

La force du vraisemblable. Philostrate, Callistrate et l'image à l'épreuve de l' *ekphrasis*

Mètis, Dossier : S'habiller, se déshabiller dans les mondes anciens , Hors série, 2008, p. 315-344

Karel Thein

Abstract

The article discusses several key issues in interpreting the art of *ekphrasis*, with a special emphasis on the Elder Philostratus and his epistemology of uncertainty. In this context, it focuses on the ekphrastic use of proper names and on Philostratus' use of linguistic negation. These analyses confirm that Philostratus feels perfectly free to transgress the codification of *ekphrasis* in the manuals of rhetorics. At the same time, the article offers a detailed review of the contributions to a recent number of *La Licorne* (n°. 75, 2006: Défi de l'art. Philostrate, Callistrate et l'image sophistique). This review leads then to a brief discussion of the differences between the descriptions of paintings and the descriptions of statues.

Il n'y a pas d'image simple. Du simple fait d'être image, elle implique une structure, qui n'est pas forcément celle du rapport à l'objet extérieur perçu à travers les sens. Au cœur de ce rapport même, apparemment conforme au geste déictique plus direct, se trouvent imbriquées les dimensions *actives* de la mémoire et de l'imagination. Ces dernières, ouvrières littéralement intarissables (voir Platon, *Philèbe*, 39 d-40 a), tendent alors à organiser l'intérieur de chaque image en narration. C'est un complexe qui apparaît d'emblée comme « image », celui dont on n'analyse qu'après coup, et coup par coup, les composantes qui, au niveau discursif, se laissent tirer du côté de la rhétorique, de l'histoire de l'art, de la philosophie. Voilà une des raisons de la fascination durable qu'exerce, à travers les genres fort différents du discours, l'exercice d'apparence descriptive, celui de l'*ekphrasis*, qu'il s'agisse de l'*ekphrasis* tout court ou de l'*ekphrasis* dite

notionnelle qui décrit les images mentales, celles du présent alternatif

et du futur, de l'œuvre encore à venir ou en train de se faire¹. C'est probablement la difficulté même de trancher entre ces deux registres qui renforce ladite fascination — et qui nous fait revenir, toujours et encore, au texte dont la trame est tissée de cette ambiguïté : aux *Images* de Philostrate.

Depuis leur première édition imprimée, celle d'Alde Manuce datant de 1503, ces *Images*, accompagnées d'une deuxième série d'*Images* de la plume du Jeune Philostrate et d'une série de descriptions de statues par Callistrate, n'ont cessé d'inspirer les réactions littéraires et peintes (tout de suite, on songe à Titien), mais aussi les spéculations sur le *paragone* et les Anciens ou, plus généralement, sur la philosophie de l'art (on songe à Goethe et Lessing). Pourtant, ce n'est que depuis une quinzaine d'années que les interprétations d'*ekphrasis* bénéficient de nouvelles manières de théoriser à la fois l'image, le langage et l'histoire ou, plutôt, la nature même de l'objet historique. Un nombre croissant d'analyses continue à confirmer que l'*ekphrasis* n'est pas un genre proprement dit, mais plutôt un ensemble hétérogène des pratiques d'écriture : qu'on se rappelle, par exemple, les tensions entre la codification de l'*ekphrasis* dans les manuels de rhétorique et la liberté d'un Philostrate, ou bien celles entre le sublime épique de certaines descriptions et les éclairs fulgurants et fugitifs des épigrammes ekphrastiques². Il serait donc présomptueux de vouloir résumer en deux lignes ce qu'est une *ekphrasis* ou dire pourquoi c'est la description des images fabriquées ou artistiques qui est devenue, au fil des siècles, le cas exemplaire de l'exercice ekphrastique (en un mot : ceci semble tenir à ce que deux des premières *ekphraseis* détaillées et pour ainsi dire *systématiques* concernent l'élaboration progressive d'un objet qui est à la fois une image créée par l'art divin et un monde qui, précisément en tant qu'artefact, devient compréhensible ; il s'agit évidemment du bouclier d'Achille dans l'*Iliade* XVIII et du cosmos du *Timée* mais aussi du *Critias*)³.

Bien qu'il soit impossible de donner ici une bibliographie des travaux importants, deux recueils sur l'art et le texte en Grèce et à Rome, édités par Simon Goldhill avec Robin Osborne et par Jaś Elsner respectivement, doivent être mentionnés à titre d'exemples mais aussi pour avoir marqué les recherches postérieures jusqu'au numéro spécial de *Classical Philology* qui rassemble les textes issus d'un colloque tenu à Oxford en septembre 2002⁴. En France ou en Italie aussi, on continue à publier de nombreux ouvrages et articles pertinents, y compris la promenade dialogique parmi *Les loges de Philostrate*, écrite par Jackie Pigeaud⁵. Maintenant, *La Licorne* emboîte le pas à ces efforts et offre un numéro spécial destiné à ceux qui s'interrogent sur

Philostrate l'Ancien, Callistrate et la Seconde Sophistique. Les pages qui suivent esquisSENT quelques idées à partir de ce recueil qui ne devrait pas passer inaperçu. Je tâcherai de résumer quelques unes des positions défendues par différents auteurs, tout en me réservant le droit à des développements indépendants. Ceux-ci tourneront autour du travail de Philostrate avec le vraisemblable et l'incertain, et avec la négation linguistique⁶.

Dirigé par Michel Costantini, Françoise Graziani et Stéphane Rolet, le volume *Défi de l'art. Philostrate, Callistrate et l'image sophistique* (*La Licorne* 75, 2006) rassemble onze contributions originales et réimprime la traduction française des *Descriptions de Statues* de Callistrate par Blaise de Vigenère (1597). C'est Philostrate l'Ancien qui est à l'honneur : neuf textes lui sont consacrés, en grande partie ou entièrement. C'est surtout son œuvre qui incite aux considérations théoriques sur les diverses limites du visible et, du même coup, sur ce qui détermine la différence même entre l'image et le langage. Quant à Callistrate, hormis la réimpression de son texte, deux contributions différentes traitent de la tradition manuscrite des *Descriptions* et de l'inscription des signes dans le lieu de la sculpture dont on esquisse le « déroulement énonciatif »⁷. De plus, Françoise Graziani lui dédie une partie de son texte. En revanche, Philostrate le Jeune reste, comme très souvent et malgré quelques belles pages de Ruth Webb, au seuil d'un purgatoire théorique — et je tenterai donc d'indiquer brièvement pourquoi il faudrait l'en sortir.

Commençons toutefois par une question simple et directe : la galerie à Naples, celle où se déroulent les *Images* de Philostrate l'Ancien, est-elle un endroit réel ou imaginaire ? S'il s'agit d'une question mille fois posée, Nina Braginskaya et Dimitri Leonov la dépoussièrent d'une manière intrigante : en étudiant de près la structure des *Images* et les traits stylistiques de la prose philostratéenne. Ils concluent sans équivoque au caractère purement littéraire de l'œuvre dont l'architectonique textuelle est trop complexe pour correspondre à une série de tableaux réels. Contre l'édition Teubner, qui s'appuie sur le manuscrit Bodleianus Laudianus 12 (682) daté ca. 1500, ils refusent de diviser le très long « Bosphore » en deux descriptions, et aboutissent donc à un nombre total de 64 *ekphraseis*, réparties en deux livres formés de 30 et 34 descriptions respectivement, précédées par un Prologue. Ce dernier fait partie intégrale de l'œuvre où il introduit le motif des Heures auxquelles est dédiée la toute dernière description. Pour ma part, j'ai l'impression que cet encadrement n'est pas estimé à sa juste valeur, peut-être parce que l'analyse proposée ne se préoccupe guère de l'art au temps de Philostrate. Quelque chose de la finesse à la fois théorique et linguistique du traitement des *Hôrai* est ici perdu, y compris l'ambiguïté du syntagme *sun hôra graphein* qui conclut les *Images*. C'est elle qui laisse une dernière fois entrevoir la possible duplicité du peintre-écrivain, mis au service de la grâce qui préside

autant à ses énonciations qu'au monde ambiant des éléments, indiquant un lien entre les dimensions invisible et visible partagées

par le peintre et l'écrivain, par le spectateur et le lecteur-auditeur⁸.

L'analyse de ce motif nous mènerait, en fin de compte, du côté d'une différence que Philostrate lui-même établit dans un autre texte, celle entre la *mimésis* et la *phantasia*⁹. Plus exactement, la *phantasia* est nécessaire afin d'élaborer les représentations des dieux (et peut-être des héros mythiques) dont les *Images* abondent et qui, d'après Braginskaya et Leonov, y jouent un rôle structurel ou plutôt structurant. Dans leur analyse, ils associent les naissances des êtres divins avec les débuts des « cycles sémantiques » dont se composeraient, à leur tour, les deux livres. Je ne peux rendre justice aux détails de leur analyse formelle (Dimitri Leonov est un mathématicien de formation), mais il faut souligner que même ceux qui resteront les plus sceptiques à l'égard de quelques unes de leurs conclusions sur les symétries et proportions à l'œuvre dans les *Images*, y compris l'enlacement de la symétrie numérique et de la symétrie stichométrique¹⁰, seront sensibilisés à la diversité de la tradition manuscrite des *Images* qui n'étaient pas toujours divisées en deux livres seulement. Il existe aussi, dans sept manuscrits différents, une « quadripartition » où le livre I reste intact, mais où le livre II se divise en trois (la *Souda* parle également de quatre livres)¹¹. Les auteurs rejettent l'hypothèse que le livre II (donc les livres II-IV) aurai(en)t été écrit(s) plus tard et d'une manière plutôt hâtive voire négligée (probablement comme on écrit la suite d'une série télévisée à succès). Bien au contraire, l'ordre des descriptions dans l'œuvre achevée ne correspond pas à l'ordre chronologique de leur composition : composées d'abord de façon non linéaire, c'est ensuite que les descriptions auraient été « mises chacune à leur place » (p. 22). Tout cela faisait alors partie d'un jeu littéraire destiné à un public très sophistiqué et avide non d'exercices rhétoriques, mais de « belles lettres » littéralement autonomes : obéissant à leurs propres règles de composition et d'appréciation ultra cultivée (voir p. 23-25).

Comme toujours, le double postulat d'un système numérique inscrit dans la structure du texte et d'une intention non déclarée de la part de l'auteur ne manque pas de poser des problèmes. Je me limite à signaler un seul cas. Dans son Prologue, Philostrate, avant de se lancer dans la description des tableaux, décrit d'abord les circonstances et la scène même de son exercice. Dans le temps présent de la composition du texte, il s'agit donc de représenter au lecteur ce qui s'est déroulé, un soir, à Naples, dans une villa somptueuse. Ainsi, l'exercice de description (désigné comme un effort pédagogique et non un éloge des différents peintres auquel le narrateur a d'abord songé) se donne d'emblée comme un exercice de mémoire. De toute évidence, par

définition, ce dernier n'est pas entièrement sans faille. Au sujet de l'agencement de la galerie, Philostrate parle d'un « portique à quatre ou même cinq voûtes » (Prologue, 4). D'après Braginskaya et Leonov, cette expression nous fournit un indice du code numérique (dont je n'ai pas bien saisi le rôle) et n'est donc pas à mettre au compte de « l'oubli de l'auteur » qui s'empresserait de se souvenir d'une galerie réelle (p. 19). Or n'est-il pas possible d'y voir, simplement, l'indice d'un jeu que Philostrate, l'homme de lettres qui possède un extraordinaire sens du visuel, joue avec la perception, l'attention et la mémoire comme autant d'éléments qui forment la trame de son discours ?

