies et gouffres », *Revue des Études Anciennes* 46-1-2, 1944.

SPERBER Dan, *Le Symbolisme en général* (Savoir), Paris, Hermann, 1974.

- « Pourquoi les animaux parfaits, les hybrides et les monstres sont-ils bons à penser symboliquement ? », *L'Homme* 15-2, 1975, p. 5-34.
- *Le Savoir des anthropologues, Trois Essais* (Savoir), Paris, Hermann, 1982.
- *La Contagion des idées, Théorie naturaliste de la culture*, Paris, Odile Jacob, 1996.

SPITERIS Tony, *Art de Chypre, Des origines à l'époque romaine*, Paris, Éditions Cercle d'Art, 1970.

SPIVEY Nigel, *Etruscan Art* (World of Art), London, Thames & Hudson, 2012 (1<sup>re</sup> éd. 1997).

- « Paradossografia etrusca: uno sguardo alla ceramica a figure nere », in Maria Cristina Biella, Enrico Giovanelli, *Nuovi studi sul bestiario fantastico di età orientalizzante nella penisola italiana* (Aristonothos, Scritti per il Mediterraneo antico), Quaderni n° 5, Trento, Tangram Edizioni Scientifiche, 2015.

SPRENGER Maja, BARTOLONI Gilda, *The Etruscans, Their History, Art and Architecture*, New York, Harry N. Abrams, 1983.

STARK Freya, *The Lycian Shore*, London, Tauris Parke Paperbacks, 1956.

STAROBINSKI Jean, *L'Œil vivant*, Paris, Gallimard, 1961.

- « Les pouvoirs du masque », in Françoise Viatte, Dominique Cordelier, Violaine Jeammet, Hélène Grollemund, *Masques, Mascarades, Mascarons*, Paris, Louvre éditions, 2014, p. 11.

STARR Chester G., *The Origins of Greek Civilization, 1100-650 B.C.*, New York, Alfred A. Knopf, 1961, p. 279-283.

STEINER Ann, *Reading Greek Vases*, New York, Cambridge University Press, 2007.

STEINGRAEBER Stephan, *Catalogo ragionato della pittura etrusca*, Milano, Jaca Book, 1984.

- *Les Fresques étrusques*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2006.

STERN E. Marianne, WEINBERG Gladys D., *The Athenian Agora, Results of Excavations Conducted by the American School of Classical Studies at Athens*, Chicago - Athens, The American School of Classical Studies at Athens, 2009.

STERN Jacob, *On Unbelievable Tales*, Chicago, Bolchazy-Carducci Publishers, 1996.

STIBBE Conrad M., *Lakonische Vasenmaler des sechsten Jahrhunderts v. Chr.*, Amsterdam, North-Holland Publishing Company, 1972.

- « Bellerophon and the Chimaira on a Lakonian Cup by the Boreads Painter », *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum*, vol. 5, *Occasional Papers on Antiquities* 7, Malibu, The J. Paul Getty Museum, 1991.
  
- STIERLIN Henri, *Grèce d'Asie, Arts et civilisations classiques de Pergame à Nemroud Dagh*, Paris, Seuil, 1986.
- *Cités du désert, L'art antique au Proche-Orient, Pétra, Palmyre, Hatra*, Paris, Seuil, 1987.
  
- STILP Florian, « Die Jacobsthal-Reliefs, Konturierte Tonreliefs aus dem Griechenland der Frühklassik », *Rivista di Archeologia Supplemento* 29, Roma, Giorgio Bretschneider, 2006.
- *Les Jacobsthal-Reliefs, reliefs en terre cuite découpés de la Grèce préclassique*, thèse en ligne, 2008.
  
- STRAUSS CLAY Jenny, « The Generation of Monsters in Hesiod », *Classical Philology* 88-2, 1993.
- *Hesiod's Cosmos*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
  
- STRØM Ingrid, *Problems Concerning the Origin and Early Development of the Etruscan Orientalizing Style*, Ødense, Ødense University Press, 1971.
  
- STUBBINGS J. M., « Ivories », in Thomas J. Dunbabin, *Perachora, The Sanctuaries of Hera Akraia and Limenia. Excavations of the British School of Archaeology at Athens, 1930-1933*, vol. II, Oxford, Clarendon Press, 1962 (1<sup>re</sup> éd. 1940).
  
- STUCCHI Sandro, s.v. Pittore di, in *Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale*, Roma, Treccani, 1959.
  
- SWADDLING Judith, *Italian Iron Age Artefacts in the British Museum, Papers of the Sixth British Museum Classical Colloquium, 1982*, London, British Museum Press, 1986.
  
- SZILÁGYI János György, « Etrusco-Corinthian Bilingualism », in Mario Del Chiaro, *Corinthia, Studies in Honor of Darrell A. Amyx*, Columbia, University of Missouri Press, 1986.
- « La pittura etrusca figurata dall'etrusco geometrico all'etrusco corinzio », in *Atti del Secondo Congresso Internazionale Etrusco, Firenze 26 maggio - 2 giugno, 1985*, Firenze, 1989.
  
- TALBERT Richard J. A. (dir.), *Barrington Atlas of the Greek and Roman World*, Princeton, Princeton University Press, 2000.
  
- TAMBIAH Stanley Jeyaraja, « Animals are Good to Think and Good to Prohibit », *Ethnology*, vol. 8, 1969.
  
- TAQUET Philippe, « La Décomposition du dragon sous le regard du naturaliste », in Jean-Marie Privat, *Dragons, Entre sciences et fictions*, Paris, CNRS Éditions, 2006.
  
- TARRADELL Miguel, *Art romain en Espagne*, Barcelona, Poligrafia, 1969.
  
- TARTARO Achille, « Il Minotauro e i Centauri », in *I monstra nell'Inferno dantesco : tradizione e simbologie, Atti del XXXIII Convegno storico internazionale, Todi, 13-16 ottobre 1996*, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 1997.
  
- TATTON-BROWN Veronica, in *Report of the Department of Antiquities of Cyprus*, 1984, fig. 33-34, p. 172.
  
- TERROSI ZANCO Ornella, *La Chimera in Etruria durante i periodi orientalizzante e arcaico*, Firenze, Olschki, 1964.

- *Archeologia Classica*, Roma, Sapienza - Università di Roma, 1964.
- TESTINI Pasquale, *Il simbolismo degli animali nell'arte figurativa paleocristiana*, Antonelli, 1985.
- THEODOSSIEV Nikola, « Monumental Tombs and Hero Cults in Thrace During the 5th-3rd Centuries B.C. », in Vinciane Pirenne-Delforge, Emilio Suárez de la Torre, *Héros et héroïnes dans les mythes et les cultes grecs, Actes du colloque organisé à l'Université de Valladolid du 26 au 29 mai 1999* (Kernos Suppléments 10), Liège, Presses Universitaires, 2000.
- THOMAS Renate, « Zur Bedeutung der dionysischen und apollinischen Ikonographie in der römischen Wandmalerei in der Provinz », in *Context and Meaning, Proceedings of the Twelfth International Conference of the Association Internationale pour la Peinture Murale Antique, Athens, September 16-20, 2013*, Leuven - Paris - Bristol, Peeters, 2017.
- THOMAS Renate, CASTOLDI Marina, *Antike Bronzen, Werkstattkreise: Figuren und Geräte, Akten des 14. Internationalen Kongress für Antike Bronzen in Köln, 21. bis 24. September 1999*, Berlin, Mann, 2001.
- THUILLIER Jean-Paul, *Les Étrusques, La fin d'un mystère* (Découvertes), Paris, Gallimard, 1990.
- *Les Étrusques, Histoire d'un peuple* (Civilisations), Paris, Armand Colin, 2003.
  - *Les Étrusques* (Grandes Civilisations), Paris, Éditions du Chêne, 2006.
- TIUSSI Cristiano, NOVELLO Marta, BELGIOJOSO Margherita, *Leoni e tori, dall'antica Persia ad Aquileia, Tesori, ori e sculture achemenidi e sassanidi da Teheran e Persepoli*, Aquileia, Umberto Allemandi, 2016.
- TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.
- TOLLO Roberto, *L'impronta del leone, Simbologia del principe dei felini nell'arte d'Occidente e sue valenze nel pensiero di sant'Agostino d'Ippona*, Tolentino, Biblioteca Egidiana, 2018.
- TOMAN Rolf, *Ars Sacra, L'art chrétien de l'Antiquité tardive à nos jours*, Paris, HF Ullmann, 2015.
- TOMASI DI LAMPEDUSA Giuseppe, « La Sirena », in Giuseppe Tomasi Di Lampedusa, *I Racconti*, Milano, Feltrinelli, 1991.
- TONDO Luigi, VANNI Franca Maria, *Le gemme dei Medici e dei Lorena nel Museo archeologico di Firenze*, Firenze, Centro Di, 1990.
- TONKOVA Milena, « Les insignes de l'aristocratie thrace : parure et harnachement », in Jean-Luc Martinez, Alexandre Baralis, Négueine Mathieux, Totko Stoyanov, Milena Tonkova, *L'Épopée des rois thraces, Des guerres médiques aux invasions celtes, 479-278 avant J.-C., Découvertes archéologiques en Bulgarie*, Paris, Somogy Éditions d'Art, 2015, p. 58-59.
- TORELLI Mario, *Storia degli etruschi*, Roma - Bari, Laterza, 1981.
- *L'arte degli etruschi*, Roma - Bari, Laterza, 1985.
  - « The Encounter with the Etruscans », in Giovanni Pugliese Carratelli, *The Western Greeks*, Venezia, Bompiani, 1996.
  - « Perugia », in Stefano Bruni, *Gli etruschi delle città, Fonti, ricerche e scavi*, Milano, Silvana Editoriale, 2010.
- TORI Luca, MARZATICO Franco, *Sangue di drago, Squame di serpente, Animali fantastici al Castello del Buonconsiglio*, Milano, Skira, 2013.

- TOURRAIX Alexandre, *Hérodote, historien de la monarchie perse*, thèse en ligne, 1995.
- « Hérodote et la légende royale iranienne », *Ktèma* 20, 1995, p. 115-124.
  - « Le vase des Perses, le mythe et l'histoire », *Revue des Études Grecques* 110-2, 1997, p. 295-324.
  - *L'Orient, mirage grec. L'Orient du mythe et de l'épopée*, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2000.
- TOUZÉ Rachel, *La Chèvre en Grèce ancienne : aux confins des dieux et des hommes*, DEA, Rennes, 1994.
- TOYNBEE Jocelyn Mary Catherine, « Mosaïques au Bellérophon », *Gallia* 13-1, 1955, p. 91-97.
- « Encore des mosaïques de Bellérophon », *Gallia* 16-2, 1958, p. 262-266.
  - « A New Roman Mosaic Pavement Found in Dorset », *Journal of Roman Studies* 54, 1964, p. 7-14.
  - « Graeco-Roman Neck-Wear for Animal », *LATOMUS* 36, 1977, p. 269-275.
- TREISTER Mikhail, « Silver Phalerae with a Depiction of Bellerophon and the Chimaira from a Sarmatian Burial in Volodarka (Western Kazakhstan). A Reappraisal of the Question of the So-Called Graeco-Bactrian Style in Hellenistic Toreutics », *Ancient Civilizations from Scythia to Siberia* 18, Brill, 2012.
- « Die Phalaren aus Volodarka », in Alexander Gorelik, Thomas Stöllner, *Unbekanntes Kasachstan, Archäologie im Herzen Asiens*, Bochum, Deutsches Bergbau-Museum, 2013.
- TRENDALL Arthur Dale, *The Red-figured Vases of Lucania, Campania and Sicily*, Oxford, Clarendon Press, 1967.
- *Red Figure Vases of South Italy and Sicily* (World of Art), London, Thames & Hudson, 1989.
- TRENDALL Arthur Dale, CAMBITOGLU Alexander, *The Red-figured Vases of Apulia, vol. I, Early and Middle Apulian*, Oxford, Clarendon Press, 1978.
- TRITSCH Francis Joseph, « Lycian, Luwian and Hittite », *Archív Orientální* 18-1, 1950, p. 494-18.
- « The Myth of the Chimaera », in *Actes du 1<sup>er</sup> Congrès International des Études Classiques*, Paris, 1951, p. 279.
  - *Myth, Magic and Archaeology*, Birmingham, University of Birmingham, 1971.
- TSETSKHLADZE Gocha R., *Ancient Greeks West and East* (Mnemosyne, Bibliotheca Classica Batava, Supplementum), Leiden - Boston - Köln, Brill, 1999.
- TURCAN Robert, « Les Mystères d'Eleusis, La quête du bonheur suprême », *Religions & histoire* 24, janvier-février 2009.
- UCCHINO Daniela, « La garanzia del sangue », in Maurizio Harari, Silvia Paltineri, T. A. Robino Mirella, *Icone del mondo antico, Un seminario di storia delle immagini*, Roma, « L'Erma » di Bretschneider, 2009.
- ULRICHS Karl Ludwig, « Viaggio in Etruria », in *Bullettino dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica*, 1839, p. 65-75.
- UNCINI Alessandra, *Museo del vino di Torgiano, Materiali archeologici*, Perugia, Electa Editori Umbri Associati, 1991.
- USTINOVA Yulia, « Snake-Limbed and Tendril-Limbed Goddess in the Art and Mythology of the Mediterranean and the Black Sea », in David Braund, *Scythians and Greeks, Cultural*

