

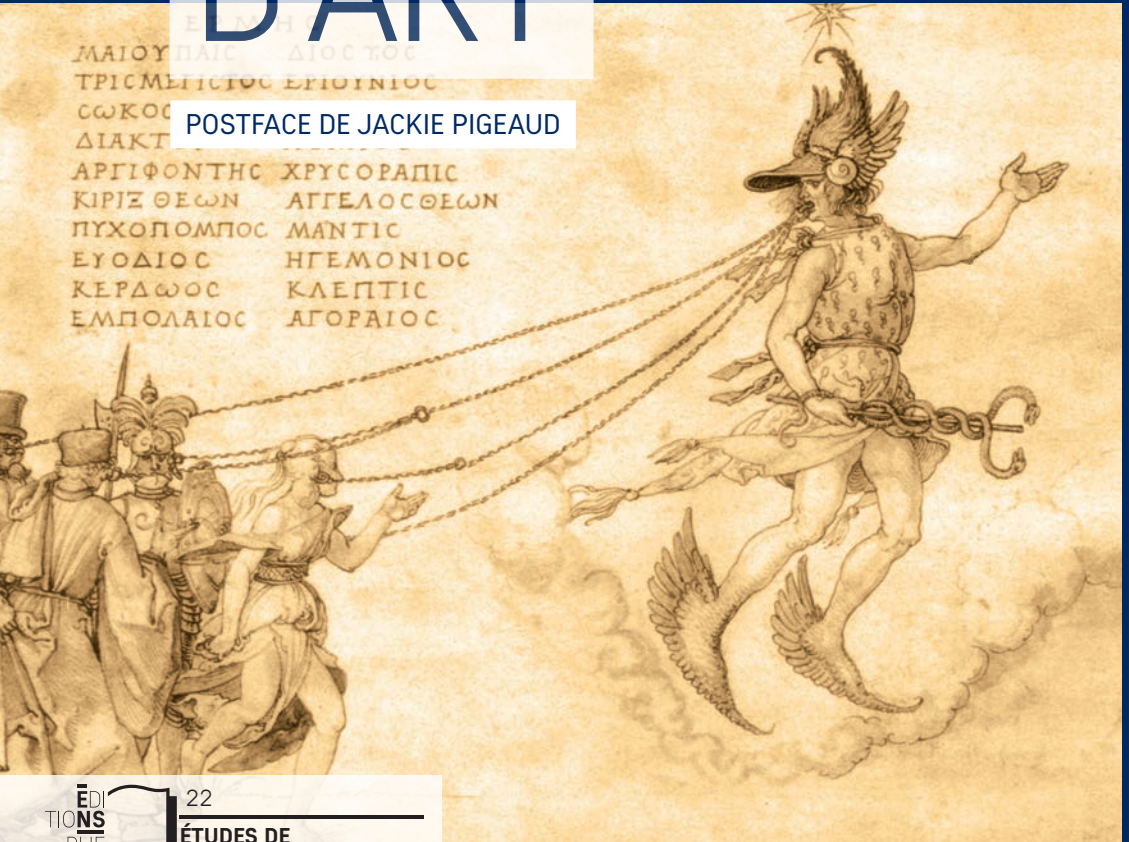
LUCIEN DE SAMOSATE

PORTRAIT DU SOPHISTE EN AMATEUR D'ART

TEXTES ÉDITÉS PAR SANDRINE DUBEL

POSTFACE DE JACKIE PIGEAUD

ΕΡΩΤΗΤΑΙ
ΜΑΙΟΥΠΑΙΣ ΔΙΟΣ ΤΟΣ
ΤΡΙΣΜΕΤΙΣΤΟΣ ΕΡΩΤΗΝΙΟΣ
ΣΩΚΟΣ
ΔΙΑΚΤ
ΑΡΓΙΦΟΝΤΗΣ ΧΡΥΣΟΡΑΠΙΣ
ΚΙΡΙΣ ΘΕΩΝ ΑΓΓΕΛΟΣΘΕΩΝ
ΠΥΧΟΠΟΜΠΟΣ ΜΑΝΤΙΣ
ΕΥΘΔΙΟΣ ΗΓΕΜΟΝΙΟΣ
ΚΕΡΔΩΟΣ ΚΛΕΠΤΙΣ
ΕΜΠΟΛΑΙΟΣ ΑΓΟΡΑΙΟΣ



PORTRAIT DU SOPHISTE
EN AMATEUR D'ART

DANS LA MÊME COLLECTION

- Homère, Horace, le mythe d'Œdipe, les Sentences de Sextus*, ELA 1, 1979, 128 pages.
- Questions de sens*, ELA 2, 1982, 144 pages.
- Le Texte et ses représentations*, ELA 3, 1987, 188 pages.
- Le Monde du roman grec*, textes édités par Marie-Françoise BASLEZ, Philippe HOFFMANN et Monique TRÉDÉ, ELA 4, 1992, 360 pages.
- L'Invention de l'autobiographie d'Hésiode à saint Augustin*, textes édités par Marie-Françoise BASLEZ, Philippe HOFFMANN et Laurent PERNOT, ELA 5, 1993, 336 pages.
- Le Concept de nature à Rome. La physique*, textes édités par Carlos LÉVY, ELA 6, 1996, 272 pages.
- Antiquités imaginaires. La référence antique dans l'art moderne de la Renaissance à nos jours*, textes édités par Philippe HOFFMANN et Paul-Louis RINUY, ELA 7, 1996, 272 pages.
- Le Rire des Anciens*, textes édités par Philippe HOFFMANN et Monique TRÉDÉ, ELA 8, 1998, 332 pages.
- Images romaines*, textes édités par Clara AUVRAY-ASSAYAS, ELA 9, 1998, 320 pages.
- Théories de la phrase et de la proposition de Platon à Averroès*, textes édités par Philippe BÜTTGEN, Stéphane DIEBLER et Marwan RASHED, ELA 10, 1999, 352 pages.
- Le Censeur et les Samnites. Sur Tite-Live, livre IX*, textes édités par Dominique BRIQUEL et Jean-Paul THUILLIER, ELA 11, 2001, 212 pages.
- Cicéron et Philodème. La polémique en philosophie*, textes édités par Clara AUVRAY-ASSAYAS et Daniel DELATTRE, ELA 12, 2001, 448 pages.
- Skhèma/Figura. Formes et figures chez les Anciens. Rhétorique, philosophie, littérature*, textes édités par Maria Silvana CELENTANO, Pierre CHIRON et Marie-Pierre NOËL, ELA 13, 2004, 384 pages.
- Ariane et Dionysos. Un mythe de l'amour conjugal*, Claude VATIN, préface de Jacqueline DE ROMILLY, ELA 14, 2004, 144 pages.
- L'Invention de l'histoire politique chez Thucydide*, Jacqueline DE ROMILLY, préface de Monique TRÉDÉ, textes édités par Dimitri KASPRZYK, ELA 15, 2005, 272 pages.
- Réceptions antiques. Lecture, transmission, appropriation intellectuelle*, textes édités par Lætitia CICCOLINI, Charles GUÉRIN, Stéphane ITIC et Sébastien MORLET, ELA 16, 2006, 192 pages.
- Couleurs et matières dans l'Antiquité. Textes, techniques et pratiques*, études réunies par Agnès ROUVERET, Sandrine DUBEL et Valérie NAAS, ELA 17, 2006, 304 pages.
- Identités romaines. Conscience de soi et représentations de l'autre dans la Rome antique*, textes édités par Mathilde SIMON, ELA 18, 2011, 288 pages.
- Rubor et Pudor. Vivre et penser la honte dans la Rome ancienne*, textes édités par Renaud ALEXANDRE, Charles GUÉRIN et Mathieu JACOTOT, ELA 19, 2012, 144 pages.
- Les Chrétiens et l'hellénisme. Identités religieuses et culture grecque dans l'Antiquité tardive*, textes édités par Arnaud PERROT, ELA 20, 2012, 276 pages.
- Comédie et philosophie. Socrate et les « présocratiques » dans les Nuées d'Aristophane*, sous la direction d'André Laks et Rossella Saetta Cottone, ELA 21, 2013, 260 pages.

ÉTUDES DE LITTÉRATURE ANCIENNE

22

Lucien de Samosate

PORTRAIT DU SOPHISTE
EN AMATEUR D'ART

Textes édités par Sandrine Dubel

Postface de Jackie Pigeaud

Illustration de couverture :
Albrecht Dürer, *Hermès ailé*. Vienne, Kunsthistorisches Museum.

Tous droits de traduction, d'adaptation et de reproduction
par tous procédés réservés pour tous pays.

© Éditions Rue d'Ulm/Presses de l'École normale supérieure, 2014
45, rue d'Ulm – 75230 Paris cedex 05
www.pressens.fr

ISBN 978-2-7288-0506-8
ISSN 1294-9493

À Jean Clay, qui conçut naguère le projet de ce volume.

Eugène Talbot (1814-1894) est connu pour son importante activité de traducteur d'auteurs grecs (d'Aristophane à l'empereur Julien) et, dans une moindre mesure, latins (Cicéron, Horace). Il a publié les *Œuvres complètes de Lucien de Samosate* en deux volumes en 1857, traduction qui a été révisée ici.

Sandrine Dubel, ancienne élève de l'ENS Ulm, est maître de conférences en langue et littérature grecques à l'université Blaise-Pascal Clermont-Ferrand II. Spécialiste de la littérature d'écphrasis grecque, elle a publié de nombreux articles sur des auteurs de la seconde sophistique, en particulier sur les *Images* de Philostrate; elle a coédité avec A. Rouveret et V. Naas en 2006 un volume sur *Couleurs et matières dans l'Antiquité*.

Professeur émérite de philologie et de littérature latine à l'université de Nantes, membre honoraire de l'IUF, historien de la médecine et de l'imaginaire, spécialiste de l'histoire de l'art antique, **Jackie Pigeaud** s'est toujours intéressé aux relations de l'âme et du corps, et, partant, de l'art et du vivant. Il a notamment publié *La Maladie de l'âme* (1981), *L'Art et le Vivant* (1995), *Poétiques du corps. Aux origines de la médecine* (rééd. 2008), *Melancholia. Le malaise de l'individu* (rééd. 2011)... Il a codirigé en 2010 *Les Épicuriens* pour la Pléiade et édité, parmi de nombreux textes, le traité *Du sublime* de Longin (1993) ou, tout récemment, *De la gymnastique. De Philostrate à Mercuriale* (2014).

SOMMAIRE

Préface, par Sandrine DUBEL	9
<i>Le Songe, ou la Vie de Lucien</i>	17
Allégories édifiantes : choix de vie (<i>Tableau de Cébès</i> , extrait, § 1 à 4; Lucien, <i>Sur ceux qui sont aux gages des grands</i> , extrait, § 42-43; <i>Le Maître</i> <i>de rhétorique</i> , § 6-7)	30
Lucien plasticien (Lucien, <i>À un homme qui lui avait dit : « Tu es un Prométhée</i> <i>en discours</i> », § 1-3)	35
<i>La Salle</i>	39
<i>Hippias, ou le Bain</i>	55
<i>Zeuxis ou Antiochos</i>	63
L'art du centaure (Philostrate, <i>Les Images</i> , II, 3 et Callistrate, <i>Descriptions</i> , 12) . . .	73
<i>Hérodote ou Aétion</i>	77
<i>Qu'il ne faut pas croire légèrement à la délation</i> (extrait, § 1 à 6)	85
<i>Héraclès Ogmios</i>	91
Images grecques chez les barbares (Lucien, <i>Toxaris, ou l'Amitié</i> , extrait, § 5 à 8) . . .	99
L'orateur et le discours ethnographique (Lucien, <i>Des dipsades</i> , extrait, § 6)	101
<i>De la déesse syrienne</i> (extraits, § 1, 10 et 30 à 40)	103
<i>Les menteurs d'inclination, ou l'Incrédule</i> (extrait, § 18 à 21).	113
<i>Zeus tragique</i> (extraits, § 6 à 12 et 33)	121
<i>Les Amours</i> (extrait, § 6 à 18)	133
<i>Les Portraits et La Défense des Portraits</i>	145
Lucien et l' <i>ekphrasis</i> , par Jackie PIGEAUD	177
Carte : l'empire romain au milieu du II ^e siècle apr. J.-C.	212
Artistes et œuvres mentionnés par Lucien.	215
Bibliographie.	217
Index des principaux noms propres, notions et auteurs cités	235

PRÉFACE

Sandrine DUBEL

Lucien est né sur les bords de l'Euphrate, à Samosate, une cité de la province romaine de Syrie, dans les années 120 de notre ère, sous le règne de l'empereur philhellène Hadrien ; il a connu l'apogée de la *Pax Romana* avec les Antonins, pour mourir peu après Marc-Aurèle, autour de 180¹. Ce « barbare » de naissance et de langue maternelle, comme il aime à le rappeler lui-même², parfaitement hellénisé, tour à tour se met en scène dans ses œuvres en orateur à succès, se comporte en courtisan, ou adopte la posture d'un « philosophe » moraliste et satirique, renouvelant le genre du dialogue en croisant rhétorique, philosophie et comédie, pratiquant la diatribe et le pamphlet. Peut-être d'abord avocat, puis conférencier itinérant de l'Ionie à la Gaule, un moment en poste dans l'administration impériale en Égypte, résident d'Antioche, de Rome ou plus longuement d'Athènes, il est un bon représentant de cette époque de renaissance des lettres grecques et de ce nouvel âge d'or de la littérature rhétorique connu sous le nom de seconde sophistique³.

Dans ce monde où le pouvoir politique est romain, la culture (*paideia*, dont Lucien propose un éloge sous forme allégorique dans le *Songe*) joue un rôle essentiel dans l'affirmation d'une identité hellénique. La Grèce qui fonde cette culture est celle de la glorieuse époque archaïque et classique, celle, surtout, de l'Athènes des v^e et iv^e siècles av. J.-C. : sa manifestation la plus visible

1. Les détails de la vie de notre auteur doivent être établis avec prudence, puisqu'ils nous viennent essentiellement de son œuvre, et l'on se souviendra que le seul moment, ou presque, où Lucien se mette en scène sous son nom propre est celui qui relève de la fiction la plus affichée (*Histoire vraie*, II, 28, à l'occasion d'une rencontre avec Homère dans l'île des Bienheureux, qui compose une épigramme en l'honneur de *Loukianos*) : pour un exposé mesuré de sa biographie et de la chronologie de ses œuvres, on se reportera commodément à J. Bompaire, *Lucien, Œuvres*, tome I, Introduction générale.

2. Le syriaque est un dialecte de l'araméen ; pour l'insistance de Lucien sur son origine barbare, qui sert son regard critique sur le monde et sa capacité à renouveler les formes littéraires traditionnelles, voir notamment le *Pêcheur*, 17, et la *Double Accusation*, 27 et 34, un dialogue où il fait son autoportrait sous l'identité du Syrien, ainsi que l'ouverture de la *Déesse syrienne*, *infra*, p. 106.

3. Sur ce phénomène littéraire et social, et sa redéfinition de l'hellénisme, on se reportera à la bibliographie sélective proposée à la fin du volume, en pleine expansion depuis une dizaine d'années.

en est le phénomène de l'atticisme (l'adoption du dialecte attique classique comme langue de culture, à distance de la langue parlée), dont Lucien est l'un des maîtres ; la seconde sophistique est donc ainsi nommée par référence à la « première », celle qui commence à l'époque classique avec Gorgias⁴. Le terme de sophiste, s'il garde parfois le sens péjoratif hérité de Platon, est le plus souvent à cette époque, comme le montrent les inscriptions funéraires, une qualification prestigieuse sinon précise : il désigne aussi bien un avocat qu'un simple expert, ou, plus couramment, un professeur de rhétorique, c'est-à-dire finalement tout homme doté d'une réputation d'éloquence⁵.

Ces virtuoses de la parole, lorsqu'ils ne sont pas en mission politique au service d'une cité, outre le cadre éventuellement de leur école, se produisent dans divers bâtiments publics, théâtre, salle de conseil, auditorium (c'est un lieu de cette nature que peut décrire la *Salle*), ou chez des particuliers (cf. *Hérodote ou Aétion*) pour des conférences (*épideixis*, « démonstration », « exhibition ») ; ils ont affaire à un public cultivé, exigeant, connaisseur (cf. les compliments flatteurs décernés dans la *Salle*, *Zeuxis* ou *Hérodote*), qui vient les entendre improviser sur n'importe quel thème ou prononcer au contraire un discours longuement préparé. En ouverture de sa conférence, l'orateur se livre souvent à une prolatie, ou « causerie préliminaire » : c'est à ce genre très libre, dans lequel brille particulièrement Lucien, qu'appartiennent, d'une manière plus ou moins nette, cinq des six premiers textes de ce recueil⁶. Ces préambules présentent une très grande liberté de forme et de sujets : ils doivent conquérir l'attention et l'intérêt de l'auditoire en donnant un échantillon de la virtuosité du sophiste, et sont donc l'occasion d'une autocélébration plus ou moins appuyée, teintée d'une certaine auto-ironie. Les descriptions d'œuvres d'art, l'importance qui leur est accordée le montre, servent particulièrement bien la mise en scène du talent du sophiste, elles sont à la fois démonstration de culture et d'éloquence, et les stratégies qui orchestrent une telle représentation de l'orateur dans son rapport à l'art, alibi de l'écriture, sont d'abord, nécessairement, rhétoriques.

Les ambiguïtés de cette ironie traversent le premier texte retenu⁷ : à travers un récit allégorique, le *Songe* pose en apparence une alternative entre la plastique

4. L'expression de « seconde sophistique » nous vient de Philostrate l'Ancien, qui appartient à la génération suivant celle de Lucien, et à ses *Vies des sophistes*, qui donnent une image très concrète de la vie intellectuelle de cette époque. Philostrate ne mentionne pas notre auteur au nombre des sophistes qu'il met en scène.

5. Voir B. Puech, *Orateurs et sophistes grecs dans les inscriptions d'époque impériale*.

6. *Zeuxis*, *Hérodote* et *Héraclès* sont des pièces introductives. Ce genre très souple, qui s'oppose au discours formalisé (logos), a pu gagner en autonomie : le *Songe*, la *Salle*, malgré leur longueur, sont souvent considérées comme des lalies, conférences prononcées pour elles-mêmes et non plus en préambule ; il faut ajouter à cette liste *Des dipsades*, dont on donne un extrait en annexe, mais peut-être aussi l'*Hippias*. Sur ces créations de la seconde sophistique, lire L. Pernot, *La Rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, p. 546-568.

7. Pour la liste à peu près complète des références de Lucien à l'art, on se reportera à l'introduction de Sonia Maffei à son anthologie des descriptions d'art de notre auteur (*Luciano di Samosata. Descrizioni*

de la pierre et celle des mots, mettant en scène la dispute autour du jeune Lucien de Sculpture et de *Paideia* – Éducation, Culture, Rhétorique en réalité. Mais le texte démontre par le motif même combien l'art est partie intégrante de cette culture et il illustre, par les détails de la vision et l'élaboration allégorique, qui relève d'un certain art du visuel, les talents plastiques de l'orateur, son art du modelage. Ce talent aboutit à la synthèse opérée en clôture de la présente anthologie par le dialogue des *Portraits*, où l'art de l'Éloquence intègre les chefs-d'œuvre de la sculpture, de la peinture, jusqu'à citer Homère, « le plus habile des peintres » (§ 8).

Les deux éloges inscrits dans le parcours d'un espace architectural, la *Salle* et le *Bain*, offrent après le *Songe* une variation sur la rivalité entre la vue et la parole. Viennent ensuite les grandes ecphrasis picturales qui ont fait la renommée de Lucien depuis la Renaissance : la *Famille de centaures* de Zeuxis, les *Noces d'Alexandre et de Roxane* d'Aétion, la *Calomnie* d'Apelle sont trois tableaux des maîtres de la peinture hellénistique que Lucien offre à nos regards. De telles descriptions, explorant les détails d'une composition de la grande peinture grecque en les rapportant à la main d'un artiste connu, sont très rares dans la littérature antique – jamais Philostrate dans ses *Images*, la plus grande pinacothèque littéraire qui nous soit parvenue, ne cite un nom de peintre, le sophiste occupe seul toute la place : chez Philostrate, l'artiste est effacé au profit du sophiste-peintre, chez Lucien, les artistes, les grands maîtres de l'époque classique, sont autant d'autoportraits de l'orateur⁸. Mais on se souviendra que ces compositions ne nous sont livrées que par Lucien, sans aucun autre témoignage attestant leur existence : le connaisseur averti fait peut-être le meilleur des faussaires.

Cette collection est complétée par l'allégorie picturale de l'Héraclès Ogmios, qui se joue des points de vues grecs et indigènes entre hellénisme et exotisme, comme dans les extraits de la *Déesse syrienne* présentés ensuite ; ces figures cultuelles ouvrent une série de textes sur la sculpture, dans l'ambivalence des rituels ou des pièces de collection (*De la déesse syrienne*, *Les menteurs*

di opere d'arte), augmentée d'un important appareil iconographique : nous complétons son choix de textes par un certain nombre d'extraits.

8. Philostrate définit clairement son objet dans la préface de ses *Images* : « Notre propos, pour l'heure, ne s'intéresse pas aux peintres et à leur histoire : nous exposons des peintures variées, sous la forme d'entretiens avec des jeunes gens qui doivent leur apprendre à s'exprimer [ou « à les interpréter », *hermeneuein*] et apprécier ce qui convient. » (§ 3) Dans les quelques descriptions des *Images* où il est question des modalités de la représentation, les effets sont parfois attribués à la peinture elle-même, voire à un sujet sous-entendu, l'artiste anonyme à qui il faut redonner existence. Plinie, Pausanias se contentent souvent de quelques traits généraux, ou bien soulignent des détails particuliers : l'exception la plus marquante est l'intérêt de Pausanias pour les compositions de Polygnote à Delphes, un peintre dont les œuvres ne sont jamais décrites par Lucien. Le romancier Achille Tatius attribue le diptyque que son narrateur découvre à Péluse à un peintre, Évanthès, mais il nous est inconnu (*Leucippé et Clitophon*, III, 6-8).

d'inclination), de la divinité et de sa représentation (*Zeus tragique*), de l'art et du vivant (l'*Aphrodite* de Cnide des *Amours*).

Le diptyque final des *Portraits* et de leur *Défense* rassemble le répertoire des chefs-d'œuvre de l'art classique en une nouvelle image, synthèse emblématique de l'art combinatoire si caractéristique de Lucien.

Ces textes démontrent combien l'art relève à cette époque de la culture, ne serait-ce que parce que les œuvres, celles de la grande peinture notamment, sont un support essentiel du mythe⁹ : l'honnête homme de l'époque, le *pepaideumenos*, se fait reconnaître par sa capacité à identifier le sujet représenté, si bien que toute description d'œuvre d'art donne la préséance, dans l'Antiquité, à l'histoire qu'elle dépeint¹⁰. Le meilleur exemple en est ici la *Salle* : en présence des tableaux, l'orateur s'applique davantage à identifier exactement la scène, jusque dans ses sources littéraires, plutôt qu'à souligner la technique des peintres ; les sujets sont tous empruntés à la fable grecque, si bien que cette petite collection de tableaux tient un peu de l'abrégé de mythologie. Et comme il sied, les œuvres d'art mentionnées par Lucien (lorsque le nom de l'artiste est précisé) relèvent d'une culture classique, elles lui sont distantes de plus de quatre siècles : aucune n'est postérieure à la mort d'Alexandre le Grand, et ce sont pour la plupart les chefs-d'œuvre des v^e et iv^e siècles, réalisés par des peintres et des sculpteurs dont l'activité s'est centrée sur Athènes. Comme la villa d'Hadrien à Tivoli – ou la *Description de la Grèce* de Pausanias –, les textes de Lucien rassemblent l'essentiel du patrimoine artistique de la grande époque classique : la galerie offerte par les *Portraits* en représente la somme.

Si l'art est support de culture, c'est qu'il est support de mémoire. La rhétorique sait exploiter depuis longtemps le pouvoir mnémonique de l'image, ne serait-ce que par le biais des arts de la mémoire, articulation complexe de « lieux » et d'« images » qui se fonde sur l'affirmation de la supériorité de la vue sur les autres sens¹¹ : « Simonide, ou l'inventeur <de la mémoire artificielle>, quel qu'il soit, vit avec sagacité que ce qui se fixe le mieux dans notre âme sont les impressions transmises par les sens : or, de tous les sens, le plus aigu est celui de

9. L'éloge de la valeur éducative de l'art, pour l'œil comme pour l'esprit, n'est plus à faire depuis Aristote, cf. notamment *Politique*, 1337b, 1338a-b. La préface par laquelle Philostrate ouvre ses *Images* résume bien l'attitude de l'époque impériale. Voir aussi ce qu'un contemporain de Lucien, Aulu Gelle, écrit sur le sens du mot *humanitas*, dont il fait une traduction du grec *paideia*, et sur la connaissance des arts et des artistes qu'elle implique (*Nuits attiques*, XIII, 17).

10. Au sophiste savant on opposera le parvenu de la culture qu'incarne remarquablement Trimalcion dans le *Satyricon* de Pétrone : « J'ai une grande passion pour l'argenterie, je possède plus ou moins une centaine de coupes de grande contenance, avec la manière dont Cassandre tue ses propres enfants [= Médée], et les enfants gisent, morts – tu penserais qu'ils sont vivants ! Je possède un vase, que m'a laissé mon patron, sur lequel Dédale enferme Niobé dans le cheval de Troie [= Pasiphaé dans une génisse de bronze] ; je possède sur des coupes les combats d'Héméros et de Pétraïtés, tout du massif. Ma qualité de connaisseur, je ne la vends à aucun prix ! » (52)

11. La mémoire artificielle était une partie de la rhétorique. Sur ce sujet, voir, entre autres, F. Yates, *L'Art de la mémoire* et M. Carruthers, *Le Livre de la Mémoire*.

la vue. » (Cicéron, *Sur l'orateur*, II, 87, 357) La mémoire naturelle elle-même est souvent représentée comme une sorte de galerie de tableaux intérieure, les signes qui s'y impriment étant fréquemment comparés, chez Platon, chez Aristote, à des images peintes¹². Voilà sans doute pourquoi sophistes et philosophes, les stoïciens tout particulièrement, recourent si souvent à un tableau liminaire pour délivrer une leçon, surtout lorsqu'ils usent de l'allégorie¹³ : si Lucien dans ses diatribes sur la calomnie (*La Délation*) ou le mauvais usage de la rhétorique (*Le Maître de rhétorique*, *infra*, p. 34-35), comme avant lui le pseudo-Cébès dans son *Tableau* (*infra*, p. 30-32), ouvrent leur traité sur un détour en forme d'ecphrasis, c'est pour mieux frapper les esprits – une efficacité qui trouve sa confirmation dans l'énorme postérité qu'a connue la *Calomnie* que notre orateur attribue à Apelle¹⁴.

D'une manière plus générale, les arts figurés sont une référence obligée du discours rhétorique, qui, à un niveau très superficiel, débite facilement des listes toutes faites de noms¹⁵, ou, plus profondément, s'appuie sur des schémas relevant de l'histoire de l'art pour établir des schémas d'histoire de l'éloquence, établissant des canons parallèles¹⁶. L'analogie entre les arts s'impose d'autant plus facilement que ces deux domaines empruntent l'un à l'autre leur terminologie : jouant sur l'ambiguïté, lorsqu'il fait l'éloge d'un tableau comme celui de Zeuxis, l'orateur fait l'éloge de son propre talent et transforme la figure du centaure en emblème de son art, ou bien il exploite le double champ d'application de l'image (*eikôn*), de la figure (*schêma*) ou de la couleur (*chrôma*) pour souligner sa capacité à « dépeindre », c'est-à-dire à « écrire » et à « peindre » en même temps, suivant les deux sens du verbe *graphein*¹⁷ (cf. la *Salle, Zeuxis*, les compositions allégoriques de la *Délation* ou du *Maître de rhétorique*, et le procédé même qui est à l'origine des *Portraits*)¹⁸.

12. Par ex. Platon, *Philèbe*, 38e-39c; Aristote, *De la mémoire*, 450a21 sq. Voir, notamment, E. Keuls, *Plato and Greek Painting* (chap. II : Painting as an Allegory of the Phenomenal World and as a Symbol of Fiction) et C. Imbert, « Stoic Logic and Alexandrian Poetics », p. 200 sq.

13. Sur tous ces aspects, voir A. Rouveret, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne* (chap. VI : *Artificiosa memoria*, et chap. VII : *Ut Rhetorica Pictura*).

14. R. Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion*.

15. Sur la topique artistique, voir en particulier J. Bompaigne, *Lucien écrivain*, p. 343 sq.

16. Notamment Quintilien, *Institution oratoire*, XII, 10. Les plus intéressantes de ces nombreuses constructions analogiques sont commodément rassemblées par J. J. Pollitt, *The Art of Ancient Greece. Sources and Documents*, p. 221 sq. et commentées par A. Rouveret, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne*, chap. VII.

17. Voir la mise au point de J. Jouanna, « GRAPHEIN, "écrire" et "peindre". Contribution à l'histoire des mots et à l'histoire de l'imaginaire de la mémoire en Grèce ancienne ». Sur cet aspect des rapports entre littérature et arts figurés, voir plus largement A. Manieri, « Qualcune riflessioni sul rapporto poesia-pittura nella teoria degli antichi ». Sur la fortune du parallèle depuis la Renaissance jusqu'à l'âge classique, voir R.W. Lee, *Ut pictura poesis*.

18. Cf. l'étude détaillée de certains termes techniques proposée par S. Maffei dans son introduction (*Luciano di Samosata. Descrizioni di opere d'arte*, p. xxvii-xxxvi), sur laquelle s'appuient souvent nos notes *ad loc.*

L'image, à travers la terminologie de la vision, constitue même le champ métaphorique de référence pour décrire le pouvoir d'évocation du discours, son *enargeia*, ou « évidence ¹⁹ ». Ainsi, dans son sens antique, l'*ekphrasis* désigne un exercice scolaire de description, proche de notre figure de l'hypotypose, qui consiste à « faire faire le tour de son objet pour amener à voir avec évidence ce qui est montré » (Aélius Théon, *Exercices préliminaires*, 118, 7-8) : l'insistance sur la recherche de l'effet de vision est criante. Faire alors l'*ekphrasis* d'une image, démontrer sa capacité à *faire voir* verbalement un objet visuel, voilà bien le meilleur défi qui soit pour la virtuosité d'un sophiste : la description d'un objet d'art est en un sens l'expression la plus élaborée de cette rivalité entre la parole et l'image.

Cette définition rappelle que l'emprunt que la critique littéraire moderne fait à la terminologie grecque est trompeur : l'*ekphrasis* n'est pas l'*ekphrasis*, les sens antique et moderne ne se rejoignent pas exactement ²⁰. La liste topique des sujets de l'exercice mentionne, en effet, des personnes ou des lieux, des circonstances ou des actions, mais non les objets d'art, une expression qui n'a d'ailleurs pas d'équivalent en grec, et ce n'est que trois siècles après Lucien que la diffusion du motif est reconnue dans les traités de rhétorique, au détour de conseils pratiques : « Il faut, dans une *ekphrasis*, en particulier de statues, de tableaux ou de tout autre sujet de cette nature, chercher à exposer les raisons de tel ou tel trait voulu par le peintre ou le sculpteur : ainsi, selon l'occasion, nous dirons que c'est pour telle raison qu'il a peint la colère, ou la joie, ou quelque autre sentiment lié au sujet de notre *ekphrasis*. » (Nicolaos, *Exercices préliminaires*, 69, 4-11 Felten) C'est bien le référent de l'œuvre d'art, nous l'avons dit, qui retient l'attention, l'art intéresse pour son sujet, le mythe qu'il représente et la figuration des passions, plutôt que pour la manière de l'artiste et les jeux de représentation, lesquels constituent à nos yeux aujourd'hui l'intérêt premier de ce type de description. Avant d'aborder les descriptions antiques du point de vue de l'œuvre d'art, comme images verbales d'une image plastique, nous devons donc nous soucier de la culture de l'orateur autant que de sa prouesse rhétorique : définie par l'*enargeia*, l'*ekphrasis* n'a pas pour fin d'accompagner notre regard, mais de s'y substituer pour nous faire voir l'œuvre absente ²¹ – la

19. Sur l'*enargeia*, voir notamment le volume édité par C. Lévy et L. Pernot, *Dire l'évidence*, et surtout la monographie de R. Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion*.

20. À la suite du stylisticien Leo Spitzer dans les années 1950, la critique littéraire moderne s'est emparée du mot grec pour désigner les descriptions d'œuvres d'art dans la littérature (avec quelques flottements : descriptions exclusivement poétiques pour certains, d'œuvres d'art exclusivement fictives pour d'autres, incluant ou non les ouvrages d'architecture), s'imaginant, à tort, s'inscrire dans la continuité du sens antique : elle ouvre de ce fait sur les descriptions anciennes un horizon d'attente qui n'est pas le leur. Cf. la mise au point de R. Webb, « Ekphrasis Ancient and Modern : The Invention of a Genre ».

21. La préface des *Images* de Philostrate en témoigne bien : la description de la galerie est destinée à circuler coupée de ses conditions d'énonciation (fictives), le texte est voué à être lu en l'absence des tableaux.

sécheresse de l'évocation de la *Salle* le montre assez, seul texte où le discours doit originellement se déployer en présence des tableaux.

Néanmoins, à la virtuosité du sophiste Lucien associe manifestement l'œil d'un véritable connaisseur, et c'est ce qui confère un intérêt particulier aux textes ici rassemblés. Lui-même adopte à plusieurs reprises la posture de l'amateur éclairé pour critiquer l'attitude de l'ignorant (*idiôtès*), qui reste muet d'admiration devant les beautés de l'art faute de pouvoir en faire l'éloge (*La Salle*); qui valorise le prix de la matière plutôt que la valeur de la manière (*La Salle, Zeus tragique*); qui ne s'intéresse qu'au choix du sujet (*Zeuxis*) ou préfère le réalisme accentué d'une œuvre hellénistique aux chefs-d'œuvre classiques (*Les menteurs d'inclination*). Le connaisseur, lui, se reconnaît à sa perception du détail des œuvres – et donc à la qualité de ses descriptions : c'est grâce à la précision de son esquisse du *Discobole* que nous pouvons évaluer aujourd'hui les copies romaines de la statue de Myron (*Les menteurs d'inclination*); la description fouillée de la *Famille de centaures* atteste le souci qu'a Lucien d'interpréter le projet et les intentions du peintre (*Zeuxis*); c'est sur une connaissance intime des chefs-d'œuvre classiques que repose l'éloge des *Portraits*, le détail d'une chevelure, le dessin d'une lèvre, le coloris d'une joue, les proportions d'un bras. La facture des œuvres d'art est bien ce qui retient l'intérêt de Lucien, alors que les autres auteurs d'écphrasis se contentent souvent de faire l'éloge d'un sujet, oubliant presque l'artiste.

Nul texte n'exprime mieux la qualité du regard de Lucien que sa célèbre description des centaures de Zeuxis, forme la plus proche que l'Antiquité ait connue de la critique d'art, puisque, après avoir rendu compte avec acribie du sujet du tableau, il cherche à en dégager le sens et interprète chaque détail de la représentation, se distinguant par là explicitement de l'attitude du grand public, incapable d'apprécier la qualité de l'exécution. L'intérêt de cette prolalie tient alors à la distinction à trois termes que propose Lucien, qui définit la place de l'amateur éclairé par opposition non seulement au profane, ce qui n'a rien d'original, mais également à l'artiste : s'il revient à l'œil du professionnel d'évaluer la représentation dans sa dimension la plus technique, du point de vue de la « fabrication » de l'image (notamment celle de la préparation et de l'emploi des couleurs, un élément dont on constate singulièrement l'absence dans la littérature d'écphrasis antique), le spectateur cultivé est capable d'apprécier le détail du traitement du sujet et les effets obtenus par le peintre, comme la jointure invisible des corps chez la centauresse. La maîtrise de l'orateur est, dans ce texte, totale : non seulement il se met en scène sous les traits du spectateur / de l'auditeur idéal, mais il occupe exactement la place de l'artiste – dans son rapport à son œuvre et à son public d'abord, ensuite parce qu'il est capable de se substituer à lui pour faire surgir le tableau absent. Aucune des autres descriptions de Lucien ne s'inscrit dans une absence aussi radicale de son prétendu modèle : le sophiste affirme décrire un tableau éloigné dans l'espace,

puisqu'il faut gagner Athènes pour le voir, et ne voir alors qu'une copie d'un original définitivement perdu dans un naufrage trois siècles plus tôt ! Quand on sait que ce chef-d'œuvre n'a pas laissé d'autre trace de son existence que cette démonstration de virtuosité oratoire, son authenticité, garantie à grand renfort de détails – parfaitement vraisemblables au demeurant – devient discutable, ce qui doit rendre prudents les historiens d'art modernes, pour qui Lucien constitue une source d'informations privilégiée²². Mais leurs hésitations témoignent du talent d'un auteur déjà passé maître dans l'art de la falsification littéraire²³ à réussir parfaitement un tableau à la manière (au moins) de Zeuxis – tout en flattant le goût de l'époque impériale pour la figure hybride du centaure. Il appartiendra à chaque lecteur de trancher en la matière, en appréciant ce remarquable témoignage sur l'art de regarder une œuvre figurée dans l'Antiquité.

La traduction des œuvres de Lucien par Eugène Talbot (1857) a été révisée ici à partir du texte établi par M. D. Macleod pour la collection des « Oxford Classical Texts » (quatre volumes, 1972-1987), qui fait autorité. Sauf indication contraire, toutes les citations du présent recueil ont été traduites par nos soins. Les références complètes des ouvrages cités en note sont données en Bibliographie, infra, p. 217 sq.

Cette anthologie n'aurait pas vu le jour sans l'initiative de Jean Clay ni la collaboration d'Isabelle Châtelet. C'est aussi un plaisir que de remercier Lucie Marignac d'avoir accueilli ces fragments d'art de la seconde sophistique dans la collection des « Études de littérature ancienne » de l'ENS.

22. Le naufrage des œuvres appartenant notamment à la grande peinture classique est tel que les descriptions de Lucien ont servi de programme pour les artistes de la Renaissance à la recherche des chefs-d'œuvre antiques ; par ailleurs, l'« archéologie philologique » s'est particulièrement développée à la fin du XIX^e siècle, mettant à contribution aussi bien les textes de Lucien que les *Images* de Philostrate.

23. Passé maître dans l'art de la parodie et du montage, illustrés ici par *Héraclès* et la *Déesse syrienne*, il semblerait que Lucien ait forgé un faux manuscrit d'Héraclite et pris au piège, à son époque, les prétendus spécialistes du philosophe.

LE SONGE, OU LA VIE DE LUCIEN



Héraclès à la croisée des chemins, Annibale Carracci (1595). Rome, palais Farnèse.

Le *Songe*¹ est une fiction autobiographique : de retour dans sa patrie (fin § 18), l'orateur revient sur sa jeunesse et met en scène, après des débuts douloureux chez un oncle sculpteur (§ 1-4), son choix d'une carrière rhétorique, ce qui prend la forme d'un *agôn* (débat) allégorique opposant, dans un rêve, les figures de Sculpture et de *Paideia*, Culture ou Éducation (§ 5-16) ; en réponse aux réactions d'impatience de ses auditeurs (§ 17), l'orateur prétend justifier ce récit d'enfance comme une invitation adressée à la jeunesse à faire le choix de la culture (§ 17-18).

On a longtemps considéré cette pièce avec beaucoup de sérieux, en y trouvant en particulier l'origine de l'intérêt éclairé de Lucien pour les arts. En réalité, si, en termes rhétoriques, le texte peut sans doute être lu comme une « conférence d'arrivée », selon la typologie que proposera Ménandre un siècle et demi plus tard², en termes proprement littéraires, il relève de l'autofiction et annonce les fantaisies allégoriques des grands dialogues comiques – *Le Pêcheur*, *La Double Accusation* –, où Lucien, sous les traits de différents personnages d'auteur (Parrhésiadès ou le Syrien), expose ses choix esthétiques et éthiques face à Philosophie, Vérité, Vertu, Rhétorique ou Dialogue, et même *Paideia* (mentionnée dans le *Pêcheur*, 16).

Le texte multiplie par ailleurs motifs topiques, références et modèles littéraires, qui contribuent à établir une distance critique.

Lucien joue d'abord sur un topos de la littérature biographique antique, celui d'une condition sociale médiocre dépassée par l'éducation et le talent, et s'inscrit dans une série :

Ainsi le fils de Sophronisque, Socrate le tailleur de pierres, le vendeur de poissons, Démade, Eschine, le fils de la joueuse de tambour, le cordonnier Simon, le vendeur de légumes, Euripide, et encore le Scythe Anacharsis, les deux esclaves Ésope et Épictète, et l'orateur syrien Lucien, tailleur de pierres et à moitié esclave, et tous les autres. (Proclus, *Vie d'Hésiode*, 1)

On peut remonter à Hésiode, qui raconte sa rencontre, berger faisant paître des troupeaux, avec les Muses (ouverture de la *Théogonie*) ; on ajoutera aussi le nom d'Eschyle, à qui Dionysos intima en rêve de composer des tragédies alors qu'il gardait des vignes³. Le motif rejoint les préconisations des exercices scolaires d'éloge :

Il peut y avoir éloge même si d'une origine familiale basse on est devenu grand, tel Socrate, fils de Phanérète l'accoucheuse et de Sophronisque le sculpteur ; mérite aussi l'admiration qui, au sortir du métier d'artisan ou d'une condition inférieure, est capable d'accomplir

1. Le titre double transmis par la tradition manuscrite s'explique sans doute par le besoin, pour les éditeurs, de différencier cette œuvre d'une autre, *Le Rêve*, ou *le Coq* : au mieux seule la première partie du titre pourrait remonter à Lucien, dont le nom, en réalité, n'apparaît jamais dans le texte, pas plus que celui de son père, de son grand-père ou de ses oncles (dotés pourtant d'une certaine renommée, § 7), ou de sa cité d'origine.

2. Une *épiatérios lalia* (II, 391, 29 sq. et 394, 13 sq.). Inventer un rêve figure d'ailleurs au nombre des procédés plaisants que recommande le rhéteur dans l'exercice de la lalie (« façonner » un rêve, *plattein* : II, 390, 4-10) – en l'occurrence, c'est une apparition nocturne du dieu des orateurs, Hermès, qui est donnée en exemple, avec une injonction précise à prendre la parole.

3. Pausanias, I, 21, 2.

Portrait du sophiste en amateur d'art

de belles choses, comme Simon le cordonnier ou la courtisane Léontion qui se sont faits, à ce qu'on dit, philosophes. (Aélius Théon, *Exercices préliminaires*, 111, 28-32)

On lit par ailleurs fréquemment chez les auteurs de l'époque impériale le récit de rêves déterminant leur carrière⁴ – quand ils ne sont pas inventés pour le plaisir du rhéteur Ménandre.

Les précédents évoqués dans le texte même par *Paideia* (§ 12) sont Démosthène, Eschine, et surtout Socrate et sa prétendue conversion de la sculpture à la philosophie. D'après une tradition biographique d'origine hellénistique, son père Sophronisque aurait été statuaire, et le philosophe aurait lui-même exercé ce métier dans sa jeunesse : on lui attribuait parfois le groupe représentant Hermès et les Grâces que Pausanias mentionne à l'entrée de l'Acropole d'Athènes (I, 22, 8), en réalité l'œuvre d'un homonyme thébain ; selon Diogène Laërce, Criton « tira Socrate de l'atelier pour lui donner une bonne éducation » (*Vies des philosophes illustres*, II, 18-20)⁵.

Les modèles littéraires confirment cette importance de Socrate. À la tradition du rêve allégorique mettant en scène une querelle entre deux figures féminines (par ex. Europe et Asie à propos de Xerxès dans les *Perses* d'Eschyle, ou autour de la fille d'Agénor dans l'*Enlèvement d'Europe* de Moschos), on peut ajouter la scène de débat des *Nuées* d'Aristophane, où le Raisonement juste et le Raisonement injuste, figures allégoriques de l'ancienne et de la nouvelle éducation (c'est-à-dire la [première] sophistique), se disputent le jeune Phidippide, comme *Technè* et *Paideia* se disputent ici le petit Lucien (*Les Nuées*, 889-1023). Mais le modèle le plus évident est celui du célèbre apologue du sophiste Prodicos, qui décrit, par la bouche du Socrate de Xénophon⁶, le choix de vie du jeune Héraclès arrivé à l'âge d'homme : à la croisée de deux chemins, deux femmes apparaissent au héros, l'une fardée et parée magnifiquement, *Kakia*, Vice, qui lui offre une vie de mollesse et de plaisirs, l'autre d'un maintien modeste, *Arètè*, Vertu, qui lui propose une vie de peines et de labeurs (*Mémorables*, II, 1, 21-34). À l'époque impériale, la « conférence » de Prodicos connaît une telle fortune que Philostrate, dans ses *Vies des sophistes*, la considère en même temps comme emblématique de la première sophistique et, indirectement, comme à l'origine de la seconde⁷.

4. Galien, X, 609 ; XIV, 608 ; XIX, 43 ; Aélius Aristide, *Discours sacrés*, IV, 14 sq. ; etc.

5. Dans l'*Euthyphron* de Platon (11c), Socrate affirme simplement descendre de Dédale, sans doute de manière métaphorique.

6. L'écrit de Prodicos lui-même nous est perdu. Il est aujourd'hui établi que le récit de Socrate, présenté comme approximatif et donné de mémoire (*Mémorables*, II, 1, 21 et 34), et par ailleurs si parfaitement adapté aux besoins de Xénophon, est bien loin d'être une citation littérale de Prodicos, mais c'est cette version, faute de l'original, qui s'est imposée dans l'Antiquité et qui a traversé la littérature de la Renaissance, et de l'âge baroque, et inspiré les arts figurés du xv^e au xviii^e siècle, comme le montre E. Panofsky dans son *Hercule à la croisée des chemins*. Le *Songe* s'inspire des *Mémorables* jusque dans leur contexte : Socrate recourt à la fable de Prodicos pour contraindre son élève Aristippe, connu pour ses excès, à choisir entre deux modes de vie ; il la résume sous l'expression de « leçon [*paideusis*] donnée par Vertu à Héraclès » (II, 34).

7. *Vies des sophistes*, I, 482-483 ; voir aussi sa *Vie d'Apollonios de Tyane*, VI, 10-11.

Lucien reprend ailleurs ce modèle allégorique du choix de vie, voire du choix d'éloquence (*Le Maître de rhétorique*, *infra*, p. 34-35), en s'appuyant explicitement sur une réécriture graphique de l'apologue, celle du *Tableau* du pseudo-Cébès (voir *infra*, p. 30-32) : la figure présentant l'apparence de Vertu y est déjà identifiée comme *Paideia* (*Tabula*, 18). Mais la *Paideia* du *Songe* est ambiguë : d'apparence séduisante et non pas austère, passant rapidement sur les qualités morales, elle prône surtout des valeurs peu socratiques (gloire, richesse, pouvoir), obtenues sans effort ; malgré quelques propos philosophiques, elle ressemble beaucoup à la mauvaise rhétorique dénoncée ailleurs par Lucien (*Sur ceux qui sont aux gages des grands*, *infra*, p. 33-34) : c'est le portrait des prétentions des sophistes de son époque que Lucien semble dessiner ici, la critique est implicite.

De la même façon, il faut se garder d'une réception trop littérale du rejet de Sculpture et évaluer avec précaution les informations qu'offre ce texte sur le statut antique de l'artiste. On envisage d'abord pour le jeune garçon l'apprentissage d'un métier artisanal (*banausos*, § 1), et de fait, l'apparence de *Technè* (§ 6) autant que le portrait qu'en dresse *Paideia* (§ 9 et 13) insistent sur la dimension physique du labeur manuel : le tailleur de pierre est artisan plutôt qu'artiste et l'opposition que dessine Lucien entre les deux allégories s'inscrit exactement dans la continuité des auteurs classiques, qui affichent leur mépris pour les travailleurs manuels⁸. Une telle représentation manuelle du travail du sculpteur se retrouvera dans le célèbre *paragone* de Léonard de Vinci, dans son *Traité de la peinture* :

Le sculpteur fait ses œuvres avec plus d'effort physique que le peintre, et le peintre les siennes avec plus d'effort intellectuel. Cela se démontre, car le sculpteur doit, en produisant son ouvrage, faire un effort manuel, frappant pour enlever le superflu du marbre ou de la pierre quelle qu'elle soit, qui dépasse la figure enfermée en son sein ; ce qui exige un exercice tout mécanique, s'accompagnant souvent de beaucoup de sueur qui se mêle à la poussière et devient une croûte de boue ; il a le visage tout enduit et enfariné de poudre de marbre, semblable à un boulanger, et il est couvert de petites écailles, comme s'il avait neigé sur lui ; son logis est sale et plein d'éclats et de poussière de pierre⁹.

Pendant la Sculpture de Lucien partage certaines des qualités de Vertu, comme son apparence virile, le rejet de valeurs superficielles et faciles, le goût du labeur¹⁰ ; elle insiste sur le statut glorieux que les grands sculpteurs

8. Xénophon rappelle que Lycurgue avait interdit aux Lacédémoniens d'apprendre et d'exercer un métier manuel (*Constitution de Sparte*, 7, 1 *sq.* ; voir aussi Plutarque, *Agésilas*, 26, 7-9), peu compatible avec les obligations d'un citoyen (*Économique*, IV, 1-3), de même qu'Aristote recommande de ne pas accorder le droit de cité aux artisans (*Politique*, III, 5, 1, 1277b *sq.*). Quant à Platon, il oppose à plusieurs reprises le travail artisanal et la *paideia* de « l'homme libre » (*République*, III, 405a ; *Lois*, I, 644a). Pour une évolution de cette opposition entre « arts libres » et « arts banausiques » à l'époque impériale, voir S. Maffei, « La *SOPHIA* del pittore e del poeta nel proemio delle *Imagines* di Filostrato Maggiore ».

9. *Traité de la peinture*, p. 98 dans l'édition d'A. Chastel. Voir R. Wittkower, *Qu'est-ce que la sculpture ? Principes et procédures, de l'Antiquité au XX^e siècle*.

10. Sur le travail du sculpteur, voir le discours que Dion prête à Phidias dans son *Olympikos* (disc. XII), 68 *sq.* en parallèle avec celui du poète. La sculpture exige de la force en plus de l'habileté : il est probable que les tailleurs de pierre travaillant dans les carrières aient eu Héraclès pour patron.

de l'époque classique ont partagé avec les grands peintres et les premiers sophistes (voir *infra*, Zeuxis) et valorise ainsi une image d'artiste ici liée à la figuration du divin : Dion Chrysostome témoigne de l'importance de la figure de Phidias dans la culture impériale et la réflexion religieuse au début de l'ère chrétienne (discours XII). Et dans cette perspective, on peut être attentif à la manière dont l'Art de la sculpture est désigné dans le texte grec.

Le terme *banausos*, qui n'est pas spécifique à l'artisanat de la pierre, employé d'une manière générale en ouverture du texte (§ 1), est repris une seule fois, avec mépris, par *Paideia* (§ 9) ; Lucien joue plutôt sur trois autres termes, caractéristiques de la langue impériale : *hermoglyphos* (ou – *glupheus*), pour désigner le métier de l'oncle, qui donne son nom à Sculpture (*hermoglyphikè technè*), *lithoxoos* et *lithoglyphos*. Un seul semble assez courant, *lithoxoos*, qui racle (ou polit) la pierre : le mot fait entendre le geste artisanal qui consiste à dégrossir le marbre (§ 2, 7 et 9). *Lithoglyphos*, d'un emploi rare, qui renvoie au travail du ciseau (*gluphos*) et ainsi au geste figuratif, est le terme employé une fois, en clôture du texte (§ 18), une combinaison qui fait la synthèse en quelque sorte des deux autres désignations. Mais le nom que se donne Sculpture est propre à Lucien, qui crée l'adjectif *hermoglyphikè* pour l'associer à *Technè*. Étymologiquement un *hermoglyphos* est un « ciseleur d'hermès », ces piliers servant de bornes, dont seuls étaient sculptés la tête et, parfois, le sexe ; ils pouvaient représenter le dieu Hermès, ou servir plus largement de support à un portrait. Or si ces piliers hermaïques sont très largement répandus, le terme désignant leurs auteurs connaît, semble-t-il, un seul emploi classique, et c'est dans le *Banquet* de Platon, au moment fameux du portrait de Socrate par Alcibiade, qui le compare à ces statuette de silènes que l'on trouve dans les ateliers des « ciseleurs d'hermès » (215b1) : par la suite, dans les trois occurrences qui précèdent Lucien, le terme reste associé à la figure de Socrate¹¹, et il le restera après lui. En ce sens encore, le choix de vie du jeune Lucien rejoue donc la conversion de Socrate renonçant au métier de son père.

Mais *Paideia* ne saurait se confondre avec Philosophie, on l'a vu. Sans doute le *Songe* énonce-t-il des choix esthétiques, la préférence pour un art de la cire plutôt que du marbre¹² – pour les figurines qui irritaient ses maîtres d'école (§ 2), miniatures satiriques ? Quoi qu'il en soit, cette composition allégorique atteste un art certain du visuel.

11. Qu'il s'agisse des boutiques, caractéristiques des rues d'Athènes où évolue Socrate (Plutarque, *Le Démon de Socrate*, 580E8) ou du métier de son père Sophronisque (Plutarque, fragment 140 ou Aélius Théon, *Exercices préliminaires*, 111, 30, cité plus haut).

12. Cf. l'étude de J. Romm, « Wax, stone and Promethean clay : Lucian as a plastic artists ».

1. J'avais cessé depuis peu de fréquenter les écoles¹³, j'étais déjà presque un jeune homme, lorsque mon père tint conseil avec ses amis sur ce qu'il me ferait encore enseigner¹⁴. Le plus grand nombre fut d'avis qu'une éducation supérieure demandait beaucoup de travail et de temps, des frais considérables, une fortune brillante : or nos ressources étaient fort minces et nous allions avoir besoin, avant peu, d'un secours étranger. Si, au contraire, j'apprenais quelque métier d'artisan, je pourrais tout d'abord me procurer le nécessaire et ne plus vivre à la charge de la famille, à l'âge que j'avais ; bientôt même je serais agréable à mon père, en apportant régulièrement quelque argent à la maison.