L'ensemble des réactions que le texte de Philostrate suscite chez son lecteur est donc d'une nature plus complexe car plus hétérogène que le plaisir lié au déchiffrement d'un code à la fois numérique et littéraire. Le lien et la tension entre le visuel et le linguistique sont non codifiables parce que, dans l'activité de la pensée, les deux dimensions ne sont ni séparables ni réductibles l'une à l'autre. Les couleurs, en commençant par les couleurs divines des Heures qui font du monde même un tableau (Prologue, 1), constituent un continu rempli de figurations multiples, à visibilité très variée et variable. De ce continu, la pensée, toujours accompagnée d'imagination, fait partie, et pourtant, inséparable du langage, elle y apporte la capacité de trouver le continu visuel non en cachant une chose derrière l'autre (ce que la peinture sait très bien faire), mais par sa capacité fondamentale de dire, dans le cadre d'une description, ce qui n'est pas (de cette capacité de négation, il sera question plus loin ; on verra qu'elle a sa pertinence pour les deux *phantasiai* à l'œuvre chez Philostrate et pour l'impossibilité d'une description simple).

Quant aux rapports du visuel à la parole et à la mémoire, Marie-Henriette Quet nous en rappelle la richesse dans son « Voir, entendre, se ressouvenir ». Elle aussi insiste sur l'appartenance des *Images* à l'hellénisme « savant et raffiné du III^e siècle » (p. 46). Or, dans son cas, ce contexte est tissé plus amplement et contient une considération sur les fonctions de l'*eikôn* dans la Seconde Sophistique. Contre Braginskaya et Leonov (mais aussi Agnès Rouveret ou Ruth Webb dont je parlerai plus loin), Quet défend fermement l'hypothèse des peintures réelles que Philostrate « avait effectivement vues, très vraisemblablement, en effet, dans l'une des belles villas maritimes du golfe de Naples » (p. 48). Le raffinement de ses descriptions correspondrait alors au goût cultivé d'un collectionneur privé, celui qui aurait recruté un expert capable de chercher et d'acheter les peintures d'artistes divers, précisément en fonction de la place qu'elles trouveraient dans la galerie¹². Or il faut admettre que cette diversité ne semble pas se refléter dans les *ekphraseis* qui, bien qu'on puisse les distinguer selon le sujet et le genre du tableau décrit, ne se préoccupent pas des différences stylistiques. Elles se contentent plutôt de faire l'éloge de la clarté des détails ou de figures particulières qui

forment en quelque sorte des compositions à l'intérieur de la composition d'ensemble (« ces abeilles si finement peintes, dont toutes les parties, la trompe, les pieds, les ailes se laissent si bien distinguer », II, 12, 1, trad. Bougot, révisée par Lissarrague). De plus, Quet ajoute elle-même une remarque sur l'absence d'intérêt pour les cadres et les dimensions des tableaux (p. 37). Pourrait-on y chercher un indice (pas plus) du caractère imaginaire de l'objet de la description ? C'est l'imagination, à la différence de l'*aisthesis*, qui est comme indifférente à l'échelle spatiale des objets physiques¹³. Bien sûr que l'espace où se trouvent les peintures doit *en gros* correspondre à celui d'une villa romaine ; les dimensions réelles des tableaux un par un (des deux *xeniai* jusqu'au « Le Bosphore » ou « Les Andriens ») n'en restent pas moins floues.

L'indifférence de l'imagination (y compris la *phantasia* philostratéenne) à l'échelle des objets matériels se laisse ainsi modérer par nos connaissances historiques sur la peinture hellénistique et gréco-romaine. Pourtant, situer *en parole* les tableaux dans une villa, c'est transformer la galerie en question en un *modèle* abstrait dont les parties ou composantes se détachent non de la forme spatiale des perceptions — on imagine des objets *dans l'espace* —, mais de la localisation concrète de ces mêmes objets. Il est inutile d'insister sur le fait que cela facilite le transport de ces derniers dans la mémoire. Et si, chez Philostrate, les lieux de l'imagination et les lieux de la mémoire finissent par être indiscernables, c'est que l'*objet* le plus proche de la description est de toute façon une image mentale. Cela n'implique nullement l'irréalité d'un référent de la description, mais au contraire son appartenance à la réalité d'un contexte toujours très ample de l'activité même qui correspond à *ek-phrazein* (que l'on utilise ce verbe ou pas) et qui n'est pas réductible à l'imitation¹⁴. Seulement, dans ce contexte qui tend à s'élargir et qui renvoie finalement (à travers les paysages, les cieux, les saisons, les éléments, les abîmes maritimes) au cadre cosmique dont l'échelle est à la fois déterminée et inconnue, les images mentales se laissent sans résistance enrichir, plutôt qu'accompagner, par les données des autres sens. La description n'est pas collée aux objets séparés de leur atmosphère : plutôt, elle se meut dans l'élément du *sensus communis* qui n'a pas d'organe (et pas d'objet) propre. Comme le suggère Marie-Henriette Quet : les *Images* « valorisent au moins autant l'auditif, voire l'olfactif que le visuel » (p. 47)¹⁵.

Quet a certainement raison d'insister, dans la deuxième partie de la phrase citée, sur le rôle tout aussi important de la mémoire, qui est à la fois personnelle (et liée aux impressions olfactives et auditives) et culturelle (liée aux *noms propres*, appris dès l'enfance, des dieux et des héros¹⁶). L'insistance sur la mémoire culturelle est partagée, d'une manière à chaque fois différente, par les deux contributions suivantes, celles d'Agnès Rouveret et de Ruth Webb. Les deux, cependant, ne

tiennent pas au caractère réel de galerie. Au contraire, c'est en composant une galerie imaginaire que Philostrate aurait mis en valeur son ancrage dans la culture littéraire et sa capacité d'engagement avec la peinture de son époque (et des époques précédentes). C'est quand il s'éloigne des tableaux réels qu'il se rapproche du rôle du peintre : c'est alors à lui de choisir le sujet, les grands traits de la composition et les détails à souligner. Le lien avec un niveau différent, celui de l'image mentale et de la mémoire, devient ainsi le plus direct possible. L'homologie formelle du résultat avec la rhétorique et la formation des *imagines agentes* est tout aussi évidente¹⁷.

Analysant les paysages philostratéens, Agnès Rouveret renoue ici avec ses nombreux travaux sur la peinture romaine et son contexte. Je trouve qu'on peut souscrire sans réserves à sa conclusion, ainsi résumée :

Dans le cas de Philostrate l'Ancien, ses paysages imaginaires apparaissent comme une sorte de patchwork : assemblage de citations littéraires, fragments de peintures typiques et aspirations à de nouvelles *phantasiai*, sans doute absentes de l'art contemporain, même si ce dernier conditionne fortement les jugements esthétiques du rhéteur. Au terme de notre enquête, ses paysages en tant que support des processus de mémorisation se révèlent plus proches des « palais de mémoire » d'Augustin que des jardins du vieillard de Tarente ou des propriétés bien ordonnées de Pline le Jeune. Dans tous les cas, on ne peut nier que le paysage est un indicateur très sensible pour qui cherche à mieux cerner les formes d'expression d'une subjectivité personnelle dans l'Antiquité (p. 76)¹⁸.

Les paysages, *a fortiori* les paysages imaginaires que décrit Philostrate, servent donc à connecter l'invention présente du rhéteur à la mémoire du passé mythique, celui-là même où se situent les drames racontés. Sur les modalités multiples de ce lien, Rouveret offre une série de remarques et de références pertinentes ; on ne se risquera qu'à ajouter que la dimension *indicative* de la subjectivité (et non simplement subjective) s'exprime plus d'une fois à travers la présence des éléments atmosphériques et aquatiques. Rouveret note l'intérêt de « l'air qui enveloppe toutes choses »¹⁹ et qui fait partie des choses représentables par la couleur, donc uniquement par la peinture. Et c'est l'eau, toujours et encore l'eau, que ce soient les fleuves ou la mer, qui joue le rôle d'un contrepoint de l'ouverture aérienne vers le haut. Si cette ouverture permet aussi de regarder d'en haut vers le bas²⁰, la surface semi-transparente de l'eau freine le regard et dissout les formes et les couleurs qui les rendent manifestes.

C'est Filippo Fimiani qui, dans sa contribution, connecte la direction

du regard du haut vers le bas et le rôle perturbateur de l'eau²¹. Prenant pour point de départ la description de la pêche dans « Le Bosphore », il mobilise les références philosophiques qui vont de Platon à Michel Foucault, sans jamais perdre de vue la pêche même, et surtout ce que Philostrate *fait subir* par l'activité de son écriture au regard passif du pêcheur²². Les pages qui concernent plus généralement la pulsion du regard et la volonté du savoir sont à étudier une autre fois en creusant le parallèle proposé ici entre « La pêche » et « Les chasseurs » (p. 204), et avec d'autres textes à appui — dont celui de Gisèle Mathieu-Castellani, « Une leçon d'amour en soixante-cinq tableaux ou l'éénigme du sexe dans l'image » (p. 153-170 de ce même volume). Sur l'eau chez Philostrate, on pourrait continuer longuement²³, y compris sur les descriptions où la transparence et l'opacité de l'eau qui engloutit ou reflète (devenant tour à tour abîme, miroir ou les deux), appartiennent au contexte érotique qui accentue encore le motif du « regard désarmé »²⁴. Pour faire bref, et pour contrebalancer l'intérêt qu'on porte à l'érotisme de Philostrate, je souligne une dernière fois qu'aucun des deux pôles des paysages imaginaires ne doit être oublié. C'est la tension entre les ouvertures aériennes et transparentes d'un côté et le fond opaque des eaux et des désirs fluides de l'autre, qui donne du relief au mouvement d'ensemble des *Images*. Si l'on continue à chercher l'intérêt philosophique de Philostrate dans ses liens apparents avec la question de la perception et avec la *phantasia* stoïcienne, alors ce lien est bien à repenser de fond en comble, et à suppléer en partie par une nouvelle enquête sur la tradition proprement philosophique (plus que littéraire) des paysages à la fois moraux et cosmologiques²⁵.

Tout ceci, évidemment, ne doit pas renvoyer à des propositions d'ordre doctrinal. Dans les deux cas apparemment éloignés (les ébauches cosmologiques, les perceptions), Philostrate pratique une subversion assez subtile et contourne toute doctrine philosophique, mais aussi la simple reprise des préceptes rhétoriques. Il suffit de regarder les motifs de la clarté et de la vivacité d'une *ekphrasis* selon les *progymnasmata* d'un côté, et la question de la *phantasia* et du saisi des objets dans la perception selon les philosophes de l'autre côté. J'aimerais passer du premier au deuxième de ces motifs, et surtout brièvement indiquer leur lien possible. Pour point de départ, je prendrai une observation que fait Ruth Webb dans son article : « The *Imagines* as a fictional text : *Ekphrasis, apatê and illusion* ».