- Interactions in Scythia, Athens and the Early Roman Empire (Sixth Century BC-First Century AD)*, Exeter, University of Exeter Press, 2005, p. 64-79.
- *Caves and the Ancient Greek Mind, Descending Underground in the Search for Ultimate Truth*, Oxford, Oxford University Press, 2009.
- VACHER Aimeric, *Monstres, Bréviaire des créatures légendaires ou fantastiques*, Paris, Éditions Dilecta, 2007.
- VADÉ Yves, « Le Sphinx et la chimère », *Romantisme, Revue du dix-neuvième siècle, Mythes, rêves, fantasmes* 15, 1977, p. 2-17.
- VALENTINI Giovanna, « Il motivo della Potnia theron sui vasi di bucchero », *Studi Etruschi* 37, 1969, p. 411-442.
- VASARI Giorgio, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* (Thesaurus), Arles, Actes Sud, 2005 (éd. originale en italien, 1550).
- VERBANCK-PIÉRARD Annie, « Sur la piste des dragons antiques », in Claude Sterckx, *Dragons, monstres et démons, les conflits paradigmatiques dans les mythes celtes et indoeuropéens, Actes de la 9<sup>e</sup> journée belge d'études celtologiques et comparatives, 8 février 1997*, à paraître.
- VERDE Simone, « La sopravvivenza degli antichi mostri », in Rita Paris, Elisabetta Setari, Nunzio Giustozzi, *Mostri, Creature fantastiche della paura e del mito*, Milano, Electa, 2013, p. 48.
- VERDERAME Lorenzo, « Osservazioni a margine dei concetti di “ibrido” e “mostro” in Mesopotamia », in Igor Baglioni, *Monstra, Costruzione e percezione delle entità ibride e mostruose nel Mediterraneo antico*, vol. 1, Roma, Quasar, 2013, p. 160-172.
- VERGINE Lea, VERZOTTI Giorgio, *Il bello e le bestie, Metamorfosi, artifici e ibridi dal mito all'immaginario scientifico*, Milano, Skira, 2004.
- VERMEULE Emily, *Greece in the Bronze Age*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1964.
- VERNANT Jean-Pierre, *Les Origines de la pensée grecque* (Quadrige), Paris, Presses Universitaires de France, 2012 (1<sup>re</sup> éd. 1962).
- *Mythe et pensée chez les Grecs, Études de psychologie historique*, Paris, La Découverte, 1996 (1<sup>re</sup> éd. 1965).
  - *Problèmes de la guerre en Grèce ancienne*, Paris - La Haye, Mouton & Co, 1968.
  - *La Mort dans les yeux, Figure de l'Autre en Grèce ancienne* (Textes du XX<sup>e</sup> siècle), Paris, Hachette, 2002 et 2010 (1<sup>re</sup> éd. 1985).
  - « Corps obscur, corps éclatant », in Charles Malamoud, Jean-Pierre Vernant, *Corps des dieux*, Paris, Gallimard, 1986.
  - « Entre la honte et la gloire », *Mètis* 2-1, 1987.
  - *L'Individu, la mort, l'amour* (folio histoire), Paris, Gallimard, 1996 (1<sup>re</sup> éd. 1989).
  - *Figures, idoles, masques, Conférences, essais et leçons du Collège de France*, Paris, Julliard, 1990a.
  - *Mythe et religion en Grèce ancienne*, Paris, Seuil, 1990b.
  - *L'Univers, les dieux, les hommes, Récits grecs des origines*, Paris, Seuil, 1999.
  - *Œuvres, religions, rationalités, politique*, Paris, Seuil, 2007.
- VERNANT Jean-Pierre, FRONTISI-DUCROUX Françoise, « Figures du masque en Grèce ancienne », *Journal de Psychologie* 1-2, 1985, p. 54-69.



- VERNANT Jean-Pierre, VIDAL-NAQUET Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne I*, Paris, La Découverte, 2005 (1<sup>re</sup> éd. 1986).
- *Mythe et tragédie en Grèce ancienne II*, Paris, La Découverte, 2005 (1<sup>re</sup> éd. 1986).
  - *La Grèce ancienne, I, Du mythe à la raison* (Points – Essais), Paris, Points, 2011 (1<sup>re</sup> éd. 1990).
- VEYMIERS Richards, « Les Cultes isiaques à Amphipolis, Membra disjecta (III<sup>e</sup> av. J.-C. – III<sup>e</sup> apr. J.-C.) », *Bulletin de correspondance Hellénique* 133, 2009.
- VEYNE Paul, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, 2015 (1<sup>re</sup> éd. 1971).
- *L'Inventaire des différences*, Paris, Seuil, 1976.
  - *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?* (Essais), Paris, Seuil, 1983.
  - *Palmyre, L'irremplaçable trésor*, Paris, Albin Michel, 2015.
- VIAL Claude, *Lexique de la Grèce ancienne*, Paris, Armand Colin, 1972.
- VIAN Francis, *La Guerre des géants, le mythe avant l'époque hellénistique*, Paris, Kincksieck, 1952.
- « Le Mythe de Typhée et le problème de ses origines orientales », in *Éléments orientaux dans la religion grecque ancienne, Actes du Colloque de Strasbourg, 22-24 mai 1958*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960, p. 17-37.
  - « La fonction guerrière dans la mythologie grecque », in Jean-Pierre Vernant, *Problèmes de la guerre en Grèce ancienne*, Paris - La Haye, Mouton & Co, 1968.
- VIATTE Françoise, CORDELLIER Dominique, JEAMMET Violaine, GROLLEMUND Hélène, *Masques, Mascarades, Mascarons*, Paris, Louvre éditions, 2014.
- VICKERS Michael, « Les Vases peints : image ou mirage ? », in François Lissarrague, Françoise Thelamon, *Image et céramique grecque, Actes du colloque de Rouen, 25-26 novembre 1982*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 1983.
- VIDAL-NAQUET Pierre, « Bêtes, hommes et dieux chez les Grecs », in Léon Poliakov, *Hommes et bêtes, Entretiens sur le racisme*, Paris - La Haye, De Gruyter Mouton, 1975.
- *Le Chasseur noir, Formes de pensée et formes de société dans le monde grec*, Paris, La Découverte, 2005 (1<sup>re</sup> éd. 1981).
  - *Le Monde d'Homère*, Paris, Perrin, 2002 (1<sup>re</sup> éd. 2000).
- VIENNET Denis, « Animal, animalité, devenir-animal », *Le Portique, Revue de philosophie et de sciences humaines* 23-24, 2009, (en ligne) <https://journals.openedition.org/leportique/2454> (page consultée le 28 janvier 2022).
- VIÉVILLE Dominique, *Annette Messenger, Chimères, 1982-1983*, Calais, Musée des beaux-arts, Calais, 1983.
- VILLANUEVA PUIG Marie-Christine, « Le Vase des Perses, Naples 3253 (inv. 81947) », *Revue des Études Anciennes* 91-1-2, 1989.
- VILLANUEVA PUIG Marie-Christine, LISSARRAGUE François, ROUILLARD Pierre, ROUVERET Agnès, *Céramiques et peintures grecques, Modes d'emploi, Actes du colloque international, École du Louvre, 26-27-28 avril 1995*, Paris, La Documentation française, 1999.
- VILLARI Elisabetta, *Il morso e il cavaliere, Una metafora della temperanza e del dominio di sé*, Genova, Il Melangolo, 2001.
- VILLING Alexandra, *Naukratis, Greeks in Egypt* (dir), London, British Museum Press, 2013-2015.

- *The Greeks in the East*, London, British Museum Press, 2005.
- VISCARDI Giuseppina Paola, « *L'ibrido addosso, Il marchio del mostruoso sulla "pelle" del potere: l'aspetto terastico del "portatore di egida" »*, in Igor Baglioni, *Monstra, Costruzione e percezione delle entità ibride e mostruose nel Mediterraneo antico*, vol. 2, Roma, Quasar, 2013.
- VIVIANI Ugo, *La Chimera d'Arezzo*, Arezzo, Collana di pubblicazioni aretine storiche, artistiche e letterarie, vol. 39, 1932.
- VOLBACH Wolfgang Fritz, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz am Rhein, Philipp von Zabern, 1976.
- VOLTAIRE, *Dictionnaire philosophique*, Paris, Flammarion, 2010 (1<sup>re</sup> éd. 1764).
- VON CLES-REDEN Sibylle, *Les Étrusques*, Paris, Arthaud, 1962 (éd. originale en allemand, 1962).
- VON HASE Friedrich-Wilhelm, « The Ceremonial Jewellery from the Regolini-Galassi Tomb in Cerveteri. Some Ideas Concerning the Workshop », in Giulio Morteani, Jeremy P. Northover, *Prehistoric Gold in Europe, Mines, Metallurgy and Manufacture*, Dordrecht, Springer, 1995, p. 533-559.
- VON KAMPTZ Hans, *Homerische Personennamen, Sprachwissenschaftliche und historische Klassifikation*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1956.
- VON LÜCKEN Gottfried, *Griechische Vasenbilder, Ein neues Verfahren der Wiedergabe*, Berlin, Bezogen durch das Archäologische Institut, 1921.
- VOS Julien DE, « Le Lukka : les sources égyptiennes », in René Lebrun, Éric Raimond, Julien De Vos, *Studia de Lycia antiqua, Hethitica XVII*, Leuven – Paris - Bristol, Peeters, 2015.
- WACZIARG-ENGEL Aude, « Le Chaos d'Hésiode », *Pallas* 57, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2001.
- WAGNER Marc-André, *Dictionnaire mythologique et historique du cheval (Cheval chevaux)*, Monaco, Éditions du Rocher, 2006.
- WALTER-KARYDI Elena, *Samische Gefässe des 6. Jahrhunderts v. Chr., Landschaftsstile, ostgriechischer Gefässe*, Bonn, Habelt, 1973.
- WALTERS Henry Beauchamp, *Catalogue of the Engraved Gems and Cameos: Greek, Etruscan and Roman in the British Museum*, London, Trustees of the British Museum, 1926.
- WALTERS Henry Beauchamp, FORSDYKE EDGAR J., CECIL H. SMITH, *A Catalogue of the Greek and Etruscan Vases in the British Museum*, I-IV, London, Trustees of the British Museum, 1893-1925.
- WARBURG Aby, *Le Rituel du serpent, Récit d'un voyage en pays pueblo*, Paris, Éditions Macula, 2003 (éd. originale en anglais, 1938).
- WARDEN Gregory P., « The Blood of Animals, Predation and Transformation in Etruscan Funerary Representation », in Sinclair Bell, Helen Nagy, *New Perspective on Etruria and Early Rome*, Madison, University of Wisconsin Press, 2009, p. 198-218.
- « The Chimera of Arezzo: Made in Etruria? », *American Journal of Archaeology*, January 2011, (en ligne) <https://www.ajaonline.org/online-review-museum/362> (page consultée le 28.01.2022).

- « Pinning the Tale on the Chimaera: Hybridity and Sacrifice », in Giuseppina Carlotta Cianferoni, Mario Iozzo, Elisabetta Setari, *Myth, Allegory, Emblem: The Many Lives of the Chimaera of Arezzo, Proceedings of the International Colloquium, Malibu, The J. Paul Getty Museum (December 4-5, 2009)*, Roma, Aracne, 2012, p. 79-90.
  
- WARREN Jennifer A. W., « *The Trihemidrachms of Corinth* », in Kenneth G. Jenkins, Colin M. Kraay, *Essays in Greek Coinage presented to Stanley Robinson*, Oxford, Clarendon Press, 1968, p. 125-144.
  
- WATHELET Paul, *Dictionnaire des Troyens de l'Iliade*, Liège, Université de Liège, 1988.
  
- WATKINS Calvert, *How to Kill a Dragon*, London, Oxford University Press, 1995.
  