2. Le point d'une seconde délibération fut de savoir quel est le métier le meilleur, le plus facile à apprendre, digne d'un homme libre, celui, enfin, dont les instruments sont le plus à portée et qui suffit le plus vite aux besoins. Chacun se mit à louer tel ou tel art, suivant son humeur ou ses connaissances, mais mon père jetant les yeux sur mon oncle maternel, qui assistait au conseil et qui passait pour un excellent statuaire¹⁵ : « Il n'est pas convenable, dit-il, qu'un autre métier ait la préférence quand vous êtes là : prenez-moi ce garçon, ajouta-t-il en me désignant, emmenez-le et faites-en un bon ouvrier, un bon ajusteur, un bon statuaire¹⁶ ; il le peut, il a pour cet art, vous le savez, d'heureuses dispositions naturelles. » Mon père jugeait ainsi d'après de petites figures que je m'amusais à faire avec la cire que je raclais à la surface de mes tablettes à écrire. En effet, quand je revenais de l'école, je prenais de la cire et j'en façonnais des bœufs, des chevaux et, par Zeus ! même des hommes, le tout fort ressemblant, au goût de mon père¹⁷. Ce talent m'avait jadis attiré quelques soufflets de mes maîtres,

13. L'expression est canonique, mais on songe ici particulièrement à la manière dont Démosthène raconte le début de sa carrière dans le *Sur la couronne*, 257, en opposition avec celle d'Eschine : cf. *infra*, § 9 et 12.

14. Le système éducatif de l'empire romain présente une grande uniformité : de sept à quatorze ans, filles et garçons apprennent à lire et écrire et s'initient à la littérature auprès du *grammatistès*, lorsque les familles en ont les moyens. Le jeune Lucien a donc autour de quatorze ans lorsque se pose la question de son éducation secondaire, auprès d'un *grammatikos*, avant qu'il ne complète, éventuellement, sa formation rhétorique auprès d'un rhéteur ou sophiste.

15. Le terme *hermoglyphos* étant d'un emploi assez rare, certains manuscrits ajoutent l'expression « un tailleur de pierres [*lithoxoos*] des plus fameux », glose postérieure ou amplification de l'auteur.

16. *Lithôn ergatès* : « travailleur de la pierre » (le travail peut simplement consister à dégrossir les blocs de marbre dans une carrière, pour en faciliter le transport) ; *sunarmostès* : le terme est quasiment un hapax et, s'il n'appartient pas au vocabulaire de la sculpture, le verbe *harmozô*, « ajuster », et le substantif *harmonia* en revanche relèvent des arts ; *hermoglyphus* : voir l'introduction, *supra*, p. 22. Les ambitions du père s'élèvent ainsi de la taille de la pierre à la représentation, du travail de force au geste figuratif, dans un vocabulaire choisi.

17. Ces dispositions symboliques rappellent celles du jeune Phidippide, dans les *Nuées* d'Aristophane, dont le père, Strépsiade, vient confier l'éducation à Socrate : « Instruis-le, il est par nature d'un tempérament doué : alors qu'il était encore tout gamin, haut comme ça, il restait à la maison à faire des modelages, il ciselaient des bateaux, il fabriquait de petits chars en cuir, et à partir d'écorces de grenade, il faisait des grenouilles incroyables. » (*Les Nuées*, 877-881) Mais le motif prend ici une dimension prométhéenne – façonner des figures humaines –, exploitée ailleurs par Lucien comme métaphore de son art (voir *infra*, p. 35-37).

mais aujourd'hui il devenait un sujet d'éloges et le signe d'une heureuse aptitude ; et de là naissaient les plus belles espérances, que j'allais apprendre mon métier au plus vite avec une si belle disposition à façonner¹⁸ !

3. Bientôt arriva le jour de m'initier à cet apprentissage, et je fus confié à mon oncle. J'étais enchanté, ma foi, de mettre la main à l'œuvre : je ne voyais là qu'un divertissement agréable, un moyen de me distinguer¹⁹ parmi ceux de mon âge, quand on me verrait ciseler des dieux et faire de petites statuettes, soit pour moi, soit pour qui je voudrais. Mais il m'arriva ce qui arrive d'ordinaire aux débutants. Mon oncle me mit un ciseau entre les mains et m'ordonna de tailler légèrement une tablette de marbre placée devant moi, en me rappelant le proverbe : « Œuvre commencée est à moitié faite²⁰. » L'inexpérience me fit porter un coup trop fort, et la tablette se brisa : mon oncle, tout en colère, saisissant une courroie qui se trouvait à sa portée, consacra²¹ mes débuts par une leçon si rude, si peu encourageante, que je fus initié au métier par des pleurs.

4. Je m'enfuis à la maison, en sanglotant et les yeux pleins de larmes : je raconte l'histoire de la courroie, je montre les meurtrissures, je me plains de la brutalité de mon oncle, ajoutant que c'est la jalousie qui l'a fait agir de la sorte, qu'il a craint de me voir un jour plus habile que lui dans le métier. Ma mère se fâcha, maudit mille fois son frère, puis, quand vint le soir, j'allai me coucher, les joues encore humides à la pensée de la courroie.

5. Jusqu'ici tout ce que j'ai dit n'a été que plaisanterie et enfantillage ; mais voici, chers auditeurs, que vous allez entendre des paroles sérieuses et qui veulent des oreilles attentives. Pour parler comme Homère, « un songe envoyé par les dieux vint me visiter dans mon sommeil, à travers les divines ombres de la nuit²² », vision si nette qu'elle ne différait en rien de la réalité : après tant d'années, la figure des objets qui m'apparurent alors est toute présente à mes yeux, et je crois entendre les voix qui frappèrent mes oreilles²³, tant chaque image était distincte.

6. Deux femmes me prenant par les mains cherchaient à m'entraîner, chacune de son côté, avec beaucoup d'énergie et de violence ; peu s'en fallut même

18. Façonner un morceau de cire, en forme de chien, de bœuf ou de cheval, renvoie à trois modalités de l'expression dans le traité *Sur le style* de Démétrios, 296.

19. Le terme employé, *épideixis*, vaut aussi bien pour l'artiste qui expose son œuvre que pour le sophiste qui se produit (cf. *La Salle, infra*, p. 51).

20. On faisait remonter la maxime à Pythagore, mais ailleurs (*Hermotime*, 3), Lucien l'attribue à Hésiode, dont l'expression est pourtant légèrement différente : « La moitié vaut plus que le tout. » (*Les Travaux et les Jours*, 40)

21. Le verbe évoque les préparatifs précédant le sacrifice d'un animal.

22. *Illiade*, II, 56-57 : Agamemnon raconte aux Achéens le songe que lui a envoyé Zeus – avec l'intention de tromper l'Atride. Ce songe est *theios*, « divin », homonyme du substantif « oncle ».

23. L'expression rappelle les effets produits par l'éloquence des oraisons funèbres sur Socrate (Platon, *Méxène*, 235b-c). Elle sera plaisamment contredite à propos des arguments de Sculpture (§ 8).

qu'elles ne me missent en pièces en se disputant : car tantôt l'une était la plus forte et me saisissait presque tout entier, tantôt je passais au pouvoir de l'autre. Toutes les deux cependant criaient, celle-ci qu'on m'accaparait quand déjà j'étais à elle, celle-là qu'on s'emparait à tort d'un bien qui lui appartenait. L'une avait l'air d'un ouvrier, les traits virils, les cheveux en désordre, les mains calleuses, la tunique relevée et couverte de poussière de marbre, tel mon oncle lorsqu'il taillait les pierres ; l'autre avait une physionomie agréable, une figure noble, une parure élégante. Enfin, elles me laissent à juger à laquelle je voulais appartenir.

7. La première, celle qui avait les traits durs et virils : « Mon enfant, me dit-elle, je suis la Sculpture, le métier que tu as commencé à apprendre hier : je suis de ta famille et de ta parenté, car ton aïeul (et elle cita le nom du père de ma mère) était sculpteur ainsi que tes deux oncles, et ils ont acquis par moi quelque célébrité. Si tu veux renoncer aux sornettes et au radotage de cette femme (elle me désignait l'autre) pour me suivre et demeurer avec moi, d'abord, je te nourrirai solidement et tu auras les épaules vigoureuses²⁴, puis tu seras à l'abri de l'envie jalouse ; jamais tu ne voyageras dans les contrées lointaines, abandonnant ta patrie et tes amis, et ce n'est pas pour de vains discours que tu seras comblé d'éloges²⁵.

8. « Ne dédaigne pas la négligence de mon extérieur ni la malpropreté de mes vêtements. C'est de cette poussière que l'illustre Phidias a fait sortir son Zeus et Polyclète réalisé son Héra, c'est ainsi que Myron et Praxitèle ont mérité l'admiration et les louanges : on les adore aujourd'hui avec les dieux qu'ils ont créés²⁶. Si tu devenais semblable à l'un d'eux, comment ne serais-tu pas célèbre parmi tous les hommes ? Bien plus : on portera envie à ton père et tu seras l'honneur de ta patrie ! » Tels étaient, avec bien d'autres encore, les discours de l'Art, tenus avec force bégaiements et barbarismes²⁷, liés à la hâte²⁸ dans

24. Le Raisonnement juste fait une promesse similaire à Phidippide : « Si tu fais ce que je dis et si tu t'y appliques, tu auras toujours la poitrine robuste, le teint éclatant, les épaules vigoureuses, la langue brève, la fesse dodue, la verge petite. » (Aristophane, *Les Nuées*, 1009-1014)

25. La Sculpture dresse ici le portrait du sophiste, conférencier itinérant.

26. Ou simplement « on les adore avec les dieux » : seuls les plus grands maîtres de l'époque classique ont pu accéder, dans l'Antiquité, à une reconnaissance les distinguant des artisans (mais sans pour autant gagner tout à fait le prestige des autres spécialistes de l'époque, philosophes, médecins, orateurs). Ce sont les quatre plus grands noms de son art que cite ici la Sculpture : la statue chrysiléphantine de Zeus à Olympie (consacrée en 448 av. J.-C.), l'une des sept merveilles du monde, était l'œuvre la plus célébrée de l'Antiquité (cf. Pausanias, *Description de la Grèce*, V, 11) ; la statue chrysiléphantine de Polyclète (seconde moitié du v^e siècle) faisait la gloire du sanctuaire d'Héra à Argos (cf. Pausanias, II, 17, 4-5) ; le bronzier Myron (première moitié du v^e siècle) a marqué les débuts de l'art classique, Praxitèle la statuaire du iv^e siècle.

27. Ou bien « en une langue barbare », si l'on songe au jeune Syrien « de langue barbare » recueilli par Rhétorique dans la *Double Accusation*, § 27, de qui il apprend le grec.

28. *Suneirosa* : le verbe peut être repris au *Sur la couronne*, où Démosthène incrimine le débit trop rapide et ininterrompu de son adversaire Eschine (§ 308).

l'intention de me persuader – mais je ne me les rappelle plus, car la plupart me sont sortis de la mémoire...

9. Lors donc que la première eut cessé de parler, l'autre commença à peu près en ces mots :

« Moi, mon fils, je suis l'Éducation, qui te suis déjà familière et connue, bien que tu ne m'aies pas encore éprouvée tout entière. Les avantages dont tu jouiras, si tu te fais sculpteur, cette femme te les a énumérés : tu ne seras qu'un manœuvre, te fatiguant le corps, d'où dépendra toute l'espérance de ta vie²⁹, voué à l'obscurité, ne recevant qu'un salaire vil et modique³⁰, l'esprit bas, faisant pâle figure dans le monde, incapable de défendre les droits de tes amis³¹, d'en imposer à tes ennemis ou de faire envie à tes concitoyens, n'étant absolument qu'un ouvrier, un homme perdu dans la foule, à genoux devant les grands, humble serviteur de ceux qui ont de l'éloquence, vivant terré comme un lièvre³², une aubaine³³ pour le plus fort. Quand tu serais un Phidias, un Polyclète, quand tu ferais mille chefs-d'œuvre, c'est ton art que chacun louera, et parmi ceux qui les verront, il n'y en a pas un seul, s'il a le sens commun, qui désirera te ressembler, car, quelque habile que tu sois, tu passeras toujours pour un artisan, un ouvrier manuel, un homme qui vit du travail de ses mains³⁴.

10. « Si, au contraire, tu veux m'écouter, je te ferai connaître les œuvres nombreuses des anciens, leurs actions admirables, je t'expliquerai leurs écrits et te rendrai expert dans presque toutes les connaissances³⁵. Ton âme, la plus

29. Cf. l'épreuve que Xénophon d'Éphèse inflige au héros de son roman : « Il se fit engager par des travailleurs dans la pierre. C'était pour lui un métier pénible, car il n'avait pas l'habitude de soumettre son corps à des travaux durs et rudes ; il le supportait mal et déplorait souvent son sort : "Tu vois, ma chère Anthia, ton Habrocomès travaille à un métier pénible, et mon corps est réduit à un état servile !" » (*Les Éphésiaques*, V, 8, 3)

30. Comparer avec le contraste entre sophiste et sculpteur que dessine également Socrate dans le *Ménon*, 91d : « Je sais que Protagoras à lui tout seul s'est plus enrichi grâce à son art que Phidias, dont on célèbre tant les chefs-d'œuvre, et dix autres sculpteurs réunis ! »

31. *Epidikasimos*, « dont on recherche l'assistance légale ». Ce terme rare semble faire allusion aux rapports que les clients entretenaient, dans la société romaine, avec leurs patrons, qui les accompagnaient lorsqu'ils devaient se présenter devant un tribunal.

32. Le lièvre est symbole de couardise. L'expression vient de Démosthène (*Sur la couronne*, 263), qui compare, dans un long passage d'invectives (§ 257-269), sa vie et son éducation à celles d'Eschine.

33. *Hermaion*, un « don d'Hermès » : allusion ironique au « tailleur d'hermès ».

34. *Banausos, cheirónax, apocheirobiōtos* : ce groupe ternaire dégonfle les ambitions du père de l'orateur (faire de son fils « un bon ouvrier, un bon ajusteur, un bon statuaire », § 2). Cf. Plutarque, *Vie de Périclès*, préface, 2, 1-2 : « S'occuper de ses propres mains à des tâches inférieures témoigne en soi, par la peine que l'on prend pour des objets indignes, d'une indifférence pour la beauté morale, et aucun jeune homme bien né ne désire, pour avoir vu le Zeus de Pise [près d'Olympie] ou l'Héra d'Argos, devenir un Phidias ou un Polyclète, ni un Anacréon, un Philémon ou un Archiloque pour avoir pris plaisir à leurs poèmes. » Mais sculpteurs et poètes sont ici renvoyés dos à dos.

35. Voir le début du *Protagoras* de Platon, sur la difficulté de définir le sophiste, « homme savant en choses savantes » (312c), c'est-à-dire à la compétence universelle, notamment par opposition au sculpteur (311b sq.).

noble partie de toi-même, je l’ornerai des vertus les plus belles, sagesse, justice, piété, douceur, bienveillance, intelligence, patience, amour du beau, goût des objets les plus vénérables, car telle est réellement la parure incorruptible de l’âme. Tu n’ignoreras rien de ce qui se fit autrefois, rien de ce qu’il faut faire à présent : que dis-je ? je te révélerai l’avenir ; en un mot, je t’instruirai, avant peu, de tout ce qui existe, choses divines et humaines³⁶.

11. «Celui qui maintenant est pauvre, fils d’un homme inconnu, qui a songé un instant à embrasser un métier si ignoble, sera bientôt pour tous un objet d’envie et de jalousie, comblé d’honneurs et de louanges, illustre parmi les plus glorieux, remarquable entre ceux qui se distinguent par leur naissance ou leur richesse, revêtu d’habits comme celui-ci (elle me montra le sien, qui était magnifique), digne enfin du premier rang et de la première place³⁷. Si tu voyages, tu ne seras nulle part inconnu ni obscur, je te marquerai d’un signe tellement éclatant que chacun, en te voyant, poussera son voisin et dira, en te montrant du doigt : “C’est lui!”

12. «Si quelque grand intérêt préoccupe tes amis ou la ville entière, tous les regards se tourneront vers toi³⁸ ; s’il arrive que tu prennes la parole, chacun t’écouterà, suspendu à tes lèvres, ravi d’admiration, t’estimant heureux d’avoir un si beau talent oratoire et félicitant ton père pour sa bonne fortune. Et ce qu’on dit de certains hommes, qu’ils sont devenus immortels, je l’accomplirai pour toi : lors même que tu seras sorti de la vie, tu ne cesseras jamais d’être avec les savants et de converser avec les meilleurs esprits³⁹. Vois Démosthène, de quel père il était fils, et comme je l’ai rendu fameux⁴⁰ ! Vois Eschine, dont la mère était joueuse de tambour : grâce à moi, cependant, il s’est vu caressé par Philippe⁴¹. Et Socrate, élevé d’abord chez Sculpture⁴², à peine a-t-il compris qu’il y a quelque chose de meilleur, qu’il s’est enfui de chez elle pour se jeter dans mes bras, et tu entends comme il est célébré par tout le monde !

13. «Laisse-là tous ces grands hommes, et leurs actions brillantes, et leurs sages écrits, renonce à tout, figure imposante, honneur, gloire, louanges, premiers rangs, pouvoir, dignités, renom d’éloquence, estime de ton génie, mais revêts-toi alors d’une tunique sale, prends un accoutrement d’esclave, et puis, un levier,

36. Cf. la rencontre d’Hésiode avec les Muses (*Théogonie*, 22-34).

37. La *proédrie* était le privilège d’être assis au premier rang lors des manifestations organisées par la cité, en particulier au théâtre. Revenant de droit à certains magistrats, elle était aussi attribuée à titre honorifique.

38. Ce trait témoigne de l’importance sociale et politique des sophistes dans les cités.

39. Voir l’évocation de la société de l’Hadès par Socrate à la fin de l’*Apologie* de Platon (41a sq.).

40. Démosthène était le fils d’un riche armurier, mais à la mort de son père, il fut dépouillé de sa fortune par ses tuteurs ; quant à sa mère, Eschine (*Contre Ctésiphon*, 172) l’accuse d’être d’origine scythe (mais l’accusation est traditionnelle en politique).

41. Lucien se fait encore l’écho des invectives de Démosthène (cf. *Sur la couronne*, 284).

42. Plus exactement «chez cette Sculpture-là» : *Paideia* reprend l’expression *Hermoglyphikè* <technè> (§ 7).

un ciseau, un burin, un marteau à la main, reste penché sur ton ouvrage, au ras du sol, courbé vers la terre. Dans l'état le plus bas, sans jamais relever la tête, sans jamais penser à rien de mâle et de libre, tu ne songeras qu'à bien façonner, qu'à donner belle figure à tes ouvrages, mais nullement à te façonner harmonieusement toi-même, et tu te mettras au-dessous des pierres⁴³. »

14. Elle me parlait encore, mais moi, sans attendre la fin de son discours, je me levai et fis mon choix : je laissai la laide ouvrière et passai du côté de l'Éducation, le cœur plein de joie, et ce d'autant plus volontiers que j'avais toujours dans l'esprit la courroie et la grêle de coups par lesquels j'avais débuté la veille. La Sculpture délaissée commença par se fâcher, se tordit les mains et grinça des dents, mais enfin, comme on le raconte de Niobé, elle devint immobile et fut changée en pierre⁴⁴. Cette métamorphose vous paraît incroyable ? Croyez-y pourtant, les songes accomplissent des merveilles.

15. L'Éducation, me regardant alors : « Je vais te récompenser, me dit-elle, du jugement équitable que ton impartialité vient de prononcer : avance, monte sur ce char (elle me fit voir un char traîné par des chevaux ailés semblables à Pégase⁴⁵), et tu verras tout ce que tu aurais ignoré si tu avais dédaigné de me suivre. » Je montai donc sur le char, et elle en fit claquer les rênes : m'élevant dans les airs, j'aperçus, depuis l'orient jusqu'à l'occident, les villes, les nations, les peuples, sur lesquels, nouveau Triptolème⁴⁶, je répandais comme une semaille. Je ne me souviens pas bien de ce qu'était cette semaille, mais je sais que les hommes, levant les yeux au ciel, me comblaient de louanges et me bénissaient partout où je dirigeais mon vol. 16. Après que l'Éducation m'eut fait voir tout cela et m'eut exposé moi-même à tous ces éloges, elle me ramena dans mon pays, non plus couvert de l'habit que j'avais en partant, mais revêtu, à ce qu'il me semblait, d'une robe de prince. Bientôt, rencontrant mon père, qui était debout et m'attendait, elle lui montra cette robe et ma personne, la splendeur de mon retour, et elle lui remémora la décision qu'il avait été sur le point de prendre à mon égard.

43. Comparer avec ce mot que l'on attribuait à Socrate : « Il s'étonnait de voir les commanditaires veiller à ce que les sculpteurs créent un portrait qui leur soit parfaitement ressemblant, et se désintéresser totalement de rester semblables à leur statue. » (Diogène Laërce, *Vies des philosophes illustres*, II, 33) *Paideia* emprunte ici le langage de la philosophie, comme plus haut lorsqu'elle mentionnait « la parure incorruptible de l'âme » (§ 10) ou la « conversion » de Socrate à la philosophie, à la différence des deux figures de l'éloquence politique qui le précèdent (§ 12).

44. Niobé s'était vantée d'avoir eu plus d'enfants que Létô : suivant la tradition homérique, Apollon et Artémis vengèrent leur mère en tuant les six garçons et les six filles de Niobé, qui les pleura jusqu'à ce qu'elle fût changée en pierre. Le thème était souvent traité par la statuaire.

45. Cheval ailé né du sang de la Gorgone, monté par le héros Bellérophon. Suivant certaines traditions, ce héros tenta de gagner l'Olympe avec Pégase, ce qui provoqua la colère de Zeus.

46. Fils du roi d'Éleusis, Triptolème reçut de Déméter la tâche de parcourir le monde pour enseigner l'agriculture aux hommes ; il est en général représenté assis sur un char en forme de trône ailé. On peut s'interroger sur ce sophiste semeur qui a oublié le contenu dispensé et ne retient que l'effet obtenu.

Tel est le souvenir de la vision que j'ai eue au sortir de mon enfance, l'esprit encore troublé par la crainte des coups.

17. Mais, pendant que je vous parle : « Voilà, par Héraclès, un songe bien long, dira quelqu'un, et qui sent le barreau⁴⁷. — Sans doute, dira un autre, c'est un songe d'hiver, alors que les nuits sont très longues ; ou bien encore c'est l'œuvre de trois nuits, comme Héraclès⁴⁸ ! Pourquoi est-il venu nous débiter ces fadaïses, nous rappeler une nuit de son enfance, nous entretenir d'un rêve déjà vieux et suranné ? Ces froideurs ne sont pas au goût du jour. Nous prend-il donc pour des interprètes des songes ? » Non, mon ami, mais Xénophon n'a-t-il pas aussi raconté le rêve dans lequel il lui semblait voir la maison de son père brûler, avec d'autres circonstances, dans un passage bien connu ? Or, il n'en a pas décrit tous les détails pour qu'on interprète sa vision, ni par désir de bavarder : il était en guerre, sa situation était critique, les ennemis l'entouraient de toutes



Triptolème et Koré, tondo d'une coupe attique à figures rouges, v. 470-460 av. J.-C., découverte à Vulci. Paris, musée du Louvre.

47. *Dikanikos* : l'expression, qui prolonge la métaphore judiciaire du § 15, est chargée des connotations de longueur et d'ennui (cf. Platon, *Apologie de Socrate*, 32a). Le procédé employé ici par Lucien relève du dialogisme, une figure oratoire qui consiste à donner la parole au style direct à un opposant et à lui répondre de même façon, bien attestée chez Démosthène.

48. L'épisode est traité avec humour par Lucien dans ses *Dialogues des dieux*, 14 : Zeus séduit Alcmène en prenant l'apparence de son mari, Amphitryon, pour concevoir Héraclès, et prolongea cette nuit nuptiale sur l'espace de trois jours en interdisant au Soleil de se lever. L'exclamation est un clin d'œil à l'apologue de Prodicos.

parts ; non, son récit servait quelque dessein utile⁴⁹. 18. De même, je ne vous ai moi aussi raconté mon songe que pour diriger les jeunes gens vers le bien et l'amour de l'Éducation, surtout s'il en est à qui la pauvreté inspire de mauvais sentiments et qu'elle entraîne vers le mal en corrompant leur bon naturel ; ceux-là, j'en suis sûr, se sentiront encouragés par mon récit et se donneront pour modèle ce qui m'est arrivé, en considérant de quel point de départ je me suis élancé vers la carrière la plus glorieuse, épris d'éducation, sans craindre la pauvreté qui me pressait alors, et quel enfin je suis revenu vers vous avec autant de gloire, à tout le moins, qu'aucun ciseleur de pierre⁵⁰.

Allégories édifiantes : choix de vie

Rencontre avec un exégète

La *Tabula Cebetis* ou *Tableau (Pinax)* de Cébès est un dialogue philosophico-moral qui a pour thème les genres de vie, dans la tradition de l'apologue de Prodicos. Dans l'Antiquité et jusqu'au XIX^e siècle, le texte a été attribué à Cébès de Thèbes, élève d'un philosophe pythagoricien, puis disciple de Socrate. Différentes considérations, linguistiques en particulier, amènent aujourd'hui communément à le dater du I^{er} ou II^e siècle de notre ère. C'est chez Lucien que la *Tabula* est mentionnée pour la première fois.

L'œuvre a pour point de départ et support la fiction d'une peinture allégorique qui représente différents choix de vie et le chemin à suivre pour trouver le salut ; le motif introducteur, la rencontre fortuite d'un narrateur (un « je » qui reste anonyme) avec un vieil exégète autour d'un tableau, est récurrent à l'époque impériale : c'est le dispositif textuel de l'*Héraclès* de Lucien⁵¹. Cette allégorie de l'existence humaine a connu une grande fortune littéraire, notamment à la Renaissance⁵².

49. *Anabase*, III, 1, 11 sq. : après la mort de Cyrus à Counaxa, les mercenaires grecs se trouvent dans une situation critique ; Xénophon rêve alors que la foudre tombe sur la maison de son père. Ne sachant, dans un premier temps, s'il doit interpréter ce rêve comme un présage favorable ou défavorable, il décide finalement de passer à l'action et se fait élire stratège.

50. Comparer avec les raisons morales que la préface de la *Vie des sophistes* de Philostrate attribue au succès de l'apologue de Prodicos : « Prodicos déclamait ce discours moyennant salaire, en faisant la tournée des villes, et il les charma à la manière d'Orphée et de Thamyras ; il fut pour cela jugé digne de grandes récompenses par les Thébains, et de récompenses encore plus grandes par les Lacédémoniens, dans l'idée que l'enseignement de cette fable profitait aux jeunes gens. » (I, 483)

51. Sur ce motif du « Bildeinsatz » ou « tableau introducteur », et la figure de l'exégète, voir *Héraclès Ogmios*, 4, *infra*, p. 96, et notes *ad loc.*

52. La traduction proposée ici suit l'édition commentée de J. T. Fitzgerald et L. M. White, *The Tabula of Cebes*, Chico (California), Scholars Press, 1983. On peut également consulter les éditions de D. Pesce, *La Tavola di Cebete*, Brescia, Paideia, 1982 et de K. Seddon, *Epictetus' Handbook and the Tablet of Cebes. Guides to a stoic Living*, Londres-New York, Routledge, 2005.

1. Il se trouvait que nous nous promenions dans le sanctuaire de Cronos⁵³, contemplant ses nombreux ex-voto. Une tablette, en particulier, avait été consacrée devant le temple, avec une peinture étrange qui représentait des histoires singulières : nous n'arrivions pas à saisir de quoi il pouvait bien être question. Car ce qui était peint, nous semblait-il, n'était ni une cité ni un camp militaire : une enceinte circulaire englobait deux autres enceintes⁵⁴, l'une plus grande, l'autre plus petite ; une porte permettait d'accéder à la première enceinte, et devant la porte paraissait se tenir une foule importante, tandis qu'à l'intérieur, dans l'enceinte, un groupe de femmes était visible⁵⁵ ; sur le seuil de la première porte se trouvait un vieillard qui donnait l'impression de prodiguer des consignes à la foule qui entraît⁵⁶.

2. Alors, donc, que nous nous interrogiions longuement avec perplexité les uns les autres sur le sens de l'histoire, un vieillard qui se trouvait là nous dit⁵⁷ : « Il ne vous arrive rien d'extraordinaire, étrangers, si vous êtes perplexes devant ce tableau, la plupart des gens du pays eux-mêmes ignorent ce que peut bien signifier cette histoire, car ce n'est pas un ex-voto consacré par l'un de nos concitoyens : c'est un étranger qui, par le passé, vint un jour ici, un homme sensé et d'une sagesse extraordinaire, un émule en paroles autant qu'en actes des doctrines de vie pythagoricienne et parménidienne⁵⁸, qui dédia à Cronos ce sanctuaire en même temps que le tableau.

53. Le lieu est symbolique : aucune autre indication géographique n'est donnée et il est très rare de voir un sanctuaire dédié à Cronos, une divinité plus mythique que cultuelle. Le texte joue sur une association, très courante dans l'Antiquité, entre Cronos, le père de Zeus, qui appartient à la première génération des dieux, et Chronos, le Temps.

54. L'enceinte de la Vie, qui comprend celles de Luxure et de Pseudo-*Paideia*, Fausse Éducation. Une quatrième enceinte sera révélée au cours de l'exégèse, celle de *Paideia*, dominant toutes les autres.

55. Composée de lieux où sont disposées des figures, la représentation est conçue à la manière des images de mémoire : selon Simonide, qui passe pour leur inventeur, il faut « choisir des lieux, se représenter intérieurement ce que l'on veut garder en mémoire et le placer en ces lieux ; l'ordre des lieux conservera l'ordre des choses, les images des objets représenteront les objets, et l'on usera des lieux comme d'une tablette de cire, des figures comme de lettres » (Cicéron, *De l'orateur*, II, 86, 353-354). On a d'ailleurs retrouvé un fragment de bas-relief, d'origine mal établie, inspiré par notre texte, dont la composition rappelle celle des Tables iliaques : or ces tablettes de pierre, qui illustrent notamment des épisodes de la guerre de Troie, ont clairement une fonction didactique et mnémonique.

56. Le personnage sera décrit plus loin dans le dialogue : « Le vieillard qui se tient là-haut, un ouvrage dans une main et qui semble désigner quelque chose de l'autre, est *Daimôn* (la Divinité) : il indique à ceux qui pénètrent dans l'enceinte ce qu'ils doivent faire pour entrer dans la Vie et leur montre quelle route suivre s'ils veulent connaître le salut dans la Vie. » (4, 3)

57. On notera la ressemblance de l'exégète avec le vieillard du tableau : sur les jeux de mise en abyme de l'exégèse, voir J. Elsner, « Cebes and the psychology of allegorical initiation », dans *Art and the Roman Viewer*, p. 39 sq.

58. Les pythagoriciens, occupés à tenter de libérer leur âme, formaient des communautés au mode de vie ascétique. Parménide d'Élée (première moitié du v^e siècle), l'un des plus importants philosophes présocratiques, était parfois associé au pythagorisme ; il était l'auteur d'un poème didactique dont l'ouverture allégorique mettait en scène son voyage initiatique auprès d'une figure divine qui lui révélait les deux chemins de la Vérité et de l'Opinion.

— Tu as donc vu l'homme personnellement, tu le connais ?

— J'étais même plein d'admiration à son égard, il était d'un grand âge alors que j'étais tout jeune, et conversait sur bien des sujets profonds. Je l'ai souvent, à cette époque, entendu s'entretenir du sens de cette histoire

3. — Eh bien par Zeus, lui dis-je, si tu n'es pas occupé à quelque affaire d'importance, raconte-nous : nous désirons vraiment entendre ce que peut bien être cette histoire.

— Rien ne m'en empêche, étrangers, mais il vous faut d'abord apprendre que cette exégèse comporte un certain danger.

— Quel est-il ?, dis-je.

— Si vous êtes attentifs et comprenez ce que je dis, vous serez sensés et connaîtrez le bonheur ; en revanche, dans le cas contraire, la déraison, les mauvaises inspirations, l'amertume, la stupidité vous contraindront à une vie de malheurs. Car cette exégèse ressemble à l'énigme que le Sphinx posait aux hommes : celui qui en percevait le sens était sauvé, les autres périssaient du fait du Sphinx⁵⁹. Il en va de même pour cette exégèse, car le Sphinx représente la déraison humaine⁶⁰ : ce dont il est question sous forme d'énigme⁶¹, c'est de la nature du bien, du mal, et de ce qui n'est ni bien ni mal dans la vie ; celui qui n'en percevait pas le sens, meurt du fait de la déraison, mais non pas en une fois, comme les victimes dévorées par le Sphinx, il dépérit progressivement tout au long de sa vie, comme les condamnés livrés à un supplice. Mais si l'on comprend, c'est au tour de la déraison de disparaître, tandis que l'on est sauvé, heureux et bienheureux toute sa vie. À vous, donc, de prêter attention et de ne pas entendre à demi.

4. — Par Héraclès, dans quel grand désir tu nous as jetés, s'il en est ainsi !

— Mais il en est ainsi, répondit-il.

— Eh bien, n'attends pas davantage pour faire ton récit, car nous sommes extrêmement attentifs étant donné la nature de la peine. »

L'exégèse proposée par le vieillard se détache progressivement de la fiction initiale du commentaire d'un tableau : le support pictural de la leçon n'est rappelé que par d'occasionnels « vois-tu » ou « voyez-vous », accompagnés d'un geste de la main ou du bâton à certains moments stratégiques de la démonstration.

59. On sait que le monstre thébain dévorait ou lapidait les passants qui ne savaient résoudre ses énigmes ; seul Œdipe fut capable d'identifier l'homme derrière l'être qui marche sur quatre pattes le matin, deux à midi et trois le soir.

60. Cette interprétation du Sphinx (en réalité la Sphinge : la créature est dotée d'un buste de femme) comme symbole de la folie humaine est récurrente dans l'Antiquité tardive. Diogène, chez Dion Chrysostome, l'identifie à *amathia*, l'ignorance stupide, peut-être sous l'influence de la *Tabula* (Diogène, *ou les Serviteurs*, 30-32).

61. C'est-à-dire sous forme allégorique.

La porte d'or

Dans son pamphlet *Sur ceux qui sont aux gages des grands*, Lucien cherche à dissuader un homme de lettres de ses amis d'entrer au service d'un grand de ce monde ; il lui décrit le genre de vie auquel il va s'exposer et clôt ainsi sa diatribe (*Sur ceux qui sont aux gages des grands*, 42-43) :

42. Je veux, à l'exemple du fameux Cébès, te dépeindre une sorte de tableau de la vie à laquelle tu aspirés, afin qu'en le voyant tu te décides à t'y engager ou non. J'emploierais volontiers ici le pinceau d'un Apelle, d'un Parrhasios ou d'un Aétion⁶², mais à défaut d'un artiste qui ait aujourd'hui ce génie, cette habileté rare, je me contenterai de t'en exposer, autant que faire se peut, un tableau dépouillé⁶³.

Figure-toi un portique élevé, tout doré, placé non pas en bas, sur le sol, mais dominant la terre, sur le sommet d'une colline dont la pente est longue, escarpée, glissante, de telle sorte que souvent ceux qui déjà se croient parvenus à la cime font un faux pas et roulent. Qu'à l'intérieur soit assis Ploutos⁶⁴ lui-même : il paraît entièrement d'or, sa beauté est parfaite, il est tout aimable. Que celui qui en est épris et qui est parvenu, à force de peines, à s'approcher de la porte soit frappé d'étonnement à la vue de tant de richesses. Que l'Espérance, au visage gracieux, à la robe chatoyante, le prenne par la main et l'entraîne, tout muet de surprise, devant cette entrée. Dès lors, que l'Espérance le précède toujours, cependant que deux autres femmes, la Ruse et la Servitude, l'accueillent et le livrent au Travail. Que celui-ci, après avoir épuisé le malheureux, le passe enfin à la Vieillesse, déjà malade et privé de ses couleurs. Qu'alors vienne en dernier lieu l'Outrage qui le traîne vers le Désespoir, que l'Espérance s'envole loin de lui, qu'elle disparaisse, et que l'on chasse l'infortuné, non par ce portique doré qui lui servit d'entrée, mais par quelque porte détournée et secrète : il fuit nu, le ventre proéminent, pâle, vieux, couvrant d'une main sa nudité et de l'autre se serrant le cou. Que là s'offre à lui le Repentir, versant des pleurs inutiles et donnant le coup de grâce au malheureux.

43. Qu'ainsi s'achève mon tableau, et toi, cher Timoclès, examines-en avec soin tous les détails et considère s'il te convient, après être entré

62. La succession de ces noms peut relever des listes toutes faites appartenant au stock des rhéteurs ; néanmoins les trois artistes se sont effectivement illustrés dans des compositions allégoriques : outre la *Calomnie* d'Apelle et les *Noces d'Alexandre* d'Aétion décrites par Lucien dans la *Délation* et dans *Hérodote ou Aétion*, on connaît une autre composition d'Aétion rassemblant Dionysos, Tragédie et Comédie. De son côté, Parrhasios était l'auteur d'une célèbre représentation du Peuple athénien, *Dèmos* (voir Plinie, *Histoire naturelle*, XXXV, 69).

63. *Psilèn*, littéralement « dégarni » : le même adjectif se retrouve dans *La Salle*, 21.

64. La Richesse.

par la porte d'or dans l'image, d'en ressortir honteusement par l'autre. Mais, quelque parti que tu prennes, souviens-toi de ces paroles d'un sage : « Ce n'est pas Dieu qui est responsable, la responsabilité incombe à qui choisit⁶⁵. »

La rhétorique figurée

À un jeune homme qui désire devenir sophiste, le maître de rhétorique mis en scène par Lucien promet de le faire accéder rapidement et sans efforts à cet art. Il dresse, en ouverture de sa leçon, ce « tableau » (*Le Maître de rhétorique*, 6-7) :

6. Tu sauras bientôt par expérience que rien ne t'empêchera d'être considéré comme un rhéteur en moins d'un jour [...]. Je veux d'abord, à l'exemple du fameux Cébès, te dépeindre un tableau en paroles et te représenter chacune des deux routes qui conduisent à cette Rhétorique pour laquelle je te vois brûler d'un si beau feu.

Sur le sommet d'une montagne, que soit assise une femme d'une beauté parfaite, au visage gracieux, tenant dans sa main droite la corne d'Amalthée⁶⁶, d'où l'on voit sortir une abondance de fruits de toute espèce. À sa gauche, il me semble voir Ploutos debout, il est entièrement d'or et tout aimable ; que la Gloire et la Puissance se tiennent à ses côtés, et que les Éloges, répandus en grand nombre autour de lui, semblables à de petits Amours, voltigent partout, entrelacés au-dessus de sa tête. Tu as sans doute vu quelque tableau représentant le Nil : il repose sur un crocodile ou un hippopotame, comme il en abrite beaucoup, et de petits enfants, que les Égyptiens appellent coudées, folâtraient autour de lui⁶⁷ ; tels sont les Éloges voltigeant autour de la Rhétorique. Et toi, tu t'approcheras, amoureux, dans ta hâte d'arriver le plus vite possible au sommet qu'elle habite, afin de l'épouser en arrivant et de posséder tous ces biens, Richesse, Gloire, Éloges : ils appartiennent de droit à son époux.

7. Mais lorsque tu arriveras près de la montagne, tu commenceras par désespérer d'y atteindre. Elle te fera le même effet que la roche Aornos aux Macédoniens, qui, la voyant escarpée de toutes parts et infranchissable même aux oiseaux, crurent qu'il fallait être, pour la gravir, un Dionysos ou un Héraclès⁶⁸. C'est ainsi que tu en jugeras au premier coup d'œil.

65. Platon, *République*, X, 617e.

66. La corne d'Abondance.

67. De très nombreuses images de ce type nous sont parvenues : il s'agissait, à l'époque romaine, de la représentation la plus populaire du fleuve ; cf. le tableau des *Coudées* décrit par Philostrate, *Images*, I, 5.

68. Avant de franchir l'Indus en 327 av. J.-C., Alexandre se rendit maître de ce roc Aornos ou Aornis (étymologiquement : « inaccessible aux oiseaux » : le Pir-Sar dans le Pakistan actuel), alors qu'Héraclès

Mais bientôt après tu aperçois deux routes. L'une n'est qu'un sentier étroit, hérissé d'épines, escarpé, faisant pressentir et la soif et la sueur : Hésiode, avant moi, l'a trop bien représentée pour que j'aie besoin de la décrire⁶⁹. L'autre est large, fleurie, arrosée de ruisseaux, telle enfin que je te l'ai dit à l'instant – je ne veux pas, en te répétant souvent la même chose, te retenir plus longtemps : tu pourrais déjà être rhéteur.

Lucien plasticien

Répondant à une plaisanterie qu'on lui avait adressée, le traitant de « Prométhée littéraire », Lucien définit son art nouveau du dialogue, combinaison d'un austère genre philosophique « relégué au logis » (§ 6) et du rire public et critique de la comédie ancienne (cf. *Les Nuées*), « jointure harmonieuse entre la note la plus aiguë et la note la plus grave » (§ 6) – l'image est celle de l'Hippocentaure, qui inspirera le *Zeuxis*. Le sophiste envisage d'abord la plaisanterie comme une critique et souligne la fragilité de ses modestes compositions d'argile (§ 1-2), avant de la retourner en une revendication de la capacité prométhéenne à créer sans modèle, tout en posant le problème de la nature et des dangers de la nouveauté (À un homme qui lui avait dit : « Tu es un Prométhée en discours », 1-3).

1. Tu dis donc que je suis un Prométhée ? Si c'est, mon cher ami, parce que mes ouvrages sont aussi d'argile, j'admets l'image et j'avoue que je lui ressemble : je ne refuse point de passer pour un façonneur d'argile⁷⁰, dût la terre dont je me sers être aussi vile que la boue des carrefours⁷¹ et se rapprocher de la fange⁷². Mais si c'est pour exalter le bel agencement de mes discours que tu les décores du nom du plus sage des Titans, prends garde qu'on ne voie une ironie, une raillerie à la manière attique, cachée sous ta louange. En effet, où est ce bel agencement ? Quelle étonnante

lui-même avait renoncé, dit-on, à l'assiéger (cf. notamment Diodore de Sicile, XVII, 85 et Arrien, *Anabase*, 4, 28-30). L'exploit est resté célèbre ; cf., chez Lucien, *Dialogue des morts*, XIV, 6 et *Hermotime*, 4.

69. *Les Travaux et les Jours*, 289 sq.

70. *Pèloplathos* : le mot, combiné à la manière du « faiseur de poupée » (*koroplathos*) employé plus bas, semble une création de Lucien.

71. *Triodos* : au carrefour de trois voies ; cette argile est donc triviale.

72. Suivant la tradition mythique la plus populaire à l'époque hellénistique et impériale, Prométhée aurait façonné les premiers hommes avec de la terre glaise et de l'eau (alors que chez Hésiode et Eschyle il n'est que le bienfaiteur de l'humanité et non son créateur), avant de dérober aux dieux le feu pour leur en faire don ; Zeus le fit enchaîner sur le Caucase, où un aigle lui dévorait constamment le foie. Voir Lucien, *Dialogues des dieux*, 5 et *Prométhée ou le Caucase*.

sagesse, quelle prévoyance⁷³ y a-t-il dans mes écrits ? Il me suffit qu'ils ne t'aient pas paru trop terrestres ni complètement dignes du Caucase.

Mais combien n'est-il pas plus juste de vous comparer à Prométhée, vous autres qui brillez au barreau et livrez de vraies joutes ! Vos œuvres sont réellement vivantes et animées, et, par Zeus ! toutes pleines d'une chaleur de feu : voilà ce qui pourrait être prométhéen – avec cette différence que vous ne pétrissez pas la boue, mais que vos compositions sont presque toutes d'or.

2. Pour nous, qui paraissions en public pour y débiter nos déclamations, nous ne sommes que des gens qui montrent des figurines⁷⁴ et, comme je viens de le dire, c'est tout entières d'argile que nous les modelons, en véritables faiseurs de poupées⁷⁵. Mais du reste, elles n'ont ni semblable mouvement⁷⁶ ni apparence d'âmes : c'est une affaire de pur amusement et jeu d'enfant. Il pourrait bien se faire, j'imagine, que tu me donnes le nom de Prométhée dans le sens où tu sais que le poète comique le donnait aussi à Cléon : « C'est un vrai Prométhée que Cléon... après l'événement !⁷⁷ »

Les Athéniens appelaient encore « Prométhées » les fabricants de marmites, de fourneaux⁷⁸, et tous ceux qui travaillent l'argile, par allusion plaisante à cette matière, ou même, sans doute, à la cuisson par le feu des ustensiles fabriqués. Si c'est ce que ton « Prométhée » veut dire, le trait est lancé avec adresse et la plaisanterie a une finesse tout attique, car mes ouvrages sont aussi fragiles que les vases des potiers et la moindre pierre peut les mettre en pièces⁷⁹.

3. Cependant, pour me consoler, quelqu'un dira peut-être que ce n'est pas pour cela que l'on m'a comparé à Prométhée, mais qu'on avait l'intention de louer mon originalité, qui ne procède d'aucun modèle. C'est de la sorte que Prométhée, quand les hommes n'existaient pas encore, eut l'idée d'en fabriquer : il donna à ces êtres de la forme, de la tournure pour qu'ils se meuvent avec facilité et grâce. En somme, il en fut

73. Jeu sur le nom de Prométhée, « celui qui réfléchit par avance ».

74. *Eidôla* : des figures sans consistance ou ressemblance, des « ombres ».

75. *Koroplathos*. On connaît une comédie d'Antiphane, perdue, portant ce titre. Le terme est rare dans la langue classique : outre son emploi par Isocrate dans la citation de la note suivante, on le trouve une fois chez Platon, dans un développement sur les différents types de boue (*Théétète*, 147b1).

76. C'est-à-dire semblable à celui des poupées articulées, à moins qu'il ne faille comprendre « ni mouvement ressemblant », donnant l'illusion de vie. Pour la comparaison (et l'ambiguïté du compliment de Lucien), cf. Isocrate, *Sur l'échange*, 2 : « Je sais bien que certains sophistes calomnient mon activité en prétendant qu'elle ne consiste qu'à composer des plaidoyers pour autrui : c'est à peu près comme si l'on osait appeler Phidias, l'auteur de la statue d'Athéna, un faiseur de poupées (*koroplathos*), ou comme si l'on affirmait que Zeuxis et Parrhasios exercent le même art que les peintres d'enseignes ! »

77. Ce qui revient à comparer Cléon, le célèbre démagogue athénien fustigé par Aristophane, au frère de Prométhée, Épiméthée, « celui qui réfléchit après ». L'auteur de la citation n'est pas identifié : Eupolis, fr. 456 Kock ? Voir aussi Aristophane, fr. 654 Kassel-Austin.

78. Cf. Platon, *Théétète*, 147a3.

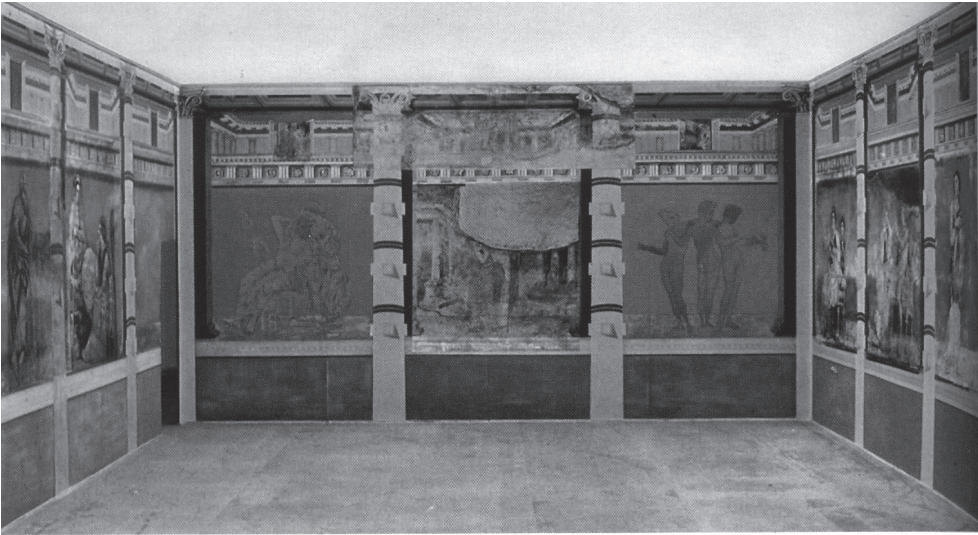
79. Pour une image similaire, cf. Juvénal, *Satires*, IV, 133-135.

le créateur, après quoi Athéna vint à son aide, en soufflant sur l'argile et en donnant une âme à ces compositions⁸⁰. Voilà ce qu'on pourra alléguer pour donner à la plaisanterie un tour favorable, et sans doute était-ce l'intention de celui qui l'a faite.

Mais, pour moi, ce n'est pas assez d'avoir le mérite de la nouveauté, et qu'on ne puisse indiquer aucune composition plus ancienne dont mes œuvres descendraient : il faut encore qu'elles plaisent, sans quoi je rougirais, sache-le bien, et je les foulerais aux pieds pour les anéantir ; peu importerait, à mes yeux en tout cas, leur nouveauté, je les briserais à cause de leur laideur informe. Que dis-je ? Si je ne pensais pas ainsi, je me croirais digne d'être déchiré par seize vautours, pour ne pas comprendre qu'une œuvre n'en est que plus laide encore quand elle n'a pour tout mérite que son étrangeté.

80. Sur cette contribution d'Athéna, cf. Hésiode, *Théogonie*, 573 sq. (à propos de Pandore).

LA SALLE



Oecus de la villa de P. Fannius Synistor à Boscoreale (reconstitution).

L'orateur fait ici l'éloge d'un édifice (*oikos*) qui n'est autre que l'auditorium ou la salle de réception où il se produit¹ : le discours a donc pour sujet sa propre exécution et relève par là, sinon par sa longueur, du genre de la *laïe*².

Cet éloge prend la forme, originale, d'un débat judiciaire fictif, antilogie centrée sur le thème de la rivalité entre la parole et la vue : la première partie démontre le pouvoir d'inspiration que la beauté de la salle exerce sur l'orateur ; elle culmine dans le spectacle (verbal) du paon et renverse le fonctionnement normal de l'éloge, l'objet devenant le « vêtement » qui pare le discours (§ 13). Surgit alors pour ainsi dire l'Éloquence en personne (§ 14 : « un second Logos »), qui reprend, en les retournant, les mêmes thèmes, pour souligner l'obstacle que constitue au contraire l'éclat d'un tel cadre pour l'orateur, lequel peine à se concentrer devant un public lui-même distrait ; la stratégie alors adoptée par ce Discours consiste à faire entendre ce que son public regarde : il procède à l'exposition (*epideixis*) des tableaux qui ornent la salle (§ 21-31), avant de demander finalement à l'auditoire de fermer les yeux pour mieux écouter les déclamations à venir.

La conférence tout entière illustre cette « loi » de la seconde sophistique qui veut que, face à un bel objet, la prise de parole (l'éloge) soit la réaction naturelle de l'homme de culture (le *pepaideumenos*)³ : c'est ainsi que loin de traverser la salle « sans y faire entendre sa voix » (§ 1 : *alogos*), le sophiste donne existence à une figure allégorique de l'éloquence. Le paradoxe qui fonde la seconde partie est plaisant : affirmer la supériorité de l'œil sur l'oreille tout en démontrant, naturellement, le contraire par ce discours-même, ce qui aboutit à cet audacieux « je vous demande de regarder combien vous ne m'écoutez pas » (§ 32).

Le second éloge repose aussi sur un renversement : il s'agit, en proposant un parcours des tableaux qui décoorent les murs, de faire entendre ce que le public dans la salle voit, *i. e.* de transformer les spectateurs (des images) en auditeurs (du sophiste) – on est aux antipodes de l'*ekphrasis* et de la recherche de l'évidence, qui doit faire surgir l'image mentale d'un objet absent, donnant ainsi à l'auditeur le sentiment qu'il est spectateur. La seule façon ici

1. Le terme *oikos* (*oecus* en latin depuis Vitruve) peut ainsi désigner non pas une maison dans son ensemble, mais une pièce de réception particulièrement belle et spacieuse ou une large salle de banquet. Sur l'inscription possible de cette conférence dans l'espace du banquet, voir l'étude de J. Goeken, « Éloge et description ».

2. Comparer avec Apulée qui fait de la même façon l'éloge du théâtre de Carthage où il se produit (*Florides*, XVIII).

3. Il faut ainsi ne pas être « spectateur muet de la beauté », mais « répondre au spectacle par la parole », nous dit le sophiste en ouverture (§ 2). De la même façon, dans le préambule de *Daphnis et Chloé*, l'auteur raconte comment un tableau magnifique serait à l'origine de son roman : « À la vue de toutes ces scènes d'amour, je fus pris d'admiration et saisi du désir de transposer par écrit le tableau : après avoir cherché une personne qui m'expliquât l'image, je me livrai à la tâche de composer quatre livres. » La préface des *Images* de Philostrate exprime de la même manière l'idée que la beauté appelle l'éloge (§ 4-5).

de construire l'absence est de fermer les yeux. Ainsi s'explique le caractère assez dépouillé des évocations des tableaux : la description ne tend pas à se substituer aux images pour prendre en compte la perspective du lecteur à venir (qui a nécessairement les « yeux fermés »), mais à éclairer le sujet des tableaux et à souligner discrètement l'organisation du programme décoratif, en une démonstration de ce que doit être le regard d'un homme de culture.