Traitant les *Images* comme un texte de fiction, Ruth Webb se concentre sur le lien entre *ekphrasis* et *enargeia*. Elle montre comment Philostrate travaille le langage afin de doter ses descriptions, pleines de récits et

de détails, de la vivacité nécessaire pour transporter l'auditeur ou le lecteur comme au milieu de la scène représentée et pour lui faire sentir (dans le présent de son âme) telle ou telle émotion appropriée. Tout cela est fort bien connu et Webb elle-même nous offre un résumé de cette question avec quelques éléments de bibliographie (p. 120). La valeur de sa contribution consiste pourtant dans l'analyse fine et détaillée de divers passages des *Images* des deux Philostrates, y compris la façon dont Philostrate l'Ancien ne cesse d'engager puis de dissiper notre attention. Avec la pleine conscience des acquis de l'ensemble de son texte, je préfère maintenant revenir, à partir du premier paragraphe de la page 120, sur la question générale de l'*enargeia descriptive*. Cette page nous rappelle le but que Philostrate partage avec les manuels de rhétorique, celui de mettre la chose décrite « devant les yeux » des auditeurs. Or les manuels, constate Webb, nous donnent finalement très peu de conseils pratiques quant aux façons d'obtenir ce résultat. Ce qui semble clair, c'est que l'inclusion du détail doit jouer un rôle cardinal et que « c'était la présence ou l'absence du détail qui faisait la différence entre une *ekphrasis* et un récit ». Or avec Philostrate, les choses tendent toujours à se compliquer et cette frontière devient extraordinairement floue. D'autre part, Philostrate peut nous sensibiliser à un élément de la description dont la dimension narrative reste largement à analyser : il s'agit du nom propre et de ses fonctions dans un contexte culturel déterminé²⁶.

Mais d'abord, que disent les manuels de rhétorique ? Les distinctions en question sont-elles nettes²⁷ ? On notera tout de suite que l'élément que je viens de mentionner, celui du nom propre, n'y reçoit aucune attention particulière. Plus exactement, si une *ekphrasis* doit présenter un objet ou une situation qui est clairement discernable, cette même situation semble pourtant nécessiter une sorte d'explication ou d'interprétation. Or cette dernière n'est possible que si, dans les *ekphraseis* même très brèves, la description générique s'accompagne d'une dénomination constitutive pour sa signification. J'admetts que le cas est moins net dans les descriptions des « lieux » (y compris des paysages et, après tout, des *xeniaidē* Philostrate), et aussi dans les descriptions des « temps » (des saisons, du jour et de la nuit, etc.)²⁸. Or même ici, dans l'intérêt de son efficacité, la description utilise, le plus souvent, les noms *propres*. Il s'agit de l'identification en tant qu'interprétation minimale, interprétation liée au geste deictique (« ceci est »). Ce qui est *a fortiori* vrai pour les personnes même si l'on décrit, par exemple, les espèces animales, et non les animaux pour ainsi dire individuels. Il arrive aux auteurs gréco-romains d'évoquer Hérodote et sa description du crocodile ou de l'ibis. Or le but de cette description consiste à signaler la singularité de telle ou telle espèce à l'intérieur du règne animal, et ceci dans le cadre plus large d'une description physico-morale de l'Égypte, pays tout aussi singulier entre tous. Dans l'économie de la description herodotéenne, le nom de

l'espèce fonctionne comme le nom propre. De la même façon, le nom « pêcheurs » signifie chez Philostrate une activité liée à la nature singulière de l'eau dont la semi-transparence déjà mentionnée est l'objet premier de l'attention.

Cette économie devient donc évidente dans les *ekphraseis* qui évoquent les hommes, leurs actions et les lieux de ces actions. Dans le cadre d'une telle évocation, l'identification à l'aide du nom propre implique alors, presque automatiquement, un récit. En disant *qui est là-bas*, on commence à dire *ce qu'il fait là-bas*. Les noms propres et les récits qui en découlent constituent ensemble l'exégèse de la surface visible quelle qu'elle soit : ils en précisent le sens et l'intérêt. Pour le dire simplement, dans les *ekphraseis*, on est en train de décrire *afin de faire savoir à quoi, au juste, les auditeurs ou lecteurs ont affaire*. Presque toujours, il y a donc une dimension épistémique, quel que soit l'objet ou la situation en question, et c'est précisément cette dimension qui détermine l'organisation narrative du texte.

La tâche d'expliquer le sens s'accompagne d'une autre, celle de produire, dans l'âme de l'auditeur ou du lecteur, des émotions très exactement calibrées. Pendant la période gréco-romaine, cette deuxième tâche devient souvent dominante : d'où l'inclusion de l'*ekphrasis* dans le genre oratoire. Les auteurs des *progymnasmata* la définissent alors (pour la première fois) comme un compte rendu détaillé qui nous fait voir les objets en question avec les yeux de notre esprit. Le style de ces comptes rendus est conforme au sujet traité : pour décrire une prairie en fleur, il faut un style fleuri et épanoui ; pour la description d'un paysage désolé ou d'un rocher, convient un style sec. De toute façon, la vertu principale et spéciale de l'*ekphrasis* consiste dans sa clarté et sa vivacité, son *enargeia* et sa *sapheneia* que soulignent si fortement les auteurs comme Hermogène ou Théon. Et comme la *sapheneia* semble avoir été moins commentée que l'*enargeia*, il est utile d'ouvrir les *Progymnasmata* de Théon afin de souligner, à l'aide de *sapheneia*, une première *tension* possible, celle entre l'impact de la présentation claire et concise d'un côté, et le développement du détail de l'autre côté. Il s'agit d'une question d'accent ou de degré plutôt que d'une polarité, mais il demeure incontestable que l'auteur du discours doit choisir jusqu'à quel niveau et quelle quantité de détail il peut aller afin de renforcer le caractère plausible et persuasif de la description sans que cette dernière s'écroule sous le poids des particularités accumulées. Si donc la *sapheneia* est introduite comme une des trois vertus (*aretai*) du récit (*diégēsis*) [les deux autres étant la concision et la vraisemblance (79, 20-21)], elle devient également une des vertus principales de l'*ekphrasis*. Je cite :

Les vertus de la description sont les suivantes : avant tout la clarté et l'évidence (*sapheneia men malista kai enargeia*) qui fait presque voir (*schedon horasthai*) ce qu'on présente ; puis ne pas s'étendre tout au long sur les détails inutiles ; d'une

manière générale l'expression doit se modeler sur le sujet
[etc.].

En règle générale, comme l'ajoute la scholie numéro VI, « la clarté est la représentation évidente des choses sans aucune ambiguïté dans l'expression » (*saphēneia estin hē enargēs tōn pragmatōn didaskalia mēden ex hermēneias amphibolon echousa*). Pourtant, il est permis à l'orateur de manipuler la clarté. La scholie suivante (numéro VII) maintient que « nous ne nous soucierons pas toujours de la clarté, mais [...] nous dirons de façon claire ce qui nous est favorable et de façon obscure ce qui nous est défavorable ». L'exemple en est tout de suite fourni par les propos délibérément obscurs de Démosthène dans son discours *Sur la couronne*, et comme cet exemple lui-même l'indique, il s'agit d'une possibilité rhétorique plus générale et qui ne s'applique pas à l'*ekphrasis*. Ce qui est indirectement confirmé par le texte de Théon qui, dans une remarque elle-même polémique, n'est pas d'accord avec certains qui

jugent bon d'inclure aussi dans les exercices sur la description la contestation et la confirmation de certaines descriptions d'auteurs : Hérodote, par exemple, se trompe sur l'aspect de l'ibis, lorsqu'il dit qu'il a le plumage blanc, sauf la tête, le cou et l'extrémité de la queue ; en effet, la queue est entièrement blanche. Cela ne nous paraît rien ajouter à ce que nous avons dit ci-dessus, parce que, pensons-nous, cette espèce entre dans la classe des contestations et confirmations de récits (120, 3-11).

D'après Théon, l'*ekphrasis* est donc une description transparente qui ne prend pas la forme d'une argumentation, mais agit uniquement par les images transmises et de façon pour ainsi dire automatique. L'*ekphrasis* rhétorique et minimale, c'est le degré zéro de l'argumentation. C'est que l'*ekphrasis* rhétorique ne se soucie pas du vraisemblable et ne se préoccupe guère du possible ou de l'impossible. En revanche, la question du vraisemblable constitue le domaine même de l'argumentation (Théon 93.5-95.2). Chez Théon lui-même, on trouve un exemple très significatif de cette différence. C'est l'exemple de l'héroïne tragique par excellence, à savoir Médée. D'après la théorie rhétorique de l'*ekphrasis*, il est parfaitement légitime de donner une description (de l'image) de Médée au moment où elle s'apprête à tuer ses enfants. L'important c'est que cet exercice reste entièrement délié de l'argumentation au sujet de Médée, car c'est l'argumentation qui se demande s'il est possible ou vraisemblable qu'une mère tue ses propres enfants. On peut alors composer une *ekphrasis* de Médée la tueuse d'un côté, et la défense de Médée la bonne mère de l'autre. L'important, c'est de *ne pas mélanger les genres* ²⁹. En général, l'*ekphrasis* ne doit pas argumenter ni juger. Et je souligne ce trait de la théorie rhétorique afin qu'on puisse mesurer les audaces de Philostrate dont les *ekphraseis* ne cessent de brouiller tout le système de différences

établies par Théon ou Hermogène.

En observant la règle du degré zéro de l'argumentation et l'impératif de la clarté ou de l'*enargeia*, un auteur peut raccourcir ou rallonger ses descriptions avec une liberté considérable, et c'est là où l'on est en droit de se demander jusqu'à quelle longueur et quel nombre de détails on peut aller. Au sujet des faits ou des affaires (*pragmata*), Théon indique la possibilité d'une longueur considérable. Si nous décrivons

une guerre, par exemple, nous exposerons d'abord ce qui l'a précédé, les levées des troupes, les dépenses, les craintes, le pays ravagé, les sièges, ensuite les blessures, les morts, les deuils, enfin la capture et l'esclavage des uns, la victoire et les trophées des autres. Si nous décrivons des lieux, des temps, des « manières » ou des personnes, après l'exposé dont ils fournissent le sujet, nous aurons matière encore à discours dans le beau, l'utile et l'agréable, comme fait Homère, lorsqu'il dit que les armes d'Achille étaient belles, robustes et que leur vue remplissait ses compagnons d'armes d'étonnement et ses ennemis d'effroi (119, 19-30).