- WEBSTER Thomas Bertram Lonsdale, *From Mycenae to Homer*, London, Methuen & Co, 1958.
  
- *La Grèce, De Mycènes à Homère, Archéologie - Art - Littérature*, Paris, Payot, 1962.
  
- WEILL Nicole, « Un plat du VII<sup>e</sup> siècle à Thasos : Bellérophon et la Chimère », *Bulletin de correspondance hellénique* 84-1, 1960, p. 347-386.
  
- WEITZMANN Kurt, *Age of Spirituality, A Symposium*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1980.
  
- WERNER Wolfgang M., « Eisenzeitliche Trenschen an der unteren und mittleren Donau », *Prähistorische Bronzefunde* 16-4, München, Franz Steiner Verlag, 1988.
  
- WEST Martin L., *The Making of the Odyssey*, Oxford, Oxford University Press, 2014.
  
- WESTENHOLZ Joan Goodnick, *Dragons, Monsters and Fabulous Beasts*, Jerusalem, Bible Lands Museum, 2004.
  
- WIGGERMANN Frans, *Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie*, 8, Berlin - New York, De Gruyter, 1994, p. 222-246.
  
- WILL Édouard, *Korinthiaka*, Paris, De Brocard, 1955.
  
- « Aspects du culte et de la légende de la Grande Mère dans le monde grec », in *Éléments orientaux dans la religion grecque ancienne, Actes du colloque de Strasbourg (22-24 mai 1958)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960, p. 95-110.
  
- *Le Monde grec et l'Orient, I, Le V<sup>e</sup> siècle (510-403)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972.
  
- WILLEMIN Véronique, *Monstres et démons*, Paris, Éditions Alternatives, 1999.
  
- WILLIAMS Dyfri, s.v. Hippalektryon, in *LIMC* V, 1990.
  
- WINCKELMANN Johann Joachim, *Histoire de l'art dans l'Antiquité* (La Pochothèque), Paris, Le Livre de Poche, 2005 (éd. originale en anglais, 1781).
  
- WINKLER-HORAČEK Lorenz, « Mischwesen und Tierfries in der archaischen Vasenmalerei von Korinth », in Tonio Hölscher (dir.), *Gegenwelten zu den Kulturen Griechenlands und Roms in der Antike*, München - Leipzig, K. G. Saur, 2000, p. 217-244.
  
- « Mischwesen in der frühgriechischen Kunst, Die Grenzen der Welt und die Grenzen der Phantastik », in Nicola Hömke, Manuel Baumbach, *Fremde Wirklichkeiten, Literarische Phantastik und antike Literatur*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2006, p. 203-235.

- « Fremde Welten oder die Wildnis im Angesicht der Zivilisation: Sphingen und Tiere im archaischen Griechenland », in Lorenz Winkler-Horaček, *Wege der Sphinx, Monster zwischen Orient und Okzident*, Rahden, Verlag Marie Leidorf, 2011, p. 117-131.
  - « Pietrificata in un eterno enigma: la Sfinge nel mondo antico », in Franco Marzatico, Luca Tori, *Sangue di drago, Squame di serpente, Animali fantastici al castello del Buonconsiglio*, Milano, Skira, 2013, p. 227-239.
  - *Monster in der Frühgriechischen Kunst, Die Überwindung des Unfassbaren*, Berlin - Boston, De Gruyter, 2015a.
  - « Tiere, Monster, Pflanzen: zwischen mythologischer Erzählung und beschreibendem "Dekor", ΦΥΤΑ ΚΑΙ ΖΩΙΑ, Pflanzen und Tiere auf griechischen Vasen », in *Akten des internationalen Symposiums an der Universität Graz, 26.-28. September 2013* (Corpus Vasorum Antiquorum, Beiheft 2), Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2015b, p. 107-120.
- WISEMAN James, « The Land of the Ancient Corinthians », *Studies in Mediterranean Archaeology* 50, Göteborg, P. Åström, 1978, p. 150.
- WITTKOWER Rudolf, *L'Orient fabuleux*, Paris, Thames & Hudson, 1991 (éd. originale en anglais, 1977).
- WIXOM William D., *Mirror of the Medieval World*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1999.
- WOLFE Charles T., *Monsters and Philosophy*, London, College Publications, 2005.
- WOLFF Francis, « L'animal et le dieu : deux modèles pour l'homme. Remarques pouvant servir à comprendre l'invention de l'animal », in Barbara Cassin (dir.), Jean-Louis Labarrière, Gilbert Romeyer Dherbey, *L'Animal dans l'Antiquité*, Paris, Vrin, 1997.
- WOLTERS Jochem, *Die Granulation, Geschichte und Technik einer alten Goldschmiedekunst*, München, Callwey, 1986.
- WOLTERS Paul, BUNS Gerda, *Das Kabirenheiligtum bei Theben I*, Berlin, De Gruyter, 1940.
- WOODFORD Susan, *Images of Myths in Classical Antiquity*, Cambridge University Press, 2003.
- « Displaying Myth: The Visual Arts », in Ken Dowden, Niall Livingstone, *A Companion to Greek Mythology*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2011, p. 157-178.
- WORONOFF Michel, TRÉDÉ Monique, s.v. Homère, in Jean Leclant (dir.), *Dictionnaire de l'Antiquité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005.
- WOYSCH-MÉAUTIS Daphné, *La Représentation des animaux et des êtres fabuleux sur les monuments funéraires grecs*, Lausanne, Bibliothèque historique vaudoise, Neuchâtel, P. Attinger, 1982.
- YACOB Mohamed, *Musée du Bardo*, Tunis, Institut National d'Archéologie et d'Art, 1969.
- *Splendeurs des mosaïques de Tunisie*, Tunis, Agence Nationale du Patrimoine, 1995.
- YALOURIS Athanasia, YALOURIS Nicolaos, *Olympie, le Musée et le Sanctuaire*, Athènes, Ekdotike Athenon, 1987.
- YALOURIS Nicolaos, « Athena als Herrin der Pferde », *Museum Helveticum, Revue Suisse pour l'antiquité* 7-1, 1950, p. 19-64.
- *Pegasus, The Art of the Legend*, Hurtwood Press, London, 1975.

- *Pegasus, Ein Mythos in der Kunst*, Mainz am Rhein, Philipp von Zabern, 1977 (éd. originale en anglais, 1975).
- YERASIMOS Stéphane, *Constantinople, de Byzance à Istanbul*, Paris, Éditions Place des Victoires, 2010.
- YOURCENAR Marguerite, *La Couronne et la Lyre, Poèmes traduits du grec* (Poésie), Paris, Gallimard, 1979.
- *Le Jardin des chimères*, Paris, Perrin et Cie, 1921.
- ZACHARI Vasiliki, LEHOUX Élise, HOSOI Noémie, *La Cité des regards, Autour de François Lissarrague*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019.
- ZAMPERINI Alessandra, *Les Grotesques*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007 (éd. originale en italien, 2007).
- ZANON Camila Aline, « Where the Wild Things Are: Challenging the Monster in Homer and Hesiod », in Sarah Béthume, Paolo Tomassini, *Fantastic Beasts in Antiquity, Looking for the Monster, Discovering the Human*, Louvain, Presses universitaires, 2021, p. 11-24.
- ZAZOFF Peter, *Etruskische Skarabäen*, Mainz am Rhein, Philipp von Zabern, 1968.
- ZAZOFF Peter, SCHLÜTER Margildis, PLATZ-HORSTER Gertrud, *Antike Gemmen in Deutschen Sammlungen 4, Hannover und Hamburg*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1975.
- ZERVOS Skevos, *Rhodes, capitale du Dodécanèse*, Paris, Ernest Leroux, 1920.
- ZISKOWSKI Angela, « The Bellerophon Myth in Early Corinthian History and Art », *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, 83-1, 2014, p. 81-102.
- ZUCKER Arnaud, *Physiologos. Les bestiaires des bestiaires*, Grenoble, Jérôme Millon, 2004.
- *Les Classes zoologiques en Grèce ancienne : d'Homère (VIII<sup>e</sup> av. J.-C.) à Elie (III<sup>e</sup> ap. J.-C.)*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2005a.
  - *Aristote et les classifications zoologiques*, Louvain-La-Neuve, Peeters, 2005b.
  - « Palaiphatos ou la clinique du mythe », in Arnaud Zucker, Jacqueline Fabre-Serris, Jean-Yves Tilliette, Gisèle Besson (dir.), *Lire les mythes. Formes, usages et visées des pratiques mythographiques de l'Antiquité à la Renaissance*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2016, p. 43-66.
- ZWIERLEIN-DIEHL Erika, *Die antiken Gemmen des Kunsthistorischen Museums in Wien, Teil 2*, Wien, Prestel, 1979 (1<sup>re</sup> éd. 1973).
- ZWIGTMAN Floortje, VOLBEDA Ludwig, *Fabuleuses créatures, Retour vers les dragons et les licornes, les griffons et bien d'autres créatures encore*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2018 (éd. originale en néerlandais, 2017).

## WEBOGRAPHIE

*Animals in Graeco-Roman Antiquity and Beyond, A Select Bibliography*, by Thorsten Fögen,  
[https://www.telemachos.hu-berlin.de/esterni/Tierbibliographie\\_Foegen.pdf](https://www.telemachos.hu-berlin.de/esterni/Tierbibliographie_Foegen.pdf)

Arachne, iDAI objects, <https://arachne.dainst.org>

Atlas, base de données des œuvres exposées au Musée du Louvre,  
[http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=ra\\_call\\_ra&initCritere=true&langue=fr](http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=ra_call_ra&initCritere=true&langue=fr)

*Bailly*, dictionnaire grec-français, <https://archive.org/stream/BaillyDictionnaireGrecFrancais/>

Beazley, classical art research center, <http://www.beazley.ox.ac.uk>

Biblioteca Europea di Informazione e Cultura, BEIC, <https://www.beic.it>

*Brill's New Pauly, Encyclopaedia of the Ancient World*,  
<https://referenceworks.brillonline.com/browse/brill-s-new-pauly>

British Museum, museum collection database,  
[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/search.aspx](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx)

Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, CNRTL, <https://www.cnrtl.fr>

*Corpus Inscriptionum Latinarum, Le recueil général des inscriptions latines*,  
<https://archive.org/stream/lerecueilgnr00walt#page/2/mode/2up>

*Corpus Vasorum Antiquorum*, <http://www.cvaonline.org/cva>

Dyabola, Archäologische Bibliographie, <http://www.dyabola.de>

Electronic Tools and Ancient Near East Archives, ETANA, <http://www.etana.org/home>

Gallica, Bibliothèque nationale de France, bibliothèque numérique,  
<https://gallica.bnf.fr/accueil/?mode=desktop>

Getty Search Gateway, Getty collection database, <http://search.getty.edu>

Google Books, bibliothèque numérique, <https://books.google.com>

Google Scholars, bibliothèque numérique, <https://scholar.google.com>

Hathi Trust, digital library, <https://www.hathitrust.org>

Hesiod Tree, Theogony genealogical tree by Aaron Atsma, Theoi Project, <https://www.theoi.com>

Hesiod Tree, Theogony genealogical tree by Jez Kemp, <http://www.jezkemp.co.uk/portfolio>

Iconos, banca dati della Cattedra di Iconografia e Iconologia dell'Università di Roma La Sapienza, <http://www.iconos.it>

Internet Archive, digital library, <https://archive.org>

Joconde, catalogue collectif des musées de France, <https://www.culture.gouv.fr/Espace-documentation/Bases-de-donnees/Fiches-bases-de-donnees/Joconde-catalogue-collectif-des-collections-des-musees-de-France>

Jstor, bibliothèque numérique, <https://www.jstor.org>

Kunsthistorisches Museum Wien, <http://www.khm.at>

*Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae - LIMC*, Digital LIMC,  
<http://www.limc-france.fr>

Loeb Classical Library, <https://www.loebclassics.com>

Metropolitan Museum of Art - MET, New York, <https://www.metmuseum.org/art/libraries-and-research-centers>

Mir@bel, bibliothèque numérique des revues, <https://reseau-mirabel.info>

Musée cantonal de zoologie, Lausanne, site internet, <http://www.zoologie.vd.ch/collections-et-publications/fonds-de-cryptozoologie/bernard-heuvelmans>

Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Claude Pouzadoux, *Regards sur le « Vase des Perses »*, vidéo sur CIAO (Céramique Italiote en Accès Ouvert), publiée en mai 2018,  
<https://ciao.hypotheses.org/555>

Musei Capitolini, Roma, banca dati, [http://www.museicapitolini.org/it/collezioni/tutte\\_le\\_opere](http://www.museicapitolini.org/it/collezioni/tutte_le_opere)