1. Ainsi Alexandre eut envie de se baigner dans le Cydnos, en en voyant les eaux belles, transparentes, profondes sans danger, doucement rapides, agréables au nageur, fraîches pendant l'été, si bien que, quand il aurait pu prévoir la maladie qui en fut la conséquence, il n'aurait pas, je crois, résisté au plaisir de ce bain⁴. De même, à la vue d'une salle d'une taille imposante et d'une beauté magnifique, éclairée de la lumière la plus pure, où l'or étincelle de toutes parts, où les peintures étalent l'éclat de leurs couleurs, quel est l'orateur de profession qui ne désirerait y prononcer quelque discours, s'y faire applaudir, s'y créer une réputation, l'emplier de sa voix, et contribuer ainsi de tous ses moyens à l'embellir ? Qui pourrait, après un examen attentif de tant de merveilles, laisser ce lieu muet et s'en aller, sans y faire entendre sa voix, sans lui adresser la parole, sans converser avec lui ? Il faudrait être privé soi-même de la faculté de parler ou réduit au silence par l'envie. 2. Par Héraclès ! ce ne serait pas agir en amateur du beau, en homme qui se passionne pour les chefs-d'œuvre : il y aurait grossièreté, absence totale de goût et plus encore d'éducation, à avouer son incompetence en fait de beauté, à témoigner d'un éloignement barbare pour ce qu'il y a de plus magnifique, à ignorer ce principe que les profanes ne peuvent pas juger de certains spectacles comme ceux qui sont instruits. Il suffit aux premiers de faire comme tout le monde, d'ouvrir les yeux, de jeter autour d'eux et de promener partout leurs regards, de lever la tête vers la voûte, de remuer la main en signe d'approbation, d'admirer en silence dans la crainte d'exprimer des sentiments qui ne soient point à la hauteur des objets dont ils sont frappés ; mais l'homme instruit, qui considère cette vue admirable, ne se contente pas de cette seule jouissance des yeux, il ne reste pas spectateur muet de ces beautés, il essaye, de son mieux, de s'en pénétrer et de répondre au spectacle par une parole reconnaissante⁵.

3. Ici la reconnaissance ne consiste pas seulement dans l'éloge. Cela pouvait suffire à ce jeune insulaire qui, frappé d'une extrême admiration pour le palais

4. Le Cydnos traverse la ville de Tarse, en Cilicie. L'anecdote est racontée par Plutarque, *Vie d'Alexandre*, 19 et Arrien, *Anabase*, II, 4, 7sq.

5. C'est chez Cicéron, semble-t-il, que l'on trouve pour la première fois trace d'une telle distinction entre profane (*idiôtès*) et amateur éclairé (ici : *pepaideumenos*), placée dans la bouche de celui qui se veut connaisseur : « Il y avait chez Héius un sanctuaire très respecté, héritage de ses ancêtres, fort ancien, où se trouvaient quatre statues, œuvres de très grand art et de très grand renom, susceptibles de plaire à un fin connaisseur (*ingeniosum et intelligentem*) comme Verrès, tout comme à n'importe lequel d'entre nous, qu'il appelle des "profanes" (*idiôtas*). » (*De signis*, IV, 2, 4)

de Ménélas, comparait aux beautés célestes l'or et l'ivoire qu'il y voyait briller, comme s'il n'eût rien vu d'aussi beau sur la terre⁶. Mais prononcer un discours dans cette demeure, y rassembler les auditeurs les plus distingués pour y déployer son talent oratoire, c'est aussi faire en partie son éloge. Et rien n'est plus agréable, à mon avis, que de voir le lieu le plus magnifique, où les louanges et les expressions de la faveur se font entendre de toutes parts, s'ouvrir pour recevoir nos discours : sonore comme les antres profonds, il répète nos paroles, prolonge les derniers accents de la voix, retarde la fin de chaque période ; ou plutôt, tel un auditeur dont la mémoire est facile, il retient tout ce que l'on dit, fait l'éloge de celui qui parle et lui paye ainsi le tribut littéraire de sa reconnaissance. C'est ainsi que les rochers répètent les accords des flûtes pastorales, le son revient sur lui-même, renvoyé par l'écho, tandis que le vulgaire croit que c'est une jeune fille qui répond à ceux qui chantent ou qui crient, du fond des roches où elle habite et d'où partent les paroles qu'elle envoie⁷.

4. Il me semble que la magnificence de ces lieux élève la pensée de l'orateur : son éloquence s'éveille, comme s'il se sentait inspiré par ce spectacle. Presque toujours, en effet, la beauté passe des yeux jusqu'à l'âme, qui la prend pour modèle et la reproduit dans les discours. Comment ! nous croirions qu'Achille, à la vue de ses armes, redoubla de fureur contre les Phrygiens, qu'à peine les eut-il revêtues pour les essayer, il se sentit une nouvelle ardeur et des ailes pour les combats⁸, et la beauté de ce cadre n'enflammerait pas le génie de l'orateur ? Il suffisait pourtant à Socrate d'être assis à l'ombre d'un beau platane, sur un gazon fleuri, près d'une source limpide, voisine de l'Ilissos, pour diriger la pointe délicate de son ironie contre Phèdre de Myrrhinonte, en lui montrant les défauts du discours de Lysias, fils de Céphale⁹. Il invoquait les Muses, convaincu qu'elles viendraient en ce lieu solitaire lui prêter assistance dans ses discussions sur l'amour : il ne rougissait point, vieillard, d'inviter des vierges à prendre part à ces entretiens philopédiques¹⁰. Et nous ne croirons pas que les Muses viendront d'elles-mêmes dans un si beau séjour ?

6. À son arrivée chez Ménélas, Télémaque fait part de sa stupeur émerveillée à Pisistrate : « Vois, fils de Nestor, compagnon cher à mon cœur, l'éclat du bronze dans ce palais qui résonne, et celui de l'or, de l'ambre, de l'argent, de l'ivoire. Telle est sans doute la demeure de Zeus Olympien à l'intérieur, avec toutes ces merveilles indicibles ! À leur vue, je suis saisi de respect. » (*Odyssée*, IV, 72-75 ; voir aussi les vers 43-46) La politesse antique exigeait d'un hôte qu'il admirât la décoration et le mobilier de la demeure où il était reçu : cf. Aristophane, *Les Guêpes*, 1214-1215 ; Athénée, *Les Deipnosophistes*, V, 179b, qui cite également ces vers de l'*Odyssée*.

7. La légende d'Écho, nymphe des bois et des sources, connaît de nombreuses versions (la plus célèbre est celle d'Ovide, *Métamorphoses*, III, 356 sq.), qui toutes décrivent comment, en disparaissant, elle devient une simple voix répétant les derniers sons que l'on prononce. Voir *infra* la postface de J. Pigeaud, p. 178.

8. *Iliade*, XIX, 15 sq. et 364 sq.

9. Allusion à la célèbre ouverture du *Phèdre* de Platon, 229a sq. (cf. *infra*, *Les Amours*, § 18). L'Ilissos coulait au sud-est d'Athènes, près de l'enceinte de la ville.

10. Pour la critique du discours de l'orateur Lysias (dont la thèse était qu'il faut prendre pour amant l'homme qui ne vous aime pas, car l'amoureux est sous l'emprise de la folie) : *Phèdre*, 234c sq. ; pour l'invocation aux Muses : 237a-b.

5. On ne trouve pas seulement dans cette salle qui nous accueille l'ombrage ou la beauté d'un platane, quand même, au lieu de celui de l'Ilissos, il s'agirait du platane d'or du grand roi¹¹. Seul le prix élevé de cet arbre causait de la surprise : ni l'art, ni la beauté, ni la séduction, ni la justesse des proportions, ni l'élégance des formes ne relevaient cette œuvre et ne se fondaient avec la richesse du métal ; ce n'était qu'un objet fait pour des yeux barbares, un étalage d'or capable d'exciter la convoitise des spectateurs et la vanité des possesseurs – rien qui méritât des éloges. Les Arsacides¹² n'avaient aucun sentiment du beau ; ils ne montraient pas leurs trésors pour charmer les yeux des hommes ni pour provoquer leurs louanges, ils ne tenaient qu'à les frapper d'étonnement : c'est le caractère des barbares, ils n'aiment pas ce qui est beau mais ce qui est riche. 6. Or la beauté de cette salle n'est pas faite pour les yeux d'un barbare, elle n'a ni le luxe insolent des Perses ni l'orgueil de leur souverain : elle veut pour spectateur non pas un homme pauvre, mais un homme doué, qui, dans ses jugements, consulte autant sa raison que ses yeux.

Que cet édifice soit tourné vers la partie du jour la plus belle (or, il n'en est pas de plus belle et de plus désirable que le point même où le jour prend naissance) et qu'il reçoive les premiers rayons émanés du soleil ; que, par ses portes ouvertes, il soit inondé de lumière (selon l'exposition que les anciens choisissaient pour leurs temples¹³) ; que sa longueur soit proportionnée à sa largeur et que son élévation réponde à l'une et à l'autre ; que les fenêtres soient généreusement distribuées et tournées vers chaque endroit du ciel où naît une saison : comment ne pas trouver tout cela fort agréable et digne de nos éloges ?

7. On doit encore admirer la beauté des plafonds, qui ne présentent aucune superfluité dans leurs formes, aucune surcharge dans les ornements, mais un emploi convenable et mesuré de l'or, qui ne suscite pas l'envie par son inutilité. C'est ainsi qu'une femme belle et modeste se contente de porter quelques bijoux seulement pour relever sa beauté, un collier mince autour du cou, une bague légère au doigt, des pendants aux oreilles, ou encore une agrafe ou une bandelette qui arrête ses cheveux flottants, sans ajouter à ses attraits d'autre parure que ce que la pourpre en ajoute à un vêtement. Mais les courtisanes, surtout celles qui sont laides, mettent une robe toute de pourpre, se font le cou tout entier d'or, usent du luxe comme moyen de séduction et suppléent par les ornements extérieurs à ce qui leur manque de beauté : elles s'imaginent

11. Ce platane d'or célèbre, symbole de la richesse orientale, fut offert en même temps qu'une vigne en or et pierres précieuses à Darius, père de Xerxès, par le Lydien Pythios, un descendant de Crésus (Hérodote, *Histoires*, VII, 27) : les deux chefs-d'œuvre étaient attribués à Théodore de Samos, l'artiste le plus célèbre du VI^e siècle.

12. Les Arsacides étaient les rois parthes : Lucien confond sans doute ici cette dynastie avec celle des Achéménides perses, à laquelle appartenait Darius.

13. Les temples grecs étaient, en principe, ouverts sur l'est. Certains éditeurs considèrent cette parenthèse comme une glose ultérieure insérée dans le texte.

que leurs bras seront plus blancs quand on y verra briller l'or, que la forme disgracieuse de leur pied se perdra dans les dorures de leurs sandales, que leur visage même deviendra plus admirable quand il resplendira de l'éclat le plus vif. Voilà ce que font les courtisanes, mais la femme pudique ne porte de l'or qu'autant qu'il convient et où il en faut. Je crois même qu'elle ne rougirait pas de montrer sa beauté toute nue.

8. Ainsi la voûte de cette salle, ce qu'on en pourrait appeler la tête, présente, sans autre parure, un visage aimable ; elle n'a d'or que comme le ciel embellit, pendant la nuit, d'étoiles qui brillent de distance en distance, et de l'éclat de feux qui ne luisent que par intervalles. Si ces feux étincelaient de toutes parts, loin que le ciel nous parût beau, il serait terrible. Ici, au contraire, on voit que l'or n'est pas inutile, ni répandu parmi les autres ornements pour le seul plaisir : il brille d'un éclat agréable et colore de ses reflets rouges la salle tout entière. Car lorsque la lumière vient à frapper cet or et se fond avec lui, ils forment ensemble une sorte d'éclair qui amplifie au loin la vive clarté de ses rayons empourprés.

9. Telle est donc la beauté du fût de cette salle qu'il faudrait, pour la louer, le talent d'un Homère, qui ne manquerait pas de l'appeler « haute de plafond », comme la chambre d'Hélène¹⁴, ou, comme l'Olympe, « resplendissante »¹⁵.

Quant aux autres ornements, aux peintures des murs, à la richesse des couleurs, à la vivacité, à la perfection et à la vérité de chaque trait, on peut les comparer à une vision de printemps et à une prairie émaillée de fleurs – seulement, les fleurs se fanent et se dessèchent, se changent et perdent leur beauté, tandis qu'ici le printemps est perpétuel, la prairie toujours fraîche, l'éclat fleuri éternel, car la vue seule les touche et cueille ce spectacle enchanteur¹⁶.

10. Qui peut dès lors demeurer insensible à l'aspect de ces beautés ravissantes ? Qui ne désire, même au-delà de ses forces, prendre la parole au milieu de ce séjour, surtout quand on sait qu'il y a honte à rester en deçà des objets qu'on a sous les yeux ? La vue des beaux objets est pleine de charmes, et l'homme n'est pas le seul être qui s'y montre sensible. Un cheval, je crois, court avec plus de plaisir dans une plaine dont la pente est douce et facile, dont le sol moelleux reçoit doucement son pas, cède à la pression du pied et ne repousse point le sabot qui le frappe ; il déploie alors toute sa vitesse, s'abandonne à son élan et dispute de beauté avec le champ que ses pieds foulent¹⁷.

14. *Iliade*, III, 423 ; *Odyssée*, IV, 121.

15. *Iliade*, I, 532 ; XIII, 243 ; *Odyssée*, XX, 103.

16. La comparaison, très classique, exploite le sens dérivé et métaphorique de « couleur, éclat » qu'a pris très tôt le terme *anthos*, « fleur » ; la métaphore s'applique également couramment au style. Chez Philostrate, la prairie en fleurs illustre le motif de la nature peinte (« le pinceau des Heures », *Images*, préface, 1). Ces peintures murales seront décrites à la fin du texte.

17. Amplification d'un proverbe, « lancer un cheval dans une plaine », pour décrire une tâche facile à accomplir : son origine est sans doute *Iliade*, V, 222. Platon en fait un emploi célèbre dans le *Théétète*, 180d, auquel Lucien lui-même semble faire allusion dans le *Pêcheur*, 9.

11. Voyez le paon, quand le printemps renaît¹⁸. Il se promène dans une prairie, lorsque les fleurs s'épanouissent, non seulement plus agréables mais, pour ainsi dire, plus fleuries, et qu'elles brillent des plus vives couleurs : il ouvre alors ses ailes, les déploie au soleil, élève sa queue, l'ouvre en forme de cercle tout autour de lui, il fait admirer les fleurs dont il est lui-même paré et le printemps de ses plumes comme si la prairie le défait au combat de la beauté. Il se tourne, il va et vient, il marche fier de sa splendide parure, surtout au moment où il paraît le plus admirable, grâce aux reflets changeants de ses couleurs, sans cesse remplacées par des nuances qui prennent à chaque instant un nouvel éclat. Or, cet effet se produit particulièrement aux cercles placés à l'extrémité de ses plumes, et dont chacun semble serti des couleurs de l'arc-en-ciel : ce qui était jusque-là de l'airain, au plus léger mouvement, devient de l'or pour le regard, et le bleu céleste émané du soleil, en passant à l'ombre, se change en une teinte verdoyante. Ainsi se transforme le plumage de cet oiseau à la lumière.

12. Le charme que la mer exerce sur nous, l'attrait par lequel elle nous séduit, quand elle se déroule calme sous nos yeux, est un fait que vous connaissez tous sans que je vous le dise. Il n'est personne alors qui, malgré son amour pour la terre et son éloignement pour la navigation, ne soit prêt à s'embarquer, à entreprendre un voyage et à s'avancer loin du rivage, surtout lorsqu'il voit un vent favorable enfler légèrement la voile, et le vaisseau glisser insensiblement avec douceur et mollesse à la surface des flots¹⁹.

13. C'est ainsi que la beauté de ce lieu a le pouvoir de nous engager à prononcer un discours, éveille l'éloquence et inspire à l'orateur le désir des applaudissements. Pour moi, je cède, ou plutôt j'ai cédé à ces attraits, et je suis venu pour parler dans ce séjour, séduit par sa beauté comme par une puissance

18. L'*ekphrasis* du paon est un morceau de bravoure très apprécié de la littérature de la seconde sophistique, et Lucien en reprend ici les traits les plus caractéristiques : la comparaison avec une prairie en fleurs, explosion de couleurs, et le plaisir qu'éprouve le paon à s'offrir en spectacle en faisant la roue – un type d'*épideixis* qui explique sa fréquente association avec l'art du sophiste. Comparer avec : Dion, *Discours olympique*, 2-3 (*ekphrasis*) et 5 (comme comparant du sophiste) ; Élien, *De la nature des animaux*, 5, 21 (qui fait du paon le désespoir du peintre) ; Achille Tatius, *Leucippé et Clitophon*, I, 16 (*ekphrasis*) ; Tertullien, *De pallio*, 3 ; Oppien, *Cynégétique*, II, 589-597 ; Philostrate, *Vies des sophistes*, 617 (en ouverture d'un éloge de l'*euphémia* par Proclus) ; Libanios, VIII, p. 527-529, éd. Förster (modèle d'*ekphrasis*) ; Grégoire de Naziance, *Discours XXXIV*, 554a ; Grégoire de Nysse, *Contre Eunome*, 3, 573b. Certains commentateurs proposent de voir dans cette description l'*ekphrasis* d'une mosaïque qui ornerait la salle de conférences.

19. Le voyage est métaphore du discours (cf. ensuite les références aux Sirènes aux § 13 et 19 et *Héraclès Ogmios*, 8, *infra*), en particulier du discours descriptif (ou *périégématique*), ce qu'illustre bien l'ouverture d'une *Image* de Philostrate, les *Îles* : « Veux-tu, mon enfant, comme depuis un navire, que nous parlions au long de ces îles, là, comme si nous en faisons le tour en bateau au printemps, lorsque le vent d'ouest rend la mer favorable par les brises qu'il souffle sur elle ? Mais alors accepte de toi-même d'oublier complètement la terre et imagine que c'est là une mer non pas gonflée et agitée, mais unie et calme, favorable à la navigation et comme animée d'un souffle. » (II, 17, 1)

magique²⁰ ou par une Sirène ; et j'ai l'espoir que, si mes paroles ne sont pas belles par elles-mêmes, elles le paraîtront du moins, ornées d'un si beau vêtement.

14. Cependant voici qu'un autre Discours²¹, qui n'a rien de méprisable et qui se prétend même plein de noblesse, s'est présenté à mon esprit pendant que je vous parlais et s'est efforcé à plusieurs reprises de m'interrompre et de me couper la parole ; puis, maintenant que j'ai fini, il élève la voix et soutient que j'ai déguisé la vérité : il dit qu'il est fort étonné que j'aie pu avancer que la beauté d'une salle, les peintures et l'or dont elle est décorée, la rendaient plus propre à faire briller le talent d'un orateur, car c'est précisément le contraire. Mais il vaut mieux, si vous le trouvez bon, que le Discours, se présentant lui-même devant vous comme devant ses juges, plaide sa propre cause, et qu'il établisse les raisons sur lesquelles il se fonde pour penser qu'une demeure simple et sans beauté est plus favorable à l'éloquence. Vous m'avez entendu. Je n'ai pas besoin de revenir une seconde fois sur le même objet. C'est à présent mon adversaire qui s'avance pour prendre la parole : je vais lui faire place quelques instants et garderai le silence.

15. « Citoyens juges, dit-il, l'orateur qui a parlé avant moi a prodigué les plus grands éloges à cette salle, et il lui a donné par sa parole un nouvel éclat.



Mosaïque du paon, Vaison-la-Romaine.

20. Le terme *iunx* est lié à la magie érotique et désigne un oiseau, le torcol, ou une rouelle intervenant dans des opérations de magie amoureuse (cf. l'idylle II de Théocrite, *Les Magiciennes*) ; c'est aussi le nom d'une magicienne experte en philtres d'amour, fille d'Écho ou de Persuasion.

21. Cf., chez Aristophane, le débat entre le Raisonnement juste et le Raisonnement injuste (*Les Nuées*, 882 sq.). Voir le *Songe*, introduction, *supra*, p. 20.

Je suis tellement éloigné de lui en faire aucun reproche²² que je suis prêt à suppléer aux louanges qui ont pu lui échapper, car plus cette demeure vous paraîtra belle, plus il sera démontré qu'elle ne peut servir au dessein de celui qui veut y prononcer un discours.

« Et d'abord, puisque mon adversaire a parlé des femmes et de leurs parures d'or, permettez-moi d'employer la même comparaison. Je soutiens qu'une riche parure, loin de faire valoir la beauté d'une femme, s'oppose à son effet, attendu que tous ceux qui la verront, éblouis de l'éclat de l'or et des pierreries, au lieu d'admirer son teint, ses yeux, son cou, ses bras ou ses doigts, ne feront attention qu'à la sardoine, à l'émeraude, au collier ou au bracelet ; en sorte que cette beauté pourrait justement s'offenser de ce qu'on l'oublie pour ne s'occuper que de ses ornements, qui ne laissent pas aux spectateurs le loisir de louer ses attraits et ne la font considérer que comme un accessoire de ce plaisir des yeux. 16. C'est aussi ce qui doit nécessairement arriver à celui qui se hasarde à prononcer un discours au milieu de tels chefs-d'œuvre des arts.

« Ce qu'il dit est bientôt éclipsé par toutes les beautés qui l'environnent : l'éclat s'en amortit et s'en efface comme celui d'une lampe qu'on placerait au milieu d'un grand bûcher, et les paroles s'amoindrissent comme une fourmi placée auprès d'un éléphant ou d'un chameau²³. Voilà ce que peut redouter un orateur, qui doit en outre veiller à ce que, parlant dans un lieu si retentissant et si sonore, sa voix ne devienne confuse. Car l'écho y renvoie les sons, la voix, les paroles, ou plutôt il couvre l'organe de l'orateur : on dirait une trompette écrasant les accords d'une flûte qui résonne avec elle, ou la mer étouffant les accents des rameurs lorsque, malgré le bruit des flots, ils veulent manœuvrer en chantant. Un son plus fort l'emporte toujours sur un plus faible et le réduit au silence.

17. « Mon adversaire dit encore que la vue d'une salle magnifique éveille l'éloquence et anime l'orateur. C'est, selon moi, l'inverse qui a lieu : elle impressionne, elle effraie, elle trouble l'esprit et le rend d'autant plus timide qu'il sait que rien n'est plus honteux que de faire entendre, dans un séjour rempli de beautés, des discours qui ne lui ressembleraient pas. C'est là que son talent est mis à l'épreuve et se montre le plus à découvert. Lorsqu'un homme revêtu d'armes éclatantes prend la fuite le premier, la magnificence de son armure rend sa lâcheté plus remarquable. L'orateur d'Homère l'entendait bien ainsi, selon moi, lorsque, peu soucieux de prestance, il prenait l'attitude d'"un homme complètement dépourvu d'esprit", afin que la beauté de ses discours

22. Ou : « de me livrer à une critique de cette salle ». Le terme *psogos*, « blâme », est le terme technique qui s'oppose à *epainos*, « éloge ».

23. Ce type d'opposition était proverbial, le chameau et l'éléphant étant deux animaux choisis, dans les fables, pour leur grande taille ; en témoigne l'expression par laquelle on désignait les personnes qui avaient tendance à l'exagération : « C'est une fourmi, ou un chameau ! » (*è murmex è kamètos*).

devienne plus frappante, comparée avec sa propre absence de grâce²⁴. D'un autre côté, il n'est pas possible que l'imagination de l'orateur lui-même ne soit pas continuellement occupée de tout ce qu'il voit et que la rigueur de sa pensée ne se relâche pas : le spectacle le ravit, l'entraîne et le distrait de son propos. Comment pourrait-il bien parler, lorsque son âme est entièrement occupée à faire l'éloge de ce qui frappe ses regards ?

18. « J'oubliais de dire que les assistants engagés à venir entendre ce discours, en entrant dans un séjour si magnifique, au lieu d'auditeurs deviennent spectateurs, et il n'est point de Démodocos, de Phémios, de Thamyris, d'Amphion, ni d'Orphée, qui puissent les distraire d'un pareil spectacle²⁵. À peine chacun d'eux a-t-il franchi le seuil qu'environné d'une foule de merveilles, il oublie qu'il doit entendre un discours et n'a nullement "l'air de quelqu'un qui écoute"²⁶ une conférence : il est tout entier aux objets qu'il aperçoit, à moins qu'il ne soit absolument aveugle ou que la séance ne se tienne durant la nuit, comme celles de l'Aréopage²⁷.

19. « En effet, que le charme du langage soit bien loin d'avoir la même puissance que celui de la vue, c'est ce que prouve aisément la fable des Sirènes comparée à celle des Gorgones. Les premières séduisaient par leurs chants flatteurs les matelots engagés dans leurs parages et les retenaient longtemps s'ils débarquaient, mais il fallait quelque temps pour que le charme opérât, et sans doute tel ou tel héros passa-t-il auprès d'elles sans prêter l'oreille à leurs accents²⁸. La beauté des Gorgones exerçait un empire bien plus terrible, elle

24. « Quand Ulysse plein d'intelligence se dressait <pour parler>, il se tenait là, debout, gardant les yeux fixés à terre, sans agiter le sceptre ni en avant ni en arrière : tu aurais dit un homme courroucé ou complètement dépourvu d'esprit. Mais dès que jaillissaient de sa poitrine sa grande voix et ses paroles semblables à des flocons de neige en hiver, aucun autre mortel ne pouvait, alors, rivaliser avec Ulysse, et dès ce moment, nous ne nous soucions plus de son apparence. » (*Iliade*, III, 216-224) Le passage est très célèbre.

25. Démodocos et Phémios sont les aèdes, respectivement, des Phéaciens et d'Ithaque dans l'*Odyssée*; Thamyris, poète mythique, est mentionné pour la première fois dans l'*Iliade* (II, 595-600); Amphion, fils de Zeus et d'Antiope, avait reçu sa lyre d'Hermès : il éleva, avec son frère jumeau Zéthos, les remparts de Thèbes au son de cet instrument.

26. *Iliade*, XXIII, 430.

27. Le plus ancien tribunal d'Athènes, qui siégeait sur la colline du même nom à ciel ouvert. Lucien est notre seul témoignage sur le caractère nocturne de ses séances, qu'il justifie ainsi : « Les procès n'ont lieu que la nuit, dans les ténèbres, afin que l'on ne considère pas celui qui parle, mais ce qui est dit. » (*Hermotime*, 63) Chez Eschyle, dans la charte fondatrice attribuée à Athéna, il est seulement indiqué que cette vénérable institution doit éloigner les citoyens du crime « le jour et la nuit pareillement » (*Les Euménides*, 693).

28. Les Sirènes étaient des démons marins, mi-femmes, mi-oiseaux, qui attiraient par leurs chants les navigateurs, dont les bateaux venaient se briser sur les rochers. Elles sont mentionnées pour la première fois dans l'*Odyssée* : on sait qu'Ulysse ordonna à ses marins de se boucher les oreilles avec de la cire et que lui-même se fit attacher au mât de son navire pour pouvoir les entendre (XII, 1-200). Les Argonautes étaient également passés à portée du chant des Sirènes sans en souffrir : la séduction qu'elles exerçaient fut contrée, à leur bord, par le chant d'Orphée.

pénétrait jusqu'aux ressorts de l'âme : leur vue seule jetait le spectateur hors de lui, le rendait muet de surprise, et, comme le disent la fable et la tradition, le transformait en pierre sous la stupeur²⁹. Ainsi, le tableau que mon adversaire vous a tracé du paon est tout entier, je crois, à mon avantage, car c'est son aspect qui enchante, et non sa voix. Que l'on mette à côté de lui un rossignol ou un cygne, qu'on les fasse chanter, tandis que le paon, silencieux, exposera son plumage, je suis certain que l'âme des spectateurs passera bientôt à lui et dira un long adieu aux chants de ses rivaux : tant il y a un charme irrésistible dans les plaisirs des yeux !

20. «Je vais, si vous le désirez, vous en fournir pour témoin un homme plein de sagesse, qui vous attestera que ce que l'on voit cause une impression plus profonde que ce que l'on entend. — Héraut, appelle ici Hérodote, fils de Lyxès, d'Halicarnasse³⁰. Le voici fort à propos : qu'il paraisse devant vous et qu'il fasse sa déposition. Permettez-lui seulement d'employer, selon son habitude, le dialecte ionien :

“Ce qu'on vous affirme, ô juges, est très vrai ; croyez-en celui qui vous dit que la vue est préférable à l'ouïe : les oreilles, en effet, sont plus infidèles que les yeux³¹.”

«Vous venez d'entendre le témoin : il assigne le premier rang à la vue, et il a raison. Les paroles sont “ailées³²”, elles “volent et disparaissent” au sortir de la bouche³³, mais le plaisir des yeux est permanent et durable : il pénètre profondément le spectateur.

21. «Comment, donc, ne pas convenir que c'est un rude adversaire pour un orateur qu'une salle aussi belle, aussi admirable ? Et je n'ai point encore dit ce qui me paraît la preuve la plus convaincante. Vous-mêmes, juges, tandis que je parle, vous levez les yeux vers la voûte, vous admirez les murs, vous examinez les peintures, vos regards passent de l'une à l'autre. N'en rougissez pas : on ne peut vous faire un crime de suivre un penchant si naturel à l'homme, surtout quand les sujets sont aussi beaux, aussi variés. La perfection de l'art et l'intérêt des histoires représentées joint à leur antiquité³⁴, offrent un plaisir

29. Les Gorgones étaient trois monstres femelles habitant l'extrême occident, dont le regard pétrifiait (cf. *infra*, § 25).

30. La forme adverbiale *Halicarnasothern* ressemble à un démotique : l'historien originaire d'Asie Mineure, plutôt célèbre ailleurs par Lucien pour ses mensonges et fictions ethnographiques (dans *l'Histoire vraie*, par exemple), est ici introduit comme le serait un citoyen athénien exemplaire.

31. Hérodote, *Histoires*, I, 8, 2 : les deux premières phrases pastichent la langue d'Hérodote, seule la dernière est à proprement parler une citation. Cette sentence est placée dans la bouche du roi lydien Candaule, qui oblige son favori Gygès à voir sa femme nue pour le convaincre de sa beauté ; on sait que l'histoire se finit par la vengeance de l'épouse et l'assassinat de Candaule. L'épisode était célèbre, et la citation est souvent reprise chez Lucien.

32. Formule homérique célèbre (*Iliade*, I, 201 ; etc.). Cf. *Héraclès Ogmios*, 6, *infra*.

33. Cf. le vers évoquant la disparition du songe (trompeur) d'Agamemnon, *Iliade*, II, 71.

34. Soit l'antiquité des tableaux eux-mêmes, copies d'œuvres classiques ou hellénistiques, soit simplement l'ancienneté des mythes qu'ils représentent, comme, par exemple, celui d'Orion (§ 28).

réel, qui ne peut être bien goûté que par des spectateurs lettrés. Or, afin que vous ne m'abandonniez pas tout à fait pour fixer vos regards sur ces tableaux, eh bien, je vais essayer de vous les peindre par la parole : peut-être aurez-vous quelque plaisir à entendre ce que vos yeux ne se lassent point d'admirer, peut-être accueillerez-vous cette description avec faveur, et m'accorderez-vous la préférence sur mon adversaire, puisque, tout en faisant exposition³⁵ de talent, j'aurai doublé votre plaisir. Considérez toutefois et la difficulté et ma hardiesse d'essayer sans couleurs, sans figures et sans cadre³⁶, le dessin de tant d'images : on ne peut faire qu'une esquisse dépouillée au moyen du langage.

22. « À droite en entrant³⁷, l'histoire d'un héros d'Argos est unie à une aventure éthiopienne : Persée tue le monstre marin et délivre Andromède, et bientôt il l'épousera et l'emmènera avec lui. C'est un épisode de sa lutte aérienne contre les Gorgones. L'artiste a exprimé beaucoup de choses dans un espace étroit, la pudeur et la crainte de la jeune fille (elle assiste au combat du haut du rocher), le courage que l'amour inspire au jeune homme, l'aspect invincible de la bête : elle avance, hérissée de dards, ouvrant une gueule énorme, mais Persée, de la main gauche, lui présente la tête de la Gorgone, et de la droite la frappe avec son épée. Toute la partie du monstre qui a vu la Méduse est déjà pétrifiée, et ce qui reste de vivant expire sous le tranchant du glaive recourbé³⁸.

23. « À la suite de ce tableau, un autre drame représente une juste vengeance. Le peintre a pris pour modèle, me semble-t-il, Euripide ou Sophocle, car ces deux poètes ont peint la même scène. Deux jeunes amis, Pylade de Phocide et Oreste, que l'on croyait mort, ont pénétré en secret dans le palais d'Agamemnon, et ensemble tuent Égisthe. Déjà Clytemnestre est immolée, et son corps à moitié nu est étendu sur un lit. Tous les esclaves, frappés d'effroi, semblent pousser des cris ou cherchent des yeux par où fuir. C'est une belle idée de l'artiste de n'avoir fait qu'indiquer ce qu'il y a d'impie dans cette entreprise, qu'il traite

35. Le verbe *epideiknumi* (cf. *epideixis*) conjugue les sens d'exposition (de peintures) et d'exhibition sophistique.

36. *Aneu chrômatôn kai schématôn kai topou* : le vocabulaire de l'art et celui de la rhétorique se superposent, sauf peut-être dans le cas du terme *topos* (litt. « lieu »), qui appartient plutôt à la seule rhétorique. On remarquera que l'orateur s'appuie ensuite sur le parcours du spectateur dans l'espace de la salle, ou au moins de son regard (« à droite en entrant... », etc.).

37. La salle est ornée de deux séries de quatre tableaux, disposées de part et d'autre des deux portes qui se font face. Les sujets sont parmi les plus représentés dans l'art ou la littérature de l'Antiquité : le programme décoratif constitue donc une petite somme mythologique, comme le sera, sur une autre échelle, la galerie de Philostrate. Des jeux d'échos et de symétrie entre les tableaux sont discrètement soulignés par le sophiste (geste de Persée, thématique amoureuse, relations filiales, motif de l'épée...).

38. Andromède, fille du roi d'Éthiopie Cépheus et de Cassiopé, avait été livrée en victime expiatoire à un monstre marin envoyé par Poséidon. Au retour de son expédition contre les Gorgones (voir § 25), Persée l'aperçut, tomba immédiatement amoureux d'elle et la délivra avant de l'emmener à Argos (voir Lucien, *Dialogues marins*, 14). L'épisode, très apprécié des tragiques, était à l'origine d'un très grand nombre de représentations figurées ; on le retrouve sur un tableau que décrit Achille Tatius (*Leucippé et Clitophon*, III, 6) et parmi les *Images* de Philostrate (I, 29).

en passant comme un fait accompli, et d'avoir représenté les deux jeunes gens occupés au meurtre de l'adultère³⁹.

24. « Plus loin, c'est un dieu d'une beauté parfaite et un jeune homme charmant : le sujet indique un divertissement amoureux. Branchos, assis sur une pierre, présente un lièvre à son chien et joue avec lui. Le chien semble s'élancer pour saisir le gibier. Apollon est là, qui sourit et s'amuse des jeux du jeune homme et des efforts du chien⁴⁰.

25. « Ensuite, on retrouve Persée accomplissant les exploits qui précèdent le meurtre du monstre : on lui voit trancher la tête de Méduse, et Athéna le couvrir de son égide. Il a exécuté ce geste hardi, mais il n'en a vu l'objet que dans le bouclier de la déesse où se refléchit l'image de la Gorgone, car il savait ce qu'il en coûtait de la regarder réellement⁴¹.

26. « Au milieu du mur, au-dessus de la porte opposée, est une niche consacrée à Athéna : la déesse est de marbre blanc, elle n'a pas un costume guerrier, mais celui qui convient à une déesse belliqueuse qui demeure en paix.

27. « Vient ensuite une autre Athéna : ce n'est pas une statue, mais une peinture. Héphaïstos amoureux la poursuit ; elle fuit, et c'est de cette poursuite que naît Érichthonios⁴².

28. « Le tableau qu'on trouve après représente aussi une ancienne fable : c'est Orion aveugle, portant sur ses épaules Cédalion qui le dirige du côté de

39. Plinie mentionne un *Oreste tuant sa mère et Égisthe*, de la main d'un peintre secondaire du III^e siècle, Théoros (*Histoire naturelle*, XXXV, 144). Dans le domaine de la tragédie classique, trois pièces au moins nous sont parvenues qui ont pour sujet le meurtre de Clytemnestre et d'Égisthe, les *Choéphores* d'Eschyle et les *Électre* de Sophocle et d'Euripide. Chez Eschyle et Euripide, Égisthe est tué le premier ; au mieux, Lucien fait donc allusion à la scène finale de Sophocle, dans laquelle le corps de Clytemnestre, amené sur l'eccyclème, est dévoilé et reconnu par Égisthe ; mais celui-ci sera ensuite tué par Oreste à l'intérieur du palais. On retrouve cette idée du « drame du peintre » dans les *Images* de Philostrate (II, 7, 2 ou II, 9, 1), en préparation à son tableau du meurtre d'Agamemnon : « Si nous examinons cette scène comme un drame, mon garçon, une grande tragédie s'est jouée en peu de temps, mais si nous l'examinons comme une peinture, plus de détails se donnent à voir. » (II, 10, 1 : *Cassandra*)

40. Le berger Branchos fut aimé d'Apollon (le lièvre est déjà fréquemment associé aux représentations érotiques homosexuelles dans la céramique classique), comme l'avait annoncé le présage précédant sa naissance, un rayon de soleil qui avait traversé la poitrine de sa mère ; il est l'ancêtre des Branchides, prêtres de l'oracle du dieu à Didyme. On possède peu de représentations de ce mythe, à l'exception d'une fresque pompéienne figurant Branchos écoutant Apollon jouer de la cithare ; en revanche cette scène pourrait être rapprochée de plusieurs *Images* de Philostrate figurant semblable beauté masculine (par ex. Olympos, Narcisse ou le groupe des jeunes chasseurs : I, 21 ; 23 ; 28.)

41. Méduse, la Gorgone par excellence, est la seule des trois monstres à être mortelle. Chaussé de sandales ailées et armé de sa *harpè*, une sorte de faucille, Persée la décapita pendant son sommeil, en utilisant comme miroir le bouclier poli d'Athéna, de manière à éviter son regard pétrifiant. De très nombreuses représentations de l'épisode nous sont connues depuis l'époque archaïque.

42. Érichthonios, premier roi de l'Attique, serait né de la semence d'Héphaïstos reçue par la Terre au moment de cette tentative de séduction d'Athéna. Très peu de documents iconographiques représentent cet épisode de la conception ; parmi eux le relief vu par Pausanias sur le trône d'Apollon à Amyclées, représentant « Athéna échappant à la poursuite d'Héphaïstos » (Pausanias, III, 18, 3).

la lumière. 29. Le Soleil se lève, guérit la cécité d'Orion, et Héphaïstos assiste à cette scène de son île de Lemnos⁴³.

30. « Plus loin, Ulysse contrefait l'insensé pour ne pas accompagner les Atrides dans leur expédition contre Troie. Les ambassadeurs l'invitent à partir. Tous les détails de cette simulation sont parfaits, la charrue, la bizarrerie de l'attelage, la folie de ses actes, mais il est trahi par sa tendresse pour son petit enfant. Car Palamède, fils de Nauplios, soupçonnant la vérité, a saisi Télémaque et menace de le tuer : il tient son épée nue et oppose à son tour une fureur feinte à cette folie prétendue. Le péril de son fils rappelle Ulysse au bon sens, il redevient père et laisse de côté toute dissimulation⁴⁴.

31. « Médée est le sujet du dernier tableau. Elle paraît enflammée de jalousie, jette un regard sombre sur ses enfants et semble méditer quelque dessein terrible, elle tient déjà son épée : les deux pauvres petits sont assis à ses pieds, ils rient et ne se doutent de rien, quoiqu'ils voient l'épée entre les mains de leur mère⁴⁵.

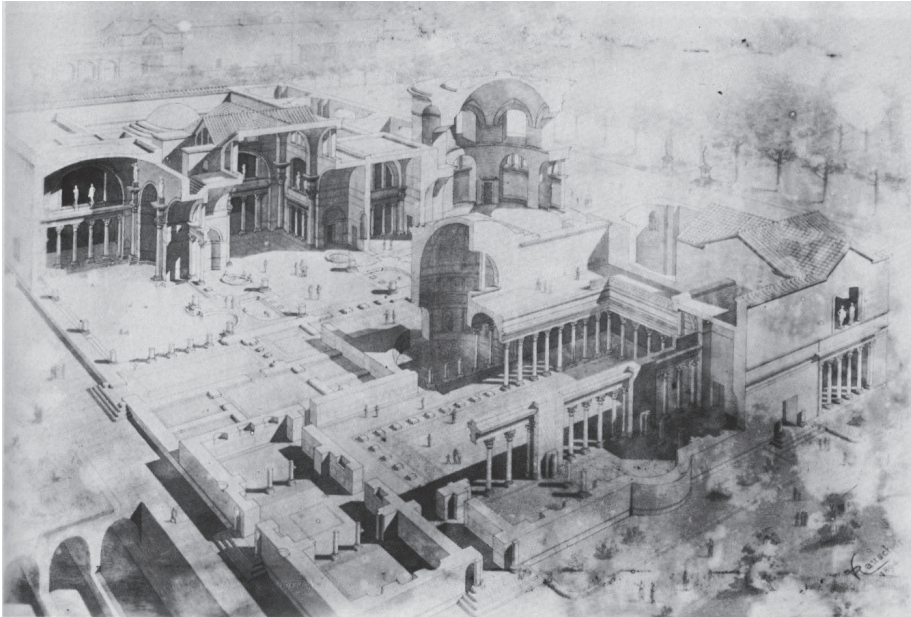
32. « Ne voyez-vous pas, citoyens juges, comme tous ces objets charment les auditeurs, comme ils attirent leurs yeux : l'orateur va bientôt rester seul ! Et cependant, si je vous ai fait cette description, ce n'est pas pour que vous taxiez mon adversaire de témérité et d'audace pour s'être jeté de lui-même dans une entreprise si périlleuse, ni pour que vous le condamnerez avec un sentiment de haine et l'abandonniez au milieu de ses discours. Je veux, au contraire, que vous le secondiez de tout votre pouvoir, en fermant, s'il se peut, les yeux, afin de mieux l'entendre, et en songeant aux difficultés de sa tâche. Il lui serait, en effet, impossible, lors même qu'il ne vous aurait pas pour juges mais pour alliés, de ne pas paraître au-dessous de cette salle magnifique. Et si je vous fais cette demande pour un adversaire, n'en soyez pas surpris : l'amour que ce séjour m'inspire me fait souhaiter que celui qui vient y parler, quel qu'il soit, y recueille des applaudissements. »

43. Le géant béotien Orion, grand chasseur, fut aveuglé par le roi de Chios, Oinopion, dont il avait violé la fille Méropé. Cédalion, l'assistant d'Héphaïstos, le conduisit face au soleil pour qu'il recouvre la vue. L'épisode avait inspiré un drame satyrique à Sophocle, mais aucune représentation de la guérison d'Orion ne nous est connue.

44. L'épisode, déjà mentionné dans les *Chants cypriens*, le cycle épique archaïque, a inspiré plusieurs auteurs classiques (cf. les fragments d'un *Ulysse furieux* de Sophocle), mais il ne nous est connu que par quelques mentions éparées. Le sujet a été représenté au moins par deux des plus grands peintres du IV^e siècle, Parrhasios (Plutarque, *Comment lire les poètes*, 18d), puis Euphranor, sauf erreur de Plinie : « Il se trouve à Éphèse un tableau célèbre de lui : Ulysse, feignant la folie, attelle un bœuf à un cheval ; des personnages vêtus de manteaux réfléchissent, et un capitaine range son épée. » (*Histoire naturelle*, XXXV, 129)

45. Après avoir aidé Jason à s'emparer de la Toison d'or, la fille du roi de Colchide l'avait accompagné à Corinthe. Mais Jason ayant accepté d'épouser la fille de Créon, Médée, pour se venger de cet affront, tua ses propres enfants, suivant la version sans doute inventée par Euripide. Ce moment si souvent représenté par les peintres deviendra un sujet classique d'ecphrasis : cf. Philostrate le Jeune, *Images*, 7 (*Médée en Colchide*) ; Callistrate, *Descriptions*, 13 ; Libanios, *Ekphraseis*, 20. Lucien ne reprend pas ici le motif de la lutte intérieure, inspiré du monologue d'Euripide, qui a fait la célébrité de la *Médée* de Timomachos (cf. la série d'épigrammes de l'époque impériale transmise par l'*Anthologie palatine*, XVI, 135-143).

HIPPIAS, OU LE BAIN



Thermes de Caracalla, Rome. Perspective restaurée (Rauscher).

Comme la *Salle*, ce bref discours fait l'éloge d'un édifice, un établissement de bains public construit selon les plans d'un certain Hippias, inconnu par ailleurs, que Lucien présente comme un « contemporain » ; ni le commanditaire ni la localisation n'en sont précisés.

À un premier niveau de lecture, littéral et sérieux, cet éloge illustre bien la fonction sociale qui peut être celle de l'éloquence épideictique dans la vie quotidienne des cités de l'empire et la façon dont elle accompagne toutes sortes de circonstances de la vie locale. La Grèce connaît en effet l'usage des bains publics depuis le ^{vi}^e siècle au moins et le rôle social et culturel des bains-gymnases ne se dément pas jusqu'à la fin de l'Antiquité, mais la fréquentation assidue des établissements thermaux est un trait de la civilisation romaine : leur construction prend une ampleur particulière aux ⁱⁱ^e et ⁱⁱⁱ^e siècles de notre ère, qu'il s'agisse des installations privées des villas, des bains publics appartenant à des particuliers (comme ici, semble-t-il) ou des grands établissements impériaux (thermes) qui contribuent à l'ornement des ensembles urbains¹. Ce développement trouve un écho dans les pratiques oratoires², mais le sujet a toujours intéressé la littérature latine (Sénèque, Pline le Jeune, Martial, Stace...) plutôt que les représentants de l'hellénisme, ce qui peut être une explication de la manière dont le sophiste défend ici son thème (§ 4 et 8).

On considère le plus souvent que Lucien évoque un édifice réel, qu'il en a prononcé l'éloge en présence de son architecte³, peut-être au moment de son inauguration (§ 8), mais il se peut aussi qu'il combine des éléments architecturaux propres aux bains (ce qui garde au texte sa valeur archéologique) en un simple exercice de virtuosité, et de fait cet éloge est travaillé par l'ironie⁴.

La réflexivité du propos est déjà, comme souvent chez Lucien, une manière de le mettre à distance : la parole d'éloge est affichée comme la réponse de l'orateur à la belle réalisation de l'architecte mais dans un domaine dont le caractère ordinaire ou trivial est souligné de manière répétée (§ 4 et 8), à propos d'un objet auquel le patronage métaphorique du « fronton » de Pindare convient mal (§ 7).

Le plan adopté semble certes canonique : à l'éloge de l'architecte (§ 1 à 3), dont on vante les différents accomplissements (*praxeis*), succède l'*épainos* de l'édifice selon les lieux rhétoriques de l'utilité, de la sécurité et de l'agrément

1. Voir en particulier A.-V. Pont, *Orner la cité*, chap. iv : « Gymnases et édifices balnéaires ».

2. Ménandre le Rhéteur mentionne à plusieurs reprises les bains dans le cadre de l'éloge des cités, en particulier à l'occasion de leur inauguration (I, 365, 18-24 ; II, 386, 25 ; 423, 24 ; et 429, 17). Une *Défense des bains* est attribuée au sophiste Favorinus d'Arles, dont il ne reste aucun fragment. Pour des développements plus moraux sur le sujet, voir Lucien lui-même (*Nigrinus*, 34) ou bien la *Vie d'Apollonios de Tyane* de Philostrate (I, 16 ; II, 27 ; IV, 27).

3. C'est ce que suggère la tournure *Hippiou toutoui* (§ 3), avec le démonstratif à suffixe déictique.

4. La démonstration en a été faite par M. Cannatà Fera, « Comunicazione e umorismo ».

(§ 4 à 7), et la description prend la forme d'un « éloge-visite⁵ » qui fait adopter à l'auditoire la perspective d'un usager des bains. Mais la clôture (§ 8) fait entendre une discordance : sous couvert d'une récapitulation des qualités de l'édifice, au moment où sont superposés le talent de l'architecte et celui de l'orateur, cet art de parer de « beautés peu communes (*kaina*) » des « objets communs (*koinois*) », Lucien énumère encore quelques installations annexes, parmi lesquelles figurent, comble du « raffinement dans la conception (*perinoia*) », des... lieux d'aisance. Cette conclusion triviale, dont les euphémismes ouvrent sur de possibles considérations scatologiques, invite à relire dans une autre perspective la « louange » que de tels objets « méritent ».

Le nom de l'architecte, enfin, attire l'attention, cet Hippias qui cumule tous les talents de manière hyperbolique, ce « contemporain » dont nous n'avons nulle autre trace : il est choisi pour évoquer le célèbre sophiste d'Élis, contemporain de Socrate, précisément connu pour son encyclopédisme⁶, dont Platon charge le portrait dans ses deux dialogues éponymes. À l'instar du « bel et savant Hippias », « homme accompli », « le plus compétent au monde (*sophōtatos*) dans le plus grand nombre d'arts », notre architecte réunit connaissances théoriques et compétences pratiques à l'excès⁷. Cette énumération de savoirs (§ 3)⁸, ou de fameuses réalisations historiques (§ 2), n'aboutit qu'à la conception d'un édifice de bains – on est bien loin du cheval de Troie d'Épéos.

La question du sens qu'il faut donner à cette pratique ironique de l'éloge reste ouverte : simple exercice d'école ? critique du goût romain pour ces soins, plaisirs et même besoins du corps ? pastiche d'une pratique sophistique dénoncée comme triviale ? ou encore pièce satirique à clef ?

1. Parmi les hommes de talent, je crois qu'il faut surtout accorder des éloges à ceux qui ne se sont pas bornés à discourir avec esprit sur tous les sujets, mais qui ont su réaliser par leurs œuvres les promesses de leurs discours. C'est ainsi qu'un homme de bon sens, lorsqu'il est malade, n'envoie pas chercher parmi les médecins ceux qui dissertent le mieux de leur art, mais ceux qui se sont par la pratique préparés à obtenir un résultat. Je considère comme meilleur musicien non pas celui qui sait juger des rythmes et de l'harmonie, mais le plus habile

5. L. Pernot, *La Rhétorique de l'éloge*, vol. I, p. 200.

6. Cf. *Hérodote ou Aétion*, 3, *infra*. Voir aussi les portraits qu'en donnent Apulée dans l'une de ses prolalies (*Florides*, IX) et Philostrate dans ses *Vies des sophistes*, I, 11.

7. Platon, *Hippias majeur*, 281a et b et *Hippias mineur*, 368b. L'ouverture de notre éloge multiplie les indices : le premier mot en est l'adjectif *sophos* ; les références initiales au médecin, au musicien ont un parfum très socratique ; l'accumulation des savoirs d'Hippias rappelle la discussion du *Protagoras* sur la difficulté de définir le sophiste, « homme compétent en choses savantes » (312b sq.) ; à quoi s'ajoute la caractérisation finale d'« admirable Hippias (*thaumasios*) » (§ 8), une forme d'adresse caractéristique du dialogue platonicien.

8. Il est vrai néanmoins que Vitruve préconise une formation encyclopédique pour les architectes (*De l'architecture*, I, 1).

à toucher la lyre ou la cithare. Et que vous dirai-je des chefs d'armée? Ceux qu'on regarde avec raison comme les plus illustres excellaient-ils seulement à bien ranger des troupes en bataille? Ne combattaient-ils pas eux-mêmes au premier rang et ne prouvaient-ils pas la valeur de leur bras? Tels furent, nous le savons, chez les anciens Agamemnon et Achille, chez les modernes Alexandre et Pyrrhus⁹.

2. Où veux-je en venir? Ce n'est pas pour faire montre de mes connaissances historiques que j'ai cité ces noms : mon but est de prouver que les ingénieurs qui méritent le plus notre admiration sont ceux qui, distingués par leur science théorique, ont laissé en outre à la postérité des monuments de leur art et des œuvres de leur génie, tandis que les hommes qui se sont seulement exercés dans la parole mériteraient plutôt le nom de sophistes que celui de savants. C'est sur la liste traditionnelle de ces grands hommes que nous voyons figurer Archimède et Sostrate de Cnide, qui inventèrent, l'un les moyens de soumettre à Ptolémée la ville de Memphis, sans recourir à un siège, mais en détournant et en divisant le cours du Nil¹⁰; l'autre, ceux d'incendier les trières des ennemis¹¹. Avant eux, Thalès de Milet, ayant promis à Crésus de faire passer à pied sec à son armée les eaux du fleuve Halys, imagina de les détourner en une seule nuit derrière le camp; et pourtant, ce n'était pas un ingénieur de profession, mais un savant d'un esprit extrêmement inventif et à l'intelligence duquel on pouvait s'en rapporter¹². Et je ne parle point, comme trop ancien, du stratagème d'Épéos, qui non seulement inventa pour les Grecs le cheval de Troie, mais qui lui-même y descendit, à ce qu'on rapporte, avec les autres guerriers¹³.

3. C'est parmi ces inventeurs qu'il faut mentionner notre contemporain Hippias, homme comparable à n'importe quel ancien pour l'exercice de son éloquence, la vivacité de son intelligence, la clarté de son expression, mais surtout dont les ouvrages sont bien supérieurs aux discours et réalisent les promesses de son art – je ne dis pas seulement dans les sujets que d'autres

9. Pyrrhus (319-272 av. J.-C.), roi d'Épire et cousin d'Alexandre, célèbre pour ses qualités de tacticien.

10. Lucien est le seul à mentionner cet épisode : Sostrate de Cnide est sans doute l'architecte bâtisseur du phare d'Alexandrie (ou simplement, en réalité, son dédicataire), achevé sous Ptolémée II Philadelphe (284-246 av. J.-C.).

11. Archimède (287-212 av. J.-C.), astronome, physicien, mathématicien, aurait contribué à retarder la chute de Syracuse, assiégée par les Romains, en inventant un certain nombre de dispositifs militaires (voir Plutarque, *Vie de Marcellus*, 14, 7 sq.), notamment en incendiant les navires de guerre du consul Marcellus à l'aide de miroirs.

12. L'épisode est raconté par Hérodote, *Histoires*, I, 75, à l'occasion du récit de la conquête de la Cappadoce par Crésus (cf. Diogène Laërce, *Vies des philosophes illustres*, I, 38). Thalès de Milet (1^{er} moitié du VI^e siècle av. J.-C.), l'un des Sept Sages, est, entre autres talents, considéré comme l'un des fondateurs de l'astronomie et de la géométrie grecques.