Théon lui-même se donne donc les moyens d'élargir la description du point de vue quantitatif (l'exemple cité accumule les faits selon la causalité des événements), mais aussi qualitatif (on décrit les émotions). De tous ces moyens, auxquels il n'hésite pas à ajouter la contestation, Philostrate s'empare afin de construire les grands paysages habités par un grand nombre de personnages et des objets où la quantité de détails ne provient pas d'une simple accumulation de segments distincts (des parties d'un Tout nettement articulé). Elle semble plutôt résulter d'une impossibilité d'enchaîner soit les éléments au nombre fini (à l'exemple du bouclier rond d'Achille selon Homère) soit les causes et conséquences qui formeraient une chaîne ouverte mais sans ambiguïté. C'est précisément que Philostrate se tient délibérément dans le registre du *vraisemblable*, qu'il s'agisse de la simple identification des objets ou de la causalité assez fluide des événements. Contrairement à la définition de l'*ekphrasis* par Théon, les *Images* nous confrontent à des problèmes épistémologiques d'une épaisseur considérable. Afin de pouvoir déchiffrer la nature de ces problèmes et d'en mesurer l'impact, il faut mentionner une dernière question fort importante.

Il est à noter que ni Théon ni Hermogène ne semblent préoccupés par le deuxième moment constitutif de l'efficacité même de la description. Afin d'accomplir l'*enargeia* et de faire voir ce qu'on présente, il faut réussir une « visualisation » interne des objets externes (ou visualisation des objets comme s'ils étaient externes). Il faut donc manier les *phantasiai* ou *visiones*, ce qui est une capacité soulignée chez Quintilien ou le Pseudo-Longin, qui nous parlent de la *phantasia*

comme « visualisation » sans, d'autre part, nous parler de l' *ekphrasis*. Il est pourtant évident qu'un appel général à la capacité humaine de former une image interne ou mentale, un appel qui explicite la condition de l'efficacité rhétorique et poétique, affecte le schéma de la description dont la clarté est rendue possible seulement par ce qui permet aussi d' *éloigner* le lecteur ou l'auditeur des choses qui lui sont présentes dans son temps et son espace. Pour donner la parole à un poète, je cite les *Tristia* d'Ovide qui, dans son exil, voit devant ses yeux (*ante oculos*) tout ce qu'il ne peut plus toucher : « devant mes yeux passent ma maison, Rome, et la forme des lieux, et à chaque lieu s'associent les scènes dont ils furent le théâtre. J'ai devant mes yeux, comme si elle était présente, l'image de mon épouse » (III, 4, 11-13)³⁰. Ovide écrit en latin, mais la rhétorique de son cœur est bien guidée par une *phantasia* ou son équivalent, une *phantasia* qui peut désigner soit la capacité de produire les images mentales soit une image mentale qui résulte de cette capacité³¹.

Tout cela, nous pouvons l'affirmer tranquillement grâce à quelqu'un comme Quintilien qui, dans un passage très souvent cité des *Institutions oratoires* (VI, 2, 29-30), explique que « ce que les Grecs appellent *phantasia* (nous pourrions bien l'appeler *uisio*), la faculté de nous représenter les images des choses absentes au point que nous ayons l'impression de les voir de nos yeux et de les tenir devant nous, quiconque aura pu bien le concevoir sera très efficace pour faire naître les émotions ». Nous sommes donc fermement sur le terrain de la rhétorique, le terrain partagé par ce que nous appelons aujourd'hui « la littérature », donc par la poésie et le roman d'aventure. En même temps, nous n'avons pas avancé quant au lien entre l' *ekphrasis* et la *phantasia* puisque la deuxième ressemble toujours à la précondition trop générale de la première. Je proposerais donc une précision interprétative selon laquelle l'œuvre propre de l' *ekphrasis* consisterait à *discipliner et guider* la visualisation interne elle-même, à la ralentir et la circonscrire à l'inventaire souvent large mais toujours organisé et délimité des objets et des situations. La tâche de susciter les émotions n'en est pas éliminée, mais elle semble limitée surtout à deux cas assez précis :

1. il s'agit de provoquer une sympathie qui fait sentir, au lecteur ou à l'auditeur, les émotions des personnes ou personnages mêmes qui sont acteurs du drame décrit ;
2. il s'agit de provoquer les sentiments liés à la nature (physique) de l'univers, et ainsi s'approcher d'une sorte de sublimité calme et très différente de celle dont parle le Pseudo-Longin : ce deuxième usage de l' *ekphrasis* nous transforme en spectateurs du drame plutôt cosmique qu'humain.

Évidemment, nous n'avons pas affaire à une division « générique », mais plutôt aux deux catégories du discours. De surcroît, il importe de

souligner que ces deux catégories sont susceptibles d'un mélange réciproque et que ce n'est pas pour rien que, par exemple, les descriptions des œuvres d'art sont à trouver dans les deux catégories. En même temps, la spécificité des deux catégories établies me semble réelle et il faut dire que c'est surtout la deuxième catégorie, celle des descriptions qui nous transforment en spectateurs du monde (ou du cadre physique du monde), qui élargit considérablement le sens de l'*ekphrasis*. Un des traits essentiels de cet élargissement consiste dans l'entrée en jeu d'une autre *phantasia* que celle dont parlent Quintilien ou le Pseudo-Longin. Cet « autre » *phantasia* est celle des philosophes hellénistiques. Dans la *phantasia* des philosophes, l'enjeu n'est pas celui de la production des images ou des visions mentales comme c'est le cas de la rhétorique. Il s'agit de la continuité (ou du degré de continuité) entre la sensation et la pensée en tant qu'activité de l'intellect.

Cette *phantasia*, traduite soit comme « impression » soit comme « présentation », joue sous la forme de *phantasia kataléptikē* ou « impression cognitive » le rôle fondamental du critère de la vérité tel que le conçoivent les stoïciens. Pour m'en tenir ici à l'essentiel, il suffit de rappeler que l'impression cognitive présente à notre âme une chose réelle dont elle est la marque la plus convaincante à laquelle nous donnons notre assentiment. Cette quasi-définition (à compliquer plus tard) nous suffit pour comprendre que la *phantasia* rhétorique, qui consiste à visualiser un objet absent, et la *phantasia* philosophique, qui consiste à saisir un objet présent, constituent deux développements indépendants, sans qu'il faille s'interroger sur leur rapport. L'emploi du même mot n'implique strictement rien. Il est vrai que l'emploi stoïcien de *phantasia* n'est pas inconnu d'un auteur comme Théon qui a recours à la *phantasia* au moment où il faut expliquer l'identité du contenu à travers plusieurs énoncés de style différent (62, 15-21), ce qui relève d'une théorie stoïcienne qui nous est parvenue grâce à Sextus Empiricus³². Or cet emploi semble confirmer l'absence de rapport entre la *phantasia* des philosophes et la stratégie de l'*ekphrasis*. Et pourtant on a pu fournir une interprétation explicitement stoïcienne de l'*ekphrasis* dans le roman grec, celle élaborée dans deux textes écrits par Claude Imbert qui n'hésite pas à parler de « l'*ekphrasis* stoïcienne » et à citer la conception que Philostrate (et pas seulement le roman grec) se fait de la *phantasia* comme parfaitement homogène avec la philosophie stoïcienne.

Depuis Claude Imbert, évoquer les stoïciens en parlant de Philostrate est devenu un procédé assez courant³³. Sa thèse principale, celle de la *phantasia* comme l'expression du lien naturel entre la théorie stoïcienne de la perception d'un côté et la théorie de l'art de l'autre côté, mérite une discussion approfondie que je ne peux qu'entamer ici. C'est pour cette raison même que je préfère le faire en évoquant d'abord, pour préparer ma propre position, une autre dimension du

rapport (ou de l'absence de rapport) entre la peinture et la poésie. Il s'agit, à mon avis, de la différence la plus fondamentale entre l'image et la parole.

Cette différence tient à une capacité du langage dont l'image n'est pas dotée et ne saurait l'être : la *capacité de négation*. Mon critère pour établir l'importance de la négation est fort simple : la négation est un fait du langage dont non seulement on ne saurait offrir un équivalent direct en image, mais qui ne se laisse même pas effleurer en imaginant telle ou telle situation susceptible d'une interprétation déterminée. Prononcer une phrase intraduisible en image est facile. Par exemple : « ceci n'est pas une chaise ». Cette phrase n'a pas et ne peut pas avoir un *équivalent pictural direct* (même inexact). On peut objecter que l'équivalent pictural de la phrase « ceci n'est pas une chaise » consiste en n'importe quelle image qui ne représente pas une chaise. Or une telle réponse ne mène nulle part, car elle ne nous fournit aucun *critère* pour discriminer entre tous les objets de notre univers à l'exception des chaises. C'est pourquoi la phrase : « ceci n'est pas une chaise », reste en éternel chômage ekphrastique. D'autre part, on peut adoucir la négation facilement, juste en l'incluant dans un énoncé plus développé où elle s'accompagnerait d'une sorte de correction immédiate. Par exemple : « Non, ceci n'est pas la Mer Rouge et ce ne sont pas les Indiens, *mais* les habitants d'Éthiopie et un homme grec en Éthiopie ». L'indétermination et le doute ne durent qu'un instant. Cet instant est pourtant suffisant pour qu'on puisse se rendre compte de la possibilité d'une ignorance et d'une erreur. Mais, et c'est la question principale, pourquoi Philostrate, qui est l'auteur de l'exemple cité³⁴, aurait-il semé un tel doute au cœur même de son entreprise ekphrastique ?

Cette question peut recevoir deux réponses différentes. La première est simple et rassurante. Elle provient du cadre dramatique des *Images*, de leur mise en scène pour ainsi dire déictique. Dans le Prologue, après une introduction générale, on apprend que le texte qui va suivre constitue une sorte de compte rendu d'une leçon d'apprentissage de culture, une leçon donnée par l'auteur à un garçon de dix ans mais déjà avide d'apprendre, à un garçon qui l'accompagne d'un tableau à l'autre³⁵. La mise en scène déictique contient donc les apostrophes de Philostrate au jeune garçon, et aussi ses réponses aux questions ou suggestions implicites de ce dernier. Ce serait alors le garçon qui se trompe en méconnaissant la mer et en prenant les habitants d'Éthiopie pour les Indiens. La phrase citée serait une correction de cette erreur. En fait, Philostrate ne cesse de s'adresser au garçon dont la voix est absente du texte, tout comme il ne cesse de s'adresser aux peintures elles-mêmes.

J'accepte cette explication comme la plus évidente³⁶. Mais il semble qu'elle n'est pas suffisante. Plus exactement, elle ne dit pas pourquoi, à l'intérieur de son système parfois assez complexe d'apostrophes,

Philostrate n'hésite pas à recourir à la négation linguistique sous toutes ses formes, et ceci de manière très ostentatoire. Je crois qu'il nous faut une deuxième réponse qui prendrait en compte non seulement la mise en scène pédagogique, mais encore le caractère fort singulier de la description philostratéenne.

Pour ma part, j'envisage de construire cette deuxième réponse en assumant (c'est mon hypothèse) que, chez Philostrate l'Ancien, le recours systématique et pourtant très diversifié à la négation (qu'il utilise beaucoup plus souvent que les autres auteurs d'*ekphraseis*) traduit un malaise épistémique important et irréductible au simple jeu ironique (bien que l'ironie de Philostrate ne soit pas contestable). Parmi les négations dans le texte de Philostrate, on en trouve d'ailleurs un nombre surprenant qui décrivent une situation épistémique de l'*interprète* lui-même : « je ne sais pas », *ouk oida*, semble être une des phrases qui reviennent sous sa plume comme une sorte d'index, comme un signal de la situation de doute qui, elle-même, consiste surtout et avant tout en une difficulté à donner son assentiment à sa propre *phantasia*.