Musei Vaticani, Roma, banca dati,  
<https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/collezioni.html>

Museum of Fine Arts - MFA, Boston, <https://www.mfa.org/collections>

Open Edition, digital library, <https://journals.openedition.org>

*Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, encyclopédie en ligne,  
<http://ancientworldonline.blogspot.com/2010/09/emerging-open-access-paulys.html>

Persée, Paris, bibliothèque numérique, <https://www.persee.fr>

Perseus, digital library, <http://www.perseus.tufts.edu/hopper>

*Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises*, base de données numérique, <http://caylus-recueil.huma-num.fr>

Staatliche Museen zu Berlin, SMB-Digital, Datenbank der Sammlungen,  
<http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus>

State Hermitage Museum, St Petersburg,  
<http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage>

*Sur les Docks*, France Culture, <https://www.franceculture.fr/emissions/sur-les-docks/des-animaux-et-des-hommes-34-chacun-sa-chimere-rediffusion>

*Thesaurus Linguae Graecae - TLG*, base de données des textes grecs,  
<http://stephanus.tlg.uci.edu/index.php>

*Thesaurus Linguae Latinae - TLL*, base de données des textes latins, <https://tll.degruyter.com>

Victoria & Albert Museum, museum digital collection, <https://www.vam.ac.uk>

WorldCat, base de données numérique, <http://www.worldcat.org>









# CORPUS LITTÉRAIRE

<b>VIII<sup>E</sup> SIECLE</b>	<b>2</b>
I) HOMÈRE, <i>ILIADÉ</i> , VI	2
II) HOMÈRE, <i>ILIADÉ</i> , XVI	3
III) HÉSIODE, <i>THEOGONIE</i>	3
<b>V<sup>E</sup> SIECLE</b>	<b>5</b>
IV) PINDARE, <i>OLYMPIQUE</i>	5
V) CTÉSIAS, <i>L'HISTOIRE DES INDES</i>	6
VI) EURIPIDE, <i>ION</i>	7
VII) EURIPIDE, <i>ÉLECTRE</i>	7
VIII) EURIPIDE, <i>STHENEBOE</i>	8
IX) EURIPIDE, <i>BELLEROPHON</i>	9
X) GORGIAS, <i>TESTIMONIA</i>	9
<b>IV<sup>E</sup> SIECLE</b>	<b>10</b>
XI) PLATON, <i>PHEDON</i>	10
XII) PLATON, <i>LA REPUBLIQUE</i>	10
XIII) PLATON, <i>PHEDRE</i>	11
XIV) PALAIPHATOS, <i>SUR LES RECITS QU'ON NE PEUT CROIRE</i>	12
<b>II<sup>E</sup> SIECLE</b>	<b>13</b>
XV) LES 72 TRADUCTEURS, <i>LA SEPTANTE</i>	13

## VIII<sup>e</sup> siècle

### I) HOMÈRE, *Iliade*, VI

*Il est une ville, Ephyre, au fond de la Argolide nourricière de cavales. Là vivait Sisyphes, fils d'Éole. Il eut pour fils Glaucos. Et Glaucos fut père à son tour de Bellérophon sans reproche, à qui les dieux accordèrent ensemble la beauté et charmant courage. Mais Proetus en son âme, un jour, médita son malheur et le chassa de son pays d'Argos. C'est que Proetus était bien au-dessus de lui : Zeus l'avait placé sous son sceptre. Or la femme de Proetus, la divine Antée, avait conçu un désir furieux de s'unir à lui dans des amours furtives ; et, comme elle n'arrivait point à toucher Bellérophon, le brave aux sages pensées, menteusement elle dit au roi Proetus : « Je te voue à la mort, Proetus, si tu ne tues pas Bellérophon, qui voulait s'unir d'amour à moi, malgré moi ». Elle dit ; la colère prit le roi, à ouïr tel langage. Il recula pourtant devant un meurtre ; son cœur y eut scrupule. Mais il envoya Bellérophon en Lycie, en lui remettant des signes funestes. Sur des tablettes repliées il avait tracé maint trait meurtrier ; il lui donna l'ordre de les montrer à son beau-père, afin qu'ils fussent sa mort. Bellérophon s'en fut donc en Lycie, sous la conduite indéfectible des dieux. Dès qu'il eut atteint la Lycie et les bords du Xanthe, le seigneur de la vaste Lycie l'honora de grand cœur. Neuf jours durant, il le reçut en hôte et fit tuer neuf bœufs pour lui.*

Homère, *Iliade*, VI, 174-186

(trad. P. Mazon, Les Belles Lettres, 1992 (1<sup>re</sup> édition 1937))

<i>Mais quand, pour la dixième fois, parut l'Aurore aux doigts de rose, il l'interrogeait, et demandait à voir le signe qu'il lui apportait au nom de son gendre Proetus. A peine eut-il en main le signe funeste envoyé par son gendre, que, pour commencer, il donna à Bellérophon l'ordre de tuer la Chimère invincible. Elle était de race, non point humaine, mais divine : lion par devant, serpent par derrière, et chèvre au milieu, son souffle avait l'effroyable jaillissement d'une flamme flamboyante. Il sut la tuer pourtant en s'assurant aux présages des dieux. Il eut ensuite à se battre contre les fameux Solymes ; et ce fut, pensa-t-il, le plus rude combat dans lequel il fut jamais engagé parmi les hommes. En troisième lieu, il massacra les Amazones, guerrières égales de l'homme.</i>	<p>ἐννήμαρ ξείνισσε καὶ ἐννέα βοῦς ἱέρευσεν. ἀλλ' ὅτε δὴ δεκάτῃ ἐφάνη ῥοδοδάκτυλος Ἥως 175 καὶ τότε μιν ἐρέεινε καὶ ἦτε σῆμα ἰδέσθαι ὅττι ῥά οἱ γαμβροῖο πάρα Προΐτοιο φέροιτο. αὐτὰρ ἐπεὶ δὴ σῆμα κακὸν παρεδέξατο γαμβροῦ, πρῶτον μὲν ῥά Χίμαιραν ἀμαιομακέτην ἐκέλευσε πεφνέμεν· ἦ δ' ἄρ' ἔην θεῖον γένος οὐδ' ἀνθρώπων, 180 πρόσθε λέων, ὅπιθεν δὲ δράκων, μέσση δὲ χίμαιρα, δεινὸν ἀποπνείουσα πυρὸς μένος αἰθομένοιο, καὶ τὴν μὲν κατέπεφνε θεῶν τεράεσσι πιθήσας. δεύτερον αὖ Σολύμοισι μαχέσσατο κυδαλίμοισι· καρτίστην δὴ τὴν γε μάχην φάτο δύμεναι ἀνδρῶν. 185 τὸ τρίτον αὖ κατέπεφνεν Ἀμαζόννας ἀντιανείρας.</p>
---	---

*Mais à peine était-il de retour, que le roi contre lui ourdissait une habile ruse. Choisisant les guerriers les plus braves qui fussent dans la vaste Lycie, il les postait en aguet. Mais aucun ne rentra chez lui : tous furent massacrés par Bellérophon sans reproche. Le roi compris alors que c'était là le noble fils d'un dieu ; voulant le retenir, il lui donna sa fille. Il lui confiait en même temps la moitié de tous ses honneurs royaux. Les Lyciens, de leur côté, lui taillèrent un domaine supérieur à tous les autres, aussi propre aux vergers qu'aux terres à blé. Et le brave Bellérophon vit sa femme lui mettre au monde trois enfants : Isandre, Hippoloque et Laodomie. Aux côtés de Laodamie vint s'étendre le prudent Zeus, et elle donna le jour à un fils égal aux dieux, Sarpédon au casque de bronze. En revanche, du jour où Bellérophon eut encouru à son tour la haine de tous les dieux et où il allait seul,*

errant par la plaine Aléienne, rongant son cœur et fuyant la route des hommes, il vit tout ensemble Arès insatiable de guerre lui immoler son fils Isandre, au cours d'un combat contre les fameux Solymes, et Artémis aux rênes d'or, dans son courroux, lui tuer sa fille.

Homère, *Iliade*, VI, 215-221

(trad. P. Mazon, Les Belles Lettres, 1992 (1<sup>ère</sup> édition 1937))

(Diomède) : Oui, oui, tu es pour moi un hôte héréditaire, et depuis longtemps. Le divin Œnée reçut jadis en son manoir ce Bellérophon sans reproche. Il l'y retint vingt jours, et ils se firent l'un à l'autre de magnifiques présents. Œnée lui fit don d'une ceinture où éclatait la pourpre, et Bellérophon d'une coupe d'or à deux anses, que j'ai laissée dans mon palais le jour où j'en suis parti.	<p>ἦ ῥά νύ μοι ξείνος πατρώϊός ἐσσι παλαιός: 215</p> <p>γάρ ποτε δῖος ἀμύμονα Βελλεροφόντην</p> <p>ξείνισ' ἐνὶ μεγάροισιν εἰκόσιν ἤματ' ἐρύξας:</p> <p>οἱ δὲ καὶ ἀλλήλοισι πόρον ξεινήϊα καλά:</p> <p>Οἶνεὺς μὲν ζωστήρα δίδου φοίνικι φαεινόν,</p> <p>Βελλεροφόντης δὲ χρύσειον δέπας ἀμφικύπελλον 220</p> <p>καὶ μιν ἐγὼ κατέλειπον ἰὼν ἐν δώμασ' ἑμοῖσι.</p>
---	---

## II) HOMÈRE, *Iliade*, XVI

Homère, *Iliade*, XVI, 326-329

(trad. P. Mazon, Les Belles Lettres, 1992 (1<sup>ère</sup> édition 1937))

Ainsi, dompté par les deux frères, ils descendent dans l'Érèbe, les nobles compagnons de Sarpédon, les fils guerriers de cet Amisodare, qui jadis a nourri la Chimère invincible, pour le malheur de bien des hommes	<p>ὥς τὼ μὲν δοιοῖσι κασιγνήτοισι δαμέντε</p> <p>βήτην εἰς Ἑρεβος Σαρπηδόνοσ' ἐσθλοὶ ἐταῖροι</p> <p>νῆες ἀκοντιστὰι Ἀμισωδάρου, ὅς ῥα Χίμαιραν</p> <p>θρέψεν ἀμαιμακέτην πολέσιν κακὸν ἀνθρώποισιν.</p>
--	---

## III) HÉSIODE, *Théogonie*

Hésiode, *Théogonie*, 280-286

(trad. P. Mazon, Les Belles Lettres, 1986 (1<sup>ère</sup> édition 1928))

Et, quand Persée lui (Méduse) eut tranché la tête, le grand Chrysaor surgit, avec le cheval Pégase. Tous deux reçurent ces noms, l'un parce que qu'il était né aux bords des flots d'Océan <sup>1</sup> , l'autre parce qu'en ses mains il tenait une épée d'or. Et Pégase, prenant son vol, quitta la terre, mère des brebis, et s'en fut vers les Immortels. Il habite aujourd'hui le palais de Zeus, portant tonnerre et la foudre pour le compte du prudent Zeus.	<p>τῆς δ' ὅτε δὴ Περσεὺς κεφαλὴν ἀπεδειροτόμησεν, 280</p> <p>ἔκθορε Χρυσαῶρ τε μέγας καὶ Πήγασος ἵππος.</p> <p>τῷ μὲν ἐπώνυμον ἦεν, ὅτ' Ὠκεανοῦ περὶ πηγὰς</p> <p>γένθ', ὃ δ' ἄορ χρύσειον ἔχων μετὰ χερσὶ φίλησιν.</p> <p>χῶ μὲν ἀποπτάμενος προλιπὼν χθόνα, μητέρα μήλων,</p> <p>ἵκετ' ἐς ἀθανάτους: Ζηνὸς δ' ἐν δώμασι ναίει 285</p> <p>βροντὴν τε στεροπὴν τε φέρων Διὶ μητιόεντι</p>
---	---

<sup>1</sup> Hésiode fait venir le nom de Pégase, non de pégé, « source », mais de pégai, pluriel qui désigne les eaux.