13. Homère (*Odyssée*, VIII, 493; XI, 523) ne mentionne Épéos (ou Épéios) que comme le constructeur du cheval : les exploits de ce héros étaient racontés dans l'*Ilioupersis* (*La Prise de Troie*), une épopée du Cycle dont il ne nous reste plus que des fragments.

avaient exécutés avec succès avant lui, mais parce qu'il est capable de former, comme on dit en géométrie, un triangle parfait sur une ligne droite donnée¹⁴. Lorsqu'un autre n'embrasse que l'une des branches des arts, cela suffit pour le faire considérer comme un homme de valeur ; or Hippias a su se placer à la tête des ingénieurs et des géomètres comme des harmonistes et des musiciens, et dans chacune de ces branches, il s'est montré parfait, au point de faire croire qu'il n'en avait pas embrassé d'autre.

Louer la science qu'il a des rayons, des réfractions, des miroirs, louer sa connaissance des astres, dans laquelle il a fait voir que tous ses devanciers n'étaient que des enfants, cela me demanderait un temps beaucoup trop long. 4. Mais je ne veux pas manquer de faire la description de l'un de ses chefs-d'œuvre, que j'ai vu dernièrement et qui m'a frappé d'admiration. Le sujet est commun : il est emprunté à l'un des usages fréquents de notre société actuelle, je veux dire la construction d'un bain, mais la conception et l'intelligence de cette idée commune sont vraiment admirables.

Le terrain était inégal, d'une pente extrêmement roide et abrupte : Hippias a su en élever la partie basse et l'égaliser à l'autre par le soubassement très sûr qu'il a jeté pour l'ensemble de l'ouvrage ; il a assuré la solidité de la superstructure au moyen de fondations profondes et de contreforts vertigineux qui le soutiennent de toutes parts et le rendent inébranlable. L'édifice qui s'élève au-dessus répond, par sa grandeur, à l'étendue du site, il est parfaitement adapté à la bonne intelligence d'une telle construction et respecte les règles de distribution de la lumière¹⁵.

5. Le porche d'entrée en est élevé, avec de larges degrés, dont la pente insensible plutôt que raide favorise ceux qui veulent y monter. On entre alors pour être accueilli dans un grand vestibule commun à tout le bâtiment et destiné à recevoir les serviteurs et les esclaves qu'on peut mener à sa suite ; il est situé à la gauche des appartements aménagés pour la détente¹⁶. Ceux-ci conviennent bien à un édifice de cette nature : ils sont élégants et éclairés par un beau jour ; la partie qui leur est attenante, si elle n'est pas rigoureusement indispensable à un bain, est nécessaire à un lieu où l'on reçoit les gens fortunés. Après ces appartements, on trouve des deux côtés une rangée de vastes chambres où l'on dépose ses vêtements, et au milieu une salle immense, très haute et vivement

14. Cette formule est souvent comprise comme un proverbe exprimant l'originalité, mais la formulation de Lucien rappelle singulièrement le premier problème de construction proposé par Euclide : « Former sur un segment de droite donné un triangle équilatéral » (*Éléments*, I, 1 : « Première proposition »). Le caractère approximatif de la citation, associé à la simplicité élémentaire de l'exercice, contribue à l'ironie de l'éloge.

15. L'insistance sur la luminosité se retrouve dans tous les éloges de bains : Sénèque, *Lettres à Lucilius*, LXXXVI, 6 ; Pline le Jeune, *Épîtres*, I, 3, 1 ; V, 6, 26 ; Stace, *Silves*, I, 5, 45-46 ; etc.

16. Ou bien : « sur sa gauche se trouvent les appartements aménagés pour la détente ». L'ordre adopté dans la description ne correspond pas à la succession des actes du bain (sudation, bain chaud, bain froid), mais suit l'itinéraire du baigneur, qui traverse en enfilade *frigidarium*, *tepidarium* et *caldarium*, pour gagner les espaces chauffés.

éclairée, dans laquelle sont trois bassins d'eau froide, le tout orné de pierre lacédémonienne ; on y voit deux statues de marbre blanc, sculptures antiques, dont l'une représente Hygie et l'autre Asclépios¹⁷.

6. En sortant, on est accueilli dans une pièce où règne une douce tiédeur, une chaleur modérée ; elle est de forme ovale. Puis, on passe, sur la droite, dans une autre pièce bien éclairée, où l'on trouve tout ce qui est nécessaire aux frictions ; de chaque côté sont des portes en marbre phrygien poli : c'est par là qu'on entre au sortir de la palestra¹⁸. À la suite de cette salle on en rencontre une autre, la plus belle de toutes. Elle est parfaitement disposée pour qu'on s'y tienne, debout ou assis, avec confort et agrément, on peut y séjourner sans être incommodé et y évoluer¹⁹ à son aise ; le marbre de Phrygie y brille depuis le bas jusqu'en haut. De là, on traverse un couloir chaud, plaqué en marbre de Numidie : la pièce est magnifique, bien éclairée, et ses murs ont le vif éclat de la pourpre²⁰.

7. On y trouve encore trois baignoires d'eau chaude. Après le bain, vous pouvez sortir sans être obligé de passer par les mêmes appartements : on suit un chemin abrégé qui conduit promptement aux espaces froids, à travers une pièce doucement chauffée, dont la lumière pénètre et éclaire vivement l'intérieur.

À cela s'ajoutent les hauteurs sous plafond, qui sont à l'échelle, les dimensions, longueur et largeur, sont partout admirablement proportionnées, les Grâces et Aphrodite y brillent de toutes parts²¹. C'est la réalisation de l'idée du noble Pindare : « Quand on commence une œuvre, il faut placer un fronton qui respandisse au loin²². » Or cela est surtout ménagé par l'éclat du soleil, la lumière, les fenêtres. Car Hippias, dans son habileté, n'a pas manqué de tourner vers le septentrion la pièce des eaux froides, de manière cependant qu'elle ne soit pas tout à fait privée de l'influence du midi, et il a placé celles qui ont besoin de la plus grande chaleur à l'exposition du Notos, de l'Euros et du Zéphyr²³.

17. Asclépios, le dieu de la médecine, est généralement figuré sous les traits d'un homme mûr, barbu, appuyé sur un bâton enlacé par un serpent ; il est souvent associé à sa fille, Hygie, personnification de la santé. Leurs statues ornaient fréquemment bains et gymnases dans tout le monde romain.

18. Le terme désigne ici une cour, entourée d'une colonnade, destinée aux exercices physiques.

19. Le sens du terme *enkulindomai* n'est pas très clair : exercices de gymnastique ? intrigues politiques ? manœuvres amoureuses ?

20. Il s'agit de la salle de sudation, sans doute ornée de marbres roses ou rouges, voire de porphyre. L'accumulation de revêtements de marbres d'origines et de couleurs diverses est caractéristique du goût romain, mais on peut remarquer que la Numidie est associée aux espaces chauffés, tandis que la Laconie l'était aux bassins d'eau froide (§ 5 : Sparte est connue pour ses bains froids).

21. L'expression pourrait renvoyer aux plaisirs érotiques associés aux édifices de bains, voire à la présence de prostituées.

22. *Olympiques*, VI, 3-4. Comparer avec la représentation anthropomorphe de la *Salle*, notamment § 7, 8 et 15, *supra*.

23. Les vents du sud, de l'est et de l'ouest.

8. Qu'est-il besoin, après cela, de vous parler des palestres et des garde-robes avec leurs gardiens²⁴, pièces communes qui conduisent au bain de manière commode et abrégée, disposition tout à la fois utile et sûre ?

Mais qu'on ne se figure pas que j'ai choisi pour thème un monument ordinaire avec l'intention de le parer de mon éloquence. Inventer pour un objet commun des beautés peu communes indique, à mon avis, un talent qui n'est pas méprisable. Et tel est justement le mérite de l'édifice produit sous nos yeux par l'admirable Hippias, qu'il réunit toutes les perfections qu'un bain est susceptible de posséder : utilité, convenance, clarté, proportions élégantes, conformité avec la nature du terrain, assurance de sécurité pour l'utilisateur. Il est, en outre, orné de tous les autres raffinements de conception : deux lieux privés pour les besoins naturels, et de nombreuses ouvertures de sortie²⁵ ; on y trouve encore deux horloges, l'une marquant les heures au moyen de l'eau et d'un mugissement, l'autre avec un cadran solaire²⁶.

Comment, à la vue de tous ces objets, ne pas leur accorder la louange qu'ils méritent ? Il faudrait, à mon sens, être non seulement fou, mais encore ingrat ou plutôt dévoré d'envie. J'ai donc voulu, pour ma part, offrir en retour à cet ouvrage et à son créateur, autant qu'il m'était possible, mon éloquence²⁷. Si un dieu devait vous accorder la faveur de vous y baigner un jour, j'en sais dès lors beaucoup d'autres qui confondront leurs louanges avec les miennes.

24. Les vols étaient très fréquents dans les vestiaires, mais le terme d'*himatiophulakountes*, « gardiens de vêtements », apparaît ici pour la première fois.

25. Ces termes abstraits de départ ou de sortie (*aphodos*, *exodos*), tout en annonçant la fin de la conférence, peuvent avoir un sens plus trivial, comme la porte, orifice corporel bien connu de la comédie ancienne : l'éloge culmine donc sur le motif de la défécation.

26. Les horloges à eau et les cadrans solaires étaient les deux instruments de mesure du temps dans l'Antiquité. Les dispositifs hydrauliques étaient souvent associés à des automates et autres mécanismes « amusants » (Vitruve, IX, 4 *sq.*) ; d'autres textes d'époque romaine attestent l'existence d'horloges « mugissantes » : *Anthologie palatine*, VII, 641 ; Properce, II, 32, 15 ; Pétrone, *Satyricon*, 26, 71. Étant donné ce qui précède, la dimension scatologique n'est pas à exclure.

27. Sur ce motif de l'objet qui appelle naturellement l'éloge, cf. *La Salle*, *supra*, p. 41.

ZEUXIS OU ANTIOCHOS



Sarcophage de Dionysos et Ariane. Paris, musée du Louvre (détail).

Cette prolalie présente deux anecdotes assorties de deux descriptions, l'une picturale, l'autre militaire. Au sommet de son art, le sophiste commence par déplorer en un piquant paradoxe le succès que lui vaudrait le caractère novateur de son talent au détriment de ses qualités d'écrivain (§ 1-2), avant de rapporter l'aventure similaire qu'aurait vécue « le plus grand peintre » de l'époque classique, Zeuxis, avec sa *Famille de centaures* (§ 3-7) ; il nous fait ensuite assister à la victoire des éléphants d'Antiochos I^{er} sur les Galates au début du III^e siècle av. J.-C., victoire qu'il faudrait attribuer à la seule ignorance de ces barbares (§ 8-11). En clôture, l'orateur revient sur le thème de la nouveauté et la façon pour un public averti de la recevoir (§ 12).

C'est la *Famille de centaures* qui fait la célébrité de ce prologue, un tableau que Lucien est le seul auteur antique à mentionner et dont il donne une description extrêmement soignée et minutieuse. Le récit de la découverte de l'œuvre passe par l'histoire... de sa disparition (§ 3) : les détails sont vraisemblables, même si leur accumulation peut les rendre suspects. Le pillage d'Athènes par Sylla en 86 av. J.-C. est en effet resté tristement célèbre, et nous savons que le général avait rapporté avec lui à Rome diverses pièces de butin, qui sont, elles, arrivées à bon port¹. La mer était par ailleurs le moyen de transport à peu près exclusif de ce type de cargaison ; or le cap Malée, lieu conventionnel de naufrage en littérature depuis Homère, était effectivement rendu très dangereux par la présence de vents contraires : Lord Elgin lui-même y perdit un navire, chargé de marbres pris au Parthénon. L'effet de ce naufrage est qu'à la composition de Zeuxis est substituée une copie – tout cet appareil permet d'établir l'absence radicale de l'original (*archétupon*), auquel vient se substituer l'image littéraire, « le tableau du tableau » (*tèn eikona tès eikonos*). L'ecphrasis procède alors en deux temps, description de la composition d'ensemble soulignant l'acribie du peintre (§ 4), puis commentaire du sophiste spectateur, variations sur le thème de l'hybride, au croisement de l'humanité et de la bestialité sauvage, mise en scène d'un regard cultivé, ni trop technique ni trop superficiel et arrêté au seul sujet (§ 5-6).

Zeuxis d'Héraclée (fin du V^e siècle) appartient à la génération des « peintres sophistes », à cette brève époque dans l'Antiquité où quelques artistes vedettes furent distingués de l'artisan, dotés d'une forte personnalité et d'une réelle reconnaissance culturelle et sociale (des sculpteurs comme Polyclète et Lysippe, des peintres comme Parrhasios ou Apelle) ; ce sont ces artistes, auteurs de traités sur leur art, qui ont contribué à la constitution d'un vocabulaire technique, en lien avec les préoccupations intellectuelles de l'époque (anatomie, mathématiques, optique, etc.).

1. Des manuscrits inédits d'Aristote et de Théophraste, des colonnes de l'Olympièion, et peut-être le *Thésée* peint par Parrhasios, entre autres choses.

Zeuxis fut sans doute le plus important peintre de l'Antiquité avec Apelle, et il circula largement dans le monde grec, exerçant son activité en Sicile et en Grande-Grèce, à Éphèse, en Macédoine à la cour d'Archélaos, et, auparavant, à Athènes, où il compta au nombre des personnalités marquantes de l'époque². Les sources anciennes le représentent conscient de son art et se comportant avec le même faste et la même arrogance que les grands sophistes du moment, faisant comme eux payer son enseignement : c'est précisément avec lui que commence la tradition des anecdotes symboliques d'atelier mettant en scène l'artiste dans son rapport avec son public, sujet de prédilection des orateurs de l'époque impériale³. La nouveauté et l'audace de la composition que lui attribue Lucien résident dans la représentation d'une *famille* de centaures : cette figure légendaire, normalement issue d'amours hybrides, est ici représentée indépendamment de tout épisode mythique, dans le cadre d'une scène de genre, sans signification narrative, avec la création probable sinon du type de la centauresse (lequel est attesté en Grande Grèce à partir de la fin du v^e siècle), du moins de celui du petit centaure. Ce traitement est bien dans la manière de ce peintre, amateur de personnages biformes et monstrueux qu'il s'efforçait de représenter de manière réaliste, illustration de la catégorie de « l'impossible convaincant » pour Aristote (*Poétique*, 25, 1461b) ; son passage à la cour de Macédoine a d'ailleurs pu inspirer des mosaïques de Pella, datant du III^e siècle, représentant des centaures. On se souviendra enfin que Zeuxis est le peintre de la beauté féminine idéale, synthèse des plus beaux corps de femme, incarnée dans son *Hélène*⁴.

Quoi qu'il en soit de l'existence historique de ce tableau et de son attribution à Zeuxis, il est certain qu'un tel sujet devait rencontrer un large écho chez les contemporains de Lucien : plusieurs mosaïques et bas-reliefs d'époque impériale représentent des combats entre bêtes fauves et centaures, variations sur l'humanité et l'animalité, et le motif de la centauresse donnant le sein à un petit orne fréquemment gemmes et sarcophages. Il reste que le mélange, la combinaison d'éléments contradictoires, la *mixis*, est au fondement de l'art de Lucien, qui aime à représenter son œuvre, son renouvellement du genre

2. Cf. Platon, *Protagoras*, 318b ; *Gorgias*, 453c ; Xénophon, *Mémorables*, I, 4, 3 ; *Banquet*, IV, 63.

3. Par exemple, Zeuxis et Mégabyze (« Tiens ta langue et ne joue pas au connaisseur sur des sujets que tu ignores », Élien, *Histoires variées*, II, 2) ou Apelle et Alexandre (« Ton cheval est meilleur connaisseur en peinture que toi », *ibid.*, II, 3) ; Apelle et le cordonnier (*ne supra crepidam*, Plinie, *Histoire naturelle*, XXXV, 84) ; Polyclète et l'opinion de la foule (« L'œuvre que vous critiquez, c'est vous qui l'avez faite, celle que vous admirez est de moi », Élien, *Histoires variées*, XIV, 8), une histoire également racontée par Dion Chrysostome à propos d'un peintre anonyme (*Discours*, LXXVIII, 22-23) ; etc. Voir, à l'inverse, la réaction de Phidias rapportée dans la *Défense des Portraits*, 14, *infra*.

4. L'histoire de Zeuxis et des jeunes filles de Crotona se trouve chez Cicéron, *De l'invention*, II, 1, 1-3 ; Plinie, *Histoire naturelle*, XXXV, 64 ; et Denys d'Halicarnasse, *De l'imitation (épitomé)*, 4. Voir la postface, *infra*, p. 187.

du dialogue en particulier, sous les traits de la figure hybride du centaure⁵. Ce n'est pas sans risque :

Il ne suffit pas, pour obtenir la beauté d'une forme, d'unir deux genres excellents, le Dialogue et la Comédie, il faut que cette combinaison soit harmonieuse et qu'elle ait de justes proportions. Deux choses belles peuvent, il est vrai, composer un tout monstrueux, et nous en avons un exemple manifeste dans l'hippocentaure : on ne peut pas dire que ce soit un animal aimable, c'est un être extrêmement brutal, si nous devons en croire les peintres, qui le représentent au milieu des orgies et des combats. Mais quoi ! Est-il donc impossible que deux choses belles composent un tout qui ait de la beauté ? Ainsi le vin mêlé au miel ne produit-il pas un délicieux breuvage ? D'accord, mais je n'ose prétendre qu'il en soit ainsi dans mes ouvrages et crains au contraire que le mélange des deux genres n'ait altéré la beauté de chacun. (À un homme qui lui avait dit : « Tu es un Prométhée en discours », 3-5)

Mais la composition créée par (ou pour) Zeuxis, loin de la violence du mythe, constitue un prélude qui est gage de succès.

1. Dernièrement, après vous avoir récité un discours, je retournais à ma demeure, lorsque plusieurs de ceux qui m'avaient entendu – rien ne m'empêche, je pense, de vous raconter ce fait, à vous qui êtes déjà mes amis – s'approchèrent et m'abordèrent avec politesse et d'un air qui témoignait de l'admiration. Ils m'accompagnèrent assez longtemps, chacun s'exclamant et se répandant en éloges divers, au point de me faire rougir, dans la crainte que ces éloges ne fussent absolument pas mérités. Mais ce qui leur importait surtout (et leur approbation à tous portait sur une seule et même chose), c'était la singularité du sujet de mes compositions et sa grande nouveauté. Rapportons plutôt leurs exclamations : « Que cela est neuf ! disaient-ils. — Par Héraclès, quel tour inattendu ! — L'habile homme ! — On n'a jamais fait entendre pensée plus nouvelle ! » Voilà ce qu'ils disaient, et autres choses pareilles, manifestement encore tout émus de ma lecture. Et quel motif auraient-ils eu de déguiser leurs sentiments et de flatter un étranger, qui, dans tout le reste, doit leur être complètement indifférent ?

2. Eh bien, je l'avouerai, ces louanges me firent beaucoup de peine. Lorsqu'ils se furent retirés et que je me trouvai seul, je me dis à moi-même : « Eh quoi ? Mes discours n'ont d'autre agrément que leur singularité, d'autre mérite que de sortir de la route ordinaire ? Et cet heureux choix d'expressions, dont les écrivains anciens nous ont laissé le modèle, cette vivacité de pensée et cette finesse d'imagination, cette grâce attique, cette harmonie, l'art enfin en toutes choses, cela manque-t-il donc à mes œuvres ? Si cela n'était, on ne passerait pas sous silence ces qualités propres en se contentant de louer la nouveauté et l'étrangeté de ma composition. Insensé, qui m'étais imaginé que, lorsque mes

5. Cf. encore les plaintes de Dialogue dans la *Double Accusation*, 33 : « Comment ne me croirais-je pas indignement outragé, quand on m'enlève mon ancien et véritable costume pour me forcer à jouer des comédies, des parades, des farces étranges ? Oui, ce qui me révolte le plus, c'est le singulier mélange dont je suis composé, je ne suis ni prose ni vers, mais semblable à un hippocentaure, j'ai l'air, aux yeux de ceux qui m'écoutent, d'un phénomène étrange et hybride. » Voir *supra* l'ouverture de la conférence « Tu es un Prométhée en discours », citée à propos du *Songe*, p. 35-37.

auditeurs se levaient pour applaudir, ils étaient peut-être entraînés *aussi* par cette qualité – car c'est vrai ce que dit Homère, qu'un chant nouveau fait plaisir aux oreilles⁶ –, mais je ne croyais vraiment pas qu'une si grande part de mon succès, voire tout mon succès, tenait à la nouveauté : je pensais au contraire qu'elle ajoutait, à titre d'ornement secondaire, à la beauté de l'œuvre, et contribuait bien à l'éloge reçu, mais que ce que mon auditoire louait et estimait vraiment, c'étaient les autres qualités dont j'ai fait mention ! » Aussi vive était déjà mon exaltation : j'étais en grand péril de les croire, lorsqu'ils disaient que j'étais unique dans mon genre parmi les Grecs, et autres compliments semblables, mais, comme on dit, mon trésor s'en est allé en charbons, et peu s'en faut que je ne sois loué tout simplement comme une espèce d'illusionniste.

3. Je veux donc, à ce propos, vous raconter ce que fit un peintre en pareille circonstance. Le fameux Zeuxis, le plus grand des peintres, n'exerçait pas son talent sur des sujets populaires et communs : il était rare qu'il peignît des héros, des dieux ou des batailles ; il cherchait toujours quelque chose de nouveau, et une fois qu'il avait conçu un sujet extraordinaire et étrange, il y déployait toute l'excellence minutieuse de son art⁷. Parmi ses œuvres les plus hardies, Zeuxis fit une hippocentaure femelle et la représenta allaitant deux petits hippocentaures nouveau nés. Athènes en possède aujourd'hui une copie⁸, réalisée avec une minutieuse exactitude d'après le tableau lui-même : l'original fut, dit-on, envoyé en Italie par Sylla, général des Romains, avec le reste du butin, mais on raconte que le vaisseau fit naufrage, à la hauteur du cap Malée, je crois, et que toute la cargaison périt, y compris le tableau⁹. J'ai cependant au moins vu le tableau du tableau, et je vais essayer de vous le montrer en paroles, non que je sois, ma foi, bon connaisseur en peinture¹⁰, mais parce que j'en ai le souvenir bien présent, pour l'avoir vu dernièrement à Athènes chez quelque peintre¹¹. La vive admiration dont m'a frappé ce chef-d'œuvre m'aidera peut-être aujourd'hui à vous le faire voir plus clairement.

6. *Odyssée*, I, 351-352.

7. *Acrabeia tès technès* : critère d'évaluation de la maîtrise technique depuis Platon, l'*acribeia* (*diligentia* en latin) dénote, en peinture, l'exactitude et la précision réaliste dans le rendu des détails et devient synonyme de l'excellence d'un artiste. Le terme revient encore à deux reprises en clôture de l'ecphrasis (§ 7), mais il qualifie d'abord la copie vue par notre orateur, et vaut donc aussi pour sa propre description.

8. Le terme qui désigne cette copie, *antiagraphos*, de préférence au terme technique *apographon* (Pline, *Histoire naturelle*, XXXV, 125), s'emploie plutôt pour un livre. Cf. le prologue de *Daphnis et Chloé*, 4 : « À la vue de nombreuses autres scènes encore (sur un tableau), toutes érotiques, saisi d'admiration, je fus pris du désir de représenter en copie (par l'écriture) la représentation (*antigrapsai tè graphè*). »

9. 'La fameuse épave retrouvée en 1900 au large d'Anticythère avec son chargement d'œuvres d'art fut longtemps prise pour le navire de Sylla mentionné ici.

10. Ou « habile à dépeindre » (*graphikos*), suivant les deux sens du verbe *graphein* sur lesquels joue Lucien, ici comme au § 12 : le sophiste se fait copiste, au même titre que cet artiste anonyme. Il transférera cette qualité de « connaisseur en peinture » à son auditoire en clôture du prologue.

11. La pratique de la copie des chefs-d'œuvre de l'époque classique est attestée dans le monde antique depuis les Attalides ; exposer des copies dans son atelier permettait à un peintre de faire connaître son talent.

4. Sur un épais gazon est représentée la centauresse : la partie chevaline de son corps est tout entière couchée à terre, les membres de derrière étendus ; sa partie supérieure, qui est toute féminine, est redressée et appuyée sur le coude ; ses membres de devant ne sont point allongés, comme ceux d'un animal qui repose sur le flanc, mais l'une de ses jambes, imitant le mouvement de cambrure d'une personne qui s'agenouille, a le sabot recourbé ; l'autre se dresse et prend appui sur le sol, comme font les chevaux quand ils essayent de se relever. Elle tient entre ses bras un de ses deux petits et le nourrit de manière humaine, comme une femme, en lui présentant le sein ; l'autre tête la jument à la manière des poulains. Vers le haut du tableau est placé, comme en sentinelle, un hippocentaure, époux, sans nul doute, de celle qui allaite des deux manières les petits : il se penche en souriant¹². On ne le voit pas tout entier, mais seulement jusqu'à mi-corps¹³ dans sa partie chevaline. De la main droite, il tient un lionceau qu'il élève au-dessus de sa tête, pour s'amuser à faire peur aux nourrissons.

5. Toutes les beautés de ce tableau qui échappent en partie à l'œil de profanes tels que nous bien qu'elles constituent l'essence de l'art – je veux dire le parfait dessin des lignes, l'exact mélange des couleurs et leur heureuse application, la justesse des effets d'ombre, le calcul des proportions¹⁴, le rapport exact et harmonieux des parties avec l'ensemble –, je les laisse à louer aux peintres¹⁵, dont

12. Le centaure mâle figure donc au second plan, avec un effet de profondeur et de perspective. Le décor suggère un paysage sauvage et escarpé, habituel dans les représentations de centaures, mais on notera que l'expression « en haut » est aussi la manière courante de désigner un arrière-plan en grec : les figures sont généralement décrites par rapport à une surface plane plutôt qu'en fonction de l'espace représenté qui se déploie en profondeur. Voir les réflexions sur le déchiffrement des conventions dans la représentation de l'espace que cette notation inspire à E. Panofsky dans *La Perspective comme forme symbolique* (« Contribution au problème de la description d'œuvres appartenant aux arts plastiques et à celui de l'interprétation de leur contenu »).

13. Cf. Philostrate, *Images*, I, 4, 2 : « L'ingéniosité du peintre est plaisante : des hommes en armes placés tout autour des remparts, il nous donne à voir les uns en pied, d'autres ont les jambes cachées, d'autres encore ne sont visibles qu'à moitié, on ne voit de certains que le torse, ou la tête, ou le casque, puis seulement les lances. C'est un principe de perspective (*analogia*), mon garçon : les éléments doivent échapper à la vue au fur et à mesure qu'elle s'enfonce dans les plans successifs. » La compréhension littérale de ce passage est délicate et reste très discutée, mais la technique décrite est claire : elle est magnifiquement illustrée par la célèbre mosaïque d'Alexandre.

14. Littéralement « le calcul de la grandeur », soit l'art des mesures, sans doute la détermination, dans la composition du tableau, de la taille des figures et de leur espacement, pour une bonne répartition des ombres et des lumières, dont Zeuxis était un des maîtres. Cette énumération est technique.

15. Littéralement « aux fils des peintres » (*grapheôn paides*). La formule « fils de » suivie d'un nom de métier est un atticisme : l'expression se trouve toujours dans un contexte insistant, comme c'est le cas ici, sur les connaissances ou le talent propres au professionnel, qu'il soit médecin, orateur, grammairien ou artisan, par opposition à l'ignorance du non-spécialiste (cf., par exemple, Platon, *Les Lois*, 769b, précisément à propos du vocabulaire technique employé par les peintres). À l'origine de l'expression se trouve sans doute la réalité de la transmission d'un métier de père en fils (cf. Platon, *Protagoras*, 328a et *Le Songe*, 7, *supra*).

c'est le métier que de savoir de telles choses¹⁶. Pour moi, j'ai surtout loué Zeuxis pour avoir déployé de manière variée dans un seul et même sujet le meilleur de son art, en donnant à l'époux un air tout à fait terrible et absolument sauvage, une chevelure rejetée avec fierté, un corps hérissé de poils, non seulement dans sa partie chevaline, mais sur presque tout son torse d'homme et ses épaules ; son regard, bien qu'il rie, est celui d'une bête fauve nourrie dans les montagnes et qu'on ne saurait apprivoiser. Tel est le centaure.

6. La femelle ressemble à une très belle cavale, comme sont surtout celles de Thessalie¹⁷, qui n'ont point encore été domptées et qui n'ont pas fléchi sous l'écuier. Sa moitié supérieure est d'une femme parfaitement belle, à l'exception des oreilles, qui ont seules l'apparence de celles de satyres¹⁸. Mais le mélange et la jointure¹⁹ des corps, là où s'assemblent et se lient la femme et le cheval, transition lente et progressive, transformation graduelle, échappent à l'œil lorsqu'il passe de l'une à l'autre²⁰.

Quant aux petits, ils ont un aspect sauvage, malgré leur jeunesse, et déjà terrible dans la douceur : c'est ce qui m'a semblé absolument admirable, ainsi que la manière tout à fait enfantine dont ils tournent leurs regards vers le lionceau, en même temps qu'ils têtent l'un et l'autre, serrés contre le corps de leur mère.

7. Zeuxis, en exposant ce tableau, crut que son talent allait enlever les spectateurs, et en effet, ils se récrièrent : car que faire d'autre à la vue d'un pareil chef-d'œuvre ? Mais ils ne louaient tous que ce que mon auditoire applaudissait l'autre jour chez moi, l'étrangeté de l'invention, l'idée singulière d'un tableau traité comme on n'en avait point encore vu. Aussi Zeuxis s'apercevant que c'était la nouveauté seule du sujet qui les occupait et qu'elle les détournait de son art au point de leur faire considérer comme accessoire l'excellence

16. L'idée que seul l'artiste est compétent pour juger de son art trouve des échos ailleurs : « Un artiste (*technitès*) regarde une image d'une certaine manière, quelqu'un qui ne l'est pas d'une autre », nous rappelle Diogène Laërce à propos de la classification stoïcienne des types de représentations mentales (*Vie des philosophes illustres*, VIII, 51). Ainsi, à celui qui lui demandait pourquoi il admirait autant l'Hélène de Zeuxis, le peintre Nicomaque répondit : « Tu ne me le demanderais pas si tu avais mes yeux ! » (Élien, *Histoires variées*, XIV, 47) Cf. encore *ibid.*, XIV, 8 et Denys d'Halicarnasse, *Thucydide*, 4.

17. C'est en Thessalie, célèbre pour ses chevaux, que la légende situe traditionnellement les centaures.

18. Les centaures étaient le plus souvent représentés avec des oreilles de cheval, comme les satyres.

19. *Mixis kai harmogè* : dans le vocabulaire des peintres, le second terme désigne la zone de couleur intermédiaire ou le dégradé qui résultent de la superposition de deux zones chromatiques différentes (Pline, *Histoire naturelle*, XXXV, 29) ; en critique littéraire, il renvoie à la disposition harmonieuse des membres de phrase (Denys d'Halicarnasse, *La Composition stylistique*, 7). Voir la postface, *infra*, p. 184-188, et la citation de Philostrate (tableau de l'*Éducation d'Achille*).

20. Partant de l'écart maximal entre la partie humaine et la partie chevaline, Lucien décrit la fusion parfaite des deux corps en une unité organique. Cette problématique de la dualité est centrale dans la représentation des centaures, comme l'attestent aussi les descriptions d'art de Philostrate et de Callistrate (*infra*, p. 73-76) : si, depuis le milieu du v^e siècle av. J.-C., la sculpture s'efforce bien de doter ces hybrides d'une anatomie réaliste, les peintures sur vases de l'époque classique insistent sur le point de jonction entre les deux corps et le rendent clairement visible, au contraire du tableau conçu par Zeuxis.

minutieuse²¹ de la facture : « Allons, Micion²², dit-il à son élève, emballe le tableau et rapportons-le chez nous. Car ces gens-là ne louent que la boue du métier : si les effets de lumière sont réussis et dans les règles de l'art, ils s'en soucient peu, et l'excellence de l'exécution disparaît à leurs yeux devant la singularité du motif ! » Ainsi parla Zeuxis, avec un peu trop de colère peut-être²³.

8. Antiochos, surnommé Sôter, eut lui aussi une aventure à peu près semblable, à ce qu'on rapporte, dans sa bataille contre les Galates²⁴. Si vous voulez, je vais aussi vous raconter ce qui s'est passé.

Sachant qu'il avait affaire à des hommes braves, et les voyant bien supérieurs en nombre, formés en phalange serrée, se développant sur un front de bataille de vingt-quatre hoplites de profondeur, tous cuirassés d'airain, flanqués de vingt mille hommes de cavalerie sur chaque aile, avec, au centre, quatre-vingts chars armés de faux tout prêts à s'élancer et deux fois autant de chars attelés de deux chevaux²⁵, Antiochos, dis-je, voyant tout cela, se crut perdu, et regarda cette armée comme invincible, d'autant que la sienne avait été levée à la hâte, en petit nombre et sans mesure avec l'engagement : il se présentait à la tête de bataillons très peu nombreux, composés presque tous de peltastes²⁶ et de troupes légères, et l'infanterie formait la plus grande partie de son armée. Déjà il songeait à un accommodement et à quelque moyen honorable de terminer la guerre, 9. lorsque Théodotas de Rhodes²⁷, brave capitaine, tacticien consommé, ne voulut point qu'en sa présence on désespérât du succès.

21. Une remarque de Pline suggère qu'il n'est pas donné à tout le monde de percevoir cet art du détail : « Il se trouve des gens pour admirer Nicophanès [un peintre secondaire] pour sa *diligentia*, que seuls les artistes peuvent apprécier. » (*Histoire naturelle*, XXXV, 137)

22. Ce nom évoque celui du peintre Micon, contemporain de Polygnote.

23. Cette réaction du peintre rappelle la fameuse anecdote des raisins : des oiseaux étaient venus picorer les grappes que portait un enfant dans l'un de ses tableaux, ce qui fit dire à un spectateur que les oiseaux faisaient la critique de l'œuvre en n'étant pas effrayés par l'enfant. Zeuxis effaça alors le raisin pour conserver « ce qu'il y avait de meilleur dans le tableau, et non ce qui était le plus ressemblant » (Sénèque le Rhéteur, *Controverses*, X, 5, 27).

24. Antiochos I^{er}, fils de Séleucos, régna sur le royaume de Syrie de 281 à sa mort, en 261 av. J.-C. Il reçut le surnom de Sôter (« Sauveur ») pour avoir repoussé l'invasion des Galates en Asie, ces tribus celtes qui déferlèrent sur le monde hellénistique au début du III^e siècle. Cette « bataille des éléphants » (vers 275 av. J.-C.) constitue la première victoire d'importance remportée sur les Galates en Asie Mineure : elle inspira notamment une épopée à Simonide de Magnésie, aujourd'hui perdue, si bien que ce texte de Lucien est le seul « récit » du combat que nous possédions.

25. Une phalange se développait normalement sur seize rangs. C'est donc une force impressionnante que décrit Lucien, qui en exagère certainement l'importance et, surtout, le professionnalisme : les Galates se voient attribuer le dispositif caractéristique de la phalange macédonienne, encadrée par la cavalerie.

26. Fantassins armés d'un bouclier léger et d'un javalot.

27. Ce personnage est inconnu par ailleurs. En revanche, un certain Théodotos d'Étolie s'illustra par son intelligence militaire et son courage sous Antiochos III le Grand, lors de la prise de Sardes en 214 av. J.-C. Cf. *Qu'il ne faut pas croire légèrement à la délation*, 2, *infra*.

Antiochos avait seize éléphants²⁸. Théodotas ordonna de les cacher, de les dérober le plus possible à la vue, pour que les ennemis ne les aperçoivent pas par-dessus l'armée ; puis, quand on sonnerait la trompette²⁹, que la mêlée commencerait, qu'on en viendrait aux mains, que la cavalerie des Galates se mettrait à charger, et que leur phalange, en s'ouvrant, livrerait passage aux chars poussés en avant, alors quatre des éléphants s'élanceraient sur chacune des divisions de la cavalerie ennemie, et les huit autres sur les chars armés de faux ou traînés par deux chevaux : « Ce sera, disait-il, le moyen d'effrayer les chevaux des Galates, qui se jetteront, en fuyant, sur leur infanterie. » Ce fut ce qui arriva³⁰.

10. Les Galates et leurs chevaux, n'ayant jamais vu d'éléphants, furent si épouvantés de ce spectacle inattendu, que, loin même de ces animaux, au seul bruit de leurs cris, à la vue de leurs défenses, dont la blancheur était relevée par la couleur noire de leur corps, à l'aspect de leurs trompes dressées et menaçant de saisir ce qu'ils pourraient rencontrer, ils lâchèrent pied avant qu'on en vînt à une portée de trait et s'enfuirent en complet désordre³¹ : les fantassins s'entre-percèrent de leurs lances et furent foulés aux pieds des cavaliers, qui se ruaient sur eux de toute leur vitesse ; les chars, retournés contre leur propre parti, ensanglantaient³² leur passage, et, comme dit Homère, « leurs caisses culbutaient dans un fracas de cymbales³³ ». Les chevaux, une fois lancés hors de leur route et ne pouvant tenir contre les éléphants, jetèrent à bas leurs conducteurs, « emportèrent des chars vides qu'ils faisaient cliqueter³⁴ », coupèrent, grands dieux ! et déchirèrent avec les faux ceux mêmes de leurs amis qui étaient renversés : combien n'y en avait-il pas de gisant, au milieu de cet affreux tumulte ! Cependant les éléphants poursuivaient leur course, écrasant sous leurs pas, lançant en l'air avec leurs trompes et perçant de leurs défenses : en un mot, ces éléphants ont fait remporter à Antiochos une victoire complète.

11. La plupart des Galates périrent dans un immense carnage ; ceux qui avaient survécu furent faits prisonniers, à l'exception d'un tout petit nombre, qui se sauva rapidement dans les montagnes. Tous les Macédoniens qui servaient sous Antiochos chantaient le péan de triomphe, ils entouraient le roi, en lui présentant des couronnes et en acclamant triomphalement sa victoire ; mais lui,

28. À la suite des conquêtes d'Alexandre, l'éléphant était devenu un symbole de pouvoir pour les monarques hellénistiques. La description de l'éléphant est un morceau de bravoure de la littérature paradoxographique de la seconde sophistique (p. ex. Achille Tatius, *Leucippé et Clitophon*, IV, 4-5 ; Philostrate, *Vie d'Apollonios de Tyane*, II, 11-16) : il est frappant de constater qu'en accord avec son rejet de la nouveauté pour elle-même, Lucien y renonce.

29. L'expression est imitée de Xénophon, *Anabase*, IV, 3, 29 et 32.

30. La tactique est traditionnelle : Alexandre avait déjà ainsi eu affaire aux éléphants de l'Indien Porus en 326 av. J.-C., dont il avait ensuite adopté l'usage militaire.

31. L'expression est imitée d'Hérodote, *Histoires*, III, 13 et de Xénophon, *Anabase*, I, 8, 19.

32. L'expression évoque l'*Iliade*, XVII, 363 et 497.

33. *Iliade*, XVI, 379.

34. *Iliade*, XI, 160.

les larmes aux yeux, dit-on : « Rougissons, soldats, s'écria-t-il, de devoir notre salut à seize éléphants. Si l'étrangeté de cette vue n'avait frappé de terreur nos ennemis, que serions-nous devenus contre eux ? » Il ordonna même que sur le trophée l'on ne gravât que la figure d'un éléphant.

12. Eh bien, c'est à moi maintenant de prendre garde à ne point avoir le même appareil de bataille qu'Antiochos, je ne sais quels éléphants, des épouvantails nouveaux aux spectateurs, de véritables tours d'illusionniste : c'est là ce qui ravit leurs suffrages, tandis qu'ils ne font absolument aucun cas des parties sur lesquelles j'avais compté – mais qu'un tableau représente une femme centaure les frappe d'admiration et leur paraît, comme il l'est d'ailleurs, une merveille singulière. Mais quoi ! Est-ce donc en pure perte que Zeuxis aura travaillé le reste ? Non, sans doute, car vous êtes, vous, de bons connaisseurs en fait de peinture, vous regardez chaque œuvre suivant les règles de l'art : puissent-elles seulement être dignes du théâtre où elles se produisent !

L'art du centaure

Les *Images (Eikones)* de Philostrate³⁵ (III^e s. apr. J.-C.) constituent le premier recueil en prose de descriptions d'art qui nous soit parvenu : la préface, récit d'une rencontre entre un professeur de rhétorique et un groupe d'étudiants dans une pinacothèque, ouvre sur une collection de tableaux autonomes, dotés d'un titre propre, somme mythologique mais aussi illustration des principaux genres de la peinture antique. L'ouvrage connaît deux imitateurs dans l'Antiquité même³⁶ : un second Philostrate, qui se présente comme le petit-fils du premier et propose à son tour une série de descriptions picturales, et un siècle plus tard un certain Callistrate³⁷ (IV^e s. apr. J.-C.), auteur d'un ensemble de quatorze *Descriptions (Ekphraseis)*, essentiellement sculpturales. Ce sophiste, modèle important pour la Renaissance, contribuera largement à la constitution du discours théorique moderne sur la sculpture³⁸. Peinture et sculpture rivalisent ici dans la représentation de la jointure des corps (Philostrate, *Les Images*, II, 3 et Callistrate, *Descriptions*, 12).

35. La traduction d'A. Bougot (1881) a été rééditée et annotée par F. Lissarrague : *Philostrate. La Galerie de tableaux*, Paris, Les Belles Lettres, 1991.

36. Sur le genre antique et sa postérité, voir M. Costantini, F. Graziani et S. Rolet (éd.), *Le Défi de l'art. Philostrate, Callistrate et l'image sophistique* et S. Ballestra-Puech, B. Bonhomme et Ph. Marty (éd.), *Musées de mots. L'héritage de Philostrate dans la littérature occidentale*.

37. La traduction de Blaise de Vigenère a été rééditée par A. Magnien : *La Description de Callistrate de quelques statues antiques tant de marbre comme de bronze*, Paris, éditions La Bibliothèque, 2010. Pour une traduction contemporaine : J. Boulogne et al. (éd.), *Callistrate. Quatorze visions (statues et bas-relief)*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2008.

38. A. Magnien, « Callistrate et le discours sur la sculpture à l'âge moderne ».

Philostrate, « Les centaures »

1. Tu t'imaginai que la troupe des centaures était née des chênes et des rochers³⁹ ou, par Zeus, simplement des cavales fécondées par le fils d'Ixion, comme le raconte la légende⁴⁰, et que c'était ainsi que les centaures, créatures uniques, étaient devenus des êtres hybrides. Mais tu vois, leurs mères sont de la même race, tout comme leurs femmes et leurs poulains, qui ont l'apparence de nourrissons, et leur demeure est très agréable : je ne crois pas, en effet, que te déplaisent le Pélion et la vie qu'on y mène, ni sa forêt de frênes « nourrie par le vent », qui donne des lances bien droites dont la pointe ne rompt pas⁴¹. Ses grottes sont magnifiques, et aussi les sources, et près d'elles les centaures, semblables à des Naiades si l'on oublie leur corps de cavales, ou à des Amazones si l'on considère également leur partie chevaline – car la délicate beauté de leur nature féminine gagne en force si l'on embrasse dans le même regard leur corps de cavales.

2. Quant aux petits centaures, là, les uns sont couchés dans leurs langes, d'autres s'en sont défaits, certains semblent pleurer, mais d'autres sont heureux et sourient au sein dont le lait coule en abondance, certains s'ébattent sous leurs mères, d'autres les embrassent alors qu'elles s'agenouillent, et celui-ci lance une pierre à sa mère, déjà plein d'insolence. L'apparence des enfants n'est pas encore très marquée, leur chair est gonflée de lait, mais certains déjà en bondissant montrent une certaine rudesse malgré leur chevelure naissante et leurs sabots encore tendres.

Comme les centaures sont belles, même en leur partie chevaline ! Les unes sont des cavales blanches, d'autres font corps avec des alezanes, celles-là ont une robe pommelée, et toutes resplendissent comme les chevaux dont on prend soin ; une centauresse blanche est même faite d'une cavale noire, et le contraste extrême des couleurs contribue à son harmonieuse beauté⁴².

39. Expression proverbiale, liée à la croyance ancienne qui voulait que les hommes soient issus de ces éléments naturels (cf. *Odyssée*, XIX, 163).

40. Suivant la version adoptée par Pindare, *Pythiques*, II, Centauros, le fils d'Ixion et d'une nuée à la ressemblance d'Héra, se serait uni aux cavales de Magnésie pour engendrer les centaures.

41. Le frêne est le bois dont sont traditionnellement faites les lances épiques, en particulier celle d'Achille, simplement désignée par la formule « le frêne du Pélion », cadeau du centaure Chiron à Pélée (cf. *Illiade*, XVI, 140-144 = XIX, 388-391). L'épithète homérique « nourrie par le vent » qualifie la lance d'Agamemnon dans l'*Illiade*, XI, 256.

42. Dans le commentaire qui accompagne sa traduction du texte de Philostrate en 1578, Blaise de Vigenère cite longuement l'ecphrasis du tableau de Zeuxis faite par Lucien, et il est plaisant de constater que c'est précisément la description de Lucien, plutôt que celle de Philostrate lui-même, qui inspire la gravure illustrant les éditions des *Images* à partir de 1614.

LES CENTAVRELES.

301



Il n'y a point en la nature
De si monstrueuse figure,
Comme il se fait de fictions
Dans nos imaginations.
L'esprit humain n'a de puissance
Que de s'us quelque extravagance,

Il s'estime d'autant plus beau,
Qu'il a de chimere au cerneau.
De là vient que ces Centaurelles
Ne recherchent que leurs mammelles,
Car l'esprit le plus triomphant
Prend plaisir à faire l'enfant.
C c

Gravure de l'édition de Philostrate par Blaise de Vigenère (1614).

Callistrate, sur la statue d'un centaure

1. Je pénètre dans un sanctuaire, vénérable et imposant, qui s'est doté de la plus belle des images, et, dressé à l'entrée du temple, je contemple un centaure. Il ressemblait non pas à un homme, suivant le portrait qu'en fait Homère⁴³, mais à un « sommet boisé⁴⁴ » : homme jusqu'aux flancs, le centaure devenait pour finir quatre jambes de cheval⁴⁵. 2. La nature avait scindé à mi-corps le cheval et l'homme pour les réunir en un seul être, renonçant à certains membres et ajustant les autres harmonieusement entre eux : de la partie humaine, elle a retranché tout ce qui s'étend du buste à la pointe du pied, tandis que pour le corps du cheval, tout ce qui descend jusqu'au nombril, elle l'a coupé pour l'associer à la figure humaine – comme si le cheval voulait avoir la tête, les tendons du cou et toute la partie du dos qui va s'élargissant chez l'homme, et que l'homme recherchait la stabilité du cheval depuis le nombril jusqu'aux pieds⁴⁶. 3. Avec un tel corps, on pouvait voir le sentiment de vie qui soufflait sur l'œuvre, la sauvagerie qui pénétrait le corps, la nature animale et sauvage qui s'épanouissait sur le visage : la pierre était l'interprète superbe de la pilosité, et chaque détail cherchait à se modeler sur la réalité.

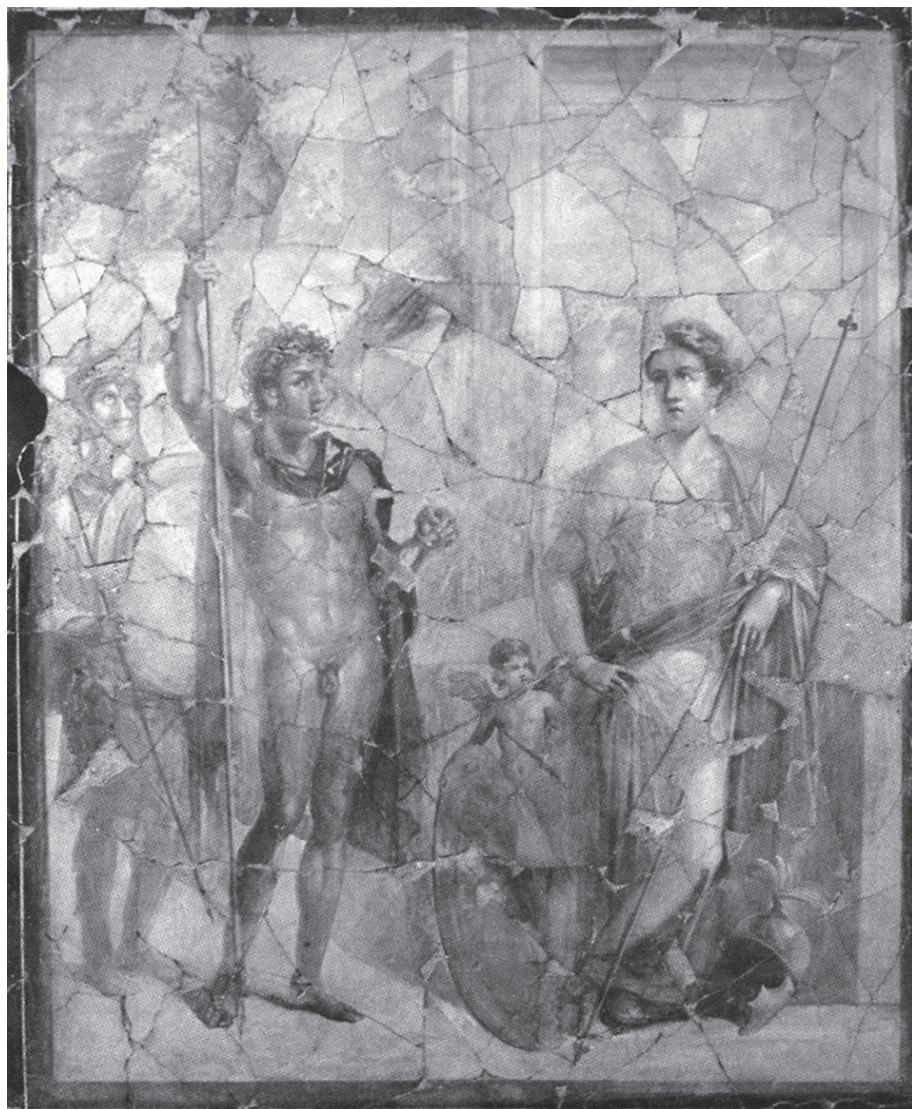
43. On ne trouve en réalité aucune description de la nature des centaures chez Homère, qu'elle soit humaine ou hybride ; en revanche, le poète insiste sur leur caractère animal et sauvage (*Iliade*, I, 262 sq. ; II, 743-744 ; *Odyssée*, XXI, 295 sq.)

44. *Odyssée*, IX, 191. Il s'agit du portrait du cyclope Polyphème : « C'était un monstre prodigieux, il ne ressemblait pas à un homme mangeur de pain, mais au sommet boisé d'une haute montagne qui se détache, visible, des autres. »

45. Cf. Euripide, *Héraclès furieux*, 181.

46. Pour la veine épigrammatique de ce passage, cf. *Anthologie palatine*, XVI, 115 et 116.

HÉRODOTE OU AÉTION



Mariage d'Alexandre et Roxane, maison du Bracelet d'or, Pompéi.

Cette prolalie fut initialement prononcée lors d'un premier séjour de Lucien en Macédoine, dans une assemblée officielle (§ 7-8) – peut-être une réunion du Conseil provincial de Macédoine à Béroia, capitale administrative de la province. Ces sessions s'accompagnaient d'une célébration du culte impérial et de concours athlétiques et musicaux, mais la cité organisait aussi par ailleurs des concours panhelléniques placés sous le patronage d'Alexandre, les *Alexandreia Olumpia* : le tableau des *Noces d'Alexandre et de Roxane* servirait bien une telle circonstance¹. Notre orateur entreprend de flatter son auditoire en comparant l'assemblée qui l'écoute à celle des jeux olympiques où venaient se produire, en marge des compétitions athlétiques et des concours artistiques, les sophistes de l'époque classique. Deux figures historiques sont mises en scène dans le contexte des jeux, l'historien Hérodote (§ 1-2 et 7), en quête d'une gloire immédiate², et le peintre Aétion, dont le tableau constitue le morceau de bravoure de la conférence (§ 3 à 6).

L'anecdote de l'historien livrant au monde grec son œuvre depuis Olympie est une invention de Lucien. Loin d'être passé directement d'Halicarnasse (en Carie) à la Grèce continentale, Hérodote a beaucoup voyagé, et la rédaction des *Histoires* a sans doute occupé la plus grande partie de sa vie ; la composition et la genèse de son œuvre sont encore l'objet de débats, mais, suivant la tradition, il l'aurait fait progressivement connaître par des lectures publiques, notamment à Athènes. Il est ici érigé en inspirateur des maîtres de la première sophistique : ceux-ci sont connus pour s'être produits à l'occasion des assemblées panhelléniques, Hippias en particulier à Olympie, ce qui fonde la tradition rhétorique du discours panégyrique ; c'est Gorgias, avec son *Discours olympique* (prononcé en 392 av. J.-C.) et son *Discours pythique*, aujourd'hui perdus, qui en aurait fourni le modèle. Le genre est encore très bien représenté à l'époque impériale, puisque les intellectuels de la seconde sophistique continuaient à se produire à l'occasion de toutes ces fêtes religieuses, ce qu'attestent plusieurs discours de Dion de Pruse ou de Lucien lui-même, notamment lorsqu'il raconte la mise en scène par le philosophe cynique Pérégrinus de son suicide aux jeux olympiques de 165 apr. J.-C.³

Le peintre Aétion (dernier quart du IV^e siècle av. J.-C.) est sans doute originaire d'Asie Mineure, comme Hérodote. Bien qu'il ait été compté au nombre des artistes

1. La tenue de ces jeux, si elle est attestée au III^e siècle de notre ère, reste cependant hypothétique pour le II^e. Quoi qu'il en soit, Béroia était un haut lieu de rassemblement de l'élite intellectuelle et artistique de Macédoine, comme en témoignent les inscriptions.