Ce qui est grave, car une des situations signalées par ce « je ne sais pas » est celle où Philostrate n'est pas sûr de pouvoir distinguer entre la chose réelle et la chose peinte, comme c'est le cas de la célèbre abeille dans son « Narcisse ». C'est bien sûr aussi un jeu ironique et cultivé, un clin d'œil adressé au lecteur savant qui, tout de suite, se rappelle la compétition entre les peintres Zeuxis et Parrhasios, décrite par Pline l'Ancien. Pourtant — d'après le Prologue même de Philostrate — l'enjeu principal d'une telle compétition réside dans l'accomplissement d'une analogie entre le monde visible et le tableau que l'œil perçoit comme une parcelle de ce monde. Cet enjeu, pour parler comme Philostrate, est non seulement celui d'une analogie entre la peinture divine (les couleurs et les formes de la nature) et la peinture humaine (un cadre rempli des couleurs « artificielles »), mais celui de leur *continuité* effective en tant qu'élément d'erreur non pas des sens, mais des opinions sur ce qu'on perçoit. Devant le fond de la nature, qu'il décrit dans son Prologue comme une surface divine semi-transparente, Philostrate se tourne vers les tableaux qui rendent visibles les actions déchiffrables du passé (« ceci est Héraclès ») mais aussi des objets plus difficiles à déchiffrer au présent (cette abeille est peut-être réelle). Le problème épistémique des tableaux à décrire et interpréter consiste donc moins dans l'identification de tel ou tel récit mythique ou héroïque, de telle ou telle référence classique, que dans la réponse à la plénitude et à la multitude des objets pour ainsi dire accessoires. C'est le problème des significations noyées dans la surface du tableau. Le problème, en somme, d'une non coïncidence de la *graphê* et du *logos*.

La première leçon à tirer de cette hypothèse, c'est qu'il faudra relire Philostrate phrase par phrase sans aucun préjugé littéraire ou

philosophique, bref théorique. Or avant même de le faire, on pressent un Philostrate peu stoïcien, et pas seulement sophiste : un Philostrate teinté d'un certain scepticisme et dont le recours à la *phantasia* voire *phantasia kataléptikē* démontre que, face à la peinture, le passage de l'impression à l'assentiment risque d'être compromis. Loin d'être un traité théorique, les *Images* (sans perdre leur caractère ludique) contiendraient aussi l'ébauche d'un programme épistémique, un programme centré également sur la question de l'assentiment au plausible (*pithanon*)³⁷ et sur la question de l'impossible science des objets indéterminés³⁸. Cette impossibilité serait alors illustrée par les exégèses descriptives à la fois longues et inachevées des *Images* où nous rencontrons une quantité exorbitante d'objets qui ne s'organisent pas vraiment dans un monde clos et délimité. La multiplicité des objets et des parties d'objets décrits est inhérente à toute *ekphrasis* ; chez Philostrate, elle est presque en train de devenir un thème du discours. Cette multiplicité semble *accompagner* les exploits classiques des héros et des hommes, les « mythologèmes » dont se sert Philostrate, sans qu'il y ait une organisation d'ensemble comme c'était le cas dans l'exégèse allégorique pratiquée par les stoïciens. Ici, en revanche, la multiplicité des objets et des « micro-événements » reste pour ainsi dire posée et remarquée à côté des drames héroïques. Ce qui veut aussi dire que les conseils d'un Théon sont négligés de façon souveraine.

La meilleure façon de présenter un Philostrate autant sceptique que stoïcien (donc au fond ni l'un ni l'autre) consiste à confronter cette lecture à l'interprétation déjà mentionnée de Claude Imbert, qui rattache l'entreprise des *Images* à l'ambiance d'un stoïcisme culturel en tant que terrain de rencontre entre les thèses techniques de cette école et la culture à la fois alexandrine et romaine³⁹. D'après Imbert, c'est le début des *Images* qui, de la même façon que le prologue de *Daphnis et Chloé* de Longus et le chapitre XV du *Traité du sublime* écrit par le Pseudo-Longin, n'est pas à lire uniquement comme un produit de la culture rhétorique et sophistique tardive avec son usage de l'*ekphrasis* comme une pièce insérée à l'intérieur d'une narration plus ample. Il s'agit plutôt d'une manifestation d'un art particulier de l'expression qui semble suivre les préceptes des « maîtres du Portique qui associerent à l'*ekphrasis* une théorie de la prose narrative et une déontologie » (99). C'est que les Stoïciens auraient élaboré une théorie de la représentation en tant que « spontanément “loquace” », ce qui permet à l'art rhétorique et dialectique de « tirer parti de ce bavardage premier » (99) et de le transformer en *ekphrasis* en tant que « compte rendu exact » de toutes choses, un compte rendu dont la perfection rhétorique « fait valoir l'apparence, incline à l'assentiment et prépare l'usage des critères de la dialectique » (100). Voici donc une parfaite continuité entre la rhétorique et la dialectique : de l'une à l'autre on procède en organisant le matériel que nous offre spontanément notre faculté de représentation. C'est toujours cette

continuité qui permet d’élargir l’horizon du récit jusqu’à la cosmologie et la théologie : on reste toujours dans le même univers plein de signes et de sens, dans un univers qui nous incite naturellement à une lecture allégorique. Ainsi, le tableau décrit dans le Prologue de *Daphnis et Chloé* est à la fois un des nombreux « points épiphaniques du monde » et un point très privilégié en ce qu’il contient déjà en lui-même, en tant que tableau, le germe de son interprétation. Selon les stoïciens, une peinture mythologique nous fournit un lien entre nos représentations et la nature au sens de la nature divine ou de l’univers absolument homogène. Bien décrire, c’est déjà interpréter.

Il est évident que les tableaux — et leurs descriptions — diffèrent quant à leur capacité épiphanique. Imbert souligne à juste titre que, dans *Daphnis et Chloé*, l’*ekphrasis* n’est plus une digression à l’intérieur d’un récit, mais se trouve déplacée dans le prologue du roman, résumant ainsi sa poétique même. Philostrate l’Ancien va encore plus loin dans cette perspective, car il transforme l’exercice ekphrastique en cadre même de tous les récits qu’il est en train d’emprunter à Homère, à la tragédie, à la mythologie⁴⁰. Chez Philostrate, il ne s’agit pas de la matrice d’un récit romanesque à venir. Mais cette différence mise à part, Imbert peut soutenir, justement au sujet des *Images*, l’interprétation suivante :

Le tableau est l’instance où composent entre elles deux lectures, lecture divine ou physique de la scène, et lecture humaine ou tribulatoire. C’est la surface où la scène mythologique dépose l’épiphanie des intentions divines, scène en laquelle les spectateurs s’introduisent, sous réserve d’accepter l’un des rôles qui y sont déjà inscrits. Ou encore, le tableau met en coïncidence deux lectures de la scène, celle grandiose, mythique, à la mesure des finalités universelles que l’exégète fait voir, lors même qu’il dit la leçon anecdotique de l’image, et celle que le lecteur souligne de ses assentiments tout socratiques⁴¹.

Cette interprétation, qui nous renvoie au stoïcisme et à l’allégorie qui se fonde sur la continuité entre la sensation et la pensée, est à mon avis plus forte que la contre-lecture de Philostrate en termes étroitement sophistiques. Je rappelle au passage que cette autre lecture a été élaborée par Barbara Cassin qui la résume ainsi : « Les tableaux des *ekphraseis* sont des antiphénomènes, non pas les imitations de la nature mais les productions réinventées à partir de la culture : des effets qui ne tirent leur *enargeia*, leur “vivacité”, que des pouvoirs du *logos* »⁴². Cette conclusion est indéniable pour autant que nous avons affaire à un texte écrit et littéraire, mais elle est peut-être trop générale : par exemple, la première opposition, celle du phénomène et de l’antiphénomène, n’est pas très pertinente ; d’ailleurs, elle ne s’appliquerait pas à la sensation et à la *phantasia*

selon les stoïciens (la même chose, en d'autres termes, vaut pour la deuxième opposition, celle entre la nature à imiter et la culture à réinventer). Je ne suis donc pas sûr que l'on puisse conclure, et c'est ma deuxième citation de Barbara Cassin, que « l'art du peintre est "commensurable" au discours et, avec le discours, il n'y a plus de trace de "représentation". Le *logos* fournit seul la "mesure" de la *tekhnē* : c'est ainsi qu'il l'emporte et sur la peinture et sur la nature »⁴³. Cette interprétation de Philostrate, et de l'*ekphrasis* en général, semble surtout prolonger la polémique bien antérieure entre Aristote et la première sophistique.

D'autres interprètes, et pas seulement Claude Imbert, sont en revanche plus favorables au lien entre l'*ekphrasis* selon Philostrate et la conception stoïcienne de la représentation. Dans ce contexte, on peut nommer Marc Eli Blanchard, cité par Barbara Cassin, mais qui, en analysant les *xenia* ou « natures mortes » décrites par Philostrate, aboutit à sa propre lecture en établissant un lien entre les descriptions de Philostrate et la théorie stoïcienne du signe et de la représentation, tout en soulignant la possibilité d'une libération paradoxale de cette dernière par rapport à tout objet sensible⁴⁴. Je ne peux pas suffisamment citer cette lecture (le passage en question s'étale sur deux pages), mais j'en souligne une analyse de la dimension temporelle à la fois des descriptions de Philostrate et du discours stoïcien qui « vise à une simultanéité qui inclut le sujet, l'objet et le monde », cette simultanéité étant le terrain de « l'apparition lumineuse de l'objet représenté »⁴⁵. Avec Imbert et Blanchard, il faut encore citer François Lissarrague qui, dans son article sur « Philostrate, les images et les mots », met l'accent sur la capacité d'abolir « la distance entre le réel et sa représentation »⁴⁶, sans pourtant dissoudre la structure complexe de la faculté de représenter et — en même temps — d'imaginer. Et cette complexité reste la source de troubles dont les descriptions concrètes semblent abonder.

D'où la question naturelle du rapport entre ces descriptions et le Prologue des *Images*. Le discours sur l'invention de la peinture peut être lié à la *généalogie* stoïcienne des arts que nous connaissons grâce à Posidonius. On peut aussi la rapprocher d'une *classification* plutôt originale des arts esquissée par Philostrate dans *La vie d'Apollonius de Tyane* (VIII, 7) où il range la peinture et la sculpture dans le même groupe des arts « semi-libéraux » que la navigation et l'agriculture⁴⁷. En même temps, le lien indiqué dans la première phrase du Prologue entre la *zōgraphia* et l'*alētheia* se retrouve aussi chez Sextus, dans son traité *Contre les grammairiens* (182) où Sextus oppose les arts « réels » (la peinture, la sculpture) aux arts dépourvus de la vérité (les arts de promesse comme la divination). La classification des arts selon Philostrate peut être comparée à plusieurs autres passages dans Sextus, qui admet plusieurs arts comme tout à fait acceptables : non seulement la peinture et la sculpture, mais encore la navigation et

l'agriculture, et aussi la médecine, certaines formes de l'astronomie et

de la grammaire, et puis la philosophie⁴⁸.