<p><i>Elle (Kétô) enfanta aussi un monstre irrésistible, qui ne ressemble en rien ni aux hommes mortels ni aux dieux immortels. Au creux d'une grotte naquit la divine Échidna à l'âme violente. Son corps est pour moitié d'un énorme serpent, terrible autant que grand, tacheté, cruel, qui gîte aux profondeurs secrètes de la terre divine. C'est là qu'elle aussi a sa grotte, en bas, sous un rocher creux, loin des dieux immortels et des hommes mortels ; là est l'illustre demeure que lui ont départie les dieux : c'est sous la terre, au pays des Arime<sup>2</sup>, qu'a été retenue l'atroce Échidna, dont la jeunesse soir échapper à jamais à la vieillesse et à la mort.</i></p>	<p>ἦ δ' ἔτεκ' ἄλλο πέλωρον ἀμήχανον, οὐδὲν ἑοικὸς 295 θνητοῖς ἀνθρώποις οὐδ' ἀθανάτοισι θεοῖσιν, σπῆι ἐνὶ γλαφυρῷ θείην κρατερόφρον' Ἐχιδναν, ἥμισυ μὲν νύμφην ἐλικώπιδα καλλιπάρηον, ἥμισυ δ' αὖτε πέλωρον ὄφιν δεινόν τε μέγαν τε αἰόλον ὠμηστήν ζαθέης ὑπὸ κεύθεσι γαίης. 300 ἐνθα δέ οἱ σπέος ἐστὶ κάτω κοίλῃ ὑπὸ πέτρῃ τηλοῦ ἀπ' ἀθανάτων τε θεῶν θνητῶν τ' ἀνθρώπων: ἐνθ' ἄρα οἱ δάσσαντο θεοὶ κλυτὰ δώματα ναίειν. ἦ δ' ἔρυτ' εἰν Ἀρίμοισιν ὑπὸ χθονὶ λυγρῇ Ἐχιδνα, ἀθάνατος νύμφη καὶ ἀγήραος ἥματα πάντα. 305</p>
---	--

<p><i>À elle, dit-on, s'unit d'amour Typhon – le terrible, l'insolent bandit à la vierge aux yeux qui pétillent – et de lui elle conçut et enfanta des enfants au cœur violent. Elle mit d'abord au monde Orthos, le chien de Géryon. Après lui elle enfantait encore un monstre irrésistible, qu'à peine on ose nommer, le cruel Cerbère, le chien d'Hadès, à la voix d'airain, aux cinquante têtes, implacable et puissant. Et après ces deux-là, elle mit encore au monde Hydre, qui ne sait qu'œuvres atroces, le monstre de Lerne, qu'Héra la déesse aux bras blancs avait fait grandir pour satisfaire son effroyable haine contre Héraclès le Fort. Mais le fils de Zeus, l'enfant d'Amphitryon, Héraclès, la détruisit d'un airain impitoyable, avec l'aide du belliqueux Iolaos et les conseils d'Athéna, la ramasseuse de butin. Elle enfantait aussi Chimère, qui souffle un feu invincible, Chimère, terrible autant que grande, rapide et puissante, qui possède trois têtes, l'une de lion à l'œil ardent, l'autre de chèvre, l'autre de serpent, de puissant dragon<sup>3</sup>. Celle-là, ce fut Pégase qui en triompha, avec le preux Bellérophon. Elle enfanta encore, après avoir subi la loi d'Orthos,</i></p>	<p>τῇ δὲ Τυφάονά φασι μιγήμεναι ἐν φιλότῃ δεινόν θ' ὑβριστὴν τ' ἄνομόν θ' ἐλικώπιδι κούρη: ἦ δ' ὑποκυσαμένη τέκετο κρατερόφρονα τέκνα. Ὅρθον μὲν πρῶτον κύνα γείνατο Γηρυονῆ: δεύτερον αὖτις ἔτικτεν ἀμήχανον, οὗ τι φατειὸν 310 Κέρβερον ὠμηστήν, Αἰδέω κύνα χαλκεόφωνον, πεντηκοντακέφαλον, ἀναιδέα τε κρατερόν τε: τὸ τρίτον Ὑδρην αὖτις ἐγένετο λυγρὰ ἰδυῖαν Λερναίην, ἣν θρέψε θεὰ λευκώλενος Ἥρη ἄπλητον κοτέουσα βίῃ Ἡρακλῆϊ. 315 καὶ τὴν μὲν Διὸς υἱὸς ἐνήρατο νηλεὶ χαλκῷ Ἀμφιτρωνιάδης σὺν ἀρηιφίλῳ Ἰολάῳ Ἡρακλῆς βουλήσιν Ἀθηναίης ἀγελείης. ἦ δὲ Χίμαιραν ἔτικτε πνέουσας ἀμαιμάκετον πῦρ, δεινὴν τε μεγάλην τε ποδώκεά τε κρατερὴν τε: 320 τῆς δ' ἦν τρεῖς κεφαλαί: μία μὲν χαροποῖο λέοντος, ἦ δὲ χιμαίρης, ἦ δ' ὄφιός, κρατεροῖο δράκοντος, πρόσθε λέων, ὅπιθεν δὲ δράκων, μέσση δὲ χίμαιρα, δεινὸν ἀποπνέουσα πυρὸς μένος αἰθομένοιο. τὴν μὲν Πήγασος εἴλε καὶ ἐσθλὸς Βελλεροφόντης. 325 ἦ δ' ἄρα Φῆκ' ὀλοὴν τέκε Καδμείοισιν ὄλεθρον Ὅρθῳ ὑποδμηθεῖσα Νεμειᾶϊόν τε λέοντα, τόν ῥ' Ἥρη θρέψασα Διὸς κυδρὴ παράκοιτις γουνόισιν κατένασσε Νεμείης, πῆμ' ἀνθρώποις.</p>
--	---

<sup>2</sup> Hésiode suit ici Homère (*Iliade* II 783).

<sup>3</sup> Vers 323-24 : « ... lion par devant, dragon par derrière, chimère au milieu ; son haleine terrible est un jaillissement de flammes ardentes. » Citation tirée de l'*Iliade*, VI 181-82.

Phix la perniciose 4 , désastre pour les Cadméens, et le lion de Némée, que la noble épouse de Zeus, Héra avait fait grandir dans les vallons de Némée, fléau des humains.	
--	--

## V<sup>e</sup> siècle

### IV) PINDARE, *Olympique*

Pindare, *Olympique*, XIII, 60-92  
(trad. A. Puech, Les Belles Lettres, 1970-1<sup>ère</sup> éd. 1922)

Son père jadis, près de la source <sup>5</sup> , dans son ardent désir de dompter Pégase, le fils de la Gorgone couronnée de serpents, multiplia de vains efforts, jusqu'au moment où la vierge Pallas lui apporta le mors, pareil à un diadème d'or. Sur le champ son rêve devient réalité ; la Déesse lui dit : « Tu dors, prince, fils d'Éole ; viens, reçois cet instrument qui saura charmer ton coursier et présente-le à ton père, le Dompteur de chevaux, en lui sacrifiant un taureau blanc. » Voilà ce qu'il avait cru ouïr de la bouche de la vierge qui porte la sombre égide, dans l'ombre, tandis qu'il dormait. Il se dressa d'un bond, s'empara de l'objet merveilleux qu'il trouva à son côté, et, dans sa joie, se rendit auprès du devin indigène, le fils de Coiranos, pour lui montrer le résultat de toute l'aventure ; comment, d'après l'oracle rendu par lui, il était allé se coucher, pour la nuit, sur l'autel de la Déesse, et comment la fille même de Zeus, le Dieu armé de la foudre, lui avait donné cet or, capable de dompter les instincts sauvages. Le devin lui prescrivit d'obéir à ce songe le plus promptement possible et, après avoir fait au Dieu qui porte la terre le sacrifice du puissant quadrupède <sup>6</sup> , d'élever aussitôt un autel à Athéna Équestre. La Puissance des Dieux rend aisé l'accomplissement	(...) τοῖσι μὲν ἐξεύχετ' ἐν ἄστεϊ Πειράνας σφετέρου πατρός ἀρχάν καὶ βαθὺν κλᾶρον ἔμμεν καὶ μέγαρον: ὃς τὰς ὀφιώδεος υἱόν ποτε Γοργόνης ἦ πόλλ' ἀμφὶ κρουνοῖς Πάγασον ζεῦξαι ποθέων ἔπαθεν, πρὶν γέ οἱ χρυσάμπυκα κούρα χαλινὸν Παλλὰς ἤνεγκ': ἐξ ὀνείρου δ' αὐτίκα ἦν ὕπαρ: φώνασε δ': 'εὐδεις, Αἰολίδα βασιλεῦ; ἄγε φίλτρον τόδ' ἵππειον δέκευ, καὶ Δαμαίῳ νιν θύων ταῦρον ἀργᾶντα πατρὶ δεῖξον.' κυαναιγὶς ἐν ὄρφνᾳ κνώσσοντί οἱ παρθένος τόσα εἰπεῖν ἔδοξεν: ἀνὰ δ' ἐπ' αἶλτ' ὀρθῶ ποδί. παρκεῖμενον δὲ συλλαβὼν τέρας, ἐπιχώριον μάντιν ἄσμενος εὔρεν, δεῖξέν τε Κοιρανίδα πᾶσαν τελευτὰν πράγματος, ὥς τ' ἀνὰ βομῶ θεᾶς κοιτάξατο νύκτ' ἀπὸ κείνου χρήσιος. ὥς τέ οἱ αὐτὰ Ζηνὸς ἐγγχειραίνου παῖς ἔπορεν δαμασίφρονα χρυσόν. ἐνυπνίῳ δ' ἅ τάχιστα πιθέσθαι κελήσατό μιν, ὅταν δ' εὐρυσθενεῖ καρταίποδ' ἀναρῶν Γαἰαόχῳ, θέμεν Ἰππία βομὸν εὐθύς Ἀθάνᾳ. τελεῖ δὲ θεῶν δύναμις καὶ τὰν παρ' ὄρκον καὶ παρὰ ἐλπίδα κούφαν κτίσιν. ἦτοι καὶ ὁ καρτερὸς ὀρμαίνων ἔλε Βελλεροφόντας, φάρμακον πρᾶν τείνων ἀμφὶ γένει, ἵππον πτερόεντ': ἀναβὰς δ' εὐθύς ἐνόπλια χαλκωθεὶς ἔπαιζεν. σὺν δὲ κείνῳ καὶ ποτ' Ἀμαζονίδων αἰθέρος ψυχρῶν ἀπὸ κόλπων ἐρήμου τοξόταν βάλλων γυναικεῖον στρατόν,	60        65        70        75        80        85
--	--	--

<sup>4</sup> La Phix est un monstre légendaire, dont on plaçait le séjour sur le mont Phikion, en Béotie (cf. Bouclier, 33), et qui fut plus tard confondue avec la Sphinx.

<sup>5</sup> La source.

<sup>6</sup> Le taureau blanc.

<i>même des tâches qui vont par-delà le serment et par-delà l'espérance. Alors, plein d'ardeur, le robuste Bellérophon saisit, en appliquant à sa mâchoire l'instrument qui le rendait docile, le cheval ailé. Il saute sur son dos, couvert de son armure d'airain, et aussitôt lui fait exécuter un pas guerrier<sup>7</sup>. C'est avec lui qu'ensuite, du sein désert de l'air glacé, il frappa de ses traits les escadrons féminins des Amazones, il tua la Chimère qui vomissait du feu et massacra les Solymnes. Je veux taire son trépas ; sur l'Olympe, les antiques écuries de Zeus s'ouvrirent à Pégase.</i>	καὶ Χίμαιραν πῦρ πνέοισαν καὶ Σολύμους ἔπεφνεν. 90 διασωπάσομαί οἱ μόρον ἐγώ: τὸν δ' ἐν Οὐλύμπῳ φάτναι Ζηνὸς ἀρχαῖαι δέκονται.
---	---

Pindare, *Olympique*, XIII, 91-92  
(trad. A. Puech, Les Belles Lettres, 1970-1<sup>ère</sup> éd. 1922)

<i>Je veux taire son trépas ; sur l'Olympe, les antiques écuries de Zeus s'ouvrirent à Pégase.</i>	διασωπάσομαί οἱ μόρον ἐγώ: τὸν δ' ἐν Οὐλύμπῳ φάτναι Ζηνὸς ἀρχαῖαι δέκονται.
--	--

Pindare, *Isthmique*, VII, 42-48  
(trad. A. Puech, Les Belles Lettres, 1961)

<i>Nous mourrons tous pareillement ; mais notre sort n'est pas semblable. Le plus ambitieux reste trop petit pour atteindre la résidence ou les Dieux siègent sur un sol d'airain. Le cheval ailé, Pégase, renversa, quand il voulut aller jusqu'aux demeures du ciel et pénétrer dans le conseil de Zeus, son maître Bellérophon. Les joies qui sont contraires à la justice, la fin la plus amère les attend.</i>	θνάσκομεν γὰρ ὁμῶς ἅπαντες: δαίμων δ' ἄϊσος: τὰ μακρὰ δ' εἴ τις παπταίνει, βραχὺς ἐξικέσθαι χαλκόπεδον θεῶν ἔδραν: ὅτι περόεις ἔρριψε Πάγασος δεσπότην ἐθέλοντ' ἐς οὐρανοῦ σταθμοὺς 45 ἐλθεῖν μεθ' ὁμάγυριν Βελλεροφόνταν Ζηνός: τὸ δὲ πᾶρ δίκαν γλυκὺ πικροτάτα μένει τελευτά.
---	--

## V) CTÉSIAS, *L'histoire des Indes*

Ctésias, *L'Inde*, F45 (20)  
(trad. D. Lenfant, Les Belles Lettres, 2004)

<i>Que près de Phasélis, en Lycie, il y a un feu immortel qui, sur un rocher, brûle sans cesse, de nuit comme de jour, que l'eau, loin de l'éteindre, ravive sa flamme et qu'il ne s'éteint qu'avec du fumier<sup>8</sup>.</i>	καὶ ὅτι πῦρ ἐστὶν ἐγγὺς Φασελίδος ἐν Λυκίᾳ ἀθάνατον καὶ ὅτι αἰεὶ καίεται ἐπὶ πέτρας καὶ νύκτα καὶ ἡμέραν καὶ ὕδατι οὐ σβέννυται, ἀλλὰ ἀναφλέγει, φορυτῷ δὲ σβέννυται.
--	--

<sup>7</sup> Bellérophon, aussitôt qu'il est sur le dos de Pégase, non seulement le dompte aisément, grâce au mors que lui a donné Athéna, mais le met à une allure de parade ; l'expression employée par Pindare évoque l'idée de la danse en armes, de la *pyrrhique*.