2. Deux autres prolalies de Lucien offrent une variation sur ce thème : *Harmonide*, qui met en scène la discussion d'un musicien avec son maître sur la manière de se faire connaître en se produisant devant un public choisi, et le *Scythe ou le proxène*, qui raconte l'arrivée d'Anacharsis à Athènes et son introduction par un compatriote auprès de Solon.

3. Cf. *Sur la mort de Pérégrinus*, avec son évocation pittoresque de l'atmosphère régnant dans le sanctuaire à cette époque de l'année. Voir aussi le *Pseudologue*, 5, où Lucien dénonce l'imposture tentée par un sophiste contemporain, toujours à Olympie. Dion de Pruse a prononcé son *Olympikos* en 97 de notre ère, et deux de ses discours représentent le philosophe Diogène aux jeux de l'Isthme (disc. VIII : *Diogène ou de la vertu*, et IX : *Diogène ou le Discours isthmique*).

célèbres par Cicéron et Pline⁴, nous ne savons presque rien de son activité et Lucien est le seul auteur antique à rapporter cette anecdote olympique : Aétion, en venant présenter son tableau à Olympie, rappelle Zeuxis, qui venait y parader vêtu d'un manteau portant son nom brodé en lettres d'or, à moins qu'il n'ait participé à un concours se déroulant en marge des épreuves sportives, l'existence de telles compétitions artistiques pouvant remonter au milieu du v^e siècle⁵.

Ce tableau des *Noces d'Alexandre et de Roxane* n'est pas autrement mentionné, sinon par Lucien lui-même lorsqu'il propose les lèvres de Roxane comme modèle pour celles de Panthéia dans les *Portraits*, 7 (*infra*, p. 156). Les œuvres que Pline attribue au peintre dans sa courte notice sont cependant d'une inspiration très proche : on y trouve notamment une « Sémiramis devenant reine de servante qu'elle était, une vieille femme portant des torches, et une jeune mariée remarquable par sa pudeur⁶ ».

Le sujet en est historique⁷ : au cours du printemps 327, Alexandre épousa Roxane, fille du Bactrien Oxyartes, « d'une exceptionnelle beauté ». Le mariage, célébré suivant les rites macédoniens, était hautement symbolique de sa politique de collaboration avec la noblesse perse, tentative de fusion entre l'orient et l'occident ; il sera suivi de deux autres unions dynastiques, qui ont pu laisser des traces en peinture, avec les princesses achéménides Stateira et Parysatis en 324 (épisode fameux des noces de Suse). Mais la tradition y a d'abord vu un mariage d'amour : Roxane aurait été la première femme qui ait enflammé le cœur du conquérant macédonien. La présence du dieu Hyménée aux côtés d'Alexandre, associée à celle des Amours, dont le type se développe à partir de la fin du iv^e siècle, confère une dimension allégorique et mythique à la représentation, et l'on a souvent cherché des échos de la description de Lucien dans les nombreuses fresques pompéiennes figurant les amours d'Arès et d'Aphrodite, ou la soumission d'Héraclès à Omphale⁸.

Iconographiquement, le motif des préparatifs du mariage est bien attesté, notamment dans la peinture sur vase du iv^e siècle : aidée de servantes,

4. Respectivement *Brutus*, XVIII et *Histoire naturelle*, XXXV, 50.

5. Sur Zeuxis à Olympie : Pline, *Histoire naturelle*, XXXV, 62 ; sur l'existence de concours de peinture à Corinthe et à Delphes, pour les jeux isthmiques et pythiques : *ibid.*, XXXV, 58. C'est au plus tôt aux jeux olympiques de 324 qu'Aétion aurait pu exposer son tableau.

6. *Ibid.*, XXXV, 78.

7. Les termes choisis par Lucien pour introduire Aétion (§ 4) inscrivent le peintre dans la continuité d'Hérodote et des sophistes : il « a composé » son tableau (*suggraphein*), comme l'historien (*suggrapheus*), pour l'exposer (*epideixesthai*) à la manière d'un sophiste (*epideixis*).

8. Littérairement, on songe à une ecphrasis romanesque et au mariage des héros de Xénophon d'Éphèse, dont la nuit de noces comprend la description de la chambre nuptiale, au lit couvert d'un baldaquin historié : « Leur chambre avait été ainsi faite : un lit d'or avait été recouvert de couvertures pourpres, et au-dessus du lit avait été tissée une tenture babylonienne. Des Amours y jouaient, les uns au service d'Aphrodite (il y avait un portrait d'Aphrodite), d'autres chevauchant à califourchon des passereaux, ou tressant des couronnes, ou portant des fleurs. Voici pour un côté de la tenture. De l'autre, il y avait Arès, non pas en armes, mais comme paré pour rejoindre l'objet de son amour, Aphrodite, couronné et portant chlamyde. Éros le guidait, une torche allumée à la main. » (*Les Éphésiaques*, I, 8)

d'Aphrodite, d'Éros ou d'Himéros, debout ou assise sur un lit, la future mariée est revêtue d'un voile, chausse ses sandales nuptiales et reçoit couronnes et coffrets, parfois en présence du fiancé ; la peinture romaine poursuit cette exploration des scènes de genre de la vie intime, telles les célèbres *Noces aldobrandines* reproduites par Nicolas Poussin, longtemps prises pour une copie du tableau d'Aétion. Mais ces images représentent le rituel symbolique attaché à la préparation et à l'attente de la jeune fille plutôt que la scène d'*anakalupterion* (dévoilement de la fiancée) que Lucien affirme décrire ici.

Cette ecphrasis a servi de programme à plusieurs peintres de la Renaissance et de l'époque baroque, sous l'influence de la célèbre sanguine de Raphaël, considérée comme une véritable reconstitution du tableau perdu.



Les Noces d'Alexandre le Grand et de Roxane, Raphaël (vers 1517).
Vienne, Albertina, Graphische Sammlung.

1. Que ne puis-je imiter Hérodote, je ne dis pas en tout, ce serait vraiment trop désirer, mais que ne puis-je arriver à une seule de toutes ses perfections : les grâces de son style, ou l'harmonie de ses phrases, la propriété naturelle de son dialecte ionien, la richesse de ses idées, cette réunion de mille beautés diverses, désespoir de quiconque se flatte de l'imiter⁹ ! Mais ce qu'il a fait pour ses écrits et pour se faire estimer promptement de tous les Grecs, il est plus facile, à vous, à moi, ou à tout autre, de le prendre pour modèle.

9. Le dialecte ionien, dans lequel écrit Hérodote, était considéré par les auteurs antiques comme poétique par nature et source d'agrément en soi. Voir *De la déesse syrienne*, *infra*.

Lorsqu'il eut quitté sa patrie et navigué tout droit de Carie en Grèce, il se demanda par quel moyen expéditif il pourrait se rendre lui-même illustre et célèbre, ainsi que ses écrits. Faire un grand circuit, lire successivement ses ouvrages chez les Athéniens, les Corinthiens, les Argiens et les Lacédémoniens, lui parut long, pénible, et demander trop de temps. Il résolut de brusquer la chose et de ne pas essayer d'acquérir une réputation pour ainsi dire progressive et fractionnée : il voulut, s'il était possible, se trouver au milieu de tous les Grecs réunis en un point. Les grands jeux d'Olympie approchaient : Hérodote pensa que c'était l'occasion qu'il souhaitait si vivement¹⁰.

Il attendit que l'assemblée fût au complet, et quand de toutes parts les hommes les plus éminents se furent réunis, s'avançant derrière le temple¹¹, il se donna non comme un spectateur mais comme un prétendant aux prix olympiques, lut ses *Histoires* et charma tellement les auditeurs qu'ils donnèrent le nom d'une Muse à chacun de ses neuf livres¹².

2. De ce moment, Hérodote fut plus connu de tous que les vainqueurs eux-mêmes. Son nom n'était ignoré de personne : les uns l'avaient entendu à Olympie, les autres le connaissaient par le récit de ceux qui revenaient des jeux. Partout où il paraissait, on se le montrait du doigt en disant : « C'est lui, c'est cet Hérodote qui a écrit les guerres médiques en dialecte ionien et qui a chanté nos victoires ! » Tel fut le fruit qu'il recueillit de ses *Histoires* : il obtint dans une seule assemblée le suffrage unanime de la Grèce et son nom fut proclamé non pas, ma foi, par un seul héraut, mais dans chacune des villes d'où il était venu des spectateurs.

3. Quelque temps après, instruits par là qu'il n'y a pas de moyen plus rapide pour arriver à la notoriété, Hippias, sophiste du pays même des jeux, Prodicos de Céos, Anaximène de Chios, Pôlos d'Agrigente et une foule d'autres, prononcèrent successivement eux aussi des discours à l'occasion de cette panégyrie et se firent ainsi une prompte réputation¹³.

10. Outre ce texte, seul un proverbe tardif, « dans l'ombre d'Hérodote », s'appliquant aux hommes qui ne vont pas jusqu'au bout de leurs actions, fait allusion au passage de l'historien à Olympie, mais à rebours de Lucien : Hérodote aurait repoussé chaque jour sa lecture publique en attendant de trouver de l'ombre dans le sanctuaire, si bien que les jeux se seraient terminés avant qu'il n'ait pu la délivrer.

11. Le grand temple de Zeus Olympien, derrière lequel se produisaient traditionnellement les sophistes.

12. Il s'agit d'une lecture chantée (*aidôn*). En réalité, l'organisation des *Histoires* en neuf livres nommés d'après les Muses est sans doute bien postérieure à Hérodote : la division en « livres » n'est pas attestée avant l'époque d'Aristarque (bibliothécaire à Alexandrie de 175 à 145 av. J.-C.), et Lucien est le premier auteur de l'Antiquité à mentionner ce patronage des Muses. Voir *Comment il faut écrire l'histoire*, 42 : « Thucydide voyait qu'Hérodote était extrêmement admiré, au point que ses livres avaient reçu le nom des Muses. »

13. Hippias d'Élis se produisait très régulièrement à Olympie (cf. Platon, *Hippias mineur*, 363c-d ; Philostrate, *Vies des sophistes*, I, 11), et l'une de ses exhibitions est aussi le sujet d'une prolalie d'Apulée (*Florides*, IX). En revanche, nous ne savons rien sur la production panégyrique de Prodicos de Céos (un contemporain, comme Hippias, de Socrate) ou de Pôlos d'Agrigente (un disciple de Gorgias) ; quant à Anaximène de Chios (une correction proposée pour la leçon « Anaxène » donnée par les manuscrits les plus anciens), aucun sophiste ou écrivain de ce nom ne nous est connu.

4. Mais pourquoi te citer ces anciens sophistes, historiens et prosateurs de l'Antiquité, lorsque, tout récemment¹⁴, le peintre Aétion, qui avait composé, dit-on, un tableau représentant le mariage d'Alexandre et de Roxane, se rendit en personne à Olympie et l'exposa avec un tel succès que Proxénidas, l'un des hellanodices¹⁵ de l'année, enchanté de son talent, prit Aétion pour gendre. 5. Mais, a-t-on vite fait de me demander, qu'y avait-il donc de si merveilleux dans cette peinture pour qu'un hellanodice ait donné sa fille en mariage à cet Aétion, qui était étranger ? Ce tableau est en Italie ; je l'ai personnellement vu, je puis donc vous en parler.

Dans une chambre magnifique est un lit nuptial : Roxane y est assise, c'est une jeune vierge d'une beauté parfaite ; elle regarde à terre, toute confuse de la présence d'Alexandre. Il y a des Amours qui sourient : l'un, placé derrière la jeune épouse, soulève le voile qui lui couvre la tête et montre Roxane à son époux ; un autre, esclave empressé, délie la sandale à son pied comme pour hâter le moment du coucher ; un Amour, encore, saisit Alexandre par son manteau, le tire et l'entraîne de toutes ses forces vers Roxane, et le roi présente de sa main une couronne à la jeune fille. Près de lui, comme leur paranymphe et témoin, se tient Héphestion¹⁶, une torche allumée dans la main, appuyé sur un beau jeune homme que je crois être l'Hyménée¹⁷, son nom n'étant point écrit. Dans l'autre partie du tableau sont encore des Amours, qui jouent avec les armes d'Alexandre : deux d'entre eux portent sa lance à la façon de portefaix accablés sous le poids d'une poutre ; deux autres traînent par les courroies le bouclier sur lequel est assis un troisième, qui a l'air d'un souverain ; un dernier s'est glissé sous la cuirasse qui gît à terre et il semble posté en embuscade pour leur faire peur, quand ils passeront près de lui, en tirant le bouclier. 6. Or ce ne sont pas là purs jeux d'enfants et Aétion ne s'est pas appliqué à des détails accessoires : ils rappellent l'amour d'Alexandre pour la guerre, lequel, malgré sa passion pour Roxane, n'a point oublié celle des armes¹⁸. D'ailleurs, la toile elle-même s'est révélée avoir quelque chose de véritablement nuptial, puisqu'elle fit donner

14. L'activité d'Aétion se situant dans la seconde moitié du IV^e siècle av. J.-C., l'expression a suscité un long débat, mais ce traitement cavalier de la chronologie va de pair avec l'absence de transition et le retour brutal à Hérodote après le morceau de bravoure que constitue l'ecphrasis (§ 7) ; qui plus est, Lucien applique la même expression à l'*Aphrodite* de Praxitèle (*Défense des Portraits*, 23).

15. Les hellanodices (littéralement « juges des Grecs », puisque, à l'époque classique, seuls les Grecs étaient admis à concourir) étaient les magistrats chargés de l'organisation des jeux : ils remplissaient à la fois la fonction d'administrateurs, d'entraîneurs et de juges, et jouissaient d'un très grand prestige. Le nom de ce juge est fait pour évoquer l'institution classique de la proxénie, l'accueil et la protection officielle d'un citoyen originaire d'une autre cité (voir la prolalie de Lucien intitulée *Le Scythe, ou le Proxène*).

16. Compagnon le plus proche d'Alexandre. Cf. *Qu'il ne faut pas croire légèrement à la délation*, 17, *infra*.

17. Hyménée est le dieu qui préside aux unions légitimes : d'une beauté un peu efféminée, avec une longue chevelure, le personnage a généralement pour attributs une torche, emblème traditionnel du mariage, et une couronne de fleurs.

18. Cette frise d'Amours semble plutôt symboliser la défaite du conquérant, vaincu par la passion.

pour épouse à l'artiste la fille de Proxénidas, de telle sorte qu'Aétion ne s'en retourna qu'après avoir célébré un mariage, qui fut le prolongement de l'hymen d'Alexandre¹⁹ : le roi servit de paranymphes au peintre, et le prix d'un mariage en peinture fut un mariage véritable.

7. Hérodote, pour revenir à lui, pensait donc que l'assemblée des jeux olympiques était capable de donner la réputation de bon historien à celui qui viendrait y raconter aux Grecs les victoires de la Grèce, et c'est ce qu'il fit. Pour moi... mais, au nom du dieu des amis, n'allez pas croire que je sois assez fou pour comparer mes écrits aux siens – que ce grand homme me le pardonne ! Je veux dire simplement que je suis placé dans la même situation que lui.

La première fois que je vins en Macédoine, je réfléchis à la conduite que je devais tenir : je désirais me faire connaître de vous tous et produire mes ouvrages devant le plus grand nombre possible de Macédoniens, mais il me semblait fort peu commode de parcourir moi-même toutes les villes à cette époque de l'année ; je pensai donc que je ferais mieux d'attendre ce rassemblement de votre nation, de m'y présenter et d'y réciter publiquement mon ouvrage, espérant voir par là, pour autant que possible, tous mes souhaits accomplis.

8. Vous êtes venus : j'ai devant moi l'élite de chaque cité, la fleur de toute la Macédoine. Nous sommes dans l'enceinte d'une grande ville, et non, par Zeus, dans le bourg étroit de Pise avec ses tentes, ses chaumières, sa chaleur étouffante²⁰. Cette assemblée n'est pas composée d'une populace vulgaire, avide surtout de voir des athlètes et n'écoutant Hérodote, dans l'ensemble, que comme passe-temps, mais ce sont des orateurs, des historiens, des sophistes de la plus haute distinction. Aussi puis-je craindre de n'être pas dans une position tout à fait analogue à celle d'Olympie. Si, en effet, vous me comparez à Polydamas, à Glaucos ou à Milon²¹, vous me regarderez comme un homme bien téméraire ; mais si vous les oubliez afin de ne me juger que d'après ce que je suis une fois dépouillé de mes vêtements, peut-être ne vous paraîtrai-je pas tout à fait digne du fouet²² pour être descendu dans un si grand stade, et ce jugement, à dire vrai, me suffit.

19. *Parergon tôn Alexandrou gamôn* : l'expression poursuit le mélange des registres, puisque le terme *parergon* peut désigner, en son sens technique, les détails ou les scènes secondaires d'une composition picturale (cf. Pline, *Histoire naturelle*, XXXV, 101, qui interprète précisément de façon biographique des *parergia* dans une composition de Protogène).

20. Les inconvénients que présentait la tenue des jeux dans la suffocante plaine d'Olympie étaient souvent dénoncés : cf., par exemple, Lucien lui-même, *Sur la mort de Pérégrinus*, 19, ou Élien, *Histoires variées*, XIV, 18. Le nom de Pise, petite cité qui contrôla un temps le sanctuaire en rivalité avec Élis, désigne couramment le site d'Olympie.

21. Trois des plus célèbres athlètes de l'Antiquité : Polydamas de Thessalie, d'une taille et d'une force légendaires, remporta une victoire olympique au pancrace en 408 av. J.-C. (cf. Lucien, *L'Assemblée des dieux*, 12, sur sa statue qui passait pour guérir des fièvres à Olympie) ; le boxeur Glaucos de Carystos vit sa victoire olympique de 520 célébrée par Simonide, et Milon de Crotone (fin du VI^e siècle), crédité de trente-deux victoires dans les différents jeux panhelléniques, fut six fois vainqueur à la lutte à Olympie.

22. Les agents chargés du maintien de l'ordre et du respect du règlement olympique, les *alytes* ou *mastigophores*, étaient munis d'un fouet, qu'ils pouvaient infliger aux athlètes pris en faute : un fait exceptionnel dans le monde grec, qui réservait les châtimens corporels aux esclaves.

*QU'IL NE FAUT PAS CROIRE
LÉGÈREMENT À LA DÉLATION
(EXTRAIT, § 1 À 6)*



Détail de la *Calomnie* de Botticelli. Florence, musée des Offices.

La célébrité de cette diatribe morale sur la *diabolè*, « calomnie » ou « délation »¹, tient à la description de la peinture attribuée à Apelle, qui complète la série des grandes compositions allégoriques de Lucien, et c'est l'une de ses œuvres les plus souvent traduites et éditées. Reprise par Alberti comme exemple d'*inventio* (*De la peinture*, III, 53), la description a servi de programme à un grand nombre d'artistes de la Renaissance qui ont tenté, à la suite de Botticelli, de Mantegna ou de Raphaël, de restituer le tableau « perdu » du grand maître antique, qui n'existe pour nous que par ce texte.

Le contexte d'une rivalité entre deux peintres de cour, qui accumule anachronismes et confusions historiques, est certainement apocryphe. Certes Apelle (vers 360-300), le portraitiste officiel d'Alexandre, aussi connu pour ses figures allégoriques (une *Charite*, une *Tuchè*, une personnification de l'orage) et ses talents de physiognomoniste, aurait pu rencontrer Antiphile (vers 310-280 av. J.-C.), l'un des plus grands peintres d'Alexandrie. Souvent cité aux côtés des plus grands artistes antiques, ce dernier s'est illustré dans toutes les disciplines de son art, grande peinture (il était l'auteur d'un *Alexandre et Philippe en compagnie d'Athéna*, d'un *Ptolémée à la chasse*, d'une représentation de *Cadmos et Europe*, etc.) et genres mineurs, tableaux comiques, scènes de genre, caricature ; il passe en particulier pour être l'inventeur des *grylloi*, représentations caricaturales de personnages aux membres disproportionnés. Il se peut donc que l'anecdote étiologique illustre en réalité une rivalité d'ordre esthétique : au réalisme d'Antiphile s'opposerait la grâce allégorique d'Apelle, qui transforme une mésaventure particulière en une leçon à portée universelle. À moins simplement que Lucien n'ait choisi le peintre Antiphile que pour son nom, ironiquement : « celui qui témoigne de l'amitié en retour » ... Mais les événements rapportés sont postérieurs de plus de soixante ans à la mort des deux peintres : Lucien fait sans doute allusion à la trahison en 219 av. J.-C. de Théodotos (et non Théodotas), gouverneur de la Coélé-Syrie sous Ptolémée IV Philopator². Il reste cependant que l'histoire est tout à fait dans l'esprit des démêlés bien connus d'Apelle avec Ptolémée I³ et correspond bien à une époque où, le statut social de l'artiste gagnant en prestige et autonomie, les rivalités entre peintres s'affirment.

Une fois encore, Lucien est le seul à mentionner ce tableau, si bien que la question de son authenticité ou de son attribution à Apelle s'est posée dès le ^{xvii}e siècle, mais elle reste indécidable. L'enjeu est aussi important pour l'histoire de l'allégorie : si on trouve des personnifications morales et psychologiques dans la peinture grecque du ^{iv}e siècle, ce tableau présente l'originalité d'être la

1. Le grec ne distingue pas ces deux sens. Il s'agit là d'un thème classique de la littérature parénétiqque, hérité de la philosophie hellénistique

2. Théodotos passa au service d'Antiochos III en lui livrant Tyr et Ptolémaïs, et non pas Péluse, à laquelle Antiochos renonce : voir Polybe, *Histoires*, V, 40, 1-3 et 61-87.

3. Cf. Plinie, *Histoire naturelle*, XXXV, 89.

première composition entièrement allégorique que nous connaissions, c'est-à-dire sans le prétexte d'un sujet historique ou mythologique intégré à la représentation.

1. C'est un terrible fléau que l'ignorance, c'est la source de mille maux pour l'humanité : elle répand comme un voile épais sur nos actions, obscurcit la vérité et couvre d'ombre la vie de chacun de nous. À vrai dire, nous ressemblons tous à des gens errant dans les ténèbres, ou plutôt, tels que des aveugles, tantôt nous nous heurtons follement aux objets, tantôt nous les enjambons sans qu'il soit nécessaire, ne voyant pas ce qui est tout près, à nos pieds, et redoutant comme une chose menaçante ce qui est à une distance tout à fait éloignée : en un mot, à chacune de nos actions, nous ne cessons jamais de trébucher⁴. C'est pourquoi l'ignorance a déjà fourni aux poètes tragiques une foule de sujets dramatiques, les Labdacides, les Pélopidés, et leurs semblables, car on découvrira que presque tous les malheurs qui sont promenés sur le théâtre sont orchestrés par l'ignorance comme par une sorte de génie tragique⁵.

Mais en disant ceci, j'ai d'autres objets en vue, et particulièrement ces délations calomnieuses que des parents font contre leurs parents, des amis contre leurs amis, et par lesquelles on a déjà vu des familles détruites, des villes ruinées de fond en comble, des pères rendus furieux contre leurs enfants, des frères contre leurs frères, des enfants contre leurs parents, des amants contre l'objet de leur tendresse. On a vu mille amitiés brisées, mille serments violés par le crédit accordé à ces délations.

2. Afin de nous garder au mieux d'y tomber, je veux, dans ce discours, montrer comme dans un tableau ce que c'est que la délation, avec sa cause et ses effets. À vrai dire, longtemps avant moi, Apelle d'Éphèse a conçu cette image : il s'était vu lui-même calomnié auprès de Ptolémée, comme complice de la conjuration tramée à Tyr par Théodotas. Or Apelle n'avait jamais vu Tyr, il ignorait absolument quel était ce Théodotas, il avait seulement entendu dire que c'était un lieutenant de Ptolémée, auquel ce prince avait confié le gouvernement de la Phénicie ; cependant, un artiste rival, nommé Antiphile, jaloux de sa faveur auprès du roi et envieux de son talent, le dénonça à Ptolémée comme ayant trempé dans le complot, prétendant qu'on avait vu Apelle en Phénicie à table avec Théodotas et lui parlant à l'oreille pendant tout le repas ; enfin, il affirma que la révolte de Tyr et la prise de Péluse étaient le fruit des conseils d'Apelle.

4. Pour ce tableau de la vie humaine envahie de ténèbres, comparer avec Lucrèce, *De la nature*, I, 14 sq. et VI, 35 sq.

5. Œdipe est un descendant de Labdacos ; Pélops est le père de Thyeste et d'Atrée, lui-même père d'Agamemnon. Pour l'ignorance comme ressort de l'action tragique, voir Aristote, *Poétique*, 11, 1452a22-b8, sur le procédé de la reconnaissance.

3. Ptolémée, homme d'une intelligence généralement peu clairvoyante et nourri dans la flatterie des cours⁶, se laisse troubler et enflammer de colère par cette calomnie absurde, au point que, sans réfléchir à son invraisemblance, sans faire attention que l'accusateur est un artiste rival, qu'un peintre est trop peu de choses pour entrer dans une pareille trahison (surtout un peintre comblé de ses bienfaits et honoré par lui plus que tous ses confrères !), sans aucunement s'informer si Apelle a fait voile pour Tyr, Ptolémée, dis-je, s'abandonne à sa fureur, remplit son palais de ses cris et traite Apelle d'ingrat, de conspirateur, de traître. Et si l'un des conjurateurs arrêtés, indigné de l'impudence d'Antiphile et touché de compassion pour le malheureux Apelle, n'avait déclaré que celui-ci n'avait pris aucune part à leur complot, il aurait eu la tête tranchée, victime des maux arrivés à Tyr et qui ne lui étaient point imputables.

4. Ptolémée reconnut son erreur et éprouva, dit-on, de si vifs regrets pour ce qui s'était passé qu'il donna cent talents à Apelle et lui livra Antiphile pour qu'il en fit son esclave. Apelle, l'imagination pleine du danger qu'il avait couru, se vengea de la délation par le tableau que voici.

5. Sur la droite est assis un homme qui porte d'immenses oreilles, dans le genre de celles de Midas⁷ : il tend de loin la main à la Délation qui s'avance. Près de lui sont deux femmes, l'Ignorance, sans doute, et la Suspicion. De l'autre côté s'avance la Délation, sous la forme d'une femme divinement belle, mais enflammée, agitée, et comme exprimant colère et fureur⁸. De la main gauche, elle tient une torche ardente, de l'autre, elle traîne par les cheveux un jeune homme qui lève les mains vers le ciel et prend les dieux à témoin. Ils sont précédés par un homme pâle, hideux, au regard pénétrant, on dirait un homme amaigri par une longue maladie : on peut donc reconnaître en lui l'Envieux⁹. En outre, deux autres femmes accompagnent la Délation, l'encouragent, arrangent ses vêtements et prennent soin de sa parure : selon la description du guide qui commentait le tableau, l'une est la Fourberie et l'autre la Perfidie. Derrière elles marche une femme en grand deuil, vêtue d'une robe noire et déchirée, c'est la Repentance, à ce qu'on m'a dit : de fait, elle détourne la tête, verse des larmes, et regarde à la dérobée, avec une confusion extrême, la Vérité, qui vient à sa rencontre.

6. Comparer avec le portrait peu favorable que Polybe dessine déjà de ce roi : *Histoires*, V, 34.

7. Ce roi légendaire de Phrygie fut chargé d'arbitrer un concours musical entre Marsyas (ou Pan, suivant les versions) et Apollon : il proclama Marsyas vainqueur, et la colère d'Apollon lui valut ses fameuses oreilles d'âne. La position assise de cette figure la désigne comme un juge.

8. Nous ne possédons pas de représentation antique de la calomnie, mais la description qui en est donnée évoque le type des Furies et des Érinyes, qui poursuivent les mortels une torche à la main.

9. En grec, l'Envie, Phthonos, est un substantif masculin. L'identification ne laisse aucun doute puisque les caractéristiques évoquées par Lucien (figure émaciée, pâleur, regard perçant de haine et de rage) sont bien attestées dans la tradition littéraire qui, de Ménandre à Héliodore, décrit les tourments que souffre l'envieux.

C'est ainsi que sur le tableau Apelle représenta le danger auquel il avait échappé.

6. À notre tour, essayons, s'il vous plaît, à l'exemple de l'art du peintre d'Éphèse, de décrire la Délation avec tous ses attributs et commençons par en esquisser une définition : ce sera le moyen de rendre notre tableau plus clair. La délation est une accusation faite en l'absence et à l'insu de l'accusé, et à laquelle croit un tiers, sans contradicteur. C'est là le fond de notre sujet. Nous avons ainsi trois personnages, comme dans les comédies, le calomniateur, le calomnié, et celui auquel s'adresse la calomnie¹⁰. Considérons-les tour à tour et voyons-les agir suivant la vraisemblance.

Après ce préambule emblématique, l'auteur examine tour à tour les figures du calomniateur et du calomnié et met clairement en garde celui qui prête l'oreille à la calomnie, sans jamais revenir au tableau attribué à Apelle.

10. Pour cette tripartition des rôles, comparer avec le débat rapporté par Hérodote, où Artabane, modèle du bon conseiller, essayer de dissuader Xerxès d'attaquer la Grèce : « La calomnie est une chose redoutable, elle fait de deux hommes les auteurs d'une injustice et d'un autre une victime : le calomniateur est coupable d'une injustice en ce qu'il accuse un absent ; est coupable d'une injustice celui qui se laisse convaincre sans s'être exactement informé au préalable ; quant à celui qui n'assiste pas à la conversation, il est victime d'une injustice parce qu'il est calomnié par l'un et tenu pour un misérable par l'autre. » (*Histoires*, VII, 10)

HÉRACLÈS OGMIOS



L'Hercule gaulois. Aix-en-Provence, musée Granet.

Dans ce petit texte célèbre, Lucien affirme renouer sur le tard avec la pratique des conférences sophistiques : sans doute faut-il dater cette pièce de la fin de sa carrière, après quelques années passées au service du préfet d'Égypte (entre 171 et 175) – au moment d'un retour à Athènes¹? Le sophiste y revient sur l'époque de ses tournées en Gaule² pour évoquer une spectaculaire représentation indigène de l'Héraclès des Hellènes, en vieillard triomphant par le seul pouvoir de l'éloquence : sous le nom celte d'Ogmios, cet « Hercule gaulois », comme on l'appellera dès la Renaissance, entraîne joyeusement des hommes délicatement enchaînés par les oreilles à sa langue. La prologie s'ouvre à la manière d'un chapitre d'ethnographie religieuse, la description du tableau élaborant une « énigme » toujours plus étrange (§ 1 à 3), déchiffrée dans un second temps par un exégète local (§ 4 à 6)³; elle se clôt sur l'*applicatio* (§ 7-8), la manière dont notre orateur s'autorise de ce modèle de vieillard éloquent pour reprendre la parole.

Le passage d'Héraclès en Gaule est associé à plusieurs légendes, outre la fondation d'Alésia, qui expliquent la présence d'un certain nombre de sanctuaires héracléens (ou consacrés à des divinités assimilées à Héraclès); dans l'historiographie grecque postclassique, cette expédition occidentale des temps mythiques est même présentée comme le modèle d'une colonisation menée au nom de la civilisation par les Grecs, puis par les Romains : on voit chez Denys d'Halicarnasse le héros abattre les régimes tyranniques, construire des villes, tracer des routes et « mélanger les Barbares aux Grecs »⁴.

Néanmoins cette assimilation d'Héraclès à Ogmios semble propre à Lucien, même si l'épiclese n'est pas de son invention : le nom d'Ogmios est peut-être à lire dans une formule de malédiction du III^e siècle av. J.-C., retrouvée sur les bords du lac de Constance, en lien avec le monde des morts, et l'on songe au dieu irlandais Ogme, père des *ogam* ou lettres sacrées, c'est-à-dire dieu de l'écriture sacrée. Par ailleurs, quelques représentations gauloises d'Héraclès en vieillard nous sont effectivement parvenues, alors que le monde grec l'associe plutôt à la figure d'Hébé, la Jeunesse, ou bien le représente terrassant un vieillard décharné, figure emblématique de Géras, la Vieillesse. On a aussi retrouvé des monnaies celtes figurant la tête du dieu Teutatès qu'un cordon perlé relie, souvent depuis

1. Cf. les hypothèses formulées par E. Amato, « Cristof M. Wieland lettore di Luciano e l'identità del filosofo celta di *Herc.*, 4 ».

2. Sur les tournées du sophiste Lucien en Gaule (dans les années 150 ?), où il prétend avoir fait fortune, cf. *Sur ceux qui sont aux gages des grands*, 15 et la *Double Accusation*, 27. Strabon témoigne de l'excellent accueil que les Gaulois, du fait de leur goût pour l'éloquence et la culture, réservaient aux intellectuels de l'empire romain (*Géographie*, IV, 4, 6 et 21).

3. Cette prologie a pu être écrite en introduction au livre I des *Histoires vraies*. On peut l'associer à un autre prologue, *Dionysos*, introduction possible au livre II des *Histoires vraies*, où l'orateur se présente aussi en vieillard.

4. *Antiquités romaines*, I, 41, 1. Sur cette interprétation de la geste occidentale d'Héraclès, se reporter à l'étude d'A.-M. Favreau-Linder, « Lucien et le mythe d'Héraclès *O LOGOS* ».

la bouche, à d'autres têtes, probablement des défunts : ce dieu conducteur (cf. le rapport étymologique possible entre *Ogmios* et *agein*, conduire) est une figure de psychopompe, comme la référence initiale à Charon (§ 1) peut le suggérer. En l'état actuel de notre documentation archéologique, on peut donc considérer que Lucien reprend des traits proprement celtes, mais pour en proposer une réinterprétation et une combinaison de son imagination⁵.

Quoi qu'il en soit, la question se déplace lorsque l'on considère le système interprétatif de l'image qui est proposé par le « druide » (*philosophos*) rencontré par notre sophiste. En place de l'*interpretatio gallica* attendue, cette figure d'Héraclès se révèle n'être que langue, et langue grecque – un montage de citations, expressions, métaphores traduites visuellement : cette représentation barbare d'un dieu grec est finalement expliquée au Grec par un Barbare parfaitement hellénisé en des termes exclusivement grecs. Mais ce personnage du *philosophos* celtique peut à son tour réserver des surprises. Lucien recourt ici à une formule qui est celle de la fiction : la rencontre fortuite avec un exégète devant un tableau ou une série d'images est un motif topique de la littérature d'écphrasis⁶, et semblables figures de barbares sont récurrentes chez lui, tels les Scythes Anacharsis et Toxaris⁷. En même temps on ne peut exclure l'hypothèse d'une lecture à clef : il est un sophiste celtique célèbre, une génération avant Lucien, un « Gaulois parfaitement grec », Favorinus d'Arles, ami de Plutarque, auquel Lucien fait allusion ailleurs, directement ou de manière



Monnaie gauloise.

5. Le débat archéologique est ancien et fourni, et a oscillé entre le scepticisme le plus grand et une certaine adhésion, de l'hypothèse de l'invention à celle du contresens sur une image existante : on trouvera un résumé des différentes positions tenues chez H.-G. Nesselrath, « Lucian's Introductions », p. 133-134 ; voir aussi S. Maffei, introduction, p. LXVI sq.

6. Cf. *Les Images* de Philostrate, préface ; le *Tableau* de Cébès, 2 (cf. *supra*, p. 31) ; Pétrone, *Satyricon*, 83 (« Or voilà qu'entre dans la pinacothèque un vieillard chenu, qui vint se placer à mes côtés... ») ; Achille Tatius, *Leucippé et Clitophon*, I, 2 (« Comme je me disais cela [face à un tableau représentant l'enlèvement d'Europe], un jeune homme qui se trouvait là lui aussi... ») ; *Les Amours*, 15, *infra*, p. 141. Sur ce procédé, voir O. Schissel, « Die Technik des Bildeinsatzes ».

7. *Toxaris, ou l'Amitié* ; *Anacharsis, ou les Gymnases* ; *Le Scythe, ou le Proxène*. Notre auteur aime aussi à retrouver aux confins de l'empire romain des figures de la mythologie grecque : cf. *De la déesse syrienne*, 40, *infra*, p. 111, et *infra*, p. 99-102.

voilée, auteur d'un important traité sur *La Vieillesse* ; derrière l'exégèse se cache peut-être encore un autre texte, par le biais de l'allusion ou du pastiche⁸. Mais en fin de compte ce Celte *pépaideuménos* et *philosophos* ressemble au portrait que le sophiste de Samosate dessine de lui-même dans un certain nombre de ses dialogues (*La Double Accusation, Le Pêcheur...*), celui de l'orateur syrien – à l'image d'Ogmios figure de l'Éloquence.

Cet «Hercule gaulois» a connu une remarquable diffusion à la Renaissance grâce à la traduction d'Érasme en 1506, et tout particulièrement en France dans le cadre de la politique menée par François I^{er} pour la promotion de la nation et de sa langue. Emblème du triomphe de la parole sur la force, il sert les démonstrations sur l'ancienneté de l'éloquence gauloise et l'origine hellène des Français, du *Champ fleury* de Geoffroy Tory (1529) à la *Défense et illustration de la langue française* de Du Bellay (1549) : «Vous souviene de votre ancienne Marseille, seconde Athenes : et de votre Hercule Gallique, tirant les Peuples apres luy par leurs Oreilles avecque une Chesne attachée à sa Langue.»

1. Héraclès, chez les Gaulois, se nomme *Ogmios* dans la langue nationale⁹. La forme sous laquelle ils représentent ce dieu a quelque chose de tout à fait étrange. C'est pour eux un vieillard d'un âge fort avancé, qui n'a plus de cheveux sur le sommet de la tête, et ceux qui lui restent sont tout à fait blancs ; sa peau est ridée et brûlée par le soleil, jusqu'à paraître absolument noire comme celle des vieux marins : on le prendrait pour un Charon¹⁰, un Japet sorti du fond du Tartare¹¹, pour tout enfin plutôt que pour Héraclès. Cependant, tel qu'il est, il a tous les attributs de ce dieu : il est revêtu de la peau du lion, tient la massue dans la main droite, porte le carquois suspendu à ses épaules et présente de la main gauche l'arc tendu ; c'est Héraclès tout entier, du moins en ces traits¹².

8. Cette identification convaincante avec Favorinus (vers 80-165 apr. J.-C.) a été proposée par E. Amato, art. cité. L'oxymore du Gaulois grec (*galatès ôn hellenizein*) vient de Philostrate (*Vie des sophistes*, I, 8), mais le sophiste affiche lui-même son origine barbare (*Aux Corinthiens*, 25-27). Lucien parle de Favorinus comme d'un «philosophe de l'Académie, un eunuque celte, qui, un peu avant notre époque, s'est fait une belle réputation chez les Grecs» (*L'Eunuque*, 7), et le met brièvement en scène dans son *Démonax*, 12-13. D'autres œuvres de Lucien présentent ces lectures à clef (*L'Eunuque, Le Pseudologue*, etc.).

9. Comparer avec la pratique ethnographique d'Hérodote, par ex. : «Horus, que les Grecs nomment Apollon», «Osiris est Dionysos dans la langue des Grecs» (*Histoires*, II, 144) ; «les Arabes nomment Dionysos Orotalt, Ourania Alilat» (*Histoires*, III, 8) ; etc. L'historien souligne systématiquement les interprétations culturelles spécifiques qui séparent indigènes et Grecs, une perspective adoptée ici par Lucien comme dans la *Déesse syrienne*.

10. Le passeur des âmes aux Enfers était représenté sous les traits d'un vieillard, souvent assez laid.

11. Japet, père de Prométhée, fut précipité par Zeus en même temps que les autres Titans dans le Tartare. Cf. *Iliade*, VIII, 478-481 : «[...] les ultimes confins de la terre et de l'océan, là où Japet et Cronos sont établis sans pouvoir jouir des rayons du Soleil d'En-Haut ou des brises, entourés par le profond Tartare».

12. Il est traditionnel de préciser les attributs du dieu et leur répartition dans les descriptions de statues culturelles, ce qui fait oublier que l'on a plus probablement à faire à une peinture. Voici comment le Solon de Lucien décrit une statue d'Apollon : «Ce lieu même, Anacharsis, nous le nommons gymnase, il est consacré à Apollon Lycien. Tu vois la statue de ce dieu, appuyé sur une colonne et tenant un arc dans

2. Je crus donc que les Gaulois voulaient se moquer des dieux de la Grèce en donnant cette forme outrageuse à Héraclès, et se venger de lui en peinture, parce qu'il avait jadis fait invasion dans leur pays et prélevé sur eux du butin, lorsque, à la recherche des bœufs de Géryon¹³, il parcourut la plus grande partie des régions occidentales.

3. Cependant je ne vous ai point encore dit ce que sa figure a de plus singulier. Cet Héraclès vieillard attire à lui une multitude considérable, qu'il tient attachée par les oreilles. Les liens dont il se sert sont de fines chaînes d'or et d'ambre, d'un travail délicat et semblables à de très beaux colliers. Or, malgré la faiblesse de leurs chaînes, les captifs ne cherchent point à prendre la fuite, quoiqu'ils le puissent aisément, et loin de résister, de roidir les pieds, de se renverser en arrière dans le sens opposé à la traction, ils suivent, rayonnants de joie, celui qui les emmène, le comblent d'éloges, s'empressent tous de l'atteindre et voudraient même le devancer, mouvement qui leur fait relâcher la chaîne et donne à croire qu'ils seraient désolés d'en être détachés. Mais ce qui me parut le plus bizarre, c'est ce que je veux vous dire sans délai : l'artiste, ne sachant où attacher le bout des chaînes, vu que la main droite du héros tenait déjà la massue et la gauche l'arc, a imaginé de percer l'extrémité de la langue du dieu et de faire attirer par elle tous les hommes qui le suivent ; lui-même se retourne de leur côté avec un sourire.

4. Je demurai longtemps devant cette image, la regardant avec une admiration mêlée d'embarras et d'irritation. Un Gaulois se trouvait près de moi, homme instruit dans notre culture, à en juger par la pureté avec laquelle il parlait le grec, et versé, je crois, dans une connaissance profonde des choses de son pays¹⁴ : «Étranger, me dit-il, je vais, moi, vous expliquer l'énigme de cette image qui semble si fort vous troubler¹⁵. Nous autres Gaulois, nous ne pensons pas, comme vous Grecs, qu'Hermès soit le dieu de l'éloquence¹⁶ : nous l'identifions

sa main gauche ; son bras droit est replié sur sa tête comme pour montrer que le dieu se repose d'une grande fatigue. » (*Anacharsis, ou les Gymnases*, 7). Voir encore la description de la stèle funéraire du Scythe Toxaris, figuré avec un arc et un livre (*infra*, p. 99), ou les statues cultuelles de Hiéropolis, *De la déesse syrienne*, 32, *infra*.

13. Le géant aux trois têtes qui habitait l'île mythique d'Érythie (généralement identifiée à l'Espagne), possédait d'immenses troupeaux qui suscitèrent la convoitise d'Eurysthée : celui-ci donna l'ordre à Héraclès de les lui ramener.

14. *Philosophos ta epichôria* : le terme *philosophos* est souvent employé pour désigner les druides, qui, semble-t-il, étaient très ouverts à la culture grecque, tout en restant fidèles aux traditions cultuelles celtes.

15. «L'allégorie, quand elle comporte une certaine obscurité, est appelée *énigme*», nous dit Quintilien (*Institution oratoire*, VIII, 6, 52) : le terme *ainigma* signale donc d'emblée la nature allégorique de la représentation. Or Héraclès est une figure qui se prête fréquemment à ce type de lecture ; il semble même qu'il y ait eu, dans la mouvance du Portique, identification étroite d'Héraclès avec le *logos*, du fait de l'éducation qu'il aurait reçue du centaure Chiron ou de son association avec Hermès, avec qui il préside aux activités du gymnase.

16. Sur cette conception traditionnelle d'Hermès, voir le *Cratyle* de Platon, qui rattache l'activité du dieu au pouvoir du *logos* (407c, 408a-b). Voir aussi l'équivalence que les stoïciens établissent entre le discours et Hermès, interprète (*hermèneus*) des sentiments intérieurs : cf. J. Pépin, *Mythe et allégorie*.

à Héraclès, qui l'emporte sur Hermès par la supériorité de ses forces. S'il est représenté en vieillard, n'en soyez pas surpris : ce n'est que dans un âge avancé que le talent de la parole se montre dans la plénitude de sa maturité – si toutefois vos poètes disent vrai lorsqu'ils affirment que « l'esprit de la jeunesse flotte à tout vent¹⁷ », tandis que le vieillard « s'exprime avec plus de sagesse que les jeunes gens¹⁸ ». La même raison vous fait dire de Nestor que le miel coulait de ses lèvres¹⁹, et que les orateurs de Troie faisaient entendre une voix fleurie (ces fleurs, si ma mémoire est bonne, sont appelées des *lis*)²⁰. 5. Ne soyez donc plus surpris de ce que ce vieillard d'Héraclès, l'Éloquence²¹, conduite avec sa langue des hommes enchaînés par les oreilles : vous savez la parenté qui existe entre les oreilles et la langue²². Et ce n'est pas non plus pour insulter au dieu qu'on la lui a percée ; je me rappelle certains iambes de comédie que j'ai appris de vous : les bavards, « tous, ont la langue percée » au bout²³. 6. Enfin, nous croyons que c'est grâce à son éloquence qu'Héraclès a accompli tous ses exploits, en sage, et que c'est par la persuasion qu'il a le plus souvent exercé sa force. Les traits que vous lui voyez sont ses discours, je pense, qui pénètrent,

Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes. Les artistes de la Renaissance qui se sont inspirés de cette ephrasis substituent d'ailleurs parfois Mercure (= Hermès) à Héraclès, à commencer par Albrecht Dürer (voir illustration de couverture).

17. *Iliade*, III, 108 : cette métaphore brillante, unique dans la poésie homérique, était passée en proverbe.

18. Euripide, *Phéniennes*, 528-530.

19. *Iliade*, I, 249.

20. *Iliade*, III, 150-154. La leçon des manuscrits (« voix fleurie semblable à un lis », *leirioessan*, qui reprend l'expression homérique) est généralement considérée comme une glose insérée dans le texte. Le Celte de Lucien fait ainsi plaisamment allusion à un débat classique de la philologie homérique antique (et moderne) : l'adjectif « semblable à un lis » ne se trouve en effet que deux fois chez Homère, pour décrire la peau d'Ajax (*Iliade*, XIII, 830) et la voix des cigales auxquelles sont comparés les orateurs troyens (*Iliade*, III, 152), établissant une ressemblance entre le son et la fleur difficile à préciser ; les scholiastes glosent la synesthésie par différents adjectifs, « délicate », « brillante », « désirable », etc. – ou « fleurie », dans l'idée que le terme *leirion* peut désigner une fleur particulière, lis ou narcisse, mais aussi toute fleur, par synecdoque : c'est clairement l'interprétation retenue ici par le druide.

21. Cette leçon des manuscrits, l'apposition de *Logos* au nom d'Héraclès, est souvent considérée comme une glose passée dans le texte.

22. Ces chaînes qui vont de la langue du dieu aux oreilles des hommes symbolisent donc, selon le Celte, la voix, qui captive. Il y a là figuration littérale d'une métaphore bien attestée en grec pour décrire le pouvoir de fascination que peut exercer la parole sur l'auditeur : « être enchaîné par les oreilles », de même que nous disons « être suspendu aux lèvres de quelqu'un » (cf., chez Lucien lui-même, *Le Scythe*, 11 ; *Zeus tragique*, 45 ; *Icaroménippe*, 3). La matière dont sont faits ces liens (§ 3), bien que le Celte n'en dise rien, est d'ailleurs significative : l'ambre, considéré comme presque aussi précieux que le cristal, était connu dans l'Antiquité pour son pouvoir d'attraction magnétique (il est associé à la pierre d'Héraclée dans le *Timée* de Platon, 80c ; Lucien en fait lui-même une métaphore de l'éloquence dans une autre prolalie (*De l'ambre, ou Des cygnes*, 6). Quant à l'or, il rappelle nécessairement la fameuse chaîne d'or de l'*Iliade* par laquelle Zeus menace de soulever tout l'univers (VIII, 17-27), que les néoplatoniciens rebaptiseront « chaîne d'Hermès » ; or Lucien est précisément le premier auteur que nous connaissions à associer cette chaîne au *logos*, dans *Hermotime*, 6 et *Zeus tragique*, 14 et 45.

23. La citation est d'auteur inconnu : il se peut très bien qu'elle soit tout simplement inventée – une pratique courante à l'époque de la seconde sophistique, si l'on en croit le rhéteur de Lucien qui la recommande à ses élèves (*Le Maître de rhétorique*, 17).

volent droit au but et blessent les âmes – ne dites-vous pas vous-mêmes que les paroles sont “aillées²⁴” ? » Telle fut l’explication du Gaulois.

7. Pour moi, lorsque je voulus me présenter devant vous, je me demandai à moi-même s’il me convenait, à l’âge que j’avais et après avoir depuis longtemps renoncé aux séances littéraires, de m’exposer à subir de nouveau la décision de tant de juges, et je me rappelai fort à propos cette image d’Héraclès. Jusque-là je craignais de vous paraître agir en tout jeune homme et prendre des airs qui ne fussent pas de mon âge²⁵. Quelques-uns de vos jeunes homérisants m’auraient frappé d’un : « Ta force se défait, et la vieillesse pénible » s’est emparée de toi, « faible aujourd’hui est ton serviteur et lents tes chevaux²⁶ » – voilà les traits qu’on me lancerait aux jambes ! Mais lorsque je me rappelle cet Héraclès vieillard, il m’encourage à tout entreprendre et je ne rougis point, à l’âge du portrait, d’avoir de telles audaces.

8. Que la force, la vitesse, la beauté et tous les agréments du corps m’aient abandonné pour jamais, que ton Amour, ô poète de Téos, en voyant ma barbe grise, s’envole, s’il veut, avec ses ailes dorées, et s’enfuit aussi rapide qu’un aigle²⁷, Hippoclède ne s’en préoccupera point²⁸. Mais puissé-je aujourd’hui par mon éloquence rajeunir, fleurir, revenir au printemps de ma vie, attirer la foule la plus nombreuse possible, l’entraîner par les oreilles, et lancer des traits serrés sans crainte d’épuiser mon carquois à mon insu²⁹ !

Voilà comment je me console de mon âge et de la vieillesse qui m’a gagné, c’est pour cela que j’ai osé relancer et fréter avec ses équipements mon vaisseau depuis longtemps à sec et le remettre en haute mer. Dieux, faites souffler un vent favorable ! J’ai besoin d’une brise « qui remplisse mes voiles, vaillante amie³⁰ », afin qu’on dise de moi, si j’en suis digne, cette parole d’Homère : « Quel jarret ce vieillard montre sous ses haillons³¹ ! »

24. Cet adjectif est l’épithète formulaire, chez Homère, des paroles comme des flèches : la métaphore, qui était diversement comprise par les anciens, signifie sans doute que les paroles, comme les flèches munies de leurs ailettes, atteignent directement leur but. Le tableau offre donc une nouvelle représentation littérale d’une métaphore devenue classique, celle de l’orateur-archer dont les mots pénètrent l’auditeur comme des traits, une image très appréciée de Lucien (cf., outre la fin de notre prolalie, *Nigrinus*, 37; *Toxaris*, 11).

25. Cette proclamation de pudeur semble tout à fait socratique : cf. Platon, *Ménexène*, 236c et *Apologie de Socrate*, 17c.

26. *Iliade*, VIII, 103-104, à l’adresse de Nestor.

27. Anacréon de Téos, fr. 34 Page.

28. Hippoclède d’Athènes, inscrit au nombre des prétendants de la fille du tyran Clithène de Sicyone, fut écarté pour avoir dansé de manière indécente, et sa réponse au tyran est passée en proverbe (Hérodote, *Histoires*, VI, 129).

29. Sans doute une allusion à une aventure d’Héraclès en Gaule, cf. Eschyle, *Prométhée délivré*, fr. 326 Mette : « Tu rencontreras l’armée sans peur des Ligyens [...] ; le destin veut que les traits te manquent alors. » Prométhée annonce ici à Héraclès son combat dans la plaine de la Crau, où Zeus fera pleuvoir des pierres pour remplacer ses flèches.

30. *Odyssée*, XI, 7 = XII, 149.

31. *Odyssée*, XVIII, 74, à propos d’Ulysse, métamorphosé par Athéna en vieillard mendiant (XIII, 429-438), au moment où il s’apprête à affronter Iros. Sur Ulysse comme figure paradoxale de l’orateur, voir la *Salle*, 17.

Images grecques chez les barbares

Un Scythe en remonte aux Grecs sur le thème de l'amitié, en décrivant la manière dont son peuple, plutôt connu pour sa cruauté barbare, honore deux héros qui furent ses ennemis, notamment à travers le programme décoratif du temple qu'ils leur ont érigé (Lucien, *Toxaris, ou l'Amitié*, 5-8).

Le personnage de Toxaris, qui dans une autre prolalie de Lucien introduit, à Athènes, le fameux Anacharsis auprès de Solon, « simple Scythe, homme du peuple » (*Le Scythe, ou le Proxène*, 1), est une création de Lucien ; il tire son nom de l'arc (*toxon*), un attribut caractéristique des divinités protectrices (Apollon, Héraclès) autant que l'arme par excellence des Scythes, et serait devenu à Athènes après sa mort l'objet d'un culte sous le titre de *Xénos latros*, « Médecin étranger », du fait de son intervention dans la grande peste d'Athènes en 429 av. J.-C. Notre auteur va jusqu'à décrire son antique tombeau, dont l'inscription est à demi effacée :

Sur la stèle était gravé un Scythe tenant de la main gauche un arc tendu et de la droite un livre, autant qu'il était permis d'en juger. On voit encore aujourd'hui plus de la moitié du corps, l'arc tout entier et le livre : quant au reste de la stèle et au visage de l'homme, le temps les a désormais détruits. Ce monument, peu éloigné de la porte du Dipylon, se trouve à la gauche de ceux qui vont à l'Académie : c'est une très légère éminence, la stèle gît à terre, seulement elle est toujours ornée de couronnes, et l'on dit que quelques personnes atteintes de la fièvre y ont été guéries, et, ma foi, cela n'est point incroyable pour qui jadis a soigné la ville entière. (*Le Scythe, ou le Proxène*, 2)

Ce Toxaris ressemble singulièrement à la figure de Syrien si parfaitement hellénisé que revendique Lucien, et son propos est d'autant moins crédible que les Scythes se caractérisent traditionnellement par leur rejet de toutes les coutumes étrangères, grecques en particulier, comme l'atteste l'histoire d'Anacharsis chez Hérodote (*Histoires*, IV, 76).