Les références ou filiations peuvent donc être tissées dans tous les sens. Je n'ai surtout pas l'intention de faire de Philostrate un sceptique avoué. J'admetts volontiers que la polarité établie par Philostrate entre la perspective divine et la perspective humaine sur la peinture justifie (ou semble justifier) l'interprétation de ce Prologue par Claude Imbert, interprétation donc la force réside précisément dans la dualité des « deux lectures », lecture divine et lecture humaine. Au niveau de la théorie (au sens moderne du mot), cette polarité permet de relier Philostrate à une culture imprégnée de stoïcisme tardif, et donc de la compréhension stoïcienne des arts et de l'allégorie. Or, à lire attentivement les *ekphraseis* qui suivent, on s'aperçoit d'une situation étrange qui concerne les deux perspectives citées. En fait, Philostrate ne cesse de se mouvoir dans un entre-deux assez ambivalent, autrement dit dans une position qui n'est ni celle de la lecture divine ni celle de la lecture humaine. La raison première de cette ambivalence, c'est que Philostrate n'hésite pas à mettre en doute la capacité humaine de donner un assentiment légitime à ce qu'on perçoit. La conséquence en est dramatique, et ceci surtout du point de vue stoïcien. Là où les commentateurs soulignent une sorte d'homogénéité ou d'affinité entre l'*ekphrasis* d'après Philostrate et l'exercice de la *phantasia kataléptikê* (donc stoïcienne), le texte lui-même semble pencher vers une situation ambivalente qui indique une suspension de l'assentiment et une incertitude quant à la valeur de nos perceptions (ce serait plutôt de *pithanê phantasia* qu'on devrait parler ici).

La question du rapport entre le Prologue et les descriptions particulières reste donc très importante. Chez Longus, le tableau préfigure le récit qui suit ; en revanche, chez Philostrate, le prologue esquisse le statut de l'art, en l'occurrence la dualité de la peinture humaine et de la nature en tant que peinture divine. Cette dualité nous introduit à l'intérieur du cosmos, au cœur de la nature créatrice des stoïciens, mais la suite des trente-cinq descriptions qui enchaînent sur cette introduction ne cesse de s'appuyer sur la double stratégie de la négation linguistique et de la conjecture, qui permet de décrire ce qu'on ne voit pas, et typiquement les choses et les personnages cachés ou autrement absents. Le monde est réel, et les héros des histoires représentées aussi. Mais, pour résumer la situation en une phrase philosophique, le critère de vérité reste introuvable. Tout lien entre *phantasia* comme « visualisation » et *phantasia* comme présentation ou impression dite « cognitive » reste obscur, plus exactement ouvert, lui aussi, à la conjecture. Mais ce serait un rapport déterminant car

Philostrate lui-même nous invite à concevoir les personnages absents à partir d'une saisie descriptive des objets présents à notre esprit.

Bien sûr, cette longue parenthèse est grossière par rapport à la finesse des descriptions concrètes de Philostrate et des analyses qu'en fournit Ruth Webb ⁴⁹. J'ai déjà signalé qu'un atout de sa contribution consiste à traiter les deux Philostrates, et à les prendre pour égaux. Il ne faut pourtant pas cacher que le passage de l'un à l'autre est celui du maniement habile du vraisemblable à la création des illusions. D'une certaine façon, c'est le passage de la nature tout court à la nature humaine. Pour Philostrate le Jeune, la surface peinte rend visibles, en premier lieu, les mouvements de l'âme (il s'agit souvent des émotions mixtes). Et bien qu'il oublie assez souvent son propre programme, détaillé dans le Prologue, et se contente de suivre voire imiter les *ekphraseis* de celui dont il se dit le petit-fils, le résultat ne manque pas d'intérêt. Plus d'une fois, il amplifie les descriptions faites ou amorcées par les autres, et c'est dans ces amplifications que s'ouvre l'espace (et le temps) pour la déception (*apatê*) de plus en plus complète et absorbante. Cette dernière est pleinement avouée comme un procédé textuel — à la différence des illusions suscitées par une *mania* que Philostrate l'Ancien détecte et nomme ainsi chez les Bacchantes ou chez Héraclès (pour ces illusions et leur association avec *hupnos* on peut consulter la contribution de Clélia Nau, « Sommeil et mort, délire et rêve dans une galerie de tableaux »⁵⁰). Chez le Jeune Philostrate, on creuse les détails fictionnels afin de donner du relief aux émotions opposées, et de séduire ainsi les « spectateurs sans croyance » (pour reprendre une expression de Paul Veyne).

Or c'est pour cette même raison, et non seulement à cause d'un souci chronologique, que la place entre les *Images* de Philostrate l'Ancien et les *Descriptions* de Callistrate va si bien à Philostrate le Jeune. Si ses affinités avec les autres *Images* sont évidentes et auto-proclamées, il est plus proche de Callistrate par certaines de ses préoccupations psychologiques. En fait, ils partagent la question : « dans la matière, comment représenter les émotions invisibles ? » — une question dont ils sont explicitement préoccupés. En même temps, il ne faut pas oublier que Callistrate, précisément en poursuivant un but semblable à celui de Philostrate n° 2, entre en compétition avec les assertions fondamentales de Philostrate n° 1. Ce dernier point, et l'intérêt véritable des *Descriptions*, nous est clairement rappelé par Françoise Graziani dans « “La vérité en image” : la méthode sophistique ». Sa position, à mon avis justifiée, n'a pourtant rien d'évident et s'oppose même à l'opinion divergente exprimée dans le même recueil⁵¹. Il est certain que les descriptions de Callistrate ne possèdent pas la richesse narrative de celles de Philostrate ; il suffit de comparer, par exemple, les descriptions de la statue de Memnon fournies par les deux auteurs : si Philostrate en fait l'aboutissement d'un *récit* élaboré qui va du rappel de la guerre de Troie jusqu'aux déesses qui « se montrent dans

les airs » (I, 7), Callistrate, lui, s'interroge plus théoriquement sur la relation paradoxale entre la pierre et la voix (numéro 9).

La fonction théorique est liée à la nécessité de défendre la statue comme un artefact figé et pourtant capable d'exprimer les émotions les plus volatiles. Or même les statues signifient plus que le contenu émotionnel — donc intérieur — des personnages du drame. Françoise Graziani nous rappelle la statue de Narcisse, censée imiter le *destin* de ce dernier et représenter ainsi le mythe dans son ensemble (p. 143). Ce rappel n'est pourtant qu'un prélude aux pages 144-151 de sa contribution, qui analysent un véritable « système de signes » qui transforme les *Descriptions*, une par une, en autant des configurations mentales dont l'objet propre serait moins la pierre morte et sculptée que la vie des êtres sensibles qui sentent et pensent :

Ici comme chez Philostrate [l'Ancien], ce n'est pourtant pas sur l'illusion de vie et de mouvement que porte l'éloge : la légende rapporte que Dédales était capable d'animer « artificiellement » (*mēchanâsthai*) des statues, mais les artistes qui ont produit les quatorze statues exposées par Callistrate vont plus loin, car leurs simulacres dotent la matière même d'une âme, laquelle se manifeste par ses facultés (intellect, volonté, imagination, sensation) et par les « passions » qui l'émeuvent (p. 146).

Le passage cité introduit à son tour une citation de l' *Ekphrasis* 9, « Memnon », peut-être la plus équivoque de toutes car elle traite d'une statue façonnée par un dieu. Cette facture divine justifie l'art du sculpteur comme un art sacré (cf. *hieras technēs* de l' *Ekphrasis* 3, qui porte sur l'Éros animé ou « Éros même » de Praxitèle) : c'est la sculpture plus que la peinture qui implique une véritable « théologie de l'art ». Cette dernière est résumée avec une éloquence magnifique dans la description de la statue de Péan (*Ekphrasis* 10) dont Graziani traduit et commente le passage central (p. 147-148). « Mettre le dieu en image » en créant « la forme même de la vérité », voilà l'œuvre d'un art qui fait *comprendre* à la matière « qu'elle représente un dieu ». On pourrait s'interroger longuement pour savoir si cette conception trahit une très originale tendance platonisante (avec toujours le *Timée* et le *Critias* à l'horizon). En revanche, il est sûr qu'elle implique une analogie avec la rhétorique révisée par la seconde sophistique. Le point commun semble clair : nous n'accédons aux êtres que par leurs images fabriquées (cf. *Ekphrasis* 2, « Une Bacchante »).

Les divinités atmosphériques de Philostrate (les Heures encore) contiennent un germe de cette théologie à la fois plus fantastique et plus artisanale que l'on ne le pense. Mais c'est Callistrate qui lui donne — littéralement — forme. Si donc, d'un côté, Callistrate achève le glissement, entamé par Philostrate le Jeune, vers les émotions ou les états d'âme qui tendent à devenir le centre de la description, de l'autre

côté il ravive la question du divin dans les arts plastiques. Ainsi, tout en reprenant une partie des préoccupations du petit-fils, il ne cesse de polémiquer contre le grand-père. Sa concentration sur les façons dont les émotions s'expriment de l'intérieur du marbre n'implique pas une absence totale de paysage environnant et d'atmosphère colorée (voir, par exemple, *Ekphrasis* 7, « Orphée »)⁵². C'est pourtant de l'intérieur des statues que commencent leurs mouvements propres à tel ou tel moment, dans telle ou telle situation (voir, à ce sujet, *Ekphrasis* 7, « Kairos à Sicyone »). Les statues sont toujours décrites comme prêtes à bouger, mieux encore comme un mouvement arrêté pendant que l'âme continue à trembler (pour la présence de l'âme dans la pierre sculptée voir le début de l' *Ekphrasis* 13, « Médée »). C'est pourquoi on a pu réfléchir sur l'influence directe des mimes dansés dont Callistrate se serait inspiré afin d'établir une homologie entre une statue et un acteur, les deux partageant la même capacité d'expression qui s'adresse directement au lecteur ou au spectateur — à la différence du dispositif mis en place par les deux Philostrate⁵³.

Le *paragone* implicite orchestré par Callistrate qui veut subvertir l'éloge de la surface peinte dans le Prologue des *Images* reste à analyser dans ses détails. Mais il est évident que Graziani (de même que Lada-Richards citée dans la note précédente) contredit avec succès le propos de Léonard selon lequel « la sculpture est d'un discours plus simple et demande moins d'efforts à l'esprit que la peinture »⁵⁴. Il faudra revenir une autre fois sur les objets décrits par Callistrate. Que leur série inclue une peinture (*Ekphrasis* 14, « Athamas »), et peut-être un relief (*Ekphrasis* 12, « Centaure »)⁵⁵, ne change rien au propos fondamental de l'auteur ; mais c'est une invitation à éviter les catégories trop massives et trop vite appliquées. La mémoire et l'imagination pourraient être radicalement historiques : dans leur forme et leur substance même, selon des perceptions autrement saturées à tel ou tel moment historique. « Avoir quelque chose (comme si) devant les yeux » pouvait désigner, à la fois, une vraie épiphanie et l'effet d'une stratégie rhétorique. Ainsi se confirme que, s'il n'y a pas d'image simple, il ne saurait y avoir de descriptions simples non plus.