<sup>8</sup> F45ea et F45eb. Dominique Lenfant ajoute que ce phénomène bien connu des Anciens peut encore être observé de nos jours et c'est même une attraction offerte aux touristes : sur un petit plateau rocheux situé au nord-ouest de l'Olympe de Lycie, des flammes jaillissent du sol (ce sont des émanations de méthane qui s'enflamment au contact de l'air),



F45ea. *Antigone de Carystos, Histoires étonnantes*, 166 (182)

<i>À propos du feu, Ctésias raconte, selon lui [Callimaque], que, dans la région de Phasélis, sur le mont Chimère, on trouve ce qu'on appelle un feu immortel. Que ce dernier, si l'on y jette de l'eau, brûle de plus belle, mais qu'il s'éteint si on l'étouffe en y jetant du fumier.</i>	περὶ δὲ πυρὸς Κτησίαν φησὶν (scil. Καλλίμαχος) ἱστορεῖν, ὅτι περὶ τὴν τῶν Φασηλιτῶν χώραν ἐπὶ τοῦ τῆς Χιμαίρας ὄρους ἔστιν τὸ καλούμενον ἀθάνατον πῦρ· τοῦτο δὲ ἐὰν μὲν εἰς ὕδωρ ἐμβάλῃ, καὶ εἶναι βελτίον, ἐὰν δὲ φορυτὸν ἐπιβαλὼν πῆξῃ τις, σβέννυσθαι.
--	---

F45eβ. Pline, *Histoire Naturelle*, II, 236

<i>Dans la région de Phasélis brûle le mont Chimère, d'une flamme immortelle de jour comme de nuit ; l'eau attise son feu, mais la terre ou la fange l'éteignent, d'après Ctésias de Cnide.</i>	Flagrat in Phaselitis mons Chimaera, et quidem inmortalis diebus ac noctibus flamma; ignem eius accendi aqua, extinguere vero terra aut fimo Cnidius Ctesias tradit.
---	--

## VI) EURIPIDE, *Ion*

Euripide, *Ion*, 201-204

(trad. L. Parmentier, Les Belles Lettres, 1976, (1<sup>ère</sup> édition 1923))

<i>CHŒUR : Ah ! vois donc celui-ci<sup>9</sup> sur son cheval ailé ! Il égorge le monstre à trois corps, le monstre à l'haleine de flamme !</i>	— καὶ μὰν τόνδ' ἄθρησον περοῦντος ἔφεδρον ἵππου: τὰν πῦρ πνέουσιν ἐναίρει τρισώματον ἀλκάν.
---	--

## VII) EURIPIDE, *Électre*

Euripide, *Électre*, 464-475

(trad. L. Parmentier, Les Belles Lettres, 1968, (1<sup>ère</sup> édition 1925))

<i>CHŒUR : Au milieu du grand bouclier brillait le disque radieux du soleil monté sur un char qui traînaient des coursiers ailés, et les chœurs célestes des astres, Pléiades, Hyades, effroi pour les regards d'Hector. Sur le casque doré, des Sphinx emportaient dans leurs ongles la proie acquise par leur chant, et sur la cuirasse serrée à son côté, soufflant le feu, bondissait la lionne<sup>10</sup>, les griffes rendues, à la vue du cheval arrivé de Pirène.</i>	ἐν δὲ μέσῳ κατέλαμπε σάκει φαέθων κύκλος ἀελίοιο 465 ἵπποις ἅμ περοέσσαις ἄστρον τ' αἰθέριοι χοροί, Πλειάδες, Ὑάδες, Ἔκτορος ὄμμασι τροπαῖοι: ἐπὶ δὲ χρυσοτύπῳ κράνει 470 Σφίγγες ὄνυξιν αἰοίδιμον ἄγρην φέρουσιν: περιπλεύ- ρων δὲ κύτει πύρπνοος ἔ- σπευδε δρόμῳ λείαινα χαλ- αῖς Πειρη- ναῖον ὀρώσα πῶλον. 475
---	---

<sup>9</sup> Bellérophon, monté sur Pégase (Hésiode Théogonie, 281 ; métope de Sélinonte), tue la Chimère. La scène est représentée sur le trône d'Amyclée. On la trouve encore sur d'autres monuments mais beaucoup plus rarement qu'Héraclès et l'Hydre.

<sup>10</sup> La Chimère, monstre de Lycie (tête de lion, corps de chèvre, queue de serpent, Homère Z 181) que tua Bellérophon monté sur Pégase ; cf. Ion 201 sqq. et la note – La source de Pirène à Corinthe avait jailli à l'endroit frappé d'un coup de sabot par Pégase.

# VIII) EURIPIDE, *Sthénébée*

Euripide, *Sthénébée*, Frag. 5

(trad. F. Jouan et H. Van LOOY, Les Belles Lettres, 2002)

= fragment 665a dans Collard Ch. et Cropp M., Euripides, *Oedipus-Chrysippus. Other Fragments*, Loeb, 2008

<i>Je frappe la Chimère à la gorge. Un trait de feu m'atteint et roussit l'aile robuste de celui-ci.</i>	παίω Χιμαίρας εἰς σφαγὰς, πυρὸς δ' ἄθῆρ βάλλει με καὶ τοῦδ' αἶθαλοῖ πυκνὸν πτερόν.
--	--

Euripide, *Sthénébée*, Frag. 9= fragment 669

(trad. F. Jouan et H. Van LOOY, Les Belles Lettres, 2002)

<i>Près de là est situé le terrible Cragos<sup>11</sup>, séjour du monstre, dont l'accès est guetté par les pirates, avec ses vagues terribles et son grondement funeste aux mortels. Mon cheval ailé le franchira : je ne passerai pas par la mer.</i>	πέλας δὲ ταύτης δεινὸς ἵδρυται Κράγος ἔνθηρος, ἧ ληστήρσι φρουρεῖται <πόρος> κλύδωνι δεινῷ καὶ βροτοστόνῳ βρέμων.
---	---

Euripide écrivit deux tragédies sur ce drame *Bellérophon* (en 425) et *Sthénébée* (en 422), pièce qui donne une suite de l'histoire :

Euripide, *Sthénébée*, hypothesis<sup>12</sup>

(trad. F. Jouan & H. Van Looy, Les Belles Lettres, 2002)

<p>iiia (Hypothesis)</p> <p>Stheneboea, which begins, '(There is no man (who) is completely fortunate'; (the) plot is as follows: Proetus was the son of Abas, brother of Acrisius, and king of Tiryns. He married Stheneboea and had children by her. When Bellerophon fled Corinth because of a killing, Proetus purified him of the Pollution<sup>1</sup> but his wife fell in love with their guest. When she was unable to achieve her desires, she traduced the Corinthian (guest) as having assaulted her. Trusting (her), Proetus sent him to Caria to be killed: he had given him a tablet-letter and told him to take it to Iobates, who followed what was written and ordered Bellerophon to risk himself against the Chimaera.</p> <p><i>... mais il tint tête au monstre et le tua. De retour à Tirynthe, il adressa des reproches à Proetos, mais il enflamma Sthénébée en prétendant qu'il l'emmènerait en Carie. Quand quelqu'un de chez Proetos lui</i></p>	<p>iiia (Hypothesis)</p> <p>Σθ[ε]ν[έ]βοια, ἥς ἀρχή· οὐκ ἔστιν ὅς]τις πάντ' ἀνὴρ εὐδαιμονεῖ· [ἡ δ'] ὑπόθεσις· Προῖτος Ἀβαντος μὲν ἦν υἱός, Ἀκρισίου δὲ ἀδελφός, βασιλεὺς δὲ Τείρυνθος. Σθενεβοίαν δὲ γήμας ἐξ αὐτῆς ἐγέν- νησε παῖδας. Βελλεροφόντην δὲ φεύγοντα ἐκ Κορίνθου διὰ φόνον αὐτὸς μὲν ἤγνισε τοῦ μύσους, ἡ γυνὴ δὲ αὐτοῦ τὸν ξένον ἠγάπησε. τυχεῖν δὲ οὐ δυναμένη τῶν ἐπιθυμημάτων διέβαλεν ὡς ἐπιθέμενον ἑαυτῇ τὸν Κορίνθιον [ξένον]. πιστεύσας δὲ ὁ Προῖτος αὐτὸν εἰς Καρίαν ἐξέπεμψε, ἵνα ἀπόληται. δέλτον γὰρ αὐτῷ δοὺς ἐκέλευσε πρὸς Ἰοβάτην διακομίζειν. ὁ δὲ τοῖς γεγραμμένοις ἀκόλουθα πράττων προσέταξεν αὐτῷ διακινδυνεύσαι πρὸς τὴν Χίμαιραν.</p> <p>ὁ δὲ ἀγωνισάμενος τὸ θηρίον ἀνεῖλε. πάλιν δὲ ἐπιστρέψας εἰς τὴν Τείρυνθα τὸν &lt;μὲν&gt; Προῖτον κατεμέμψατο, ἀνέσει- σε δὲ τὴν Σθενεβοίαν ὡς &lt;εἰς&gt; τὴν Καρίαν ἀπά- ξων. μαθὼν δὲ παρ' αὐτῆς ἐκ Προίτου δευτέραν ἐπιβουλὴν φθάσας ἀνεχώρησεν. ἀνα- θέμενος δὲ ἐπὶ τὸν Πήγασον τὴν Σθενεβοίαν μετέωρος ἐπὶ τὴν θάλασσαν ἦρθη. κατὰ Μῆλον δὲ τὴν νῆσον γενόμενος ἐκείνην ἀπέρριπεν. αὐτὴν μὲν οὖν ἀποθανοῦσαν ἄλιεῖς εὐρόντες εἰς Τείρυν- θα</p>
--	--

<sup>11</sup> Mont boisé, à l'ouest du Xanthe, sur la côte occidentale de Lycie. Il passait pour le repaire de la « monstreuse » (ἔνθηρος) Chimère (Strab., XIV, 3, 5 (665) ; Plin., H. N. V, 98). Le verbe *θλοῦσθαι* se retrouve trois autres fois chez Euripide, avec le sens de *naviguer*.

<sup>12</sup> Euripide, *Sthénébée*, hypothesis, p. 7-8.