TOXARIS

5. Apprends, mon cher, que nous autres barbares nous faisons des hommes de bien une plus haute idée que vous les Grecs, s'il est vrai qu'on ne peut même pas trouver dans Argos ou à Mycènes un tombeau digne d'intérêt d'Oreste et de Pylade : chez nous, en revanche, ils ont un temple consacré à tous les deux à la fois, comme il sied, en leur qualité d'amis³². Nous leur offrons des victimes, nous leur rendons toutes sortes d'honneurs, et rien n'empêche, parce qu'ils sont étrangers et non pas Scythes, que nous les estimions hommes de bien et qu'ils soient honorés par la noblesse scythe. C'est que nous ne nous informons pas de quel pays sont les gens vertueux et que nous ne sommes pas jaloux, fussent-ils nos ennemis, des belles actions qu'ils ont faites. [...]

32. L'amitié entre les deux cousins, qui furent élevés ensemble chez Strophios, le père de Pylade, après le départ d'Agamemnon pour Troie, était légendaire. D'abord enterrés à Tégée, en Arcadie, les ossements d'Oreste furent emportés par les Spartiates en Laconie (cf. Hérodote, *Histoires*, I, 67-68).

6. L'histoire de ce qu'ils ont souffert ensemble ou l'un pour l'autre a été consignée par nos ancêtres sur une stèle d'airain consacrée dans le sanctuaire d'Oreste, et il a été ordonné par une loi que cette stèle servirait au premier enseignement, à l'éducation élémentaire des enfants, tenus d'apprendre par cœur le récit qui s'y trouve gravé. Aussi un enfant oublierait plutôt le nom de son père qu'il n'ignorerait les actions d'Oreste et de Pylade !

Outre cela, tout ce qui est inscrit sur la colonne est représenté sur le pourtour du temple dans des peintures qu'ont fait faire nos aïeux. On y voit Oreste naviguant avec son ami ; ensuite, leur vaisseau s'étant brisé contre les écueils, Oreste a été fait prisonnier et il est tout prêt à être immolé, déjà Iphigénie consacre les victimes. Vis-à-vis, sur le mur parallèle, Oreste est figuré délivré de ses chaînes et tuant Thoas avec une foule d'autres Scythes ; enfin, les deux amis embarquent, emmenant avec eux Iphigénie et la déesse ; les Scythes veulent en vain arrêter le vaisseau, qui fend déjà les vagues : ils se suspendent au gouvernail, ils essayent de monter ; après leurs efforts inutiles, les uns blessés, les autres craignant de l'être, regagnent en nageant le rivage³³. C'est ici surtout qu'on peut voir éclater la tendresse des deux amis l'un pour l'autre, dans ce combat contre les Scythes : le peintre les a représentés tous deux négligeant le soin de leur propre vie pour repousser les ennemis qui attaquent l'autre, chacun essaie de s'avancer au devant des flèches dirigées contre son ami et compte la mort pour rien, s'il le sauve, et le dérobe aux coups en le couvrant de son propre corps.

7. [...] Apprends donc par là qu'il n'y a rien de plus grand que l'amitié aux yeux des Scythes, qu'un Scythe n'estime rien tant que de partager les travaux et les périls d'un ami, de même qu'il n'y a pas chez nous de plus grande honte que de se montrer traître à l'amitié. Voilà pourquoi nous honorons Oreste et Pylade, qui ont surpassé tous les autres dans les vertus pratiquées par les Scythes et qui se sont distingués dans l'amitié, le premier objet de notre admiration. Voilà pourquoi nous leur avons donné le nom de «Coraques», qui signifie dans notre langue «génies tutélaires de l'amitié».

MNÉSIPPE

8. Ainsi, Toxaris, les Scythes ne sont pas seulement un peuple habile à lancer des flèches et supérieur aux autres dans l'art de la guerre : ils excellent à parler le langage de la persuasion. Pour moi, qui jusqu'ici avais une tout

33. Le mythe est notamment raconté par Euripide dans son *Iphigénie en Tauride* : partis chez les Taures de Scythie pour en rapporter la statue d'Artémis, Oreste et Pylade y sont faits prisonniers ; sur le point d'être sacrifiés à la déesse, ils sont reconnus par sa prêtresse, Iphigénie, et tous trois réussissent à s'enfuir avec la statue. Ces aventures en Tauride furent très appréciées de l'art romain et les épisodes successifs se retrouvent fréquemment sur les sarcophages du II^e siècle apr. J.-C., en particulier le face-à-face entre les deux héros et Iphigénie, ainsi que le combat contre les Scythes sur le rivage.

autre opinion, je commence à croire que vous n'avez pas eu tort de diviner ainsi Oreste et Pylade. Et je ne savais pas, mon noble ami, que tu fusses si bon peintre : ta description nous a véritablement fait voir les tableaux du temple d'Oreste, et le combat des héros, et les blessures qu'ils ont endurées l'un pour l'autre. En outre, je n'aurais jamais imaginé que les Scythes professaient un pareil culte pour l'amitié : je les croyais inhospitaliers, sauvages, toujours en hostilités, irascibles et colères, sans affection même pour leurs proches, les jugeant sur les récits que j'avais entendu faire et en particulier sur le fait qu'ils mangent leurs pères après leur mort³⁴.

L'orateur et le discours ethnographique

Cette prolalie (Lucien, *Des dipsades*, 6) s'ouvre sur une description du désert libyen pour évoquer ses fameux serpents, dont le pire serait la dipsade : sa morsure, comme son nom grec l'indique (*dipsa* : la soif), suscite une soif inextinguible – métaphore du désir ardent qu'a l'orateur de se produire devant le public de qualité qui est le sien. On y retrouve différents procédés de subversion du discours ethnographique, à la manière des *Histoires vraies*.

Pour moi, je n'ai jamais vu personne endurer cet affreux supplice [l'agonie d'un homme mordu par une dipsade], et je souhaite, grands dieux, de n'y pas voir un homme condamné ; je n'ai jamais non plus été en Libye, et j'ai bien fait³⁵ ! Cependant, j'ai entendu parler d'une inscription qu'un de mes amis m'a dit avoir personnellement lue sur le tombeau d'un infortuné qui périt dans ces tourments. Cet ami m'a raconté qu'il revenait de Libye en Égypte : il faisait route le long de la grande Syrte³⁶ (c'est le seul chemin), lorsqu'il rencontra sur le rivage un tombeau baigné par les flots. Il est surmonté d'une colonne, m'a-t-il dit, sur laquelle est représenté le genre de mort de celui qu'il renferme : on y voit gravé un homme, debout, au milieu d'un lac, dans l'attitude que les peintres donnent à Tantale³⁷ ; il

34. Cf. Hérodote, *Histoires*, I, 216 et IV, 26.

35. Le désert libyen était connu dans l'Antiquité pour le nombre et la diversité de ses serpents : la plus longue description en est celle du poète romain Lucain, qui précède Lucien d'un siècle, dans *La Pharsale*, IX, avec une importance particulière accordée à la dipsade ; mais Lucien s'inspire explicitement du poète didactique hellénistique Nicandre de Colophon (*Theriaka*, 334-358). Sur la manière dont l'espace libyen a été investi par l'imagination des Grecs et des Romains, lire M. Leigh, «Lucan and the Libyan Tale».

36. Aujourd'hui le golfe de Syrte, par opposition à la petite Syrte (aujourd'hui golfe de Gabès) : un voyage le long des Syrtes était synonyme, pour les auteurs anciens, d'une épreuve particulièrement éprouvante.

37. Pour une offense envers les dieux – dont la nature varie suivant les versions –, Tantale, aux Enfers, avait été condamné à une faim et une soif éternelles : plongé dans un lac, il ne pouvait satisfaire sa soif, car l'eau se dérobait constamment (cf. *Odyssée*, XI, 582-592 pour la première mention du mythe).

puise de l'eau, pour en boire sans doute ; l'animal, la dipsade, est attaché à son pied et se roule autour de sa jambe ; plusieurs femmes apportent de l'eau et la versent sur cet infortuné ; auprès de lui sont des œufs de ces autruches que les Garamantes³⁸, comme je l'ai dit, poursuivent à la chasse. Voici l'inscription gravée sur la colonne, elle mérite aussi d'être rapportée :

Voilà ce qu'endura aussi, je crois, Tantale, sous l'effet d'un venin brûlant,
de ne jamais apaiser sa soif dévorante,
et les filles de Danaos³⁹, voilà la jarre qu'elles ne remplirent jamais,
malgré l'eau toujours versée, épuisées par l'effort.

On lit ensuite quatre autres vers, dans lesquels il est parlé des œufs, et comment c'est en les prenant que cet homme fut mordu, mais je ne me les rappelle plus.

38. Un peuple voisin du désert, qui s'y aventure parfois pour chasser : son existence est mentionnée par Hérodote, *Histoires*, IV, 183.

39. Aux Enfers, les cinquante filles de Danaos – qui, promis au royaume de Libye, devint roi d'Argos – furent condamnées pour le meurtre de leurs maris à remplir éternellement une jarre percée.

DE LA DÉESSE SYRIENNE
(EXTRAITS, § 1, 10 ET 30 À 40)



Atargatis et Hadad, fouilles de Dura-Europos, Syrie (II^e ou III^e siècle apr. J.-C.).
Yale University Art Gallery.

L'attribution du traité *De la déesse syrienne* à Lucien est parfois encore discutée, mais la majorité des commentateurs y reconnaît aujourd'hui sa main. Cette périégèse en dialecte ionien, qui constitue notre seule source textuelle sur le plus important sanctuaire de la déesse syrienne Atargatis, celui de Hiérapolis, se présente sous la forme d'un pastiche de la langue et de la manière hérodotéennes : il est donc souvent difficile de faire le départ entre l'invention littéraire et les jeux d'imitation d'un côté, et les éléments d'information authentiques de l'autre, lorsqu'il n'y a pas confirmation par l'archéologie.

Les ruines de Hiérapolis se trouvent à une centaine de kilomètres au sud-ouest de Samosate, la patrie de Lucien¹. Il ne reste à peu près rien du site antique, dont le nom grec de « cité sacrée » s'est imposé dans les sources littéraires gréco-romaines, bien que la cité n'ait jamais perdu son nom sémitique de Manbog ou Bambyke (aujourd'hui Manbij). Il s'agit du principal sanctuaire de la déesse-mère des Syriens, Atargatis, une divinité complexe, ouverte au syncrétisme, dont le culte a rayonné dans tout le Proche Orient, l'Égypte hellénistique, et jusqu'à Rome ; la « déesse syrienne », comme la désignaient couramment les Grecs et les Romains, possédait même un sanctuaire florissant à Délos, sans doute fondé au II^e siècle av. J.-C., où elle était assimilée à Aphrodite. Dans ce texte, elle n'est désignée que comme « l'Héra assyrienne », sans doute un jeu sur l'assonance Hiéra/Héra (§ 1) qui met en évidence la manière dont l'ethnographe, tout Syrien qu'il est, adopte avec leur langue le point de vue des Grecs sur les coutumes locales (*interpretatio graeca*) autant qu'il propose une version exotique des figures de la mythologie classique².

C'est de cette façon spécifique que sont construites les images qu'il évoque dans le sanctuaire, dont il souligne la couleur locale : elles constituent l'essentiel des extraits retenus ici, dans un ensemble dont la construction est conforme aux habitudes de l'ethnographie. La préface (§ 1-2), qui pose le sujet et dessine une figure d'enquêteur indigène, est prolongée par un rappel de l'origine égyptienne des cultes (§ 2, cf. Hérodote, *Histoires*, II, 52), lequel ouvre sur un panorama des plus importants temples de Syrie (§ 3 à 10) et finalement le sanctuaire de Hiérapolis (§ 10-11). Sont alors évoquées différentes légendes de fondation : par Deucalion (§ 12-13), par Sémiramis en l'honneur de sa mère Derceto (§ 14), par Attis pour Rhéa (§ 15), par Dionysos, enfin, pour Héra, comme l'attesterait la dédicace de deux énormes phallus faisant office de propylées (§ 16, cf. § 28-29). La construction de l'édifice historique (§ 17 à 27) est attribuée à la reine des Syriens, Stratonice, à la suite d'un songe envoyé par Héra ; c'est l'occasion de développements romanesques sur la passion que cette reine de légende

1. Pour toute la documentation historique sur le culte d'Atargatis, comme sur les sources antiques, on se reportera à l'édition commentée extrêmement fournie de J. Lightfoot.

2. Sur ces questions de traduction culturelle, cf. en particulier J. Elsner, « Describing self in the language of other ».

inspira à son beau-fils³, et sur celle qu'elle-même éprouva pour Combabos : la prudence de ce dernier est à l'origine du rituel de castration auquel se livrent les prêtres du sanctuaire, les Galles (cf. § 51). Viennent ensuite les éléments de topographie et la disposition des lieux avec l'énumération d'images sacrées (§ 28 à 41), avant l'évocation de différents points d'ethnographie religieuse, avec une insistance particulière sur les rituels sacrificiels (§ 41 à 60).

Ainsi s'élabore la construction parodique, dans un brouillage des perspectives : c'est un indigène qui adopte le point de vue de l'ethnographie grecque pour décrire le sanctuaire de son pays, dépassant par ce remarquable pastiche d'Hérodote, démonstration d'hellénisme, l'origine barbare qu'il revendique. Et l'enquêteur s'avance masqué, puisque au lieu d'inscrire son nom dans le texte, en ouverture comme le font traditionnellement les historiens grecs depuis Hécatee et Hérodote, notre ethnographe le présente en clôture, non pas dans le livre, mais dans le temple même (§ 60) :

Les Assyriens ont encore une autre coutume, qui ne leur est commune qu'avec un autre peuple de la Grèce, les habitants de Trézène [...]. Ils laissent croître les cheveux des enfants depuis leur naissance pour les consacrer aux dieux. Lorsque ceux-ci arrivent dans le sanctuaire, on les leur coupe, on les dépose dans des vases d'argent, plus souvent d'or, qu'on attache avec des clous dans le temple; on inscrit le nom de chaque enfant sur le vase et l'on s'en va. J'ai moi-même dans mon enfance accompli ce rite, et il y a encore dans le temple ma boucle de cheveux et mon nom.

Voilà où chercher le moyen de lever toute ambiguïté sur l'auteur de l'ouvrage.

1. Il existe en Syrie une ville située non loin de l'Euphrate, elle se nomme *Hiéra*, la « Ville Sacrée », et elle est consacrée à l'Héra assyrienne. Je crois que ce nom ne lui fut pas donné lors de sa fondation : elle en avait un autre anciennement, mais, dans la suite, comme la célébration des rites gagnait en importance, elle prit à cette occasion le nom de « Sacrée ».

Je vais donc parler de cette ville et de tout ce qu'elle renferme : je dirai les règles observées dans les cérémonies rituelles, les rassemblements solennels qu'on y tient, les sacrifices qu'on y accomplit; je rapporterai tout ce que l'on raconte sur les fondateurs du sanctuaire et sur ce qui donna lieu à la construction du temple⁴. C'est en tant qu'Assyrien de naissance que j'écris, et je relate des faits que j'ai vus de mes propres yeux ou bien qui m'ont été communiqués par les prêtres, lorsque mon enquête porte sur des époques antérieures à la mienne⁵.

3. Stratonice est l'épouse du fondateur de la monarchie syrienne, Séleucos Nicator (312-280 av. J.-C.) : le temple aurait ainsi été reconstruit aux environs de l'an 300. La légende de son mariage avec le fils de Séleucos, Antiochos, est célèbre : voir Plutarque, *Vie de Démétrios*, 38; elle est même devenue un thème classique des écoles de rhétorique.

4. Ces éléments seront traités dans un ordre inverse : l'historique de fondation et la description des lieux précèdent les développements relevant de l'ethnographie religieuse (§ 42-60).

5. Cette distinction entre l'observation directe, de ses propres yeux (*opsis*, ici autopsie), et l'information obtenue de seconde main, entendue (*akoè*), est un topos de l'historiographie, dont on trouvera la formulation la plus célèbre chez Hérodote, *Histoires*, II, 99.

[...]

10. Je n'ai pas rencontré <en Syrie> de temple plus grand que celui de Hiérapolis, ni de sanctuaire plus auguste, ni de contrée plus sainte. Ce temple renferme des ouvrages précieux, d'antiques offrandes, une foule d'objets merveilleux, des statues dignes des dieux, et leur présence est toujours manifeste : les statues s'y couvrent de sueur, se meuvent et rendent des oracles, et souvent une voix résonne dans le temple, alors que le sanctuaire est fermé, beaucoup l'ont entendue. À l'égard des richesses, ce temple est le premier de ceux que je connais : de continuels tributs lui arrivent d'Arabie, de Phénicie, de Babylonie, et encore de Cappadoce, de Cilicie ou d'Assyrie. J'ai vu personnellement le trésor secret du temple où sont déposées ces richesses, nombreuses étoffes, objets en argent, objets en or rangés séparément. C'est que les fêtes et les solennités y sont plus fréquentes que chez aucun autre peuple au monde.

[...]

30. Le temple regarde le soleil levant. Pour la forme et la structure, il ressemble aux temples construits en Ionie. Une vaste base, haute de deux brasses, s'élève de terre, sur laquelle le temple est assis. On y monte par un escalier de pierre de peu de largeur. En entrant, on est saisi d'admiration à la vue même du vaste parvis : les portes en sont d'or ; à l'intérieur du temple, l'or brille largement, il éclate sur toute la voûte. On y sent une odeur suave, pareille à celle dont on dit que l'Arabie est parfumée ; du plus loin qu'on arrive, on respire cette senteur délicieuse et quand on en sort, elle ne vous quitte pas, elle pénètre profondément les habits, et vous en gardez toujours le souvenir⁶.

31. Au dedans, le temple n'est pas simple, on y a aménagé une seconde pièce : on y monte par quelques marches, elle n'a point de porte, elle est ouverte à tout venant. Chacun peut donc entrer dans le grand temple, mais les prêtres seuls sont admis dans cette pièce, et encore pas tous les prêtres : l'entrée n'en est permise qu'à ceux qui sont présumés plus voisins des dieux et qui sont chargés du service intérieur du temple. Dans cette enceinte sont placées les statues d'Héra et de Zeus, auquel ils donnent un autre nom⁷. Ces deux statues sont d'or, et assises, Héra portée par des lions, Zeus sur des taureaux.

32. La statue de Zeus représente parfaitement ce dieu : c'est sa tête, son costume, sa posture assise ; on le voudrait, qu'on ne pourrait le prendre pour un autre. Héra offre aux regards une plus grande variété de formes : dans l'ensemble,

6. Comparer avec *Les Amours*, 12, *infra*. Le parfum est souvent associé, dans la littérature grecque, aux épiphanyes divines. Sur les parfums merveilleux de l'Arabie, voir déjà Hérodote, *Histoires*, III, 107-113 (cf. Lucien, *Histoire Vraie*, II, 5).

7. Hadad, dieu des éléments et de la fertilité. On trouvera confirmation de ces détails dans l'iconographie, voir par exemple le bas-relief cultuel retrouvé à Dura-Europos, qui représente la déesse syrienne, assise sur un trône supporté par des lions, aux côtés de son parèdre masculin, donné en illustration ici.

c'est bien Héra, mais il y a chez elle des traits d'Athéna, d'Aphrodite, de Séléné, de Rhéa, d'Artémis, de Némésis et des Moires. D'une main elle tient un sceptre, de l'autre une quenouille. Sa tête, couronnée de rayons, porte une tour et est ceinte du diadème dont on ne décore ordinairement que le front de l'Aphrodite céleste⁸. Ses vêtements sont couverts d'or, de pierres infiniment précieuses, les unes blanches, les autres couleur d'eau, un grand nombre couleur de vin ou de feu, ce sont encore des onyx de Sardes, en grand nombre, et des hyacinthes, et des émeraudes, que lui apportent les Égyptiens, les Indiens, les Éthiopiens, les Mèdes, les Arméniens et les Babyloniens.

Mais l'objet qui mérite le plus d'attention est celui que je vais dire. Cette statue porte sur sa tête une pierre qu'on appelle *luchnis*, «lampe», un nom qui lui vient de sa propriété : elle jette durant la nuit une lueur si vive que tout le temple en est éclairé comme par des flambeaux ; dans le jour, cette clarté est beaucoup plus faible, mais la pierre conserve pourtant une partie de son feu⁹. Il y a encore dans cette statue une autre merveille : si vous la regardez en face, elle vous regarde, et si vous vous éloignez, son regard vous suit ; si une autre personne fait la même expérience d'un autre côté, la statue en fait autant pour elle.

33. Entre ces deux statues, on en voit une troisième également d'or, mais elle n'a rien de semblable aux autres. Elle ne possède pas de forme particulière, mais porte les représentations d'autres dieux. Les Assyriens l'appellent le *Sèmèion*, «le Signe», sans autre désignation propre. Ils ne disent rien de son origine ni de ce qu'elle représente¹⁰. Les uns l'associent à Dionysos, les autres à Deucalion, d'autres à Sémiramis¹¹ : sur sa tête se tient une colombe d'or, signe qui la fait prendre pour la figure de Sémiramis. On la fait descendre deux fois par an jusqu'à la mer, pour aller chercher l'eau, comme je l'ai raconté¹².

8. Cette description combine de manière éclectique (et assez peu précise) des attributs que l'on retrouve bien tous, à des degrés divers, dans l'iconographie de la déesse, mais jamais, en l'état actuel de nos connaissances, réunis en une seule image : ce montage, associé à l'emploi de termes rares, poétiques ou savants, contribue sans doute à l'exotisme de la figure.

9. Sur cette pierre phosphorescente (*luchnis*, de *luchnos*, la lampe), grenat ou rubis, voir le catalogue de pierres précieuses de Pline, *Histoire naturelle*, XXXVII, 103. Une statue d'Atargatis retrouvée à Hiérapolis porte un diadème orné d'une large pierre.

10. Paradoxalement, cet objet étrange est le détail le mieux attesté de tout le traité, puisque plusieurs monnaies et bas-reliefs représentent, entre les figures assises du couple divin, une sorte de perche supportant des disques, parfois surmontée d'un oiseau, dont la représentation ressemble à celle des étendards. La nature et la signification de l'objet ne sont pas clairement établies.

11. Allusion à trois des quatre mythes de fondation du temple rapportés plus haut dans le traité : la version la plus commune, qui ressemble à celle de l'arche de Noé, voudrait que «Deucalion le Scythe» ait fondé le sanctuaire à la fin du Déluge ; selon une autre tradition, le temple remonterait à Sémiramis, la légendaire reine d'Assyrie et de Babylone, qui l'aurait fait construire en l'honneur de sa mère Dercéto ; mais une inscription gravée sur deux phallus témoigne du passage de Dionysos, qui aurait établi le sanctuaire en l'honneur d'Héra : c'est naturellement la version qui recueille les faveurs de notre ethnographe (§ 12 à 14 et 16).

12. Selon la première légende de fondation, Deucalion aurait fait construire le temple au-dessus du trou dans lequel l'eau du Déluge avait brutalement disparu. Pour commémorer cet événement, tous

34. Quand on entre dans le temple même, à gauche, on trouve d'abord un trône réservé au Soleil, mais la statue de ce dieu n'y est pas : le Soleil et la Lune sont les seules divinités dont les Assyriens ne montrent pas les images. Pourquoi agissent-ils de la sorte ? Voici ce que j'en ai su. Ils disent qu'il est permis de représenter les autres dieux, parce qu'ils ne se manifestent pas à la vue des hommes, tandis que le soleil et la lune brillent à tous les yeux et que tout le monde peut les voir : pourquoi alors faire les statues de divinités qui se montrent dans le ciel ?¹³

35. Vient ensuite après ce trône une statue d'Apollon, mais non pas tel qu'il est ordinairement représenté, car tous les autres peuples regardent Apollon comme un jeune homme et le représentent à la fleur de l'âge ; seuls les Syriens montrent dans leur statue un Apollon barbu¹⁴, et ils s'applaudissent beaucoup de cet usage, blâmant les Grecs ainsi que les autres nations qui croient se rendre Apollon propice sous les traits d'un enfant. Or voici leur raison : c'est, selon eux, une extrême ignorance que de donner aux dieux des formes imparfaites, et, dans leur opinion, la jeunesse est un âge encore imparfait¹⁵. Il est encore une autre singularité dans leur Apollon : il est vêtu et ce sont les seuls qui le représentent ainsi.

36. Je pourrais en dire bien long sur les œuvres de ce dieu, mais j'insisterai sur ce qui me paraît le plus merveilleux, et vais parler immédiatement de l'oracle. Il y a un grand nombre d'oracles en Grèce, un grand nombre en Égypte et en Libye, il y en a aussi beaucoup en Asie, mais les divinités de ces pays ne parlent que par la bouche de prêtres et de prophètes. L'Apollon syrien, lui, se meut tout seul et rend lui-même ses prédictions. Voici comment. Quand il veut parler, il commence par s'agiter sur son trône, et aussitôt les prêtres l'enlèvent : s'ils ne l'enlèvent pas, il sue et s'agite de plus en plus ; lorsqu'ils le transportent sur leurs

les peuples d'Arabie apportaient deux fois par an une très grande quantité d'eau de mer, à son tour absorbée par le trou (§ 12-13 du traité). L'existence de ce rituel semble corroborée par un texte syriaque.

13. L'existence de trônes divins vides, certains ornés de symboles solaires ou astraux, semble attestée dans la tradition orientale, et l'on sait qu'au soleil s'attache toute une tradition aniconique. Le soleil et la lune sont souvent représentés, dans la littérature grecque, comme des divinités typiquement barbares.

14. Cet Apollon serait Nabu, le dieu babylonien de la science et de l'écriture, adopté par les Syriens sous le nom de Nebo. On lira chez Macrobe (v^e s. apr. J.-C.) la description de la statue, qui manque ici : « Les Hiéropolitains, qui sont de race syrienne, ont rassemblé tous les effets et les pouvoirs du soleil sous l'apparence d'une seule statue, barbue, qu'ils appellent Apollon. Son visage est représenté avec une longue barbe en pointe, et il porte un calathos sur la tête ; sa statue est pourvue d'une cuirasse ; dans la main droite il tient dressée une lance couronnée d'une petite image de la Victoire, de sa main gauche il tend ce qui a l'apparence d'une fleur ; un manteau orné d'une Gorgone et tenu par des serpents protège ses épaules ; des aigles, sur ses côtés, semblent voler, et devant ses pieds se tient une figure féminine dont les flancs droit et gauche portent des images de femmes prises dans les souples anneaux d'un serpent. » (*Saturnales*, I, 17, 66-67)

15. Lucien se moque à plusieurs reprises de cette convention grecque de l'Apollon imberbe, notamment par la bouche de Ménippe qui se demande « comment, depuis tant d'années, la barbe n'est pas encore poussée à Apollon » (*Icaroménippe*, 28 ; voir aussi *Zeus tragique*, 26, et *Les Sacrifices*, 11). Pour cette conception de la jeunesse, comparer avec *Héraclès Ogmios*, 4, *supra*.

épaules, il leur fait faire partout mille tours et bondit d'un homme à un autre ; enfin le grand-prêtre se présente à lui et lui adresse toutes sortes de questions : si le dieu désapprouve, il recule, s'il approuve, il fait marcher les porteurs en avant et les conduit à la façon d'un cocher¹⁶. C'est ainsi que l'on recueille ses oracles, sans lesquels on n'entreprend rien de sacré ni de particulier. Le dieu fait des prédictions relatives à l'année et à toutes les saisons, même quand on ne l'interroge pas, et il annonce à quelle époque le Signe doit faire le voyage dont j'ai parlé.

37. Je vais rapporter un autre prodige qu'il a accompli en ma présence : les prêtres l'avaient enlevé et le portaient, mais il les laissa à terre et s'éleva tout seul de lui-même en l'air.

38. À la suite de la statue d'Apollon viennent celles d'Atlas, puis d'Hermès et d'Ilihye¹⁷.

39. Telles sont les représentations disposées dans l'intérieur du temple.

Au dehors s'élève un grand autel d'airain, autour duquel sont des milliers de statues d'airain représentant des rois et des prêtres¹⁸. Je vais parler des plus mémorables. Sur la gauche du temple est la statue de Sémiramis, montrant l'édifice de la main droite. Voici pourquoi on a dressé cette statue : Sémiramis avait prescrit par une loi à tous les peuples qui habitent la Syrie de la révéler comme une déesse et de ne plus tenir compte des autres divinités, pas même d'Héra ; les Syriens obéissent, mais bientôt le ciel fait fondre sur eux des maladies, des malheurs, des souffrances ; Sémiramis revient de sa folie, s'avoue mortelle et ordonne à ses sujets de retourner à Héra. Voilà pourquoi elle est représentée dans cette attitude : elle indique à ceux qui arrivent qu'il faut adresser ses hommages à Héra, qui est déesse, et non pas à elle.

16. On trouvera une description similaire chez Macrobe, *Saturnales*, I, 23, 13, qui précise que la déesse Fortuna à Antium, près de Rome, rendait ses prophéties de la même manière. On en disait autant de l'oracle de Zeus Ammon à Siwa (à propos de sa consultation par Alexandre le Grand, cf. Diodore de Sicile, XVII, 50, 6).

C'est un type de croyances dont Lucien se moque ailleurs : « Que vous semble, Tychiade, des oracles, des prophéties, de ces paroles que récitent à grands cris des hommes inspirés par un dieu, de celles que l'on entend sortir du fond du sanctuaire, ou des vers que prononce la prêtresse pour révéler l'avenir ? Il est probable que vous n'y croyez pas davantage. Eh bien, moi, je possède un anneau sacré, un sceau dont la pierre gravée représente Apollon Pythien, et cet Apollon s'adresse à moi – mais je n'en parle pas, pour ne pas avoir l'air devant vous de me vanter de choses incroyables. Je me contente de vous raconter ce que j'ai entendu de la bouche d'Amphiloque, à Malle, où <la statue de> ce héros a réellement conversé avec moi et m'a donné des conseils sur mes affaires, et ce que j'ai personnellement vu. » (*Les menteurs d'inclination*, 38) C'est tout le sujet du pamphlet de Lucien contre *Alexandre, ou le Faux Prophète*.

17. Il est impossible d'établir si ces statues se trouvaient effectivement dans le sanctuaire, ou bien si leur identification relève d'une *interpretatio graeca*, voire d'une invention pure et simple de l'auteur. Ilihye est la déesse grecque qui présidait aux naissances.

18. On a retrouvé dans certains sanctuaires orientaux, sinon à Hiéropolis même, des séries de statues de rois, de notables et de prêtres.

40. J'ai encore vu dans cette enceinte les statues d'Hélène, d'Hécube, d'Andromaque, de Paris, d'Hector et d'Achille. J'ai vu aussi une représentation de Nirée, fils d'Aglaé¹⁹; de Philomèle et Procné, encore femmes, avec Térée, déjà changé en oiseau²⁰; une autre statue de Sémiramis; celle de Combabos, dont j'ai parlé²¹; une de Stratonice, parfaitement belle, et une d'Alexandre, fort ressemblante; à côté il y en a une de Sardanapale²², mais sous une autre forme et d'autres vêtements.

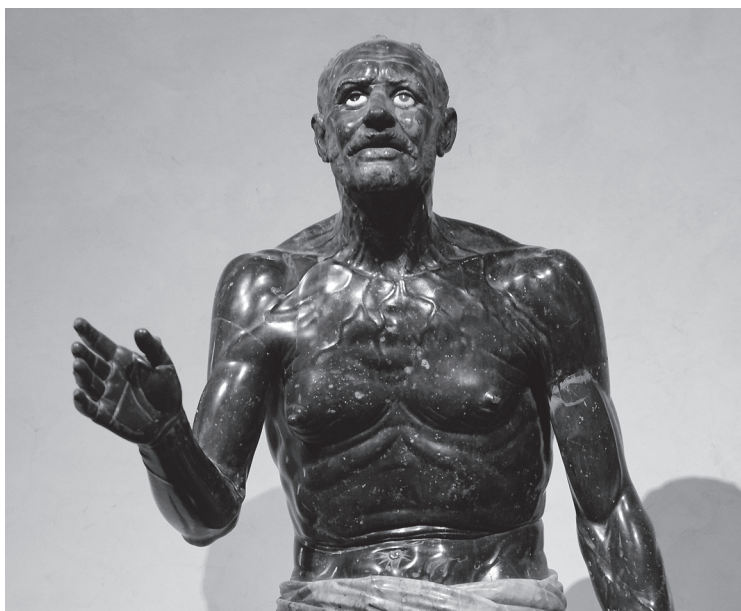
19. La présence de ces héros de la guerre de Troie à Hiérapolis semble incongrue : comparer avec la représentation de l'histoire d'Oreste chez les Scythes (*supra*, p. 99-101), ou la référence à Tantale en plein désert libyen (*supra*, p. 101-102), ou encore à l'Héraclès attribué par Lucien aux Gaulois, *supra*, p. 77 sq. Nirée est connu pour sa beauté supérieure (Homère, *Illiade*, II, 671-675), devenue proverbiale.

20. Le mythique roi d'Athènes Pandion avait donné l'une de ses deux filles en mariage au roi de Thrace, Térée (Procné, suivant la tradition la plus courante, Philomèle, suivant la version la plus conforme à l'étymologie de son nom), mais celui-ci tomba amoureux de sa belle-sœur : il la viola, puis lui coupa la langue. La malheureuse révéla néanmoins le crime au moyen d'une broderie, et les deux sœurs se vengèrent de Térée en lui servant son propre fils à manger : Térée se lance alors dans une poursuite sans fin, si bien que les dieux métamorphosèrent les deux femmes en rossignol et en hirondelle, et Térée en huppe. Les sculptures illustrant ce mythe sont rares.

21. Le narrateur a longuement rapporté l'histoire de Combabos plus haut (§ 19 à 26) : chargé par le roi d'accompagner Stratonice pour superviser la construction du temple, le jeune homme s'était livré à une automutilation avant son départ, de manière à pouvoir répondre aux accusations d'adultère qui ne manqueraient pas de l'accabler. Découvrant la vérité, « pour honorer sa vertu et sa générosité, le roi lui permet de se faire élever une statue d'airain dans le temple : on y élève un Combabos d'airain, œuvre d'Hermoclès de Rhodes. La forme est celle d'une femme et les habits d'un homme. » (§ 26)

22. Le dernier roi d'Assyrie, archétype du despote oriental.

*LES MENTEURS D'INCLINATION,
OU L'INCRÉDULE*
(EXTRAIT, § 18 À 21)



Vieux pêcheur, dit Sénèque mourant (II^e siècle apr. J.-C.). Paris, musée du Louvre.

Ce dialogue satirique¹ fustige, dans la veine des *Histoire vraies*, le goût contemporain pour les histoires invraisemblables, extraordinaires, surnaturelles, données pour vraies et vécues – et il s’y complaît avec talent².

Tychiade, s’interrogeant avec son ami Philoclès sur le goût des hommes pour le mensonge entendu au sens de fables et de fictions (§ 1 à 4), rapporte sa visite chez le respectable Eucrate, qu’il a trouvé souffrant et entouré d’amis tout aussi respectables, philosophes ou médecin (§ 5 à 39). La conversation porte sur les prodiges extraordinaires dont tous ces personnages auraient été témoins et l’ironie de Tychiade a pour seul effet de les pousser à la surenchère : des histoires de guérisons miraculeuses (§ 7 à 13), d’enchantelements et d’exorcismes (§ 14 à 17) précèdent nos statues animées, qui constituent le tout premier conte d’Eucrate ; suivent des récits de descente aux Enfers (§ 22 à 25), de résurrection (§ 26), de fantômes et de revenants (§ 27 à 29), avant une série égyptienne (§ 33 à 36), qui comprend une rencontre d’Eucrate avec la statue de Memnon, qui lui aurait rendu un oracle « qu’il est inutile de rapporter » (§ 33), mais aussi le récit bien connu aujourd’hui de l’apprenti sorcier (le balai transformé en porteur d’eau, § 35-36). Eucrate enchaîne avec l’Apollon de sa bague qui lui parle, les conseils que la statue d’Amhiloque lui a donnés pour la gestion de ses affaires (§ 38), prélude à une périégèse extraordinaire qui fait fuir Tychiade.

Au-delà du motif folklorique des statues vivantes, en citant quelques-unes des œuvres qui ornent la cour intérieure de la villa d’Eucrate (dont la localisation n’est pas précisée, peut-être à Athènes), le présent extrait met en lumière certains aspects de la réception de l’art grec classique chez les élites sociales de cette époque³. Eucrate possède en effet quelques œuvres célèbres qui le sont toujours pour nous, certainement des copies : le *Discobole* de Myron, le *Diadoumène* de Polyclète, le groupe des *Tyrannicides* de Critios et Nésiotès⁴ ;

1. Le titre traditionnel, au singulier (*philopseudès*), a été corrigé par deux éditeurs en un pluriel qui correspond mieux à l’opposition construite dans le dialogue entre le personnage de Tychiade, porteur de la critique, et le groupe des amis d’Eucrate ; si l’on veut garder le singulier, il faut sans doute considérer, avec D. Ogden, que l’adjectif vise alors Eucrate, ou le type qu’il incarne. Dans la *République* de Platon, « l’ami du mensonge » est opposé à « l’ami du savoir », le *philosophos*, qui doit être amoureux de la vérité (VI, 485c-d).

2. Ces histoires de magiciens, exorcistes, revenants, statues animées circulaient depuis l’époque hellénistique dans les recueils de *thaumasia* (*mirabilia*) et plusieurs des récits de Lucien sont attestés par ailleurs, p. ex. Platon et le mythe des Enfers de la *République* pour la vision d’Eucrate (§ 22) ou bien encore Hérodote pour l’épouse morte qui revient réclamer une pantoufle (§ 27, cf. Hérodote, *Histoires*, V, 92). Mais les actions prêtées à la statue de Pellichos constituent une combinaison unique de croyances associées aux statues (ou aux fantômes).

3. Voir l’étude essentielle de J. Tanner, *The Invention of Art History in Ancient Greece*, chap. 5, « Reasonable ways of looking at pictures : high culture in Hellenistic Greece and the Roman Empire ».

4. La collection d’Eucrate varie ainsi savamment les styles. Le groupe des *Tyrannicides* est ailleurs associé par Lucien à une facture austère et archaïque : « <L’ancienne rhétorique> te demandera d’imiter ces grands hommes du passé et te proposera pour modèles des discours vieillis, difficiles à imiter, semblables aux statues d’antique facture d’Hégésias ou de l’atelier de Critias et Nésiotès, œuvres compactes, vigoureuses, sévères, que découpent des lignes précises. » (*Le Maître de rhétorique*, 9) ;

le portrait du général corinthien au centre de l'histoire nous est inconnu, mais son auteur, Démétrios d'Alopèce, est un des grands bronziers du IV^e siècle. Cette petite collection révèle le sentiment d'un patrimoine artistique et associe des œuvres politiques, à haute valeur historique et symbolique, à des célébrations du corps athlétique ; ce rapport à la statuaire grecque ressemble beaucoup au nôtre, à distance du contexte d'origine des œuvres, loin des fonctions politique et religieuse essentielles aux époques archaïque et classique : le groupe des *Tyrannicides* a quitté l'agora d'Athènes (ou les cours royales), les figures d'athlètes ne sont plus au sanctuaire d'Olympie. La perspective est esthétique, au point que le nom des athlètes représentés soit perdu, alors que la fonction première de telles œuvres était la glorification de ceux-ci, la mémoire de leur exploit : on lui substitue le nom de l'artiste. Et on voit d'ailleurs comme cette culture artistique est maîtrisée par Eucrate, dont les attributions sont énoncées avec assurance. Cet *ethos* cultivé est déjà incarné un siècle plus tôt par Stace en la personne du collectionneur Novius Vindex :

Qui eut jamais le coup d'œil plus sûr que Vindex, capable de reconnaître le style des artistes d'autrefois et de rendre à leur auteur des œuvres non signées ? Il vous montrera les bronzes obtenus au prix de nombreuses veilles par le savant Myron, les marbres que fait vivre le travail du ciseau de Praxitèle, l'ivoire poli par le pouce de Phidias, l'œuvre qui respire sur l'injonction des fourneaux de Polyclète. (*Sylves*, IV, 6, 21-30)

En conséquence, les descriptions n'ont pas ici pour objet l'évidence, mais la reconnaissance : il s'agit moins de faire voir les sculptures que de les faire identifier par le lecteur, avec un trait d'une remarquable efficacité. Il est ensuite plaisant de voir Eucrate s'intéresser non pas à la beauté mais au réalisme, et glisser, dans la tradition des anecdotes populaires qui se développent à la fin de l'époque hellénistique, de la minutie de la ressemblance à l'illusion du vivant.

18. Eh bien, reprit Eucrate, vous pourrez apprendre, non pas de moi seul, mais de tous les miens, l'histoire de la statue qui se fait voir chaque nuit à tous les gens de la maison, enfants, jeunes gens, vieillards.

— De quelle statue voulez-vous donc parler ? lui dis-je.

— N'avez-vous pas vu, reprit-il, dans la cour, en entrant, cette très belle statue, œuvre du sculpteur d'hommes⁵ Démétrios⁶ ?

Plinie et Quintilien opposent la recherche d'une représentation variée du mouvement qui caractérise Myron à la monotonie de Polyclète, qui travaille sur un type masculin équilibré et géométrique unique (*Histoire naturelle*, XXXIV, 55 et *Institution oratoire*, II, 13, 8). Le portrait du général Pellichos entre en contraste plaisant avec ces œuvres.

5. *Anthrôpopoios*, litt. « faiseur d'homme » : Lucien applique ailleurs l'expression à Prométhée, qui a donné vie à l'humanité (*Prométhée, ou le Caucase*, 5 : *anthrôpopoia*). Le terme désignant couramment le sculpteur est *andriantopoios*, « faiseur de statues d'hommes » (*andrias*, d'ailleurs le terme employé ici pour désigner l'œuvre). La même expression, opposée à *theopoios*, « faiseur de dieu », est reprise en conclusion ironique par Tychiade (§ 20).

6. Nous avons très peu d'informations sur Démétrios d'Alopèce, qui fut pourtant, avec Praxitèle et Lysippe, l'un des plus grands sculpteurs du IV^e siècle. Toutes les œuvres que nos sources, textuelles ou épigraphiques, lui attribuent sont des portraits en bronze, comme ici, et il était connu pour son réalisme.

— N'est-ce pas celui qui tient un disque et que l'on voit courbé dans l'attitude du lanceur ? Il est tourné du côté de la main qui porte le disque, et, ployant doucement un genou, semble prêt à se relever pour accompagner le lancer⁷.

— Ce n'est pas celui-là : le *Discobole* dont vous voulez parler est l'une des œuvres de Myron⁸ ; je ne parle pas non plus du beau garçon qui est auprès, et qui se ceint la tête d'une bandelette : c'est l'œuvre de Polyclète⁹. Laissez toutes les statues qui sont à droite quand vous entrez, parmi lesquelles se trouve aussi l'ouvrage de Critias¹⁰ et de Nésiotès, *Les Tyrannicides*¹¹. Avez-vous remarqué, près du jet d'eau, un personnage qui a le ventre saillant et la tête chauve ? Il est à moitié couvert de son manteau, le vent agite quelques poils de sa barbe, il a les veines fortement accusées, on dirait vraiment l'homme même¹² : c'est de lui que je parle, et je crois que c'est Pellichos, le général des Corinthiens¹³.

7. Cette « erreur » de Tychiade souligne ironiquement le choix du qualificatif « très belle statue » (*pankalos*) appliqué par Eucrate au réaliste portrait de Démétrios.

8. Cette description, qui saisit l'action sur le vif, dans le passage d'un mouvement à un autre, a permis de reconnaître l'œuvre la plus célèbre du sculpteur dans plusieurs copies grecques et romaines. Cf. Quintilien, *Institution oratoire*, II, 13, 8-10 : « Souvent l'intérêt de l'orateur lui commande de changer quelque chose aux règles traditionnellement établies ; parfois la bienséance l'exige. C'est ainsi que, dans les tableaux et les statues, nous voyons varier les attitudes, les expressions, les postures : un corps tout debout a vraiment peu de grâce [...], la souplesse et, pour ainsi dire, le mouvement donne de la vie et de l'expression. [...] Quoi de plus tourmenté (*distortum*) et de plus cherché que le fameux *Discobole* de Myron ? Cependant si l'on blâmait cette œuvre comme manquant de naturel (*rectum*), on prouverait que l'on n'a pas le sens de la sculpture, où c'est précisément la nouveauté et la difficulté qui fait peut-être le principal mérite. » (trad. H. Bornecque) Pline souligne de même le soin apporté par Myron à la figuration du corps (*Histoire naturelle*, XXXIV, 57). Pour une autre description du mouvement corporel qui accompagne le lancer du disque, voir Philostrate, *Images*, I, 24, 2.

9. La célébrité de ce jeune athlète se ceignant (*diadoumenos*) le front d'une bandelette en signe de victoire est attestée par le nombre des copies antiques qui nous sont parvenues : « Polyclète de Sicilyone a fait le *Diadumène* souplement juvénile, rendu fameux par son prix de cent talents. » (Pline, *Histoire naturelle*, XXXIV, 55) Voici ce que Lucien nous dit ailleurs du *Canon* de Polyclète, une statue qui illustre les proportions idéales pour la représentation du corps masculin calculées par le sculpteur dans un traité du même nom : « Je veux te dépeindre dans cet écrit ce que doit être un excellent danseur au physique et au moral. [...] Pour le corps, il me semble que je dois me le représenter conforme au modèle de Polyclète, c'est-à-dire d'une taille qui ne soit ni trop grande et vraiment gigantesque, ni pourtant trop petite et se rapprochant de celle d'un nain ; je le veux d'une proportion exacte, juste, point trop gras, ce qui nuit à l'illusion, ni trop maigre, ce qui tourne au squelette et presque au cadavre. » (*De la danse*, 74-75) Sur ce texte, voir la postface, *infra*, p. 182-183.

10. À corriger en Critios, comme l'attestent les inscriptions retrouvées sur l'Acropole. Cette déformation du nom du sculpteur se retrouve dans toute la tradition littéraire tardive.

11. Ce groupe commémorant l'assassinat du tyran athénien Hipparque par Harmodios et Aristogiton en 510 av. J.-C. avait été érigé sur l'agora en 477, pour remplacer la sculpture d'Antéor enlevée par les Perses lors des guerres médiques (Pausanias, *Description de la Grèce*, I, 8, 5).

12. *Autoanthrôpos*, « l'homme en soi » : ce terme est typiquement (peut-être même exclusivement) avant l'âge byzantin) aristotélicien. On comparera cette description à celle d'un bronze corinthien acheté par Pline le Jeune : « Il représente un vieillard debout : les os, muscles, nerfs, veines, rides même, sont visibles comme ceux d'un vivant, il a le cheveu rare et clairsemé, le front dégagé, la figure contractée, le cou grêle, les muscles flasques, les seins tombant, le ventre rentré [...]. Tous ces traits sont faits pour retenir l'œil des artistes et charmer celui des profanes. » (*Lettres*, III, 6)

13. Le seul Pellichos qui nous soit connu est le père d'un général corinthien actif vers 434 av. J.-C. : cf. Thucydide, I, 29, 2. L'existence de ce portrait, qui n'est pas attesté ailleurs, est discutée, même

19. — Par Zeus, repris-je, j'ai effectivement remarqué cette statue, à droite de la fontaine¹⁴ : elle avait des bandelettes, des couronnes sèches et la poitrine couverte de feuilles d'or.

— C'est moi, répondit Eucrate, qui la lui ai dorée ainsi, pour m'avoir guéri en trois jours d'une fièvre lente qui me minait.

— Eh quoi ! ce brave Pellichos est-il donc aussi médecin ?

— Certainement, et ne raillez pas, ou bien l'homme ne tardera pas à se venger de vous : je sais par expérience tout ce que peut cette statue dont vous vous moquez. Ne croyez-vous pas que, s'il est capable de guérir la fièvre, il puisse aussi l'envoyer à qui bon lui semble ?



Les Tyrannicides. Naples, Musée archéologique.

si le réalisme de la description est bien dans la manière de Démétrios, si l'on en croit Quintilien : « Il est reconnu que ce sont Lysippe et Praxitèle qui ont le mieux atteint au réalisme (*ad veritatem*) ; Démétrios est critiqué pour être allé trop loin en ce domaine et avoir préféré la ressemblance à la beauté. » (*Institution oratoire*, XII, 10, 9)

14. On préférera, avec la plupart des éditeurs, la fontaine (*krounos*) à la statue de Cronos (*kronos*).

— Que cette statue, dis-je alors, qui agit si bien en homme¹⁵, nous soit donc bienveillante et propice ! Mais quelle est donc cette chose que vous lui voyez faire, vous et tous les gens de votre maison ?

— Aussitôt, me dit Eucrate, que la nuit arrive, il descend de la base sur laquelle il est debout et fait sa ronde dans le logis. Tout le monde le rencontre, parfois même en train de chanter ; mais il n'a jamais fait de mal à personne : il faut seulement s'écarter de sa route et il passe, sans gêner ceux qui le regardent. Le plus souvent il se baigne et folâtre toute la nuit, au point qu'on peut entendre le bruit de l'eau.

— Prenez garde, repris-je, cette statue n'est sans doute pas celle de Pellichos : c'est plutôt Talos le Crétois, fils de Minos, cet homme d'airain qui faisait le tour de la Crète¹⁶. Et si le vôtre, Eucrate, n'était pas d'airain, mais de bois, rien n'empêcherait qu'il soit non l'œuvre de Démétrios, mais une invention de Dédale : en tout cas, il s'enfuit lui aussi, dites-vous, de dessus sa base¹⁷.

20. — Craignez, Tychiade, me répondit-il, d'avoir à vous repentir par la suite de votre plaisanterie : je sais, moi, ce qu'a souffert celui qui lui avait volé les oboles que nous lui offrons le premier de chaque mois.

— Le châtiment a dû être bien terrible, reprit Ion¹⁸, car c'était un sacrilège. Comment s'est-il donc vengé, Eucrate ? Je voudrais bien le savoir, malgré l'incrédulité probable de Tychiade.

— Il y avait, aux pieds de cette statue, continua Eucrate, une grande quantité d'oboles, plusieurs autres pièces d'argent collées à sa cuisse avec de la cire, et quelques feuilles du même métal, offrandes payées par ceux que son pouvoir avait délivrés de la fièvre. Nous avions en ce moment un esclave libyen, mauvais sujet, qui soignait les chevaux. Il entreprit de dérober pendant la nuit les dons faits à la statue et, pour exécuter son vol, il attendit le moment où elle était descendue de sa base. À son retour, Pellichos s'aperçut aussitôt qu'on l'avait volé, et voyez comment il se vengea et fit prendre le Libyen en flagrant délit : le malheureux se mit à errer le reste de la nuit par toute la cour sans pouvoir en sortir, comme enfermé dans un labyrinthe ; le jour parut, et il fut pris, ayant encore sur lui les pièces dont il s'était saisi. Convaincu de vol, il reçut une rude bastonnade et, après avoir vécu quelque temps encore, le misérable périt misérablement, fustigé, disait-il, toutes les nuits, et si vigoureusement que le lendemain on voyait son corps couvert de meurtrissures. Après cela, Tychiade, moquez-vous de Pellichos et de moi-même comme d'un vieillard du temps de Minos, qui commence à radoter.

15. *Andrias*, pour « statue », et *andreios*, qui est d'un homme, soit « viril, courageux ».

16. Œuvre d'Héphaïstos ou de Dédale, ce redoutable géant de bronze était le gardien de la Crète ; il était invulnérable, à l'exception de la cheville, où affleurait une veine.

17. L'art de cet artiste semi-mythique était tel que ses statues, disait-on, étaient susceptibles de prendre la fuite : cf. la plaisanterie célèbre de Socrate à ce sujet dans le *Ménon*, 97d-e ; cf. aussi *Euthyphron*, 11c.

18. Un des hôtes d'Eucrate, philosophe platonicien, comme son nom, sinon sa crédulité, l'indique.

— Ma foi, Eucrate, lui répondis-je, tant que ce qui est d'airain est d'airain et que l'œuvre reste le travail de Démétrios d'Alopèce, faiseur d'hommes et non pas de dieux, je n'aurai pas peur de votre statue de Pellichos, dont je n'aurais pas beaucoup, de son vivant non plus, redouté les menaces. »

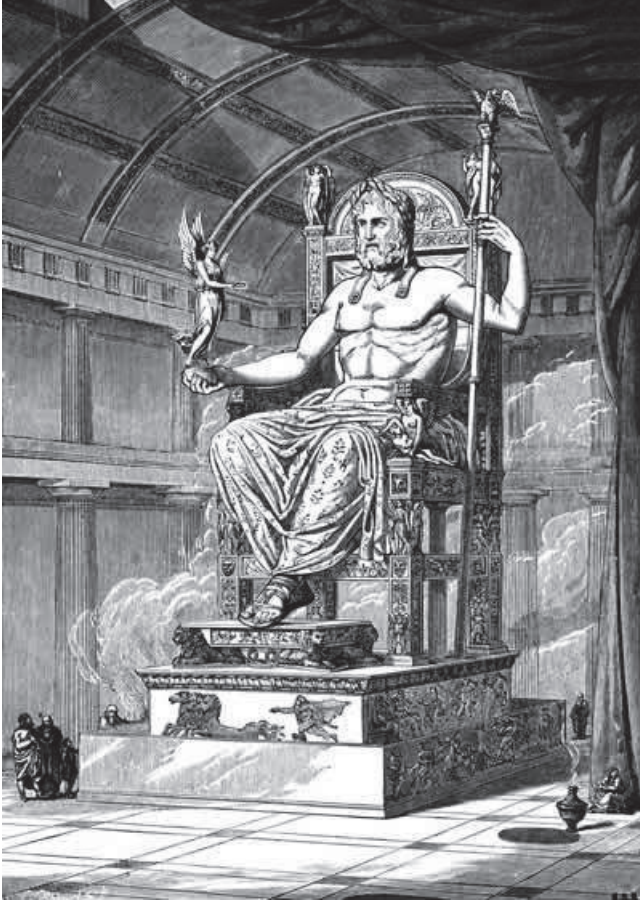
21. Après cette histoire, le médecin Antigonos prit la parole : « J'ai aussi, dit-il à Eucrate, un Hippocrate d'airain, haut d'environ une coudée¹⁹. Dès que la mèche de la lampe est éteinte, il parcourt toute la maison avec grand bruit, retournant les boîtes à remèdes, bouleversant les drogues, renversant le mortier, surtout si nous différons de lui offrir le sacrifice que nous lui faisons chaque année.