Notes

1. Sur la « notional ekphrasis » voir, par exemple, John Hollander, *Gazer's Spirit : Poems Speaking to Silent Works of Art*, Chicago, 1995.

2. Sur l'étendue de l' *ekphrasis* voir Jaś Elsner, « Genres of Ekphrasis », *The Verbal and the Visual: Cultures of Ekphrasis in Antiquity*, n° spécial de *Ramus* 31, 2002, p. 1-18 ; Shadi Bartsch, Jaś Elsner, « Introduction : Eight Ways of Looking at an Ekphrasis », *Classical Philology* 102, n. 1 (Special Issue on Ekphrasis), 2007, p. i-vi. Ces deux numéros spéciaux

sur l' *ekphrasis* contiennent les bibliographies détaillées. Sur les épigrammes ekphrastiques voir Kathryn Gutzwiller, « Art's Echo: The Tradition of Hellenistic Ecphrastic Epigrams », dans Annette Hader, Remco Regtuit, Gerry Wakker (éd.), *Hellenistic Epigrams*, Leuven, 2002, p. 85-112.

3. Je reviendrai ailleurs sur ces textes et sur la façon dont Platon rivalise avec Homère. Le rapprochement entre *Le Bouclier* homérique et, précisément, l'ensemble du *Timée* et du *Critias* semble évident. Sont pourtant assez rares ceux qui l'ont proposé au moins pour le *Timée* seul. Voir Jackie Pigeaud, *L'art et le vivant*, Paris, 1995, p. 26-27 ; Thomas Johansen, *Plato's Natural Philosophy : A Study of the Timaeus-Critias*, Cambridge, 2004, p. 198.

4. Simon Goldhill, Robin Osborne (éd.), *Art and Text in Ancient Greek Culture*, Cambridge, 1994 ; Jaś Elsner (éd.), *Art and Text in Roman Culture*, Cambridge, 1996 ; *Classical Philology* 102, n° 1, 2007. Il ne faut pas oublier trois livres différents mais influents : Page duBois, *History, Rhetorical Description and the Epic*, Cambridge, 1982 ; Shadi Bartsch, *Decoding the Ancient Novel : The Reader and the Role of Description in Heliodorus and Achilles Tatius*, Princeton, 1989 ; Murray Krieger, *Ekphrasis : The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore, 1992.

5. Jackie Pigeaud, *Les loges de Philostrate*, Nantes, 2003. Signalons aussi l'ouvrage collectif de Carlos Lévy, Laurent Pernot (éd.), *Dire l'évidence. Philosophie et rhétorique antiques*, Paris, 1997, avec les textes de Ruth Webb et Sandrine Dubel cités plus loin (notes 27 et 28).

6. Cet article est doté d'une sorte de *Ringkomposition*. La discussion des contributions à *La Licorne* y encadre un développement central qui touche à l' *ekphrasis* philostratéenne du point de vue de la *phantasia* et du langage.

7. Michel Costantini, « Marmoréen, mais encore », p. 98.

8. Cf. Jaś Elsner, « Making Myth Visual: The Horae of Philostratus and the Dance of the Text », *Römische Mitteilungen* 107, 2000, p. 266 – 274 sur les *Hôrai* dans les arts visuels, p. 254 – 255 et 276 sur la fonction possible de *sun hôra graphein*.

9. *Vie d'Apollonios de Tyane* VI, 19.

10. Ce qui donne, pour résultat, un texte expérimental et hautement codifié (« surcomplexe ») que les auteurs eux-mêmes comparent à la polyphonie médiévale qui faisait usage du symbolisme numérique. Leur postulat premier est celui des « équilibres numérique et stichométrique » (p. 14) que Philostrate conserve dans l'ensemble des deux livres malgré la longueur variable des descriptions. La clé de voûte de son système d'écriture consisterait alors en « la loi de l'alternance des thèmes aux frontières des cycles » (p. 21), selon laquelle les six cycles déjà mentionnés possèdent chacun la même structure. Pour l'architectonique de l'ensemble voir les tables aux pages 26-29. Les auteurs annoncent la découverte, par Andreï Vinogradoff, d'une structure numérique qui présiderait au développement de la *Vie d'Apollonius de Tyane*. D'où la question : un texte suffisamment long et divisé en chapitres, peut-il éviter de

contenir différentes structures numériques ? Ceci dit, je ne conteste nullement la structure des cycles décrit par les deux auteurs qui ont effectué une recherche aux résultats fort utiles. De toute façon, ils ne vont pas jusqu'à déchiffrer les codes cachés sous la surface textuelle (comme, par exemple, Viola Sachs, *The Game of Creation : The Primeval Unlettered Language of Moby Dick ; or, The Whale*, Paris, 1982).

11. Les auteurs se réfèrent au catalogue des manuscrits des *Images*, établi par Simone Follet et dont on attend avec l'impatience la publication.

12. Sur la diversité des peintres représentés dans la collection voir Prologue 4, cité par Marie-Henriette Quet, p. 43, n. 66.

13. Voir à ce sujet Eva Brann, *The World of the Imagination. Sum and Substance*, Lanham (Maryland), 1991, p. 610-612 (et qui défend, en même temps, la correspondance entre l'espace de l'imagination ou de la mémoire et l'espace euclidien). Dans la « Note sur les auteurs », à la fin du volume dont il est ici question, j'ai appris l'existence d'un texte de Michel Costantini intitulé « La taille des dieux » (*L'homme grec face à la nature et à lui-même. Hommage à Antoine Thivel*, Publications de la faculté des lettres, arts et sciences humaines de Nice n° 60, 2000, p. 41-56). Vu son titre, ce texte pourrait, éventuellement, avoir à faire avec cette problématique ; à moins qu'il ne s'agisse de quelque plaisanterie épicurienne.

14. Dans leur « Introduction » au numéro déjà cité de *Classical Philology* sur l' *ekphrasis*, Shadi Bartsch et Jaś Elsner évoquent à propos de la contribution d'Adrian Rifkin une « métaphysique, voire théologie du textuel » (p. vi), qui serait liée à l'exercice ekphrastique moderne, somme toute archéologique. J'ai l'impression que le propos de Rifkin dans le volume en question manifeste une sensibilité spécifique à l'interprétation de la photographie et du film. N'empêche que Philostrate, qui décrit les artefacts, ne cesse d'indiquer (sans une affirmation ferme) la valeur de quelque chose du réel dont et les choses et l'art de la peinture lui-même dérivent leur arrangement.

15. Cf. Alessandra Manieri, « Colori, suoni e profumi nelle Imagines : principi dell'estetica filostratea », *Quaderni urbinati di cultura classica* 63, 3, 1999, p. 111-121 (un article cité dans la contribution de Ruth Webb et que je n'ai pas pu consulter). Voir également Andrew Laird, « Sounding Out Ecphrasis : Art and Text in Catullus 64 », *Journal of Roman Studies* 83, 1993, p. 18-30.

16. Que ce soit à travers les images ou les textes. Pour cette question et les exemples concrets où Philostrate s'inspire des scènes tragiques, voir Jaś Elsner, « Philostratus Visualizes the Tragic: Some Ecphrastic and Pictorial Receptions of Greek Tragedy in the Roman Era », dans Chris Kraus, Simon Goldhill, Helene Foley, Jaś Elsner (éd.), *Visualizing the Tragic. Drama, Myth, and Ritual in Greek Art and Literature. Essays in Honour of Froma Zeitlin*, Oxford, 2007, p. 309-337.

17. Voir, par exemple, les préceptes de la *Rhetorica ad Herennium*. Chez Philostrate, une tension s'instaure entre la vivacité et la clarté (*enargeia* et *sapheneia*) que recommandent, pour la description, les

manuels rhétoriques plus proches de lui (les *progymnasmata* de Théon ou d'Hermogène). Dans cette situation, sa préférence va à la vivacité du discours capable de susciter diverses émotions liées aussi bien au contenu de la scène représentée qu'à la difficulté d'en reconnaître la signification univoque. En fait, il ne cesse de profiter des perceptions incertaines et des ambiguïtés pour mieux instruire le garçon auquel il s'adresse. Je reviendrai plus loin sur la différence entre l'*ekphrasis* selon les *progymnasmata* et les descriptions de Philostrate.

18. La mention d'Augustin est accompagnée d'une note qui cite *Confessions* 10, 8, 15. Sur ce genre de textes et les développements postérieurs concernant l'imagination et lieux de mémoire voir Mary Carruthers, *The Craft of Thought : Rhetoric, Meditation, and the Making of Images*, 400-1200, Cambridge, 1998.

19. Prologue 2, cf. Agnès Rouveret, p. 69 n. 25 sur la structure de la définition de la peinture dans le Prologue.

20. C'est ainsi qu'on regarde le paysage d'une certaine ampleur, comme par exemple celui du « Bosphore » ou des « îles ». Cf. Agnès Rouveret, p. 71-72, pour une belle analyse du rapport entre la fonction du paysage chez Philostrate et le genre des *topia* (y compris leur penchant partagé pour l'encyclopedisme). J'ai tenté ailleurs de parler du regard synoptique de Philostrate et d'une corrélation, dans le cadre de sa pensée, entre l'art de la peinture et les arts de l'agriculture et de la navigation. Cf. Karel Thein, « Gods and Painters. Philostratus the Elder, Stoic *phantasia* and the strategy of describing », *Ramus* 31, 2002, p. 136-145.

21. Filippo Fimiani, « Des eaux mentales. Vision et cécité chez Philostrate », surtout p. 202-209.

22. Pour une autre analyse de la pêche et du regard dans « Le Bosphore » voir déjà Jaś Elsner, « Seeing and Saying: A Psychoanalytic Account of Ekphrasis », *Helios* 31, 2004, p. 167-168. Sur les eaux tragiques, les éléments et l'éros, il faut relire Charles Segal, « The Tragedy of the *Hippolytus*: The Waters of Ocean and the Untouched Meadow », *Harvard Studies in Classical Philology* 70, 1965, p. 117-169.

23. J'ai pu analyser plusieurs passages que je laisse ici de côté lors de ma conférence « Mal vu, bien dit : l'*ekphrasis* et les limites du regard chez Philostrate l'Ancien » au Centre Louis Gernet, Paris, le 31 Mai 2005. Je remercie vivement François Lissarrague pour son invitation.

24. Cette expression est une paraphrase du *blepei amêchanon* qui caractérise « Pasiphaé » (I, 16). Sur ce passage voir Stephen Beall, « Word-Painting in the “Imagines” of the Elder Philostratus », *Hermes* 121, 1993, p. 359-360. Le regard désarmé est pourtant omniprésent, dans les yeux de ceux ou celles qui désirent et dans les yeux de ceux ou celles qui sont désiré(e)s. Cf., par exemple, la jeune Amymoné aux bords de l'Inachos, poursuivie par le flot amoureux qui cache Poséidon (I, 8, 2).