<p><i>apprit que celui-ci fomentait un second complot, il prit les devants en s'en allant. Il fit monter Sthénébée sur Pégase et s'éleva dans les airs au-dessus de la mer. Parvenus dans les parages de l'île de Mélos, il la fit tomber. Après sa mort, des pêcheurs la recueillirent et la ramenèrent à Tirynthe. Revenu une fois encore auprès de Proetos, Bellérophon reconnut de lui-même avoir tout accompli. De fait, après avoir été deux fois en butte à un complot, il avait infligé à l'un et à l'autre la double punition qui s'imposait ; à elle la vie, à lui le chagrin.</i></p>	<p>διεκόμισαν. πάλιν δὲ ἐπιστρέψας ὁ Βελλεροφόντης πρὸς τὸν Προΐτον αὐτὸς ὡμολόγησε πεπραχέναι ταῦτα· δις γὰρ ἐπιβουλευθεὶς παρ' ἀμφοτέρων δίκην εἰληφέναι τὴν πρέπουσαν, τῆς μὲν εἰς τὸ ζῆν, τοῦ δὲ εἰς τὸ λυπεῖσθαι.</p>
--	--

## IX) EURIPIDE, *Bellérophon*

Euripide, *Bellérophon*, Frag. 1

= fragment 285 Loeb

(trad. F. Jouan et H. Van LOOY, Les Belles Lettres, 2000)

<p><i>Pour moi, Bellérophon, ainsi qu'on le répète en tout lieu, j'affirme que le mieux pour un mortel est de ne pas être né.</i></p>	<p>ἐγὼ τὸ μὲν δὴ πανταχοῦ θρυλούμενον κρᾶτιστον εἶναι φημι μὴ φῦναι βροτῶ·</p>
---	--

Euripide, *Bellérophon*, Frag. 10

= fragment 286 Loeb

<p><i>Dit-on qu'il y a des dieux au ciel ? Non, non, il n'y en a pas, pour peu qu'on ne consente pas sottement à prendre en compte les antiques racontars humains.</i></p>	<p>φησὶν τις εἶναι δῆτ' ἐν οὐρανῷ θεοῦς; οὐκ εἰσὶν, οὐκ εἴς', εἴ τις ἀνθρώπων θέλει μὴ τῷ παλαιῷ μῶρος ὢν χρῆσθαι λόγῳ.</p>
--	---

Euripide, *Bellérophon*, Frag. 27

= fragment 300 Loeb

<p><i>Malheur à moi ! Pourquoi malheur à moi ? Le sort que j'ai subi est celui des mortels.</i></p>	<p>οἴμοι· τί δ' οἴμοι; θνητά τοι πεπόνθαμεν.</p>
---	--

## X) GORGIAS, *Testimonia*

Voilquin J., *Les penseurs grecs avant Socrate*, Paris, Garnier, 1964

Fragment 3 DK = SEXT. *adv. math.* VII, 80

<p>En outre, si ce que nous pensons est véritablement, ce qui n'est pas ne sera pas pensé. Car les contraires ont des attributs contraires et le non-être est le contraire de l'être. Et, pour cette raison, et en général, s'il arrive à l'être d'être pensé, au non-être il arrivera de n'être pas pensé. Or, cela est absurde. Car Scylla et la Chimère, et bien des non-êtres, sont pensés. Ainsi donc l'être n'est pas pensé.</p>	<p>(80) Πρὸς τούτοις εἰ τὰ φρονούμενά ἐστιν ὄντα, τὰ μὴ ὄντα οὐ φρονηθήσεται. Τοῖς γὰρ ἐναντίοις τὰ ἐναντία συμβέβηκεν, ἐναντίον δὲ ἐστὶ τῷ ὄντι τὸ μὴ ὄν. Καὶ διὰ τοῦτο πάντως, εἰ τῷ ὄντι συμβέβηκε τὸ φρονεῖσθαι, τῷ μὴ ὄντι συμβήσεται τὸ μὴ φρονεῖσθαι. Ἄτοπον δ' ἐστὶ τοῦτο· καὶ γὰρ Σκύλλα καὶ Χίμαιρα καὶ πολλὰ τῶν μὴ ὄντων φρονεῖται. Οὐκ ἄρα τὸ ὄν φρονεῖται.</p>
--	--

## IV<sup>e</sup> siècle

### XI) PLATON, *Phédon*

Dans le *Phédon*, Chimère devient concept, état d'esprit ou état d'âme et Émile Chambry traduisant ce texte en 1932 choisit le terme *chimère* pour traduire *είδωλον*<sup>13</sup> :

Platon, *Phédon*, 66b-d,  
(trad. É. Chambry, GF Flammarion, 2002)

<p>... tant que nous aurons le corps associé à la raison dans notre recherche et que notre âme sera contaminée par un tel mal, nous n'atteindrons jamais complètement ce que nous désirons et nous disons que l'objet de nos désirs c'est la vérité. Car le corps nous cause mille difficultés par la nécessité où nous sommes de le nourrir ; qu'avec cela des maladies surviennent, nous voilà entravés dans notre chasse au réel. Il nous remplit d'amours, de désirs, de craintes, de chimères<sup>14</sup> de toute sorte, d'innombrables sottises, si bien que, comme on dit, il nous ôte vraiment et réellement toute possibilité de penser. Guerres, dissensions, batailles, c'est le corps seul et ses appétits qui sont en cause ; car on ne fait la guerre que pour amasser des richesses et nous sommes forcés d'en amasser à cause du corps, dont le service nous tient en esclavage<sup>15</sup>.</p>	<p>ἕως ἄν τὸ σῶμα ἔχωμεν καὶ συμπεφυρμένη ἡ ἡμῶν ἢ ψυχὴ μετὰ τοιούτου κακοῦ, οὐ μὴ ποτε κτησώμεθα ἱκανῶς οὗ ἐπιθυμοῦμεν· φαμέν δὲ τοῦτο εἶναι τὸ ἀληθές. μυρίας μὲν γὰρ ἡμῖν ἀσχολίας παρέχει τὸ σῶμα διὰ τὴν ἀναγκαίαν [66c] τροφήν· ἔτι δέ, ἂν τινες νόσοι προσπέσωσιν, ἐμποδίζουσιν ἡμῶν τὴν τοῦ ὄντος θήραν. ἐρώτων δὲ καὶ ἐπιθυμιῶν καὶ φόβων καὶ εἰδώλων παντοδαπῶν καὶ φλυαρίας ἐμπύμπλησιν ἡμᾶς πολλῆς, ὥστε τὸ λεγόμενον ὡς ἀληθῶς τῷ ὄντι ὑπ' αὐτοῦ οὐδὲ φρονῆσαι ἡμῖν ἐγγίγνεται οὐδέποτε οὐδέν. καὶ γὰρ πολέμους καὶ στάσεις καὶ μάχας οὐδὲν ἄλλο παρέχει ἢ τὸ σῶμα καὶ αἱ τούτου ἐπιθυμίαι. διὰ γὰρ τὴν τῶν χρημάτων κτῆσιν πάντες οἱ πόλεμοι γίνονται, τὰ δὲ χρήματα [66d] ἀναγκαζόμεθα κτᾶσθαι διὰ τὸ σῶμα, δουλεύοντες τῇ τούτου θεραπείᾳ.</p>
---	--

### XII) PLATON, *La République*

Platon, *La République*, Livre IX, 588b-d  
(trad. É. Chambry, Les Belles Lettres, 1973, 1<sup>ère</sup> éd. 1934)

<p>Socrate Formons par la pensée une image de l'âme, pour que ce partisan de l'injustice mesure la portée de ses paroles.</p> <p>Glaucou Quelle image ? demanda-t-il.</p> <p>Socrate Une image répondis-je, comme celle de ces anciens monstres dont parle la fable : la Chimère, Scylla, Cerbère et nombre d'autres qui réunissaient, dit-on, en un seul corps des formes multiples.</p>	<p>Σωκράτης εἰκόνα πλάσαντες τῆς ψυχῆς λόγῳ, ἵνα εἰδῇ ὁ ἐκεῖνα λέγων οἷα ἔλεγεν.</p> <p>Γλαύκων [588c] ποῖαν τινά; ἢ δ' ὅς.</p> <p>Σωκράτης τῶν τοιούτων τινά, ἣν δ' ἐγώ, οἷαι μυθολογοῦνται παλαιαὶ γενέσθαι φύσεις, ἢ τε Χιμαίρας καὶ ἡ Σκύλλης καὶ Κερβέρου, καὶ ἄλλαι τινὲς συχναὶ λέγονται συμπεφυκυῖαι ιδέαι πολλαὶ εἰς ἓν γενέσθαι.</p>
---	--

<sup>13</sup> (*είδωλον*), terme qui dans le Bailly a pour signification : 1. simulacre, fantôme... 2. Image, portrait, 3. Image conçue par l'esprit, d'où imagination, *εἶδος*.

<sup>14</sup> Platon, *Phédon*, 66b-e. Il est à relever que seule la traduction d'Émile Chambry de 1932 utilise le terme *Chimère* dans son acception moderne, c'est à dire afin de définir une utopie et non pas en référence à la chimère antique. Les autres traductions utilisent des périphrases pour définir cet état d'esprit, par exemple « d'imaginaires de tout espèce » (trad. P. VICAIRE, Les Belles Lettres, 1995).

<sup>15</sup> Platon, *Phédon*, 66b-e. (trad. É. CHAMBY, Les Belles Lettres, 1964).

<p><i>Glaucou</i> <i>On le dit en effet, fit-il.</i></p> <p><i>Socrate</i> <i>Façonne donc une sorte de monstre à formes et à têtes multiples, têtes d'animaux paisibles et têtes de bêtes féroces, rangées en cercle, et donne-lui le pouvoir de changer et de tirer de lui-même toutes ces formes</i></p> <p><i>Glaucou</i> <i>Un pareil ouvrage, dit-il, exige un modelleur habile ; mais comme la pensée est plus facile à modeler que la cire ou toute autre matière semblable, c'est fait : je l'ai modelé</i></p> <p><i>Socrate</i> <i>Modèle maintenant une autre forme, celle d'un lion, puis celle d'un homme ; mais que la première soit de beaucoup la plus grande des trois, et la deuxième ensuite.</i></p> <p><i>Glaucou</i> <i>Ceci est plus aisé, dit-il, aussi est-ce fait.</i></p> <p><i>Socrate</i> <i>Réunis maintenant ces trois formes en une seule, de manière qu'elles ne fassent qu'un tout les unes avec les autres.</i></p>	<p>Γλαύκων λέγονται γάρ, ἔφη.</p> <p>Σωκράτης πλάττε τοίνυν μίαν μὲν ιδέαν θηρίου ποικίλου καὶ πολυκεφάλου, ἡμέρων δὲ θηρίων ἔχοντος κεφαλᾶς κύκλῳ καὶ ἀγρίων, καὶ δυνατοῦ μεταβάλλειν καὶ φύειν ἐξ αὐτοῦ πάντα ταῦτα.</p> <p>Γλαύκων [588d] δεινοῦ πλάστου, ἔφη, τὸ ἔργον: ὅμως δέ, ἐπειδὴ εὐπλαστότερον κηροῦ καὶ τῶν τοιούτων λόγος, πεπλάσθω.</p> <p>Σωκράτης μίαν δὴ τοίνυν ἄλλην ιδέαν λέοντος, μίαν δὲ ἀνθρώπου: πολὺ δὲ μέγιστον ἔστω τὸ πρῶτον καὶ δεύτερον τὸ δεύτερον.</p> <p>Γλαύκων ταῦτα, ἔφη, ῥάω, καὶ πέπλασται.</p> <p>Σωκράτης σύναπτε τοίνυν αὐτὰ εἰς ἓν τρία ὄντα, ὥστε πῇ συμπεφυκέναι ἀλλήλοις.</p>
---	---

### XIII) PLATON, *Phèdre*

Platon, *Phèdre*, 229b-e  
(trad. P. Vicaire, Les Belles Lettres, 1994, 1<sup>ère</sup> éd. 1985)

<p><i>Phèdre</i> <i>Dis-moi, Socrate, n'est-ce pas à peu près dans ces lieux, au bord de l'Ilissos que la légende place l'enlèvement d'Orithye par Borée ?</i></p> <p><i>Socrate</i> <i>La légende le dit en effet.</i></p> <p><i>Phèdre</i> <i>C'est donc ici même ? En tout cas, ce ruisseau a bien du charme, ses eaux ont l'air pures et limpides, et ses rives sont bien faites pour que des jeunes filles viennent y jouer.</i></p>	<p>Φαῖδρος εἰπέ μοι, ὃ Σώκρατες, οὐκ ἐνθένδε μέντοι ποθὲν ἀπὸ τοῦ Ἰλισσοῦ λέγεται ὁ Βορέας τὴν Ὠρείθυιαν ἀρπάσαι;</p> <p>Σωκράτης λέγεται γάρ.</p> <p>Φαῖδρος ἄρ' οὖν ἐνθένδε; χαρίεντα γοῦν καὶ καθαρὰ καὶ διαφανῆ τὰ ὕδατια φαίνεται, καὶ ἐπιτήδεια κόραις παίζειν παρ' αὐτά.</p> <p>Σωκράτης</p>
---	---