— Ainsi, repris-je, même le médecin Hippocrate exige qu'on lui fasse un sacrifice, et il se fâche si au temps prescrit on ne le régale pas de victimes accomplies ? Il me semble qu'il devrait être content de quelque cérémonie funèbre, d'une libation de lait et de miel²⁰, ou d'une couronne posée sur sa stèle ! »

19. Soit une quarantaine de centimètres.

20. Ce mélange était traditionnellement destiné aux dieux infernaux. Contemporain de Socrate, Hippocrate serait mort vers 480 av. J.-C.

ZEUS TRAGIQUE
(EXTRAITS, § 6 À 12 ET 33)



Reconstitution du *Zeus* de Phidias à Olympie.

La pièce s'inscrit dans un ensemble de dialogues comiques qui met en scène les dieux de manière critique : les fameux *Dialogues des dieux*, sous une forme miniature, et surtout le *Zeus confondu*, sur l'impuissance des Olympiens face au destin, ainsi que l'*Assemblée des dieux*, à l'image de l'assemblée de la démocratie athénienne¹, deux motifs combinés ici.

Notre dialogue s'ouvre sur un Zeus qui se lamente à la manière d'un acteur tragique, dans un prologue en vers iambiques largement inspirés d'Euripide² : un débat public sur la Providence et l'existence des dieux doit avoir lieu sur l'agora d'Athènes, devant le portique du Pæcile, entre un stoïcien et un épicurien ; de l'issue de cette joute oratoire dépend le sort des dieux, considération et honneurs, présents et sacrifices (§ 1 à 4). Pour débattre des mesures à prendre, sur la recommandation d'Hermès, Zeus décide de réunir une assemblée (§ 5-6) : nos extraits décrivent la convocation et l'arrivée des dieux sous les traits de leurs représentations plastiques les plus célèbres (§ 13 à 18). La première partie du dialogue se joue donc sur l'Olympe, dans une scène qui transforme le modèle homérique en une parodie des séances de l'*ecclesia*, l'assemblée du corps civique athénien : le discours de Zeus (§ 14 à 18) est suivi de différentes propositions irréalisables, par Poséidon (foudroyer le philosophe épicurien, § 24-25), par Apollon, qui émet un oracle incompréhensible (adjoindre un avocat au stoïcien, § 26 à 31), par Héraclès (abattre le portique sur l'épicurien, § 32) – le tout sous les remarques critiques de Mômôs, personnification du Sarcasme. L'*Hermès* du Pæcile vient annoncer l'engagement du débat et la scène se déplace à Athènes (§ 33-34) : les Olympiens vont alors assister en spectateurs très homériques³ à la débandade de leur défenseur stoïcien, les commentaires de Zeus fournissant une série de didascalies.

Le lieu choisi pour le débat est hautement symbolique d'Athènes, puisque la *stoa Poikilè*, ou portique Peint, orné des fresques historiques de Polygnote, Micon ou Panainos, fréquemment évoqué par les orateurs politiques de l'Athènes classique, servait de cadre aux discussions philosophiques (et a donné son nom au stoïcisme, la philosophie du Portique⁴), comme aux déclamations des sophistes de l'époque impériale, ce que rappelle Zeus lui-même face à la menace de destruction proférée par Héraclès (§ 32) :

1. Sur les points d'actualité dans ce dialogue, qui valent aussi pour celui-ci, voir la lettre de l'empereur Marc-Aurèle aux Athéniens datée de 165, étudiée par S. Follet et par J. Oliver, sur le contrôle à exercer sur la composition de l'assemblée.

2. Ainsi s'explique le titre donné par la tradition : *Zeus tragôdos*, Zeus poète ou acteur tragique. Le registre est en réalité paratragique et les emprunts à la comédie ancienne sont nombreux : anxiété des dieux dans les *Oiseaux* et portrait satirique de Dionysos dans les *Grenouilles* d'Aristophane, parodies mythologiques d'Épicharme, peut-être même l'argument d'une *Assemblée des dieux* du comique Euphron.

3. Par exemple *Illiade*, XXII, 166 *sq.*, où les dieux contemplant le combat qui oppose Hector et Achille.

4. Dans la *Double Accusation*, le personnage de Portique porte plainte contre Plaisir, soit Épicure, et se voit débouté.

Portrait du sophiste en amateur d'art

Par Héraclès, Héraclès, tu tiens là des propos de rustre et terriblement béotiens. Faut-il pour un scélérat détruire tant de monde et, en outre, le Portique, avec Marathon, Miltiade et Cynégire⁵ ? Et si tout cela était abattu avec le reste, comment les rhéteurs feraient-ils encore de la rhétorique, eux qui tirent de là le sujet principal de leurs discours ?

La scène de convocation des dieux les représente confondus avec leur image : la statue de la divinité est ici la divinité. Cette confusion permet à Lucien de jouer sur un certain nombre de lieux communs culturels dans le contexte d'une époque qui s'interroge particulièrement sur la figuration du divin ou les questions d'idolâtrie, comme le souligne cette réflexion de Plutarque à propos des exactions commises contre les statues cultuelles :

Certains Grecs n'ont pas appris ou ne se sont pas habitués à donner aux ouvrages de bronze, peints ou de pierre le nom de représentations en l'honneur des dieux, mais celui de dieux ; de ce fait, ils osent dire que Lacharès a dénudé Athéna, qu'Apollon a vu ses boucles d'or rasées par Denys, que Zeus Capitolin a péri dans un incendie lors de la guerre civile : ils ne réalisent pas qu'ils drainent et admettent les conceptions regrettables qui vont de pair avec cette formulation. (*Isis et Osiris*, 379C-D)

Ces anecdotes de dieux dépouillés de leurs ornements reviennent souvent dans la littérature antique : on renverra simplement à Cicéron, qui insiste déjà sur l'absence de réaction de Zeus et d'Asclépios aux exactions, en l'occurrence, du tyran Denys⁶.

Placer les dieux à leur arrivée en fonction de leur valeur permet de jouer sur ce terme et l'on constate que la matière est plus considérée que l'art, autre lieu commun moral largement répandu à l'époque impériale, comme dans cette déclaration liminaire de Pline :

Autrefois, le bronze était mélangé en un alliage avec l'or et l'argent, mais l'art était plus précieux que la matière ; aujourd'hui, on peut se demander si c'est la matière ou si c'est l'art qui a le moins de valeur. Et par un paradoxe étrange, alors que le prix des œuvres d'art s'est infiniment accru, la dignité (*auctoritas*) de l'art lui-même a disparu. (*Histoire naturelle*, XXXIV, 5 ; voir encore XXXV, 157)

Le topos est repris par Pétrone, dans le *Satyricon*, 88 :

Ne t'étonne donc pas de la disparition de l'art de la peinture, puisque pour tous, les dieux comme les hommes, l'or présente plus de beauté que n'importe quelle œuvre d'Apelle ou de Phidias.

Et le médecin Galien reprend cette opposition entre matière et manière pour fustiger l'œil du barbare (comme Lucien lui-même dans la *Salle*, 5) :

Il se peut que ce qui vous frappe de surprise dans le Zeus d'Olympie, ce soit l'ornement extérieur, l'ivoire brillant, la masse d'or, la taille de toute la statue, et que si vous voyiez la même statue en argile, vous passeriez avec mépris ; mais pour l'artiste, pour l'homme qui

5. Miltiade est l'un des principaux artisans de la victoire athénienne de Marathon en 490 sur les Perses ; Cynégire, frère du poète Eschyle, périt la main tranchée alors qu'il cherchait à retenir un navire ennemi, selon la version d'Hérodote (*Histoires*, VI, 114), les deux mains tranchées suivant les versions ultérieures, qui nourrissent particulièrement les déclamations.

6. *De natura deorum*, III, 82 sq.

connaît le mérite des œuvres d'art, il louera également Phidias, même si sa statue était de bois vulgaire, de pierre ordinaire, de cire ou d'argile : ce qui frappe le profane, c'est la beauté de la matière, mais pour l'artiste, c'est la beauté du travail (*technè*). (*Utilité des parties du corps humain*, III, 10)

Mais la fiction dramatique imaginée par Lucien renouvelle plaisamment ces lieux communs et les dote d'une portée satirique très contemporaine.

ZEUS

6. Eh bien convoque l'assemblée maintenant, et que tous y soient présents : tu as raison.

HERMÈS

Holà ! Venez vite à l'assemblée, les dieux ! Qu'on se dépêche ! Venez tous, accourez ! Nous nous réunissons pour une affaire de conséquence.

ZEUS

Quelle trivialité, Hermès, quelle bassesse, quel prosaïsme dans ta proclamation, et cela quand tu convoques pour une chose des plus importantes !

HERMÈS

Et comment veux-tu donc que je fasse, Zeus ?

ZEUS

Comment je veux ? Il me semble qu'il faudrait rehausser ta proclamation par quelques vers, quelques grands mots poétiques qui feraient accourir plus vite.



L'Assemblée des dieux, Delphes, trésor de Siphnos.

HERMÈS

Oui, Zeus, mais c'est l'affaire des poètes épiques et des rhapsodes, et moi je n'entends absolument rien à la poésie. Je gâterais la proclamation en composant des vers trop longs ou trop courts, et je ferais rire les dieux par mon ignorance en fait de poésie. Je vois déjà qu'on rit parfois d'Apollon et de ses oracles, malgré l'obscurité dont il les enveloppe afin que ceux qui les écoutent n'aient pas le loisir d'en examiner la versification.

ZEUS

Tu peux au moins, Hermès, mêler à ta proclamation plusieurs vers d'Homère, ceux qu'il emploie pour nous convoquer. Tu dois t'en souvenir.

HERMÈS

Pas très nettement, je ne les ai pas tous sous la main ; je vais essayer pourtant ⁷ :

*Qu'aucune déité, soit mâle, soit femelle,
Fleuve, Nymphé, Fontaine, enfant de l'Océan,
Ne s'absente aujourd'hui... Que la troupe immortelle
Autour de Zeus se rassemble à l'instant !
Venez, accourez tous, vous qui de cent génisses
Aspirez au complet le savoureux honneur,
Dieux d'en bas, et vous dieux de moyenne grandeur,
Enfin, dieux innommés, qui dans les sacrifices,
Assis près des autels, n'avez droit qu'à l'odeur.*

ZEUS

7. Très bien, Hermès, voilà une excellente proclamation ! Ils accourent déjà. Reçois-les et fais-les asseoir, chacun selon son mérite, c'est-à-dire d'après la matière ou l'art dont ils sont faits : place au premier rang ceux qui sont d'or, au second ceux qui sont d'argent, mets ensuite tous les dieux d'ivoire, et enfin ceux d'airain ou de marbre – seulement, parmi ces derniers, donne la préférence aux œuvres de Phidias, d'Alcamène, de Myron, d'Euphranor et autres grands artistes. Quant à la plèbe de ces dieux taillés sans art, entasse-les pêle-mêle dans un coin pour qu'ils se contentent de faire nombre en silence dans l'assemblée.

HERMÈS

Ce sera fait et ils vont s'asseoir suivant l'ordre qui leur revient. Mais il vaudrait mieux que je sache si un dieu d'or, qui pèse plusieurs talents ⁸, mais n'a aucune valeur de main-d'œuvre et n'est enfin qu'un dieu du commun, sans nulle proportion, doit s'asseoir devant les dieux d'airain de Myron et de Polyclète

7. Hermès accumule, de manière plus ou moins exacte, des portions d'hexamètres homériques. Son premier vers, qui est faux, renvoie au grand discours de Zeus au début du chant VIII de l'*Iliade* (vers 7).

8. Le talent est une unité de poids (à peu près 27 kg dans le système attique) en même temps qu'une unité monétaire (6000 drachmes).

ou ceux de marbre de Phidias et d'Alcamène, ou si l'art a plus de valeur que la matière⁹.

ZÉUS

C'est ainsi que cela devrait être, mais l'or cependant a plus de valeur.

HERMÈS

J'entends : tu veux que je les place selon leur richesse et non pas leur mérite, en fonction de leur valeur¹⁰. Venez donc, vous, les dieux d'or, vous asseoir au premier rang.

8. Il semble, Zeus, que les barbares vont occuper seuls les bancs de devant¹¹, car tu vois comment sont les Grecs : beaux, d'un visage plaisant, travaillés avec art, mais tous de marbre ou d'airain ; au mieux les plus riches d'entre eux sont-ils d'ivoire relevé d'un peu d'or qui leur donne une teinte et de l'éclat, mais à l'intérieur, ils sont de bois eux aussi et recèlent de nombreux troupeaux de rats, qui y ont établi leur république¹². Au contraire, cette Bendis ici et cet

9. Sur la représentation de la sculpture comme mise en forme de la matière, voir Lucien, *Comment il faut écrire l'histoire*, 51 : «L'historien ne compose pas comme un rhéteur, il a devant lui le fond de son discours et n'a qu'à l'exprimer puisque ce sont des faits accomplis, son devoir est de les mettre en ordre et de les raconter ; par conséquent, il n'a point à chercher ce qu'il faut dire, mais comment le dire. En somme, il faut croire qu'un historien doit ressembler à Phidias, à Praxitèle, à Alcamène ou à quelque autre de ces artistes. Aucun d'eux n'a fabriqué l'or, l'argent, l'ivoire ou les autres matières dont ils se sont servis ; ils les avaient sous la main, elles leur venaient des Éléens, des Athéniens ou des Argiens. Eux ne leur ont donné que la forme : ils ont scié l'ivoire, l'ont poli, collé, ajusté et rehaussé d'or, et tout leur art consistait à disposer la matière comme il convenait. C'est aussi le travail de l'historien : donner aux faits une belle ordonnance et les exposer de manière à les faire voir du mieux possible. Alors vraiment, quand celui qui les entend s'imagine les contempler et fait ensuite l'éloge de l'ouvrage, c'est que celui-ci est de main de maître et mérite la louange qui sied au Phidias de l'histoire.»

10. Outre le jeu sur les deux sens du terme, Zeus fait allusion à l'organisation censitaire du corps civique athénien : les citoyens, depuis Solon, étaient répartis en quatre classes déterminées par leurs revenus annuels.

11. Sur le privilège de la proédrrie, ou premier rang, cf. le *Songe*, 11, *supra* ; à Athènes, les séances de l'assemblée étaient placées sous la présidence de neuf proédres depuis le IV^e siècle. Sur la manière dont les anciens dieux grecs sont détrônés par les nouvelles divinités barbares, cf. *L'Assemblée des dieux*, 14.

12. Faites de bois, ou même d'argile et de plâtre en temps de crise (cf. Pausanias, *Description de la Grèce*, I, 40, 4), les statues chrysléphantines étaient recouvertes d'ivoire et de feuilles d'or ou de plaques de bronze doré tenues par des clous de bronze et d'argent ; une charpente intérieure les étayait. Cf. Lucien, *Le Rêve, ou le Coq*, 24 [c'est le coq, tyran dans une vie antérieure, qui parle] : «Et moi, qui connaissais tous mes chagrins et mes tourments [...], je me comparais à ces imposantes statues colossales, comme en ont fait Phidias, Myron ou Praxitèle. Au dehors, c'est Poséidon, c'est Zeus, tout brillants d'or et d'ivoire, brandissant foudres et éclairs ou le trident en main ; mais regarde au dedans : des barres, des traverses, des chevilles qui les percent de part en part, des poutres, des coins, de la poix, de la terre glaise et d'autres choses aussi informes, voilà ce que tu y trouveras dissimulé, sans parler encore de la foule de mouches et de musaraignes qui y établissent parfois leur république.» Plutarque comparait déjà les rois dont la grandeur n'est que façade aux «statues colossales, qui présentent l'apparence d'un héros ou d'un dieu, mais qui ne sont à l'intérieur que terre, pierre et plomb» (*À un chef mal éduqué*, 780A).

Anubis là-bas, avec à son côté Attis, Mithrès et Men¹³, sont d'or massif et d'une valeur vraiment considérable¹⁴.

POSÉIDON

9. Est-il donc juste, Hermès, que cet Égyptien à visage de chien¹⁵ soit placé devant moi, qui suis Poséidon?

HERMÈS

Oui, mais, dieu qui ébranles la terre¹⁶, en te faisant d'airain Lysippe t'a fait pauvre : les Corinthiens à cette époque n'avaient point d'or, tandis que celui-ci a sur toi la richesse de mines entières¹⁷. Tu n'as donc rien à dire, il faut céder la place et ne pas te fâcher de ce qu'on te préfère un dieu qui a un si riche musée.

APHRODITE

10. Alors place-moi donc aussi sur les premiers bancs, Hermès, car je suis d'or.

HERMÈS

Non pas, Aphrodite, autant du moins que je puis voir : si je ne suis pas tout à fait myope, tu es taillée dans un bloc de marbre blanc, du Pentélique, je crois, dont il a plu à Praxitèle de faire Aphrodite, et tu as été livrée comme telle aux Cnidiens¹⁸.

APHRODITE

Mais je produirai, comme un témoin digne de foi, Homère, qui, dans mille phrases de ses poèmes, m'appelle «Aphrodite d'or¹⁹».

13. Cette énumération reflète la diversité des cultes (en particulier orientaux) et la vigueur du syncrétisme religieux caractérisant le Haut-Empire. Si le culte de la déesse thrace Bendis avait déjà été accepté dans l'Athènes classique, Anubis, le dieu égyptien à tête de chacal, bénéficie de l'extraordinaire popularité de la déesse Isis dans tout l'empire romain, tout comme Attis bénéficie de celle de la Grande Déesse, la phrygienne Cybèle dont il est le parèdre. L'importance prise par Mithra (Mithrès, sous sa forme ionienne), un dieu d'origine iranienne, est attestée par l'introduction de son culte à Athènes à l'époque même de Lucien. Men, dieu lunaire, était très populaire en Anatolie et en Égée. Cet éclectisme est aussi dénoncé par Lucien dans *L'Assemblée des dieux*, en particulier § 9-10, et *Icaroméniippe*, 24. Pour la force comique de ce thème, cf. déjà Aristophane, *Les Oiseaux*, 1508 sq.

14. *Polutimètoi* : à la fois «grandement honorés» et «de grande valeur».

15. Anubis. Le *Propos de table* (I, 2) que Plutarque consacre aux questions de préséance à table rappelle que «Poséidon, bien qu'arrivé le dernier à l'assemblée des dieux, "s'assied au milieu d'eux" (= *Iliade*, XX, 15), parce que c'est là la place qui lui revient» (*Moralia*, 617bc).

16. Épithète homérique (*Iliade*, VII, 455, etc.).

17. Poséidon était honoré à Corinthe dans plusieurs sanctuaires et Pausanias mentionne trois statues le représentant, mais sans nom d'artiste (*Description de la Grèce*, II, 1, 7 et 2, 3) : le texte de Lucien est ainsi notre seul témoignage sur cette œuvre. On a proposé de reconnaître le modèle lysippéen dans le type le plus largement répandu dès l'époque hellénistique, celui du Poséidon dit du Latran, qui représente le dieu debout, le pied droit sur un rocher ou la proue d'un navire, le coude appuyé sur le genou, le bras gauche élevant un trident.

18. Pour une description de l'*Aphrodite de Cnide*, voir *Les Amours*, *infra* (§ 13 et note *ad loc.* sur la question du marbre dont elle était faite).

19. Cette formule se trouve une dizaine de fois dans les poèmes homériques.

HERMÈS

Mais c'est lui qui a aussi donné à Apollon le nom d'«abondant en or» et de «riche»²⁰, tu peux cependant le voir aujourd'hui assis parmi les zeugites²¹, dépouillé de sa couronne par les voleurs, dont les mains sacrilèges lui ont dérobé jusqu'aux chevilles de sa lyre²². Contente-toi donc de ne pas voter dans l'assemblée avec la classe des thètes²³ !

LE COLOSSE DE RHODES

11. Et qui oserait me disputer le premier rang, à moi qui suis le Soleil et dont la taille est si gigantesque ? Si les Rhodiens n'avaient pas voulu me donner une grandeur énorme et prodigieuse, ils se seraient fait faire seize dieux d'or pour le même prix : je puis donc, avec quelque raison, passer pour le plus riche. Et l'art et la perfection de l'ouvrage s'unissent en moi à une pareille grosseur²⁴.

HERMÈS

Que dois-je faire, Zeus ? La chose est difficile à juger. Si je considère la matière, il n'est que d'airain, mais si je calcule combien de talents il a coûté à fabriquer, il aura le pas sur ceux qui ont cinq cents médimnes de revenu²⁵.

20. C'est dans l'*Hymne à Apollon* de Callimaque que le dieu reçoit l'épithète d'«abondant en or» ; chez Homère, il est plutôt «à l'épée d'or» (*Iliade*, V, 509 ; XV, 256 ; *Hymne homérique à Apollon*, 395).

21. Les citoyens capables d'entretenir un attelage de bœufs (*zugon*) formaient l'avant-dernière classe dans le système censitaire athénien.

22. Sur ce type d'exactions, cf. ces mots de Zeus à Poséidon un peu plus loin dans notre dialogue : «Si la chose m'était permise [décider du sort d'un homme], penses-tu que j'eusse laissé sortir de Pise sans les foudroyer les sacrilèges qui, dernièrement, m'ont coupé deux boucles de cheveux pesant chacune six mines ? Toi-même, aurais-tu laissé faire à Géreste ce pêcheur d'Orée qui t'a dérobé ton trident ?» (*Zeus tragique*, 25) Cf. encore ces paroles du misanthrope Timon à Zeus : «Je ne dis pas combien de fois les voleurs ont pillé ton temple : ils ont été jusqu'à porter les mains sur ta personne à Olympie ! Et toi, qui fais là-haut tant de tapage, tu ne t'es pas donné la peine d'éveiller les chiens ni d'appeler les voisins, qui, en accourant à tes cris, eussent arrêté les voleurs faisant leurs paquets pour la fuite ; mais en vrai brave, toi, l'exterminateur des Géants, toi, le vainqueur des Titans, tu es demeuré assis, laissant tondre tes cheveux par les brigands, et cela quand tu avais un foudre de dix coudées à la main droite !» (Lucien, *Timon*, 4) ; ailleurs, Zeus demande si l'on a pris les sacrilèges qui ont pillé son temple de Dodone (*Icaroménipe*, 24).

23. Membres de la quatrième et dernière classe censitaire athénienne, les thètes n'avaient accès, déjà à l'époque classique, qu'aux magistratures inférieures ; à partir de l'époque hellénistique, ils ne jouèrent plus aucun rôle politique dans la cité.

24. Cette gigantesque statue d'Hélios, haute d'une trentaine de mètres, l'une des sept merveilles du monde, se dressait à l'entrée du port de Rhodes. Destinée à commémorer l'échec du siège mené contre l'île par Démétrios Poliorcète en 304, elle fut érigée par Charès de Lindos, un élève de Lysippe, en douze ans (304-292 av. J.-C.), avec les trois cents talents obtenus grâce à la vente du matériel abandonné par le Macédonien. Un tremblement de terre la fit disparaître autour des années 225 av. J.-C. C'est cette statue, pourtant disparue à l'époque de Lucien, qui permet à son Ménippe de repérer la terre depuis la lune : «Si je n'avais aperçu le Colosse de Rhodes et la tour de Pharos, sois bien sûr que la terre eût totalement échappé à mes regards. Mais la hauteur de ces monuments qui s'élèvent jusqu'aux nues, et les feux du soleil brillant sur la masse tranquille de l'Océan, me firent connaître que le point que j'apercevais était effectivement la terre.» (*Icaroménipe*, 12)

25. Un médimne équivalait à une cinquantaine de kilos ; les *pentacosiomédimnes* formaient la première classe censitaire athénienne et tiraient l'essentiel de leurs revenus de la production de céréales (ou de vin ou d'huile).

ZÉUS

Qu'avait-il besoin de venir, celui-là, pour faire ressortir la petitesse des autres et déranger toute la session ? Dis-moi donc, excellent Rhodien, même si tu l'emportes de beaucoup sur les dieux d'or, comment ferais-tu pour t'asseoir au premier rang, à moins d'obliger tous les autres à se lever et de t'y laisser seul ? Une seule de tes fesses occuperait la Pnyx²⁶ tout entière ! Tu ferais bien mieux d'assister à l'assemblée debout, la tête penchée vers l'assistance.

HERMÈS

12. Allons, voici une autre chose qui n'est pas moins embarrassante. Ces deux dieux sont d'airain, faits avec le même art, tous deux œuvre de Lysippe et, qui plus est, égaux en noblesse : ce sont deux fils de Zeus, Dionysos, ici, et Héraclès²⁷. Lequel aura la préséance ? Tu vois qu'ils se la disputent.

ZÉUS

Nous perdons notre temps, Hermès, il y a longtemps que nous devrions être en train de siéger : qu'on s'asseye donc pêle-mêle, où chacun voudra. Une autre fois nous tiendrons une assemblée à ce sujet, et je saurai alors quel ordre je dois établir entre eux.

[...]

ZÉUS

33. Mais qui donc s'avance avec tant d'empressement²⁸ ? Quel est ce dieu d'airain, si bien dessiné, aux contours si harmonieux et dont les cheveux sont relevés à l'antique²⁹ ? Eh, Hermès, c'est ton frère de l'agora³⁰, près du Pœcile ! Il est tout rempli de poix, car les statuaires en font tous les jours une empreinte³¹.

Pourquoi mon fils, viens-tu vers nous en courant ? Nous apportes-tu des nouvelles de la terre ?

HERMAGORAS

Une très grande nouvelle, Zeus, et qui demande une extrême attention.

26. Colline d'Athènes où se réunissait l'*ecclesia*.

27. Pour Dionysos, il s'agit sans doute de la statue que Pausanias a vue sur l'Hélicon (*Description de la Grèce*, IX, 30, 1) ; cet Héraclès est, en revanche, impossible à identifier, tellement les représentations du héros attribuées à Lysippe sont nombreuses.

28. C'est souvent ainsi qu'on annonce l'arrivée d'un messager dans les tragédies.

29. C'est-à-dire retenus en un chignon (cf. Thucydide, I, 16).

30. Cette statue en bronze d'Hermès Agoraios était célèbre (cf. Aristophane, *Les Cavaliers*, 297) ; érigée en 481 av. J.-C. à l'une des principales entrées de l'agora, à proximité immédiate du portique du Pœcile, elle était encore visible à l'époque de Pausanias (*Description de la Grèce*, I, 15, 1).

31. La découverte d'un atelier de copistes en Campanie, avec ses empreintes de parties de statues célèbres, est venue confirmer la pratique évoquée par Lucien : en recouvrant les originaux grecs de poix pour les bronzes ou de plâtre pour les marbres, on obtenait des moulages permettant la production mécanique de copies. Le procédé s'est sans doute répandu à partir du II^e siècle av. J.-C.

ZEUS

Parle. Quelque nouvelle révolte se serait-elle déclarée à notre insu ?

HERMAGORAS

*Je me trouvais couvert d'un enduit de résine
Qu'on m'avait appliqué au dos, à la poitrine,
Cuirasse ridicule imitant mes contours,
Œuvre des artistes dont la main, tous les jours,
Prend l'empreinte du bronze qui leur sert de modèle,
Quand je vois accourir la foule, et parmi elle,
Deux braillards au teint pâle, les poings bardés de sophismes,
C'est Damis et...*³²

ZEUS

Trêve, mon cher Hermagoras, à tes iambes tragiques ! Je connais les hommes dont tu veux parler. Mais, dis-moi, y a-t-il longtemps que le combat est engagé ?

HERMAGORAS

Non, ils n'en sont encore qu'aux escarmouches ; ils se battent à coups de fronde et se lancent de loin des injures.

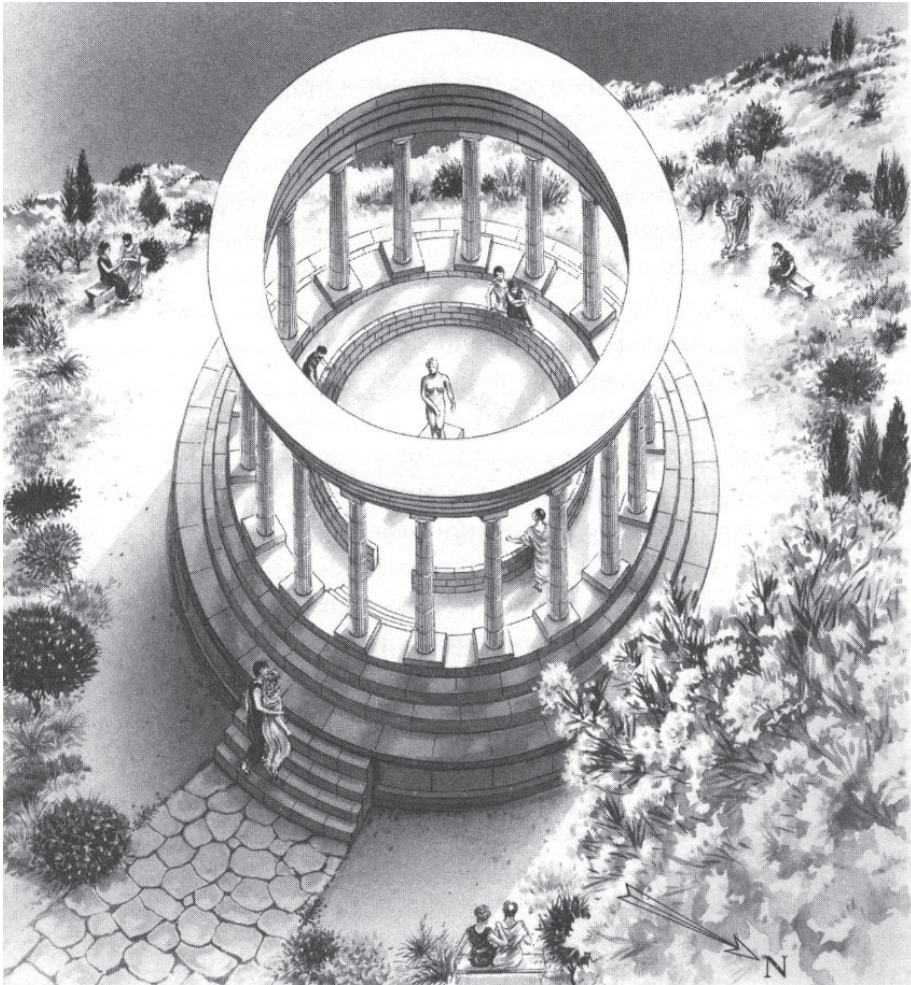
ZEUS

Qu'avons-nous de mieux à faire, dieux, que de les écouter en penchant la tête de leur côté ? Que les Heures ôtent donc maintenant la barre et qu'elles ouvrent les portes des cieux en écartant les nuages³³.

32. Ces iambes parodient le début du récit du messager dans l'*Oreste* d'Euripide (v. 863 et 866 sq.).

33. Les Heures sont les gardiennes des portes de l'Olympe.

LES AMOURS
(EXTRAIT, § 6 À 18)



Reconstitution de la *tholos* hellénistique de Cnide,
in I. Love, «A preliminary report of the excavations at Knidos».

L'authenticité de ce dialogue est discutée : il est probablement l'œuvre d'un imitateur de Lucien, du III^e ou IV^e siècle, qui signale cette filiation en reprenant le personnage double de l'auteur, Lycinos¹.

Le dialogue-cadre se situe à l'occasion d'une fête annuelle en l'honneur d'Héraclès, sans doute à Tarse, en Cilicie : alors qu'il vient de terminer le long récit du « périple » (§ 3) de ses aventures amoureuses, masculines aussi bien que féminines, Théomneste interroge Lycinos sur celui des deux amours, celui des femmes ou celui des jeunes garçons, qu'il estime le plus (§ 1 à 4). Lycinos choisit en réponse de lui rapporter la joute oratoire qu'il a autrefois arbitrée entre deux de ses amis à l'occasion d'un voyage, inspirée par une visite touristique au sanctuaire d'Aphrodite à Cnide.

La tradition du débat sur les deux amours, qui remonte au moins à Platon, est particulièrement riche à l'époque impériale et le dispositif de l'enchâssement, qui permet les commentaires de Lycinos, insiste sur cette dimension rhétorique de morceau de bravoure², mais nous n'en donnons ici que le frontispice, la découverte de l'*Aphrodite* de Cnide due à Praxitèle, la statue la plus célèbre de l'Antiquité après le *Zeus* de Phidias à Olympie.

Cette œuvre, qu'il faut peut-être dater du *floruit* du sculpteur, entre 364 et 361 av. J.-C. selon Pline, constitue un tournant dans l'histoire de la sculpture en tant que premier grand nu féminin de l'art grec, expression de la puissance de la déesse. Une anecdote rapportée par Pline témoigne de la hardiesse du sculpteur :

Praxitèle avait fait deux statues de Vénus, qu'il mit en vente en même temps ; l'une était voilée, et les gens de Cos, qui étaient à l'origine de la commande, la préférèrent pour cette raison : alors que le sculpteur en demandait le même prix, ils considérèrent que celle-ci était austère et chaste. Celle qu'ils avaient rejetée fut achetée par les Cnidiens, et sa célébrité est infiniment supérieure. (*Histoire naturelle*, XXXVI, 20)

Un certain nombre de copies romaines représentent cette Aphrodite au moment du bain, surprise, comme une simple femme, par un intrus – le spectateur que nous sommes et qu'elle regarde ; sa nudité est sans doute moins dissimulée que mise en évidence par le geste « spontané » de sa main vers son sexe, comme en témoigne le grand nombre d'épigrammes qui la célèbrent (*Anthologie palatine*, IV, 160-166 ; les épigrammes 163 et 164 étant attribuées, à tort, à Lucien). Autre innovation audacieuse de Praxitèle : alors que les grandes statues cultuelles étaient faites pour être vues de face, depuis les portes ouvertes de la cella (il suffit de penser au *Zeus* d'Olympie, représenté par Phidias assis sur son trône), cette Aphrodite, au contraire, fut clairement conçue par l'artiste de manière à être admirée sous différents angles. Il faut donc supposer un édifice particulier

1. Cf. ici même les *Portraits*, *infra*.

2. Lire, pour illustrer cette vogue des *erotikoi logoi* à l'époque impériale, le dialogue de Plutarque *Sur l'amour*, ou les *Conférences* de Maxime de Tyr sur l'*Art d'aimer de Socrate (Dialexeis, 18-21)*, et le roman d'Achille Tatius, *Leucippé et Clitophon*, II, 35-38.

à Cnide pour recevoir la statue, mais toutes les indications que nous possédons sur ce temple sont postérieures de plus d'un siècle au sculpteur. Pline nous en donne une première description :

Le petit temple qui l'abrite est complètement ouvert, de façon que l'on puisse contempler l'image de la déesse de tous les côtés [...], et l'admiration est aussi grande, quel que soit l'endroit d'où on la regarde. (*Histoire naturelle*, XXXVI, 21)

Les archéologues ont effectivement mis au jour les fondations d'une rotonde à colonnade, mais d'époque hellénistique – un dispositif architectural imité dans la villa d'Hadrien pour présenter une copie de cette *Aphrodite*. Mais notre texte est lui construit de manière à offrir une vision polaire, d'abord frontale et féminine, visible de tous, puis de dos et plus éphébique, réservée à qui peut se faire ouvrir une seconde porte à l'arrière de l'édifice (§ 13) : la scénographie, peu conciliable avec le témoignage de Pline, est au service du propos du dialogue.

L'*Aphrodite* de Cnide, sans doute à cause de sa nudité et de la manière dont elle implique le spectateur, est la principale œuvre d'art concernée par les récits d'agalmatophilie, bien attestés dans l'Antiquité (cf. le mythe de Pygmalion). L'anecdote est déjà signalée par Pline, dans sa notice : « On rapporte qu'un homme pris d'amour pour elle, après s'être dissimulé, de nuit, étreignit la statue et qu'une tache est la trace de son désir. » (*Histoire naturelle*, XXXVI, 21)³ Mais il est particulièrement plaisant de voir ici Callicratidas retourner en faveur de l'amour homosexuel le désir inspiré par cet archétype de la féminité.

LYCINOS

5. Crois-tu donc, Théomneste, que la question puisse se décider en badinant et en jouant ? Rien n'est plus sérieux. J'ai essayé, il y a quelque temps, de la résoudre, et je sais combien elle est sérieuse, surtout depuis que j'ai entendu naguère deux hommes la traiter avec chaleur, dans une dispute dont le bruit me remplit encore les oreilles. Leurs sentiments n'étaient pas moins différents que leurs discours. Ils n'avaient pas, comme toi, l'âme assez bien trempée pour pouvoir, à leur gré, invincibles au sommeil, recevoir un double salaire, « l'un en paissant des bœufs et l'autre des moutons éclatants de blancheur⁴ ». Le premier de ces hommes mettait sa volupté suprême dans l'amour des garçons, il regardait l'Aphrodite femelle comme un gouffre sans issue⁵ ; l'autre, chaste sur l'amour masculin, était passionné jusqu'à la fureur pour les femmes. Ils me prirent pour juge de leur dispute, née de goûts opposés. Je ne puis te dire le plaisir que j'en ressentis : la trace de leurs paroles est, pour ainsi dire, empreinte dans mes oreilles, comme si elles venaient d'être prononcées. Aussi, pour que

3. On en trouvera des variations chez : Valère Maxime, *Faits et paroles mémorables*, VIII, 11, ext. 4 ; Philostrate, *Vie d'Apollonios de Tyane*, VI, 40 ; Clément d'Alexandrie, *Protreptique*, IV, 57, 3 ; Arnobe, *Adversus nationes*, VI, 13 ; Tzetzes, *Chiliades*, VIII, 375.

4. *Odyssée*, X, 85.

5. Litt. comme le barathre, gouffre où l'on précipitait à Athènes les condamnés à mort.

tu n'aies rien à me reprocher, je vais te rapporter avec exactitude ce que j'ai entendu dire à l'un et à l'autre.

THÉOMNESTE

Moi, je vais me lever d'ici et m'asseoir vis-à-vis de toi, « en attendant qu'Achille ait mis fin à ses chants⁶ ». Et toi, célèbre-nous, sur un air mélodieux, l'antique gloire de cette amoureuse dispute.

LYCINOS

6. J'avais formé le dessein de m'embarquer pour l'Italie, et l'on m'avait préparé un de ces vaisseaux légers à deux rangs de rames dont se servent surtout, semble-t-il, les Liburniens, peuple qui habite le golfe Ionique⁷. Après avoir adoré, comme je le devais, tous les dieux de la patrie, et supplié Zeus hospitalier d'étendre une main propice sur cette expédition dans un pays étranger, je descendis de la ville à la mer sur un char attelé de mules ; je serrai la main de ceux qui me faisaient la conduite, foule nombreuse de savants avec lesquels j'avais lié société et qui se séparaient de moi avec quelque regret, je montai sur le vaisseau et m'assis à la poupe à côté du pilote. Bientôt les efforts des rameurs nous éloignent de la terre, un vent favorable gonfle les flots derrière notre esquif, on dresse le mât au milieu du navire, on attache l'antenne à la hune, on déploie les voiles roulées confusément sur les cordages, peu à peu la brise emplît la toile : j'ai le sentiment que nous volons avec la rapidité d'un trait, la vague bouillonne et frémit sous la proue qui la fend.

7. Il est inutile d'allonger mon récit par le détail de tous les événements sérieux ou plaisants qui nous arrivèrent durant la traversée. Après avoir côtoyé le littoral de la Cilicie, nous entrons dans le golfe de Pamphylie et, passant ensuite avec quelque difficulté les îles Chélidoniennes⁸, ces limites fortunées de l'ancienne Grèce, nous relâchons à chacune des principales villes de Lycie, où nous prenons plaisir aux légendes qui se racontent, car on n'y trouve plus aucun reste visible de leur splendeur⁹. Touchant alors à Rhodes, la ville du Soleil¹⁰, nous jugeons convenable d'interrompre quelque temps notre navigation, qui jusque-là avait été continue.

6. *Iliade*, IX, 191 : Patrocle écoute ainsi Achille, en retrait du combat, chanter « la gloire des héros ».

7. Les Liburniens vivaient sur la côte illyrienne, au nord-est de l'Adriatique. Ces pirates étaient à l'origine d'un modèle de navire très rapide (la *liburnis* ou *liburna*), à un ou deux rangs de rames, doté d'une grande voile triangulaire, type de bateau que les Romains adoptèrent à partir de la bataille d'Actium.

8. Les îles Hironnelles (actuelles îles Gélidonya) se trouvent au large de la Lycie ; leurs parages étaient réputés dangereux : c'est là que Lucien situe la tempête qui faillit perdre l'*Isis* dans le *Navire, ou les Souhais*, 7-8.

9. Cette remarque invite à situer le dialogue après les invasions des Goths et des Parthes en Lycie, à la fin du III^e siècle.

10. Hélios était l'objet d'un culte particulier à Rhodes, comme en témoignait, au III^e siècle av. J.-C., le fameux *Colosse*, gigantesque statue du dieu-soleil : cf. *Zeus tragique*, 11, *supra*.

8. Les rameurs tirent le navire sur le sable et dressent leurs tentes auprès ; moi je m'étais fait préparer un logis de passage en face du temple de Dionysos : je me promène à loisir, en goûtant un plaisir extrême. La beauté de la ville du Soleil est, en effet, digne du dieu qui la protège. Je fais le tour des portiques consacrés à Dionysos et j'admire en détail toutes les peintures, dont la vue me charme et me remet en mémoire les fables héroïques¹¹ ; deux ou trois habitants, accourus vers moi, m'en expliquent le sens pour un léger salaire, et j'avais d'ailleurs compris presque tout par conjecture.

9. La curiosité de mes yeux satisfaite, et lorsque je songeai déjà à retourner à mon logis, le plaisir le plus flatteur qu'on puisse goûter à l'étranger vient s'offrir à moi : j'aperçois deux hommes avec lesquels j'étais lié d'une vieille amitié. Je crois qu'ils ne te sont pas inconnus, tu les a vus souvent ici dans ma maison : c'était Chariclès de Corinthe, jeune homme dont la beauté naturelle est rehaussée par une toilette recherchée, qui annonce son désir de plaire aux femmes ; il était accompagné de Callicratidas l'Athénien, homme simple dans son extérieur, qui s'est mis à la tête des orateurs politiques et s'est fait un nom dans l'éloquence du barreau, adonné d'ailleurs aux exercices du gymnase, moins, je crois, par goût de la palestre que par amour pour les jeunes garçons¹² : il est tout feu sous ce rapport et sa haine contre le sexe féminin s'empporte jusqu'à maudire Prométhée¹³. Du plus loin qu'ils me virent, l'un et l'autre accoururent à ma rencontre d'un air tout joyeux. Nous nous serrons la main, suivant l'usage, et chacun d'eux m'invite à venir chez lui ; mais moi, les voyant se disputer assez vivement à qui m'emmènerait : «Aujourd'hui, leur dis-je, Callicratidas et Chariclès, il vaut mieux que vous veniez chez moi, pour ne pas vous fâcher davantage ; les jours suivants, car j'ai résolu d'en passer ici trois ou quatre, vous me traiterez chacun à votre tour : le sort nommera celui qui doit commencer.» Ce fut chose convenue.

10. Ce jour-là, je les régalai ; puis, le lendemain, je fus reçu chez Callicratidas, et le surlendemain chez Chariclès. Durant le festin, je remarquai chez chacun de

11. Situé sur le port, le sanctuaire de Dionysos était, avec le gymnase, le lieu renfermant le plus grand nombre d'ex-voto de la ville, selon Strabon, *Géographie*, XIV, 2, 5 ; on sait que, entre autres peintres, Protogène et Apelle avaient exercé leurs talents à Rhodes. On attend ici une ecphrasis, mais l'auteur réserve le motif topique d'une rencontre devant des œuvres d'art ouvrant sur une discussion (voir *Héraclès*) pour l'*Aphrodite* de Praxitèle.

12. Chariclès, le défenseur de l'amour hétérosexuel, est naturellement originaire de Corinthe, ville réputée pour son important sanctuaire d'Aphrodite et ses courtisanes, tandis que Callicratidas porte le nom d'un célèbre général spartiate qui mourut dans la bataille des Arginuses en 404 av. J.-C. : or les peuples doriens, Sparte et la Crète en particulier, étaient traditionnellement associés à l'homosexualité. Cette opposition entre les deux personnages, caractérisés, pour l'un, par l'art de la toilette (*kommôtikè*) et, pour l'autre, par l'espace du gymnase, rappelle ces propos de Socrate : «À la gymnastique s'oppose la toilette, qui est malhonnête, trompeuse, sans noblesse et indigne d'un homme libre, elle qui fait illusion au moyen d'accessoires, de fards, d'épilations et de vêtements, si bien qu'affublé d'une beauté d'emprunt, on néglige la véritable beauté que donne la gymnastique.» (Platon, *Gorgias*, 465b) – un écho qui annonce la victoire de Callicratidas, défenseur de l'homosexualité platonique, dans le débat qui occupe la fin du dialogue.

13. Suivant le mythe hésiodique, Pandore, la première femme, fut créée par les dieux sur l'ordre de Zeus pour punir les hommes à qui Prométhée venait de faire découvrir le feu.

mes hôtes les preuves manifestes de leur disposition. L'Athénien n'était servi que par de jolis garçons, pas un de ses esclaves n'avait de barbe : ils ne restaient chez lui que jusqu'au moment où leur menton commençait à s'ombrager et, dès que leurs joues se garnissaient d'un léger duvet, il les envoyait en Attique pour avoir soin de ses campagnes. Chariclès, au contraire, était entouré d'un chœur nombreux de danseuses et de musiciennes : toute sa maison était pleine de femmes, comme lors des Thesmophories¹⁴, on n'y voyait pas l'ombre d'un homme, si ce n'est peut-être quelque enfant ou quelque vieux cuisinier hors d'âge, dont le nombre d'années excluait tout soupçon de jalousie. C'étaient, comme je l'ai dit, des indices suffisants de l'inclination de ces deux hommes. Souvent ils se livraient sur la différence de leurs goûts à de légères escarmouches, mais elles duraient trop peu pour terminer la question.

Lorsque le temps de remettre en mer fut venu, ils voulurent tous les deux m'accompagner, ayant formé comme moi le dessein de voyager en Italie. 11. Nous résolûmes de relâcher au port de Cnide, pour y voir le sanctuaire d'Aphrodite et le fameux ouvrage dû à l'élégant ciseau de Praxitèle, œuvre vraiment pleine de *vénullité*¹⁵. Nous fûmes doucement poussés vers la terre par un calme délicieux, que fit naître, je crois, la déesse qui dirigeait notre navire. Je laisse au reste de l'équipage le soin des préparatifs ordinaires et, prenant de chaque main notre couple amoureux, je fais le tour de Cnide, en riant de tout mon cœur des figures lascives de terre cuite qu'il est naturel de rencontrer dans la ville d'Aphrodite. Nous visitons d'abord les portiques de Sostrate¹⁶ et tous les endroits qui peuvent nous procurer quelque agrément, puis nous nous rendons au temple d'Aphrodite. Nous y entrons, Chariclès et moi, avec un grand plaisir, mais Callicratidas, à contrecœur, comme si cette vue sentait trop la femme : je crois qu'il eût échangé volontiers l'*Aphrodite* de Cnide pour l'*Amour* de Thespies¹⁷.

14. Rendues fameuses par une comédie d'Aristophane, les Thesmophories étaient une fête exclusivement féminine célébrée dans tout le monde grec en l'honneur de Déméter et Perséphone.

15. La présence de la statue de Praxitèle, l'œuvre la plus célèbre du sculpteur, avait fait du sanctuaire d'Aphrodite Euploia («protectrice de la navigation») un haut lieu du tourisme antique, comme en témoigne Pline : «On trouve des œuvres de Praxitèle à Athènes, dans le Céramique, mais sa *Vénus* surpasse non seulement toutes les œuvres du sculpteur, mais toutes celles qui existent au monde, et nombreux sont ceux qui ont fait la traversée jusqu'à Cnide pour la voir. [...] Le roi Nicomède voulut l'acheter aux Cnidiens en échange du paiement de l'intégralité des dettes de la cité, qui étaient énormes, mais eux préférèrent tout supporter, et non sans raison, car Praxitèle, avec cette statue, fit la gloire de Cnide. [...] Il y a aussi à Cnide d'autres statues de marbre dues à des artistes célèbres, un *Liber pater* [= Dionysos] de Bryaxis, un autre de Scopas, ainsi qu'une *Minerve*, mais il n'y a pas de meilleure preuve de la gloire de la *Vénus* de Praxitèle que le fait qu'elle soit la seule à être mentionnée parmi ces œuvres.» (*Histoire naturelle*, XXXVI, 20-22)

16. Cette série de portiques, qui entourait sans doute l'agora, est décrite par Pline, *Histoire naturelle*, XXXVI, 12, comme le premier exemple connu de *pensilis ambulatio*, «promenade suspendue» : ils étaient considérés comme l'une des merveilles de l'architecture antique.

17. Cette autre statue célèbre de Praxitèle était, d'après Strabon, *Géographie*, IX, 2, 25, la seule raison d'aller visiter la cité béotienne de Thespies, au pied de l'Hélicon ; cf. aussi Cicéron, *Verrès*, II, 42, 4. Incarnation d'un idéal de beauté masculine, l'*Éros* de Thespies était souvent associé à l'*Aphrodite* de Cnide, son équivalent féminin.

12. À peine étions-nous dans l'enceinte que nous sommes caressés par la douce haleine des zéphyrus amoureux. Le sol de la cour n'est point rendu stérile par un revêtement de dalles de pierre : il abonde, ainsi qu'il convient à un lieu consacré à Aphrodite, en arbres fruitiers, dont la tête verdoyante, s'élevant jusqu'aux cieus, enferme l'air sous un épais berceau¹⁸. D'une taille extraordinaire, le myrte chargé de fruits répand un abondant feuillage, à proximité de sa maîtresse¹⁹, tandis que les autres arbres déploient à l'envie leurs beautés naturelles. Jamais la vieillesse ni le temps ne viennent les dessécher et les blanchir, mais une verdure éternelle règne sur leurs jeunes rameaux toujours gonflés de sève. Il s'y mêle bien quelques arbres qui ne produisent point de fruits, mais leur beauté les dédommage. Le cyprès et le platane s'élèvent au plus haut des airs, et parmi eux, le déserteur d'Aphrodite, l'arbre de Daphné, qui, jadis, s'est dérobée à la déesse²⁰. Le lierre amoureux rampe autour de chaque tronc, qu'il tient embrassé. Des vignes entrelacées et touffues sont chargées d'un raisin abondant, car Aphrodite unie à Dionysos²¹ a plus de volupté et l'on doit allier les plaisirs qu'ils procurent : séparés l'un de l'autre, ils flattent moins nos sens. Dans les endroits où le bocage épaissit l'ombre, des lits offrent un plaisant repos à ceux qui voudraient y faire un festin. Les citoyens distingués y viennent quelquefois, mais le peuple s'y porte en foule aux jours de solennité – et fête réellement les plaisirs d'Aphrodite...

13. Après avoir suffisamment goûté la douceur de ces ombrages, nous entrons dans le temple même. La déesse en occupe le milieu : c'est une statue en marbre de Paros²², de la plus parfaite beauté. Sa bouche s'entrouvre d'un sourire léger et provocant²³ ; ses charmes se laissent voir à découvert, aucun voile ne les dérober, elle est entièrement nue, excepté que de l'une de ses mains elle cache furtivement sa pudeur. Le talent de l'artiste se montre ici avec tant d'avantage que le marbre, naturellement si dur et roide, exprime parfaitement ses membres délicats. À cette vue, Chariclès, transporté d'une espèce de délire, ne put s'empêcher de s'écrier : « Heureux Arès, entre tous les dieux, d'avoir été enchaîné par cette déesse²⁴ ! » En disant cela, il court à la statue et, les lèvres avides, tendant le cou autant qu'il le pouvait, il lui donne un baiser. Callicratidas regardait en silence et concentrait son admiration.

18. Ces détails de la description du sanctuaire sont confirmés par l'archéologie.

19. Le myrte est la plante sacrée d'Aphrodite.

20. Poursuivie par Apollon, Daphné fut changée en laurier, l'arbre qui porte son nom en grec.

21. Le lierre est traditionnellement associé à Dionysos, comme l'est aussi, bien sûr, la vigne.

22. Un des marbres le plus anciennement utilisé et le plus noble, propice à rendre le modelé des chairs ; mais ailleurs (*Zeus tragique*, 10, *supra*), Lucien indique que cette statue d'Aphrodite était en marbre pentélique.

23. Pour une description du visage d'Aphrodite, cf. *Les Portraits*, 6, *infra*.

24. Homère raconte dans l'*Odyssee* les amours adultères d'Arès et d'Aphrodite, pris au piège de leur lit par le mari jaloux, Héphaïstos (VIII, 266 sq.) ; l'épisode est repris par Lucien, *Dialogues des dieux*, 21.