25. Cette tradition n'est pas le propre d'une seule école. Si Platon y appartient, avec le *Critias* ou la « vraie terre » du *Phédon*, on y trouve aussi le stoïcien Sénèque ou l'épicurien Lucrèce. Sur ce dernier, je

reviendrai en détail ailleurs. Pour Sénèque et l'usage de l' *ekphrasis* dans sa stratégie morale voir Shadi Bartsch, « “Wait a Moment, Phantasia”: Ekphrastic Interference in Seneca and Epictetus », *Classical Philology* 102, 2007, p. 83-95. Michel Foucault commente non seulement « la vue plongeante » de Sénèque (passage mentionné par Fimiani), mais aussi « la réduction descriptive, ou description à fin de disqualification » recommandée par Marc Aurèle (voir L'herméneutique du sujet, Paris, 2001, p. 293). Rien de tel chez Philostrate qui reste sceptique quant à l'usage, voire au fondement doctrinal, de la description (voir plus loin sur la phantasia et la vérité).

26. L'importance du contexte culturel pour la capacité même de comprendre le sujet des descriptions a été maintes fois soulignée, y compris par Ruth Webb, « Mémoire et imagination : les limites de l'*enargeia* dans la théorie rhétorique grecque », dans Carlos Lévy, Laurent Pernot (éd.), *Dire l'évidence. Philosophie et rhétorique antiques*, Paris, 1997, p. 239-241.

27. Une analyse différente mais en partie corrélative a été menée par Sandrine Dubel, « Ekphrasis et *enargeia*: la description antique comme parcours », dans Carlos Lévy, Laurent Pernot (éd.), *op. cit.*, p. 249-264.

28. Les lieux (donc aussi les paysages) et les temps constituent le troisième et le quatrième groupe des objets de l'*ekphrasis* selon le *Progymnasmata* de Théon. Aux deux premiers groupes appartiennent les personnes (mais aussi les animaux) et les faits (mais aussi les actions). On a aussi les descriptions des « manières » telles que les modes de production des armes et des autres artefacts (y compris la description homérique de la *fabrication* du bouclier d'Achille). Voir Aelius Théon, *Progymnasmata*, texte établi et traduit par Michel Patillon, Paris, 1997, 118.6-119.2. C'est cette édition et traduction que je cite dans les pages qui suivent.

29. Cf. Théon 94.10-95.2, et la note 293 de Michel Patillon.

30. Je dois ce bel exemple à Ruth Webb, « Imagination and the arousal of emotions in Greco-Roman rhetoric », dans Susanna Morton Braund, Christopher Gill (éd.), *The Passions in Roman Thought and Literature*, Cambridge, 1997, p. 117. Ruth Webb établit aussi le lien avec Quintilien VI, 2, 29-30 et avec le Pseudo-Longin XV.

31. De plus, le passage cité est une quasi-illustration de l'*ars memoriae* avec sa méthode « topique ».

32. *Adv. math.* 8, 70 = SVF 2, 61.22-42. Dans l'édition citée de Théon par Michel Patillon voir la note 31.

33. Dans le contexte anglo-saxon, on a surtout réagi à Claude Imbert, « Stoic Logic and Alexandrian Poetics », dans Malcolm Schofield *et al.*, (éd.), *Doubt and Dogmatism*, Oxford, 1980, p. 182-216. Voir Jaś Elsner, *Art and the Roman Viewer. The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity*, Cambridge, 1995, p. 26. Pour les textes français d'Imbert voir note 39. Je dois beaucoup à cette interprétation dont j'ai essayé de développer plusieurs points dans « Gods and Painters ». Pour un Philostrate proche des Stoïciens, cf. Mary-Anne Zagdoun, *La philosophie stoïcienne de l'art*, Paris, 2000, p. 167-168 ; et finalement Ruth

Webb, « Mémoire et imagination », p. 245.

34. *Images* I, 29, 1 (« Persée »). J'admet volontiers que « non, ceci n'est pas la Mer Rouge » est un énoncé moins indéterminé que, par exemple, « non, ceci n'est pas un chapeau ». Pourtant, cela ne change rien au fond du problème : juste pour une seconde, le langage jette l'imagination dans un brouillard épais.

35. En un sens, il s'agit d'une version mondaine du procédé employé par l'auteur de *La table de Cébès*, dont l'allégorisme moral semble proche du stoïcisme. Sur *La table*, la description-interprétation et la rédemption morale voir Jaś Elsner, *Art and the Roman Viewer. The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity*, Cambridge, 1995, p. 41-48.

36. Bien que le narrateur lui-même semble parfois près de la même erreur. Voir II, 14, 1 « Thessalie » avec une divergence étonnante entre la *graphê* (qui suggère un paysage égyptien) et le *logos* (qui s'oppose à cette suggestion). Cette divergence est littéralement symptomatique. — Par ailleurs, si l'énoncé cité constitue la réponse à une suggestion ou à une question implicite (« Est-ce bien la Mer rouge ? »), l'ouverture de « Persée » anticipe, bien que sous un mode négatif, la phrase initiale de *To the Lighthouse* de Virginia Woolf.

37. Cf. Sextus Empiricus, *Contre les rhéteurs*, § 63-71.

38. Cf. Sextus Empiricus, *Contre les grammairiens*, § 81 ; *Esquisses pyrrhoniques* II, 78, 89.

39. Ce qui suit s'appuie sur Claude Imbert, « La logique stoïcienne et la construction du récit », *Phénoménologies et langues formulaires*, Paris, 1992, p. 89-118, et sur « Le roman grec. Du protreptique à l'éducation sentimentale », *ibid.*, p. 327-356. Les numéros entre parenthèses renvoient aux pages de ces deux textes.

40. Pour un résumé de cette transformation voir Jaś Elsner, « Philostratus Visualizes the Tragic », art. cit. (n. 16), p. 309-310.

41. Claude Imbert, *op. cit.*, p. 342. Par ailleurs, pourquoi les assentiments en question seraient-ils « socratiques » ?

42. Barbara Cassin, *L'effet sophistique*, Paris, 1995, p. 504.

43. Barbara Cassin, *op. cit.*, p. 506.

44. Marc Blanchard, « Problèmes du texte et du tableau : les limites de l'imitation à l'époque hellénistique et sous l'Empire », dans Barbara Cassin (éd.), *Le Plaisir de parler*, Paris, 1986, p. 136-137.

45. Marc Blanchard, *op. cit.*, p. 137 (qui renvoie également au livre de Victor Goldschmidt, *Le système stoïcien et l'idée du temps*, p. 111-124).

46. François Lissarrague, « Philostrate, les images et les mots », dans Édouard Pommier (éd.), *Histoire de l'histoire de l'art. Tome I. De l'antiquité au XVIII^e siècle*, Paris, 1995, p. 87.

47. Sur ce point, je me permets de renvoyer à quelques remarques dans mon article « Gods and Painters », p. 136.

48. Pour Sextus et la classification des arts voir Jonathan Barnes, « Scepticism and the Arts », dans R. Hankinson (éd.), *Method, Medicine and Metaphysics* (*Apeiron* 21, 1988), p. 63. Pour Sextus et la rhétorique, cf. aussi Ineke Sluiter, « The Rhetoric of Scepticism: Sextus against the

Language Specialists », dans Juha Sihvola (éd.), *Ancient Scepticism and the Sceptical Tradition*, Helsinki, 2000, p. 93-123.

49. On notera pourtant deux points corrélatifs aux paragraphes précédents : l'incertitude exprimée par *oimai* (cf. p. 118, n. 18) ; les interruptions créées par le « Regarde ! » adressé au garçon (p. 126-127).

50. L'espace me manque pour analyser ce texte en détail ; il en est de même pour la contribution déjà citée de Gisèle Mathieu-Castellani, riche d'implications pour la fonction érotique de l'image décrite ; et aussi pour celle de Stéphane Rolet, « Piero Valeriano lecteur de Philostrate : l'image écartelée », qui s'occupe de la réception des *Images* chez un auteur du XVI^e siècle.

51. Simone Follet, Brigitte Mondrain, « La tradition manuscrite des *Descriptions de Callistrate* », p. 90 : « La différence quantitative entre la diffusion des œuvres de Philostrate et des œuvres de Callistrate paraît justifiée par la différence qualitative que l'on peut trouver entre elles ».

52. Ce qui est d'ailleurs anticipé par Philostrate l'Ancien dans la *Vie d'Apollonios de Tyane* VI, 19, concernant le Zeus de Phidias. Sur le Zeus de Phidias, Dion Chrysostome, Philostrate et la représentation des corps divins voir aussi Thomas Benediktson, *Literature and the Visual Arts in Ancient Greece and Rome*, Norman (Oklahoma), 2000, p. 177-185.

53. Ismene Lada-Richards, « “Mobile Statuary”: Refractions of Pantomime Dancing from Callistratus to Emma Hamilton and Andrew Ducrow », *International Journal of the Classical Tradition* 10, 2003, p. 3-37, qui souligne le raffinement du texte de Callistrate et ses différences par rapport à Philostrate. Dans une perspective semblable, on pourrait opposer les statues de Callistrate aux statues dans les épigrammes ekphrastiques, ces dernières étant une sorte d'instantané textuel, les premières des poses élaborées [j'emprunte la terminologie du champ théorique de la photographie ; voir Thierry de Duve, « Pose et instantané, ou le paradoxe photographique », *Essais datés* (1974-1986), Paris, 1987].

54. Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, textes traduits et présentés par André Chastel, Paris, Berger-Levrault, 1987, p. 140. Cité aussi, à propos du Prologue de Philostrate l'Ancien, dans Jackie Pigeaud, *Les loges de Philostrate*, Nantes, 2003, p. 46. Quant à la sculpture vue par les textes anciens, voir Deborah Tarn Steiner, *Images in the Mind. Statues in Archaic and Classical Literature and Thought*, Princeton, 2001.

55. Cf. Karl Lehmann, « Kallistratos Meets a Centaur », *American Journal of Archaeology* 61, 1957, p. 123-127. Lehmann, qui propose d'identifier « Le centaure » avec un relief de Hiéron de Samothrace et pense que « Médée » (numéro 13) pourrait également décrire un relief, est insensible au jeu de Callistrate qu'il prend pour un écrivain de second rang et sans inspiration. Comme dans le cas de Philostrate l'Ancien, Lehmann est sûr que Callistrate ne peut décrire que les œuvres réelles.

Nos partenaires

Le projet *Savoirs* est soutenu par plusieurs institutions qui lui apportent des financements, des expertises techniques et des compétences professionnelles dans les domaines de l'édition, du développement informatique, de la bibliothéconomie et des sciences de la documentation. Ces partenaires contribuent à la réflexion stratégique sur l'évolution du projet et à sa construction. Merci à eux !



- CONCEPTION : [ÉQUIPE SAVOIRS](#),
PÔLE NUMÉRIQUE
RECHERCHE ET
PLATEFORME
GÉOMATIQUE
(EHESS).
- DÉVELOPPEMENT :
DAMIEN
RISTERUCCI,
[IMAGILE](#), [MY
SCIENCE WORK](#).
DESIGN : [WAHID
MENDIL](#).