<p><i>Socrate</i>  <i>Non, c'est un peu plus bas, à deux ou trois stades, là où nous passons le ruisseau pour aller vers le sanctuaire d'Agra. Il y a justement, un autel de Borée.</i></p> <p><i>Phèdre</i>  <i>Je n'y ai jamais pris garde. Mais, par Zeus, dis-moi, Socrate : tu crois, toi, que cette fable est vraie ?</i></p> <p><i>Socrate</i>  <i>Si j'en doutais, comme les savants, je ne ferais rien d'original. Et je donnerais aussitôt une belle explication scientifique : je dirai qu'un vent boréal l'a fait tomber au bas des rochers voisins, tandis qu'elle jouait avec Pharmacée ; qu'elle est morte ainsi, et que la légende est née de son enlèvement par Borée. Pour ma part, mon cher Phèdre, j'estime qu'en général les explications de cet ordre ont de l'agrément, mais il y faut trop de talent, trop de travail, et l'on n'y sacrifie son bonheur, pour cette simple cause qu'on est ensuite obligé de rectifier l'image des Hippocentaures, et puis celle des Chimères, sans compter le flot des créatures de ce genre, les Gorgones, les Pégases, et toute la multitude des monstres aux formes extravagantes.</i></p>	<p>[229c] οὐκ, ἀλλὰ κάτωθεν ὅσον δὺ' ἢ τρία στάδια, ἧ πρὸς τὸ ἐν Ἄγρας διαβαίνομεν: καὶ ποῦ τίς ἐστι βωμὸς αὐτόθι Βορέου.</p> <p>Φαῖδρος  οὐ πάνυ νενόηκα: ἀλλ' εἰπὲ πρὸς Διός, ὃ Σώκρατες, σὺ τοῦτο τὸ μυθολόγημα πείθῃ ἀληθὲς εἶναι;</p> <p>Σωκράτης  ἀλλ' εἰ ἀπιστοίην, ὥσπερ οἱ σοφοί, οὐκ ἂν ἄτοπος εἶην, εἴτα σοφίζόμενος φαίην αὐτὴν πνεῦμα Βορέου κατὰ τῶν πλησίον πετρῶν σὺν Φαρμακείᾳ παίζουσιν ὥσαι, καὶ οὕτω δὴ τελευτήσασαν λεχθῆναι ὑπὸ τοῦ Βορέου ἀνάρπαστον [229d] γεγονέναι—ἡ ἐξ Ἀρείου πάγου: λέγεται γὰρ αὖ καὶ οὗτος ὁ λόγος, ὡς ἐκεῖθεν ἀλλ' οὐκ ἐνθένδε ἡρπάσθη. ἐγὼ δέ, ὦ Φαῖδρε, ἄλλως μὲν τὰ τοιαῦτα χαρίεντα ἡγοῦμαι, λίαν δὲ δεινοῦ καὶ ἐπιπόνου καὶ οὐ πάνυ εὐτυχοῦς ἀνδρός, κατ' ἄλλο μὲν οὐδέν, ὅτι δ' αὐτῷ ἀνάγκη μετὰ τοῦτο τὸ τῶν Ἴπποκενταύρων εἶδος ἐπανορθοῦσθαι, καὶ αὖθις τὸ τῆς Χιμαίρας, καὶ ἐπιρρεῖ δὲ ὄχλος τοιούτων Γοργόνων καὶ Πηγάσων καὶ [229e] ἄλλων ἀμηχάνων πλήθῃ τε καὶ ἀτοπίαι τερατολόγων τινῶν φύσεων.</p>
--	--

#### XIV) PALAIPHATOS, *Sur les récits qu'on ne peut croire*

Palaiphatos, *Sur les récits qu'on ne peut croire*, 28  
(trad. Arnaud Zucker, non encore édité)

<p><i>Sur Bellérophon</i>  <i>On dit que la monture de Bellérophon était un cheval ailé, Pégase. Je considère que jamais un cheval ne pourra faire une chose pareille, même si on lui met les plumes de tous les oiseaux du monde. Car si un animal pareil avait existé, il y en aurait encore de nos jours. On dit aussi que le héros tua Chimère, fille d'Amisodaros. Chimère était "lion par devant, serpent par derrière et 'chèvre' au milieu" [Il. 6.181]. Certains pensent que l'animal en question avait en fait trois têtes et un corps. Mais il est impossible qu'un serpent, un</i></p>	<p>Περὶ Βελλεροφόντου.  Φασὶν ὅτι Βελλεροφόντην ὑπόπτερος ἵππος (1) Πήγασος ἔφερεν. ἐμοὶ δὲ τοῦτο ἵππος οὐδέποτε δοκεῖ δύνασθαι, οὐδ' εἰ πάντα τὰ τῶν πτηνῶν πτερὰ λάβοι· εἰ γὰρ ἦν ποτε τοιοῦτον ζῷον, καὶ νῦν ἂν ἦν. τοῦτον δὲ φασὶ καὶ τὴν Ἀμισωδάρου Χίμαιραν (5) ἀνελεῖν· ἦν δὲ ἡ Χίμαιρα πρόσθε λέων, ὀπίθεν δὲ δράκων, μέσση δὲ χίμαιρα. ἐνιοὶ δὲ δοκοῦσι τοιοῦτον γενέσθαι θηρίον τρεῖς ἔχον κεφαλὰς, σῶμα δὲ ἓν. ἀδύνατον δὲ ὄφιν καὶ λέοντα (10) καὶ αἶγα ὁμοία τροφῇ</p>
--	---

<p>lion et une chèvre mangent la même chose. En outre, qu'un être ayant une nature mortelle crache du feu, c'est stupide. Et quelle est la tête à laquelle obéissait le corps ?</p> <p>La vérité, la voici : Bellérophon était un exilé originaire de Corinthe, d'une bonne famille. Il équipa un grand bateau et se mit à faire du brigandage en naviguant le long des côtes et en faisant des razzias. Le nom de son embarcation était Pégase (tout comme aujourd'hui encore les embarcations ont toutes un nom ; et je pense que Pégase est plutôt le nom d'une embarcation que d'un cheval). Le roi Amisodaros habitait une colline élevée, près du fleuve Xanthos dont les alluvions ont formé la forêt de Telmessos, —et qui comporte deux accès, l'un, par devant, depuis la cité des Xanthiens, l'autre, par derrière, depuis la Carie. La montagne présente surtout des escarpements abrupts, mais il y a au milieu une grande cavité dans la terre, d'où il sort du feu. Cette montagne s'appelle Chimère. Il y avait à l'époque, d'après ce que disent les habitants du lieu, un lion qui avait ses quartiers près de l'accès avant, et un serpent qui vivait près de l'accès arrière, et ils causaient de grands dommages parmi les bûcherons et les bergers. C'est alors que Bellérophon arriva et mit le feu à la forêt : la forêt de Telmessos brûla et les bêtes périrent. Les habitants se mirent donc à dire : « Bellérophon est venu avec Pégase et il a fait périr la Chimère d'Amisodaros ». Voilà les faits sur lesquels s'est constituée la légende.</p>	<p>χρησθαι· καὶ τὸ θνητὴν ἔχον φύσιν πῦρ ἀποπνεῖν, εὐήθες. ποία δὲ τῶν κεφαλῶν τὸ σῶμα ἐπηκολούθει;</p> <p>τὸ δὲ ἀληθὲς ἔχει ὧδε. Βελλεροφόντης ἦν φυγὰς ἀνὴρ, τὸ γένος Κορίνθιος, καλὸς κἀγαθός. κατασκευάσας δὲ πλοῖον μακρὸν ἐλθίζετο (15) τὰ παραθαλάσσια χωρία πλέων καὶ ἐπόρθει. ὄνομα δὲ ἦν τῷ πλοίῳ Πήγασος (ὥς καὶ νῦν ἕκαστον τῶν πλοίων ὄνομα ἔχει· ἐμοὶ δὲ δοκεῖ πλοῖον μᾶλλον ἢ ἵππῳ ὄνομα κεῖσθαι Πήγασος). βασιλεὺς δὲ Ἀμισώδαρος ᾤκει ἐπὶ τῷ Ξάνθῳ ποταμῷ ὄρος τι ὑψηλόν, (20) ἐξ οὗ ἡ Τελμισσις ὕλη προσκέχωσται, πρὸς ὃ δὴ ὄρος προσβάσεις εἰσὶ δύο, <u>≤ή≥</u> μὲν ἐμπροσθεν ἐκ πόλεως τῆς Ξανθίων, ἡ δὲ ὀπισθεν <u>≤εκ≥</u> τῆς Καρίας· τὰ δὲ ἄλλα κρημνοὶ ὑψηλοί, ἐν δὲ μέσῳ αὐτῶν χάσμα ἐστὶ τῆς γῆς μέγα, ἐξ οὗ δὴ καὶ πῦρ ἀναφέρεται. (25) τούτῳ τῷ ὄρει ὄνομά ἐστι Χίμαιρα. τότε δὲ ἦν, ὥς λέγουσιν οἱ προσχώριοι, κατὰ μὲν τὴν πρόσθεν πρόσ- βασιν λέων οἰκῶν, κατὰ δὲ τὴν ὀπισθεν δράκων, οἱ δὴ καὶ ἐσίνοντο τοὺς ὑλοτόμους καὶ νομέας. τότε δὲ δὴ Βελλεροφόντης ἐλθὼν τὸ ὄρος ἐνέπρησε, καὶ (30) ἡ Τελμισσις κατεκάη καὶ τὰ θηρία ἀπώλετο. ἔλεγον οὖν οἱ προσχώριοι 'Βελλεροφόντης ἀφικόμενος μετὰ τοῦ Πηγάσου τὴν Ἀμισωδάρου Χίμαιραν ἀπώλεσε'. τούτου γενομένου προσανεπλάσθη ὁ μῦθος.</p>
---	--

NB1 : Sur la chimère comme montagne, voir aussi Strabon 14.3.5

NB2: dans le Violarium (de Pseudo-Eudocie, n°999), le corps chimérique est expliqué ainsi : la fille d'Amisodaros avait deux frères, Léon et Dracon, et ils gardaient les accès à la Lycie, Léon à la tête de la formation, etc. Leur homonoia leur valut le qualificatif de « tricéphale ».

## II<sup>e</sup> siècle

### XV) Les 72 traducteurs, La Septante

Lévitique, Chapitre XVI, Verset 20-26  
(trad. L. Segond, Société Biblique de Genève, 2015)

<p>20. Lorsque'il aura achevé de faire l'expiation pour le sanctuaire, pour la tente d'assignation et pour l'autel, il fera approcher le bouc vivant.</p> <p>21. Aaron posera ses deux mains sur la tête du bouc vivant, et il confessera sur lui toutes les iniquités des enfants d'Israël et toutes les transgressions par lesquelles ils ont péché; il les mettra sur la tête du bouc,</p>	<p>20. καὶ συντελέσει ἐξιλασκόμενος τὸ ἅγιον καὶ τὴν σκηνὴν τοῦ μαρτυρίου καὶ τὸ θυσιαστήριον καὶ περὶ τῶν ἱερέων καθαριεῖ καὶ προσάξει τὸν χίμαρον τὸν ζῶντα.</p> <p>21. καὶ ἐπιθήσει Ααρων τὰς χεῖρας αὐτοῦ ἐπὶ τὴν κεφαλὴν τοῦ χιμάρου τοῦ ζῶντος καὶ ἐξαγορεύσει ἐπ' αὐτοῦ πάσας τὰς ἀνομίας τῶν υἱῶν Ἰσραὴλ καὶ πάσας τὰς ἀδικίας αὐτῶν καὶ πάσας τὰς ἁμαρτίας αὐτῶν καὶ ἐπιθήσει αὐτὰς ἐπὶ τὴν κεφαλὴν τοῦ χιμάρου τοῦ</p>
---	--

<p>puis il le chassera dans le désert, à l'aide d'un homme qui aura cette charge. Le bouc emportera sur lui toutes leurs iniquités dans une terre désolée; il sera chassé dans le désert.</p> <p>(...)</p> <p>26. Celui qui aura chassé le bouc pour Azazel lavera ses vêtements, et lavera son corps dans l'eau; après cela, il rentrera dans le camp.</p>	<p>ζῶντος καὶ ἐξαποστελεῖ ἐν χειρὶ ἀνθρώπου ἐτοίμου εἰς τὴν ἔρημον.</p> <p>(...)</p> <p>26. καὶ ὁ ἐξαποστέλλων τὸν χίμαρον τὸν διεσταλμένον εἰς ἄφесιν πλυνεῖ τὰ ἱμάτια καὶ λούσεται τὸ σῶμα αὐτοῦ ὕδατι καὶ μετὰ ταῦτα εἰσελεύσεται εἰς τὴν παρεμβολήν.</p>
---	--