Le temple a une seconde porte pour ceux qui veulent examiner avec attention la déesse, la voir par le dos et l'admirer tout entière ; en entrant par cette autre porte, on peut aisément contempler sa beauté postérieure. 14. Ayant dessein de voir la déesse en entier, nous faisons le tour de l'édifice sacré. Une femme, à qui la garde des clefs est confiée, nous eut à peine ouvert la porte qu'une stupeur subite s'empara de nous à la vue de tant de beautés. L'Athénien, qui jusque-là avait regardé avec indifférence, considérant les parties de la déesse conformes à son goût pour les garçons, s'élève avec un enthousiasme plus violent que celui de Chariclès : « Par Héraclès ! Que ce dos est bien proportionné ! Que ces flancs charnus offrent une agréable prise ! Comme les chairs de ces fesses s'arrondissent avec grâce ! Elles ne sont point trop maigres ni sèchement étendues sur les os, elles ne se répandent pas non plus en un embonpoint excessif ! Et qui pourrait exprimer le doux sourire de ces deux petits plis creusés sur les reins ? Quelle pureté de dessin dans cette cuisse et dans cette jambe qui se prolonge en ligne droite jusqu'au talon ! Tel Ganymède dans les cieux verse le doux nectar à Zeus : car, pour moi, je ne voudrais pas le recevoir de la main d'Hébé²⁵ ! » Pendant ces exclamations enthousiastes de Callicratidas, peu s'en fallut que Chariclès ne demeurât immobile sous l'effet de la stupeur, l'émotion laissant échapper de ses yeux une langueur humide²⁶.

15. Quand notre admiration satisfaite se fut un peu refroidie, nous aperçûmes, sur l'une des cuisses de la statue, une tache semblable à celle d'un vêtement. La blancheur éclatante du marbre faisait ressortir encore plus ce défaut. D'abord je me figurai, avec quelque vraisemblance, que ce que nous voyions était naturel à la pierre : les plus belles pièces ne sont point à l'abri de ce défaut, et souvent un accident nuit à la beauté d'œuvres qui, sans cela, seraient parfaites. Croyant donc que cette tache noire était un défaut naturel, j'admirai l'art de Praxitèle, qui avait su dissimuler cette difformité du marbre dans l'endroit où l'on pouvait le moins l'apercevoir. Mais la prêtresse qui nous accompagnait nous raconta une histoire étrange et vraiment incroyable²⁷ : « Un jeune homme d'une famille distinguée, nous dit-elle, mais dont le crime a fait taire le nom, venait fréquemment dans ce sanctuaire ; un mauvais génie le rendit éperdument amoureux de la déesse. Comme il passait dans le temple des journées entières, on attribua d'abord sa conduite à une vénération superstitieuse. Dès la pointe du jour, avant le lever de l'aurore, il accourait en cet endroit et ne retournait à sa demeure que malgré

25. Ganymède, fils du roi fondateur de Troie, enflamma le désir de Zeus alors qu'il gardait ses troupeaux sur le mont Ida. Prenant l'apparence d'un aigle, Zeus l'enleva dans l'Olympe, où il sert d'échanson aux dieux, fonction qu'il partage avec Hébé, personnification de la jeunesse. Le mythe de Ganymède est encore emblématique de l'homosexualité au Moyen Âge.

26. L'humidité est une métaphore de la langueur érotique héritée de la poésie archaïque. On notera l'effet obtenu par l'imitateur de Lucien : l'émotion de Chariclès est décrite en des termes qui caractérisent le visage de la statue dans les *Portraits*, 6 ; la sculpture agit de manière mimétique sur celui qui la regarde, illustration de la capacité de l'image à susciter le désir.

27. Lucien y fait allusion dans les *Portraits*, 4.

lui et longtemps après le coucher du soleil ; durant tout le jour, il se tenait assis vis-à-vis de la déesse : ses regards étaient continuellement fixés sur elle, il murmurait indistinctement et lui adressait en secret des plaintes amoureuses.

16. « Voulait-il donner le change à sa passion, après une invocation il comptait sur une table quatre osselets de gazelle libyenne et faisait dépendre son destin du hasard²⁸. S'il réussissait, si, surtout, il amenait le coup d'Aphrodite (aucun dé ne tombant dans la même position), il se mettait à adorer son idole, persuadé qu'il jouirait bientôt de l'objet de ses désirs ; mais si, au contraire, ce qui n'arrivait que trop souvent, le coup était mauvais et si les osselets tombaient dans une position défavorable, il maudissait Cnide entière, s'imaginant éprouver un mal affreux et sans remède ; puis, bientôt après, reprenant les dés, il essayait, par un autre coup, de corriger son infortune précédente. Déjà, la passion l'irritant de plus en plus, il en avait gravé des témoignages sur toutes les murailles, et l'écorce délicate de chaque arbre était devenue comme un héraut proclamant la beauté d'Aphrodite ; il honorait Praxitèle à l'égal même de Zeus et tout ce qu'il possédait de précieux chez lui, il le donnait en offrande à la déesse. Enfin, la violence de sa passion dégénéra en frénésie, et son audace, en bonne entremetteuse, lui procura les moyens de la satisfaire. Un jour, vers le coucher du soleil, à l'insu des assistants, il se glisse discrètement derrière la porte et, se cachant dans l'endroit le plus enfoncé, il y demeure immobile et respirant à peine. Les prêtresses, suivant l'usage, tirent du dehors la porte sur elles, et le nouvel Anchise²⁹ est enfermé dans le temple. Qu'est-il besoin de jouer les commères et de vous dire le crime que cette nuit qu'il faut taire vit éclore ? On découvrit avec le jour des traces de ses embrassements amoureux, et la déesse portait cette tache comme un témoignage de l'outrage qu'elle avait subi. À l'égard du jeune homme, l'opinion commune est qu'il se précipita du haut de rochers ou qu'il s'élança dans la mer : le fait est qu'il disparut pour toujours. »

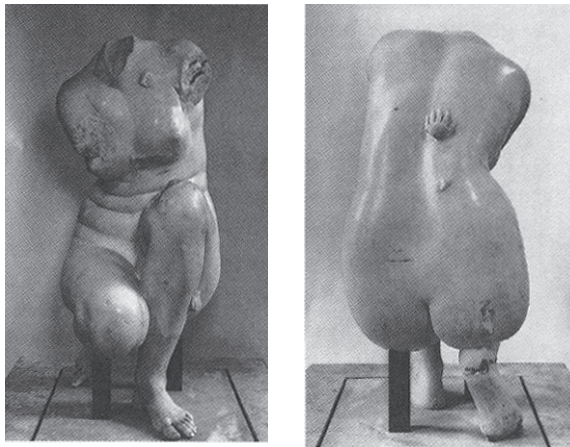
17. La prêtresse parlait encore que Chariclès, l'interrompant, s'écria : « Une femme se fait donc aimer même lorsqu'elle est de pierre ? Eh ! que serait-ce si l'on voyait vivante une beauté si parfaite ? Ne préférerait-on pas une seule de ses nuits au sceptre de Zeus ? » Alors Callicratidas se mettant à sourire : « Nous ne savons pas encore, Chariclès, dit-il, si, en arrivant à Thespies, nous n'apprendrons pas une foule d'histoires semblables³⁰. En attendant, ceci est une

28. Les osselets servaient couramment de dés : ils étaient alors marqués de points sur leurs côtés plats. On en jetait quatre en même temps : le meilleur coup, dit *coup d'Aphrodite*, consistait à obtenir un chiffre différent sur chaque face (un, trois, quatre et six, le deux et le cinq n'étant pas figurés) ; à l'inverse, quatre chiffres identiques correspondaient au plus mauvais coup, dit *coup du chien*.

29. Anchise est le seul mortel, avec Pâris, à avoir pu contempler la nudité d'Aphrodite : il a ainsi engendré Énée.

30. Ce n'est pas l'*Éros* de Thespies mais celui de Parion, en Mysie, autre statue de Praxitèle, qui était le sujet d'une anecdote semblable : « Il y a encore un autre Cupidon nu du même artiste à Parion, une colonie de Propontide, rendu l'égal de la *Vénus* de Cnide par la notoriété et l'outrage : il enflamma Alcétas de Rhodes, qui lui laissa une marque similaire de son amour. » (Pline, *Histoire naturelle*, XXXVI, 22) Athénée rapporte lui aussi une anecdote concernant une statue masculine, celle d'un jeune garçon dans le Trésor de Spina à Delphes (*Les Deipnosophistes*, XIII, 606b).

preuve manifeste qui dépose contre l'Aphrodite que tu préfères. — Comment donc ? » repartit Chariclès. Callicratidas lui répondit, avec assez de raison, ce me semble : « Ce jeune homme amoureux avait le loisir d'une nuit entière et pleine liberté pour satisfaire complètement sa passion ; cependant il s'est uni à la pierre à la manière philopédique, et il eût voulu, je pense, ne point trouver de femme de l'autre côté ! » Quelques propos semblables, jetés au hasard et sans ordre, ayant soulevé une dispute assez vive : « Mes bons amis, leur dis-je pour apaiser la querelle, traitez donc la question avec méthode, comme il convient entre gens instruits. Cessez une discussion qui, n'étant point réglée, ne finirait jamais, et que chacun de vous, à tour de rôle, soutienne son opinion. Il n'est pas encore temps de retourner au vaisseau : profitons de ce loisir pour nous livrer à la gaieté et à une recherche qui peut joindre l'utilité au plaisir. Sortons donc du temple, qu'envahit la foule de ceux qui viennent y rendre un pieux hommage, et allons nous allonger dans quelque'une des salles de festin : là nous pourrons, à notre aise, écouter et dire tout ce qu'il nous plaira. Souvenez-vous seulement que celui qui sera vaincu en ce jour ne doit plus, par la suite, revenir à la charge sur de pareils objets. »



Aphrodite accroupie. Paris, musée du Louvre.

18. Mon avis leur paraît bon et se voit approuvé. Nous sortons, moi gaiement et sans aucune arrière-pensée, eux avec un air rêveur et roulant dans leur esprit mille réflexions profondes, comme s'il se fût agi de discuter à qui conduirait la pompe des Platéens³¹. Arrivés dans un endroit couvert, où régnait un épais ombrage, siège fort commode pour la saison d'été : « Voici, leur dis-je, un lieu charmant, du faite de ces arbres les cigales font entendre leurs chants

31. Cérémonie solennelle commémorant chaque année la grande victoire remportée à Platées par les Grecs sur les Perses en 479 av. J.-C.

mélodieux³². » En même temps je m'assieds, comme un juge, entre nos deux antagonistes, portant la dignité de l'Héliée³³ lui-même sur mes sourcils ; je leur présente à tirer au sort pour savoir qui parlerait le premier, et la chance ayant désigné Chariclès, je lui ordonne de commencer sur-le-champ son discours.

32. Le décor choisi pour le débat est fait pour évoquer le *locus amoenus* du *Phèdre* de Platon (en particulier ici « le chœur de cigales », en 230c), texte de référence pour ce type de débats à l'époque impériale : comparer avec Plutarque, *Éroticos*, 749a, en écho polémique, et Achille Tatius, *Leucippé et Clitophon*, I, 2, 3, associé à l'ecphrasis d'un tableau représentant l'enlèvement d'Europe. Notre dialogue partage avec l'ouverture du *Phèdre* son cadre naturel, la verdure, les brises et les parfums (§ 12 et *Phèdre*, 229a, 230b), mais aussi son décor culturel : Phèdre conduit Socrate jusqu'à un sanctuaire des Nymphes, orné de statues (230b), à la manière d'un guide faisant visiter l'Attique à un touriste (230c-d).

33. Le tribunal populaire institué par Solon à Athènes.

LES PORTRAITS
ET LA DÉFENSE DES PORTRAITS



Peinture sur bois, Fayoum (Égypte), II^e siècle apr. J.-C.
Londres, British Museum.

Ces deux dialogues composent en diptyque un éloge de la maîtresse de l'empereur Lucius Verus.

Adopté par Antonin le Pieux en même temps que Marc-Aurèle, Lucius Verus partagea avec ce dernier le trône impérial de 161 apr. J.-C. à sa mort, en 169. C'est Antioche, en Syrie, qui servit de cadre à sa liaison avec Panthéia, entre les années 163 et 166, alors qu'il était en charge des guerres parthiques, ce qui offre une datation et une localisation probables pour ces deux textes. La belle Smyrniote était sans doute l'une de ces courtisanes professionnelles qui ont fait la réputation de l'Asie, ce que suggèrent à la fois ses talents de musicienne (*Portraits*, 13-14) et la comparaison avec Aspasia (*Portraits*, 17), si bien que ce nom de Panthéia, « la toute divine », programmatique pour l'éloge, sonne comme un nom de métier. Lucien n'est pas le seul témoin de cette liaison : Marc-Aurèle lui-même évoque la figure de Panthéia pleurant sur le tombeau de Lucius Verus, mais pour fustiger en des termes assez virulents l'inanité d'une telle attitude¹ ; plus tardivement, *l'Histoire Auguste* mentionne les multiples plaisanteries des Syriens sur le comportement « dérégulé » du co-empereur, en particulier sa soumission aux caprices d'une *amica vulgaris*, qui n'est pas nommée². On peut alors s'interroger sur le statut de cet éloge (parodique ? ironique ?) saturé de suggestions érotiques et de références mythologiques ou littéraires ambiguës, dont le caractère hyperbolique, mis à distance par la forme dialoguée, est si contraire à la manière de Lucien, comme le second texte le souligne³.

Le premier dialogue, les *Portraits*, s'ouvre sans cadre narratif sur l'éblouissement que vient d'éprouver le personnage de Lycinos (stylisation grecque du nom romain de notre auteur, Lucianus/Loukianos) au passage d'une beauté d'Ionie (§ 1-2). À la demande de son interlocuteur Polystrate, Lycinos en établit le portrait physique (§ 3 à 9), ce qui culmine sur la révélation de l'identité de la femme par un jeu d'énigme, sans que le nom soit posé dans le texte (§ 10). Commence alors un second portrait, celui de ses qualités intellectuelles et morales, dessiné par Polystrate, qui se révèle un compatriote et familier de la dame (§ 11 à 21). L'échange se clôt sur la décision de réunir ces deux « images » en un livre

1. *Pensées*, VIII, 37 : « Sont-ils toujours assis auprès du tombeau de Verus, Panthée ou Pergame ? Et Chabrias ou Diotime auprès de celui d'Hadrien ? Ridicule ! S'ils restaient assis, les autres le percevaient-ils ? Et s'ils le percevaient, cela leur ferait-il plaisir ? Et s'ils en éprouvaient du plaisir, en seraient-ils immortels pour autant ? [...] Puanteur que tout cela et pourriture dans un sac de peau ! » Les autres favoris des empereurs mentionnés sont inconnus par ailleurs.

2. *Histoire Auguste*, VII, 10 : « Il fut la risée de tous les Syriens, dont les multiples plaisanteries prononcées contre lui au théâtre nous sont parvenues. [...] On rapporte en outre qu'il se rase la barbe pour satisfaire une maîtresse de bas étage, d'où vient ce que racontent les Syriens contre lui. » Sans doute par contraste avec Marc-Aurèle, la tradition biographique est assez défavorable à Verus.

3. *Défense*, 1-14. C'est la lecture que propose K. Sidwell, dans son article « Damning with great praise » comme dans sa traduction.

(§ 22-23). L'ensemble obéit ainsi exactement au plan de l'éloge de personne fixé par la rhétorique : après l'évocation de la condition (à défaut de la naissance) et de la patrie (§ 2) vient l'éloge de la beauté physique (§ 3 à 9), puis celui de l'âme, où l'on reconnaîtra les quatre qualités canoniques que sont l'éducation (§ 16), l'intelligence (§ 17-18), la justice sous la forme de la bienveillance envers autrui (*philanthrôpia*, § 19) et la tempérance (§ 20)⁴.

Le titre, *Eikones*⁵, «*Images*» ou «*Portraits*», qu'il soit ou non d'origine, rend parfaitement compte du procédé qui fait la séduction de cette œuvre. Le terme *eikôn*, fréquemment «*portrait*», littéraire ou artistique, désigne d'abord une image fondée sur la ressemblance – soit représentation plastique, tableau ou sculpture, soit figure verbale, la comparaison, la figure qui sert le mieux l'éloge et se trouve au centre du second dialogue. Or le *portrait* construit ici est fait d'*images*, puisque Lycinos emprunte chaque détail de la description physique de Panthéia à un chef-d'œuvre de l'art classique, statuaire puis grande peinture, pour finir avec le «*meilleur des peintres*», Homère ; Polystrate propose ensuite une galerie d'œuvres, une image pour chacune des qualités de son âme (§ 15), accumulant les comparants à chaque trait. Différents procédés, empruntés à la rhétorique comme aux arts, sont ainsi combinés par Lucien.

Pour nous «*faire voir*» la beauté de la femme louée, Lycinos procède de manière indirecte, conformément à la tradition littéraire grecque, qui, depuis Homère et l'apparition d'Hélène sur les remparts de Troie (*Iliade*, III, 146 sq.), suggère la beauté idéale plutôt qu'elle ne la décrit, au moyen de comparaisons, notamment avec l'art ou avec les divinités, ou bien en décrivant l'effet que celle-ci produit sur qui la contemple⁶. La description d'Agamemnon au chant II de l'*Iliade*, citée en modèle par Lycinos en clôture du diptyque (*Défense*, 25), est emblématique, premier portrait mythologique de la littérature occidentale que nous connaissions : «*Au milieu d'eux se tenait le puissant Agamemnon, pour les yeux et le front pareil à Zeus qui se plaît à lancer la foudre, à Arès pour la ceinture, et pour la poitrine à Poséidon.*» (*Iliade*, II, 477-479) Le portrait fragmente ainsi le corps en ses différentes parties, progressant de la tête vers les pieds, suivant les recommandations que reprendront les manuels scolaires antiques (*Progumnasmata*).

Mais Lycinos, en associant chaque partie du corps de Panthéia à un détail emprunté aux œuvres de l'art faute de pouvoir en rendre la beauté de manière directe, va plus loin et se pose en nouveau Zeuxis. Le peintre d'Hélène passait

4. Sur l'éloge dialogué, voir le développement que L. Pernot consacre au «*recul critique*» dans *La Rhétorique de l'éloge*, p. 568 sq.

5. C'est aussi sous ce titre que nous sont parvenues les collections de descriptions de peintures des deux Philostrate, tableaux de mots.

6. Ces pratiques littéraires sont rappelées par Lycinos lui-même, *Défense*, 24-25. Sur la difficulté qu'il y a, pour les Grecs, à décrire la beauté, au contraire de la laideur, cf. G. Pasquali, «*Omero, il brutto e il ritratto*».

pour avoir sélectionné plusieurs modèles féminins pour en combiner les traits les plus beaux – l’anecdote est célèbre⁷. Elle est aussi exemplaire de la réflexion antique sur la mimésis, telle que la formule déjà Xénophon dans l’entretien de son Socrate avec le peintre Parrhasios : « Quand vous représentez de belles formes, comme il n’est pas facile de trouver un seul homme qui ne montre aucune imperfection, ne rassemblez-vous pas plusieurs modèles en retenant ce qu’il y a de plus beau en chacun ? C’est ainsi que vous nous faites voir des corps parfaitement beaux. » (*Les Mémorables*, III, 10, 2) Chez Lucien, l’éloge de Panthéia est cependant servi par une inversion hyperbolique du rapport entre art et nature instauré par cet idéalisme : c’est ici la nature qui dépasse le modèle supérieur que représentait l’art.

Procédant par assemblage, l’œuvre d’art antique est synthèse, qu’elle soit plastique ou littéraire⁸, et la combinaison opérée par le Logos, l’Éloquence (§ 5), trouve un équivalent dans les pratiques de la statuaire au moins depuis l’époque hellénistique, les sculpteurs pouvant travailler séparément aux différentes parties du corps, tête, membres, jusqu’aux draperies, et non pas nécessairement d’un seul bloc. Le procédé de Lucien semble même un équivalent textuel exact de la tendance classicisante née au I^{er} siècle av. J.-C. dans tout le monde romain, qui se plaît à composer une statue à partir d’éléments éclectiques empruntés à plusieurs modèles grecs d’époques et de styles différents, notamment pour servir le portrait individuel (souvent funéraire, dans la tradition romaine du culte de l’épouse) : on connaît le tombeau de Priscilla chez Stace, où la femme de l’affranchi de Domitien est tour à tour représentée en Cérés, Ariane, Maia et Vénus (*Silves*, V, 1, 231-235) ; Auguste, déjà, s’était fait représenter d’après le modèle du *Doryphore* de Polyclète, et Pline nous rapporte que l’empereur Claude avait fait remplacer le visage d’Alexandre par celui d’Auguste dans deux tableaux d’Apelle (*Histoire naturelle*, XXXV, 4 et 94) – des pratiques qui nourrissent la satire. En retour, tous ces éléments, et ce dialogue de Lucien en premier lieu, témoignent de l’habitude qu’avait le spectateur antique de considérer les œuvres d’art dans chacun de leurs détails.

Quant à la nécessité de compléter le modelé plastique par un geste pictural avant de faire triompher les poètes (§ 7), elle correspond aussi à une réalité d’atelier : la polychromie des marbres antiques, l’application systématique de couleurs ou d’or, sont une réalité bien établie aujourd’hui. On sait que les sculpteurs travaillaient en collaboration avec des peintres qui se chargeaient de la coloration de certains détails comme la chevelure, les yeux, les lèvres

7. Cf. *Zeuxis ou Antiochos*, présentation, *supra*, p. 66, note 4, et la postface de J. Pigeaud, *infra*, p. 187.

8. S. Ferri, « Binomi obbligati nella critica d’arte degli antichi ». On trouvera une première formulation de cet éclectisme dans la *Rhétorique à Hérennius*, IV, 9 : « Lysippe n’a pas enseigné à Charès [le sculpteur du Colosse de Rhodes] à faire des statues en lui montrant une tête de Myron, des bras de Praxitèle, un buste de Polyclète : Charès voyait le maître réaliser toutes ces parties sous ses yeux, et pour les œuvres des autres, il pouvait les examiner à son gré. »

ou le drapé, outre la carnation, tels Praxitèle et le peintre Nicias⁹. La couleur assure l'illusion mimétique, elle sert la ressemblance dans le domaine de la peinture comme dans celui de la sculpture. Mais l'art englobant reste celui du sophiste, seul capable de combiner sculpture, peinture et poésie.

Le second dialogue, la *Défense des Portraits*, met en scène la réception du premier, dont il garde la forme dramatique, voire la redouble. Polystrate en effet, à la façon d'un acteur, prête sa voix à la dame, qui développe une réflexion théorique sur les rapports entre éloge et flatterie (§ 1 à 15), puis critique le procédé des comparaisons avec les dieux (§ 7 à 11); une critique ensuite relayée et amplifiée par Polystrate en son nom propre (§ 12 à 15). À cette accusation va répondre le discours de défense de Lycinos (§ 17 à 28), ainsi reconnu comme seul auteur du livre d'éloge. Alors que les *Portraits* nous « font voir » Panthéia en recourant aux images, la *Défense* suscite un effet de présence en trompe-l'œil, la destinataire du livre s'adressant directement à Lycinos par la bouche de Polystrate et Lycinos lui répondant par un discours d'apologie (cf. § 16). Le dispositif adopté est en même temps celui d'un procès, avec ses deux discours en antilogie et l'attente d'un jugement (cf. § 15, 16, 18 et 28), et celui du théâtre, le dialogue étant assimilé à une pièce présentée à un concours, comme dans l'Athènes classique, pièce dont Polystrate va devoir jouer tous les rôles (§ 16 et 29).

Plutôt que de considérer la *Défense* de manière historique et littérale, comme une réponse ultérieure à des reproches réellement adressés à Lucien, on préférera faire un autre choix de lecture, celui des jeux de la fiction et d'une composition pensée en diptyque. Ne voit-on pas, à défaut de l'entendre, Panthéia occupée à discuter un livre avec un proche (*Portraits*, 9) – n'est-ce pas exactement la situation mise en scène dans le second dialogue ? À moins qu'elle ne soit occupée à lire le diptyque lui-même¹⁰...

Portraits

LYCINOS

1. Oui, mon cher Polystrate, ce qu'on éprouvait jadis à la vue de la Gorgone¹¹, je viens de l'éprouver tout à l'heure en voyant une femme d'une parfaite beauté : peu s'en faut que je n'aie été pétrifié, comme dans la fable, j'en suis encore tout immobile d'admiration.

9. Pline, *Histoire naturelle*, XXXV, 133.

10. Sur cette possible métalepse (au sens de Gérard Genette : perméabilité entre l'univers du lecteur et celui de la fiction), lire P. von Moellendorf, « Puzzling beauty », p. 17.

11. Sur la Gorgone Méduse, cf. la *Salle*, 19 et 25, *supra*. Le motif du regard pétrifiant nourrit toute l'ouverture du dialogue et prépare le thème de la sculpture.

POLYSTRATE

Par Héraclès ! il fallait que ce fût une vision divine et d'un aspect bien saisissant, puisque, étant femme, elle a pu frapper à ce point Lycinos. Qu'un jeune garçon eût produit cette impression sur toi, c'est assez ton habitude : on parviendrait plutôt à déplacer complètement le mont Sipyle qu'à te distraire de la compagnie des jeunes gens aimables ; on te voit toujours auprès d'eux, la bouche ouverte, les yeux en larmes bien souvent, comme la fille de Tantale¹². Cependant, apprendsmoi quelle est cette Méduse qui pétrifie les gens. D'où est-elle ? Il faut aussi que je la voie. Tu ne m'envieras pas, j'espère, ce spectacle, et tu ne seras pas jaloux si je veux, comme toi, m'en approcher, au risque de devenir immobile à sa vue.



Matrone romaine sur corps d'Aphrodite.
Rome, musées du Capitole.

12. Niobé : cf. le *Songe*, 14, *supra*. Dans certaines traditions, c'est sur le mont Sipyle, en Asie Mineure, que Niobé se serait réfugiée pour pleurer ses enfants et qu'elle aurait été transformée en rocher.

LYCINOS

Il faut que tu saches, mon ami, qu'il te suffirait de la voir d'un point élevé pour demeurer béant et plus immobile qu'une statue. Le mal, toutefois, qu'elle te ferait serait peut-être encore assez doux et sa vue ne te causerait pas une blessure mortelle ; mais si elle jetait un regard sur toi, le moyen d'en réchapper ? Elle t'attachera et t'entraînera à son gré, comme la pierre d'Héraclée attire le fer¹³.

POLYSTRATE

2. Cesse, Lycinos, de me décrire je ne sais quelle beauté prodigieuse qui n'existe que dans ton imagination, ou, du moins, apprends-moi quelle est cette femme.

LYCINOS

Tu crois que j'exagère ? Et moi je crains, quand tu l'auras vue, de passer pour un faible panégyriste, tant tu la trouveras au-dessus de mes éloges. Cependant je ne puis te dire qui elle est. Elle était suivie d'une foule d'esclaves, d'un brillant et nombreux cortège d'eunuques et de suivantes, appareil qui donne à croire que sa condition est plus relevée que celle d'une simple particulière.

POLYSTRATE

Tu ne t'es même pas informé de son nom ? Tu ne sais pas comment on l'appelle ?

LYCINOS

Je n'ai pu l'apprendre. Tout ce que j'ai su, c'est qu'elle est d'Ionie. Un homme qui la regardait s'est tourné vers son voisin à son passage en s'écriant : « Voilà vraiment les beautés de Smyrne : il n'est pas étonnant que la plus belle des villes d'Ionie ait produit la plus belle des femmes !¹⁴ » Il m'a semblé que celui qui tenait ce langage était lui-même de Smyrne, tellement il était fier de cette belle personne.

POLYSTRATE

3. En vérité, tu t'es comporté comme une vraie statue, en ne la suivant pas et en ne demandant pas à l'homme de Smyrne quelle était cette femme. Cependant fais-moi de ton mieux la description de sa beauté : peut-être la reconnaîtrai-je.

LYCINOS

As-tu songé à la difficulté de ta demande ? Il n'est pas au pouvoir de la parole, ou tout au moins de la mienne, de peindre cette admirable image ; le pinceau d'Apelle, de Zeuxis ou de Parrhasios y serait impuissant, ainsi que le ciseau d'un Phidias ou d'un Alcamène : je vais déshonorer mon modèle par la faiblesse de mon talent.

13. La pierre d'Héraclée, en Lydie, est la magnétite, un aimant naturel. Sur son pouvoir d'attraction, image de l'inspiration poétique et de la fascination exercée par Homère, voir Platon, *Ion*, 533d-e et 536a-b. Dans le roman d'Achille Tatius (dont l'héroïne a pour mère une certaine Panthéia), cet aimant attire le fer en un « baiser » et figure le pouvoir d'Éros (*Leucippé et Clitophon*, I, 17, 2).

14. Smyrne prétendait au titre de « plus belle ville d'Ionie », une manière de se distinguer, dans la course aux honneurs, des deux autres grandes cités de la province, Éphèse et Pergame.

POLYSTRATE

Mais seulement, Lycinos, quels sont ses traits ? Ce n'est point une entreprise téméraire que d'en exposer à un ami l'image, quelle que soit la qualité du dessin.

LYCINOS

Le parti le plus sûr, pour moi, est d'appeler à mon aide certains de ces fameux artistes de l'Antiquité et de les charger du portrait de cette femme¹⁵.

POLYSTRATE

Que veux-tu dire, et comment feras-tu venir ici des gens morts depuis tant de siècles ?

LYCINOS

C'est facile, pour peu que tu veuilles répondre à mes questions.

POLYSTRATE

Tu peux m'interroger.

LYCINOS

4. As-tu jamais été à Cnide, Polystrate ?

POLYSTRATE

Sans doute.

LYCINOS

Et tu as certainement vu l'*Aphrodite* de ce pays ?

POLYSTRATE

Oui, par Zeus ! C'est le chef-d'œuvre de Praxitèle¹⁶.

LYCINOS

Tu sais l'histoire qu'on y raconte à son sujet, qu'un jeune homme devint amoureux de la statue, se cacha dans le temple et satisfait, comme il put, sa passion pour elle ? Mais nous parlerons de cela une autre fois¹⁷. Puisque tu as vu, dis-tu, cette *Aphrodite*, réponds-moi maintenant si tu as aussi vu celle d'Alcamène, qui est à Athènes, dans les Jardins¹⁸.

15. Le thème sera au cœur de la réflexion de Lessing sur les arts, pour qui seule la peinture peut imiter la beauté matérielle : « Lucien ne parvient à donner une idée de la beauté de Panthée qu'en renvoyant aux plus belles statues de femme des artistes anciens. N'est-ce pas reconnaître que les paroles par elles-mêmes sont ici sans pouvoir, que la poésie balbutie et que l'éloquence reste muette si l'art ne vient, dans une certaine mesure, les servir ? » (*Laocoon*, chap. xx sq. ; citation, trad. fr., p. 147).

16. Cf. les *Amours*, *supra*.

17. L'anecdote scandaleuse est racontée dans les *Amours*, 15-16.

18. Cet élève de Phidias fut l'un des sculpteurs importants à Athènes dans la seconde moitié du v^e siècle. Il s'agit de la plus célèbre de ses œuvres, « au nombre des monuments d'Athènes qui méritent d'être vus », selon Pausanias (*Description de la Grèce*, I, 19, 2). La statue cultuelle en marbre ornait le sanctuaire d'Aphrodite Ourania, sur la rive droite de l'Ilissos, au sud de l'Olympiëion. Aucune copie n'a été identifiée avec certitude.

POLYSTRATE

Ah! Lycinos, j'aurais été le plus insensible des hommes si je n'avais été admirer le plus bel ouvrage de ce sculpteur.

LYCINOS

Je ne te demanderai pas, Polystrate, si tu es monté souvent à l'Acropole pour voir la *Sosandra* de Calamis¹⁹.

POLYSTRATE

Oui, je l'ai souvent considérée.

LYCINOS

Cela me suffit. Quel est celui des ouvrages de Phidias que tu estimes le plus ?

POLYSTRATE

Quel autre, sinon sa *Lemnienne*, sur laquelle Phidias n'a pas dédaigné de graver son nom²⁰? Et, par Zeus! son *Amazone* qui s'appuie sur une lance²¹.

LYCINOS

5. Ces statues, mon ami, sont ce qu'il y a de plus beau, et nous n'avons pas besoin d'autres artistes. À présent, à partir de la combinaison de toutes ces statues je vais essayer d'exposer une seule image, en prenant à chacune d'elles ce qu'elle a de plus parfait.

POLYSTRATE

Comment faire?

LYCINOS

Ce n'est pas difficile, Polystrate. Confions dorénavant ces statues à l'Éloquence²²: chargeons-la de redisposer ces beautés, de les combiner, de les fondre dans les proportions les plus harmonieuses, en observant à la fois et l'ensemble et la variété.

19. Calamis fut aussi un sculpteur de premier plan à Athènes au V^e siècle. L'identité de cette statue, dont Lucien est le seul à mentionner l'existence (ici et dans l'un de ses *Dialogues des courtisanes*, 3, 2), est encore énigmatique: on s'accorde aujourd'hui pour comprendre cette épiclèse de *Sosandra*, «qui sauve l'homme», comme un surnom populaire d'Aphrodite. Il pourrait s'agir de la statue de Calamis que Pausanias décrit sur l'Acropole, et dont un fragment de la base a été retrouvé, avec la dédicace (*Description de la Grèce*, I, 23, 2).

20. Nous avons très peu de témoignages sur cette *Athéna Lemnia* qui fut consacrée sur l'Acropole vers 450, «l'une des œuvres de Phidias les plus remarquables», selon Pausanias (*Description de la Grèce*, I, 28, 2). Peut-être s'agit-il de la Minerve, «d'une beauté si extraordinaire qu'elle fut surnommée la Belle», que Pline attribue au sculpteur (*Histoire naturelle*, XXXIV, 54).

21. Il s'agit sans doute de l'Amazone de bronze qui valut à Phidias le deuxième prix dans un concours après Polyclète (cf. Pline, *Histoire naturelle*, XXXIV, 53). Plusieurs types d'*Amazone à la lance* nous sont aujourd'hui connus, qui peuvent remonter à des modèles du v^e siècle, sans que celle de Phidias soit précisément identifiée.

22. Cf. Platon, *République*, IX, 588b sq., où Socrate propose de «modeler une image de l'âme en parole/pensée (*logos*)», une image hybride qu'il est facile de réaliser, «bien qu'elle réclame un modelleur habile», car «la parole/pensée se laisse modeler plus facilement que la cire ou les autres matériaux de ce type».

POLYSTRATE

Tu as raison. À l'Éloquence de mettre la main à l'œuvre et de montrer son talent : je suis curieux de savoir l'emploi qu'elle fera de toutes ces perfections et comment, d'une foule de beautés, elle en composera une seule dont toutes les parties seront d'accord.

LYCINOS

6. Eh bien, voici comment il t'est donné de voir s'élaborer ce portrait façonné par ses mains. De l'*Aphrodite* arrivée de Cnide, elle ne prend que la tête : nous n'aurons pas besoin du reste du corps, puisqu'il est nu. Quant aux cheveux, au front et aux sourcils qui semblent dessinés, elle les gardera tels que Praxitèle les a faits ; elle conservera aussi la grâce humide de ces yeux brillants, sans rien changer à l'idée de Praxitèle²³. Les joues et les saillies du visage seront empruntées à Alcamène et à l'*Aphrodite* des Jardins, qui lui donnera, en outre, l'extrémité des bras, l'heureuse proportion des poignets, les doigts fins et effilés : voilà ce qu'elle prendra à l'*Aphrodite* des Jardins. Le contour entier du visage, la délicatesse des joues, le beau dessin du nez seront fournis par la *Lemnienne* de Phidias, dont l'*Amazone* offrira l'ouverture gracieuse de la bouche et la nuque. Calamis embellira notre statue de la pudeur de sa *Sosandra*, dont le sourire a la dignité et la discrétion du sien ; elle en aura le vêtement noble et décent, sauf la tête qui demeurera découverte. Pour l'âge et la jeunesse, ils seront mesurés à peu près sur ceux de l'*Aphrodite* de Cnide, et Praxitèle nous en fournira les proportions.

Que te semble de la beauté de notre statue, Polystrate ?

POLYSTRATE

7. Elle sera fort belle – quand elle sera complètement achevée : tu as oublié, mon cher, un genre de beauté qu'on ne saurait trouver dans une statue, bien que tu aies réuni en elle toutes les autres.

LYCINOS

Lequel ?

POLYSTRATE

Ce n'est pas le moins important, mon doux ami, à moins que le coloris propre à chaque partie ne te paraisse contribuer en rien à la beauté, et qu'il soit inutile de peindre en noir ce qui doit être noir, en blanc ce qui doit être blanc, d'animer certains tons par l'incarnat, et ainsi du reste : notre ouvrage court grand risque de pécher par le point essentiel²⁴.

23. Cf. les *Amours*, 14, *supra*. Cet effet est sans doute obtenu par la collaboration d'un peintre.

24. Sur la nécessité de donner à chaque partie d'une statue la couleur qui convient, soit de parachever l'œuvre sculpturale par un geste pictural, cf. ce passage capital de Platon, *République*, IV, 420c-d : « Si nous étions occupés à peindre une statue, et que quelqu'un vint nous blâmer de ne point poser les plus belles couleurs sur les plus belles parties du corps – les yeux, en effet, qui sont ce qu'il y a de

LYCINOS

Comment nous le procurer, si ce n'est en convoquant ici les peintres qui se sont le plus distingués par l'exacte combinaison des couleurs et leur heureuse surimposition²⁵? Convoquons donc Polygnote, le grand Euphranor, Apelle, Aétion, ils se partageront la besogne : Euphranor peindra la chevelure avec les couleurs qu'il a données à celle de son *Héra*²⁶; Polygnote nous dessinera des sourcils gracieux et colorera les joues de la nuance empourprée qui anime celles de sa *Cassandre*, qu'on voit à Delphes dans la Lesché²⁷ : qu'il lui donne ce vêtement si fin et léger²⁸, dont une partie l'enveloppera étroitement avec grâce, tandis que l'autre flottera au gré des zéphyrs; le reste du corps demande le pinceau d'Apelle, dans sa *Pacaté* surtout : la blancheur éclatante en sera relevée par une teinte sanguine et vivante²⁹; et que ses lèvres soient celles de la *Roxane* d'Aétion³⁰.

8. Mais faisons mieux : accueillons Homère, le plus habile des peintres, en présence d'Euphranor et d'Apelle, et demandons-lui le coloris qu'il a répandu sur les cuisses de Ménélas quand il les a comparées à un ivoire légèrement teint de pourpre³¹ : il colorera ainsi tout notre portrait. C'est encore lui qui peindra les yeux de notre belle et les fera « à fleur de tête³² ». Que le poète de Thèbes, mettant aussi la main à l'œuvre, lui donne des paupières « couleur de

plus beau dans le corps, auraient été enduits non de pourpre, mais de noir –, nous nous défendrons sagement en lui tenant ce discours : « Ô personnage étonnant, n'imagine pas que nous devions peindre des yeux si beaux qu'ils ne paraissent plus être des yeux, et faire de même pour les autres parties du corps, mais considère si en donnant à chaque partie la couleur qui lui convient, nous créons un bel ensemble. » » (trad. R. Baccou) Voir aussi Platon, *Politique*, 277b-c.

25. Pour ces expressions techniques, cf. *Zeuxis*, 5, *supra*.

26. Cette *Héra* appartenait à un tableau des douze dieux qui ornait le Portique de Zeus Éleuthérios à Athènes, où cet artiste du IV^e siècle, qui fut également sculpteur, exerça surtout son activité.

27. La Lesché de Delphes, lieu de réunion et de conversation dédié par les Cnidiens dans le sanctuaire d'Apollon, avait ses murs ornés de deux grandes compositions de Polygnote (le premier des grands peintres classiques, vers 470-440 av. J.-C.), une *Prise de Troie* et une *Descente aux Enfers*, que nous connaissons par Pausanias : Cassandre y était représentée embrassant la statue d'Athéna au moment d'être violée par Ajax (*Description de la Grèce*, X, 26, 3).

28. Cf. Pline, *Histoire naturelle*, XXXV, 58 : « Polygnote, qui fut le premier à peindre des femmes aux vêtements transparents ».

29. Pacaté est sans doute une erreur de Lucien pour Pancaspé, favorite d'Alexandre, dont le roi avait commandé le portrait à Apelle, nue : le peintre tomba amoureux d'elle, Alexandre s'en aperçut et la lui céda (Pline, *Histoire naturelle*, XXXV, 86); cette extraordinaire beauté aurait servi de modèle à la célèbre *Aphrodite Anadyomène*. Pour la capacité d'Apelle à rendre la sensualité d'une carnation, cf. Hérodas, *Mimiambes*, IV, 59-62.

30. Cf. *Hérodote ou Aétion*, *supra*, p. 83.

31. *Iliade*, IV, 141-147 : « Comme lorsqu'une femme de Méonie ou de Carie teint de pourpre un ivoire, une bossette de mors (la pièce est dans la réserve, beaucoup de cavaliers désirent la porter, mais elle est réservée pour le plaisir du roi, tout à la fois parure du cheval et orgueil de son conducteur), c'est ainsi, Ménélas, que se teignent de sang tes nobles cuisses, tes jambes et, plus bas, tes belles chevilles. »

32. *Boôpis*, littéralement « à l'œil de bœuf », épithète formulaire d'Héra dans l'*Iliade* : la vache est un animal particulièrement associé à la déesse, et le sens de l'adjectif pourrait être « aux grands yeux » ou « au regard placide ».

violette³³» ; puis Homère la représentera avec «son doux sourire», ses «bras blancs» et ses «doigts de rose»³⁴ : en un mot, il la rendra comparable à son Aphrodite d'or, avec plus de justesse encore que la fille de Brisès³⁵. 9. Voilà ce que peuvent faire les enfants de la sculpture, de la peinture et de la poésie³⁶.

Mais ce qui fleurit surtout parmi tant d'attraits, je veux dire la grâce, ou plutôt toutes les Grâces réunies au chœur des Amours, qui pourrait se flatter de le représenter ?

POLYSTRATE

Ah ! Lycinos, c'est vraiment un miracle divin de beauté dont tu nous parles, envoyé par les dieux, c'est quelque être descendu du ciel. Mais que faisait-elle quand tu l'as vue ?

LYCINOS

Elle avait entre les mains un livre à moitié roulé, dont elle paraissait avoir lu une partie et s'occuper à lire l'autre. Tout en marchant elle s'entretenait avec une personne de sa suite ; je n'ai pu entendre ce qu'elle disait, mais elle souriait, Polystrate, et m'a laissé voir ses dents : comment te dire leur blancheur, leur régularité, leur disposition admirable ? As-tu jamais vu un beau collier de perles brillantes et d'une égale grosseur ? Ainsi ses dents étaient rangées, et ses lèvres de corail en faisaient encore ressortir la blancheur – on pourrait les comparer à cet ivoire poli dont parle Homère³⁷. Aucune n'était plus large que les autres, ni plus saillante ou plus écartée ; elles avaient une égalité et une couleur parfaites, une grandeur unique et une continuité irréprochable. En un mot, c'est un spectacle merveilleux, une vue frappante qui laisse loin derrière elle toute espèce de beauté mortelle.

POLYSTRATE

10. Arrête. Je sais maintenant, sans nul doute, quelle est la femme dont tu veux parler : je la reconnais à ces traits et à sa patrie. Ne m'as-tu pas dit qu'elle était suivie de quelques eunuques ?

LYCINOS

Oui, et d'un certain nombre de soldats.

33. Épithète d'Aphrodite chez Pindare, fr. 307 Snell.

34. Respectivement : épithète formulaire d'Aphrodite ; épithète d'Héra, d'Andromaque, d'Hélène et autres figures féminines ; épithète formulaire de l'Aurore dans les poèmes homériques.

35. *Iliade*, XIX, 282.

36. Sur cette expression, qui dit l'expertise, cf. *Zeuxis*, 5, *supra*. L'énumération correspond à la hiérarchie établie entre ces arts dans la culture grecque.

37. *Odyssée*, XVIII, 196 ; XIX, 564 (Pénélope).

POLYSTRATE

C'est la maîtresse de l'empereur, mon cher, cette beauté si célébrée³⁸.

LYCINOS

Quel est son nom ?

POLYSTRATE

Un nom raffiné, Lycinos, un nom tout aimable : c'est celui que portait la belle épouse d'Abrodate³⁹. Tu as souvent lu, dans Xénophon, les éloges qu'il accorde à cette femme aussi sage que belle ?

LYCINOS

Oui, par Zeus ! et je crois toujours la voir quand j'arrive à la lecture de ce passage, et peu s'en faut que je n'entende le discours que lui prête l'historien, lorsqu'elle arme son mari et l'envoie au combat⁴⁰.

POLYSTRATE

11. Ah ! mon ami, tu n'as vu celle-ci qu'une fois, elle a passé devant tes yeux avec la rapidité d'un éclair : tu ne peux donc louer en elle que des perfections ordinaires, je veux dire le corps et la beauté, mais tu n'as pu voir les perfections de son âme et tu ne sais pas combien cette beauté divine surpasse en elle les traits extérieurs. Moi qui suis son compatriote, j'appartiens au cercle de ses amis, j'ai souvent échangé des propos avec elle. Or, tu le sais bien, la douceur de caractère, l'affabilité, l'élévation de l'âme, la sagesse et la culture de l'esprit sont des qualités que je mets bien au-dessus de la beauté : ces charmes, en effet, sont bien préférables à ceux du corps, et il serait absurde et ridicule de faire plus de cas du vêtement que de la personne. À mon sens, la beauté parfaite consiste dans la réunion des vertus de l'âme et des perfections physiques. Or combien

38. *Aoidimos* : le seul emploi de cet adjectif dans l'épopée homérique revient à Hélène, au moment où elle évoque devant Hector sa liaison adultère avec Pâris, « funeste destin » imposé par Zeus, « objet de chant pour les hommes à venir » (*Iliade*, VI, 356-358). L'adjectif n'est cependant pas rare chez Lucien.

39. Polystrate fait allusion à la princesse assyrienne Panthéia, dont l'extraordinaire beauté et l'histoire ont aussi inspiré une *Image* à Philostrate (II, 9). Cyrus avait confié cette prisonnière à son ami d'enfance Araspe, occasion pour les deux hommes d'un débat sur le pouvoir de la beauté (sans que le nom de Panthéia soit non plus prononcé, cf. Xénophon, *Cyropédie*, V, 1). Mais en butte aux avances d'Araspe, Panthéia en appela à la protection de Cyrus et, par reconnaissance, convainquit son mari Abradatas de rejoindre son camp (VI, 1, 31 *sq.*). À la veille du combat, elle arma elle-même Abradatas et l'exhorta au courage (VI, 4, 2-11) ; quand il fut tué au service de Cyrus, elle se poignarda sur son corps (VII, 3).

40. Xénophon est souvent loué, dans l'Antiquité, pour son art de l'évidence (*énargeia*), sa capacité à faire voir ce qu'il décrit : voir notamment Plutarque, *Vie d'Artaxerxès*, 8, 1. Cet aspect a également retenu l'attention de Philostrate dans ses *Images*, qui procède un peu comme Lycinos, puisqu'il offre un portrait peint de Panthéia en place d'une description verbale, incarnation d'un portrait moral : « Le caractère de la belle Panthéia a été peint par Xénophon [...], mais pour ce qui est de sa chevelure et de son sourcil, de la nature de son regard et de la forme de sa bouche, Xénophon n'en a rien dit, alors qu'il est habile à raconter ces choses. En revanche, un homme sans talent pour dépeindre, mais très talentueux pour peindre, qui n'a jamais rencontré Panthéia, mais est familier avec Xénophon, peint Panthéia d'après le témoignage de son âme. » (*Images*, II, 9, 1)

de femmes je pourrais te montrer, qui sont belles, mais qui déshonorent leur beauté ! Qu'elles parlent seulement, et il s'avère que la fleur de leurs attraits se flétrit et se fane, et leur gaucherie ôte toute valeur à ces corps unis à une âme qui en est la mauvaise maîtresse. De pareilles femmes ressemblent aux édifices sacrés des Égyptiens : leur temple est extrêmement grand et riche, relevé de pierres précieuses, brillant de peintures et d'or, mais si vous cherchez le dieu du sanctuaire, c'est un singe, un ibis, un bouc, un chat⁴¹ — ainsi sont faites bon nombre de femmes. Ce n'est donc point assez de la beauté, si elle n'est relevée par de véritables ornements : je n'entends pas par ce mot des vêtements de pourpre et des colliers, mais, comme je l'ai dit plus haut, la vertu, la sagesse, la douceur, l'aménité, et toutes les qualités qui les définissent.

LYCINOS

12. Eh bien, Polystrate, récit pour récit, paye-moi, comme on dit, de la même mesure ou même d'une plus forte⁴² : tu le peux. Trace-moi le tableau de son âme et expose-le, afin que je ne l'admire pas à demi.

POLYSTRATE

L'épreuve que tu m'imposes, mon ami, n'est pas facile : il est bien différent de louer ce qui frappe tous les yeux et de décrire ce qu'on ne saurait voir⁴³. Je crois que j'aurai besoin, moi aussi, d'appeler à mon secours pour exécuter ce portrait, non plus seulement des peintres et des sculpteurs, mais des philosophes, qui m'aident à le tracer⁴⁴ d'après les règles qu'ils ont eux-mêmes établies et à montrer une œuvre conforme à la statuaire des Anciens. 13. Cependant tiens le tableau pour accompli.

D'abord, elle est éloquente et persuasive⁴⁵, et ces mots : « Une parole plus douce que le miel coulait de sa langue » ont été dits par Homère plutôt pour elle que pour le vieillard de Pylos⁴⁶. Le son de sa voix, d'une parfaite douceur, n'est ni grave, ce qui ne convient qu'aux hommes, ni tout à fait grêle, ce qui deviendrait efféminé et sentirait la mollesse, mais il approche plutôt de celui d'un garçon voisin de la puberté : c'est un organe agréable, flatteur, qui pénètre avec suavité dans l'oreille, si bien que, même quand elle a cessé de parler, la musique de sa voix semble y établir son séjour et s'attarder un peu, en y formant un murmure semblable à l'écho qui prolonge des paroles entendues et en laissant

41. La zoolâtrie égyptienne a toujours choqué les Grecs. Voir aussi Lucien, *Zeus tragique*, 42 et *L'Assemblée des dieux*, 10.

42. Cf. Hésiode, *Les Travaux et les jours*, 349-350 ; l'image est reprise par Lycinos au §15.

43. Tout ce passage fait écho à un mot d'Isocrate sur l'infériorité des images matérielles des corps par rapport aux images des actions et des pensées, que seuls des artistes du discours peuvent faire voir, éloge de l'éloge rhétorique (*Évagoras*, 73-75, repris par Plutarque, *Vie de Cimon*, 2).

44. *Pros tous kanonas apeuthunai to agalma* : le vocabulaire relève du domaine technique de la statuaire.

45. Adjectifs homériques (*Odyssée*, V, 334 ; VI, 125 ; X, 136 ; etc.) ; le second caractérise notamment la Muse (*Odyssée*, XXIV, 62).

46. Nestor : *Iliade*, I, 247-249. Cf. *supra*, *Héraclès*, 4.

dans l'âme une impression des mots douce comme le miel, que la persuasion accompagne. Vient-elle à chanter de cette belle voix, surtout aux accords de la cithare, alors, mon cher, alors les alcyons, les cigales et les cygnes n'ont plus qu'à garder le silence : tous ignorent la musique auprès d'elle. La fille même de Pandion, si tu voulais en faire mention, paraîtrait ignorante et sans talent, en dépit de la « riche variété de ses accents⁴⁷ ». 14. Orphée et Amphion, qui se sont emparés de l'âme de leurs auditeurs au point d'attirer les êtres inanimés par leurs accords, auraient à leur tour, je crois, déposé leur cithare aux pieds de cette belle, s'ils l'avaient entendue, et debout, en silence, ils auraient prêté l'oreille à ses accents. Conserver une harmonie parfaite, de manière à ne jamais manquer la mesure, mais à régler exactement son chant d'après le levé et le frappé ; s'accompagner en harmonie de la cithare, accorder en même temps le luth et la voix, observer un doigté juste et plier sa voix à toutes les inflexions de la mélodie : cet art fut-il jamais connu du chantre de Thrace et du berger du Cithéron, qui jouait de la lyre en conduisant son troupeau⁴⁸ ?

Voilà pourquoi, Lycinos, si jamais tu entends chanter cette femme, au lieu d'éprouver seulement le sort de ceux qui voyaient les Gorgones et d'être pétrifié, tu sauras encore quel était le pouvoir des Sirènes : tu te tiendras là, emporté par le ravissement, et je ne sais quel charme te fera oublier ta patrie et tes foyers. Vraiment, même si tu te fermes les oreilles avec de la cire, son chant pénétrera au travers de cet obstacle⁴⁹. Tel est le concert qu'il te sera donné d'écouter : tu croiras entendre Terpsichore, Melpomène ou Calliope elle-même⁵⁰, dont elle a reçu les leçons et dont elle réunit en elle toutes les séductions et toutes les grâces. Pour le dire en un mot, imagine qu'il sort de sa bouche une voix telle qu'on doit l'attendre et de telles lèvres et de ces dents. Tu l'as vue, cette femme dont je parle : figure-toi donc l'avoir entendue.

15. Son langage n'est pas moins précis, elle parle un ionien pur et participe agréablement à la conversation en y répandant toutes les grâces attiques : il ne faut pas s'en étonner, puisque c'est sa langue maternelle, celle de ses aïeux, et qu'il lui était impossible de ne point avoir l'idiome d'une personne née dans une colonie d'Athènes. Il ne faut pas s'étonner non plus de son goût pour la poésie, qu'elle fréquente assidûment, étant concitoyenne d'Homère⁵¹.

47. *Odyssée*, XIX, 521. Il s'agit de Procné (ou de Philomèle, suivant les versions), métamorphosée en rossignol – à la suite d'un infanticide sanglant. Sur cette légende, voir *De la déesse syrienne*, 40 et note.

48. On sait que « le chantre de Thrace », Orphée, était capable de charmer les bêtes fauves comme les plantes. Sur Amphion, voir *supra*, *La Salle*, 19.

49. Pour cet épisode de l'*Odyssée*, cf. *supra*, *La Salle*, 19.

50. Ces trois Muses présidaient respectivement à la danse, à la tragédie et à la poésie épique.

51. Smyrne n'était qu'une des très nombreuses villes antiques à revendiquer la naissance d'Homère. Selon les Athéniens, la ville aurait été fondée par Thésée. Sur le charme du dialecte ionien, cf. *Hérodote ou Aétion*, 1, *supra* ; c'est un dialecte littéraire, qui se distingue de la langue parlée, la *koinè*, « langue commune » (cf. *De la déesse syrienne*).

Voilà, Lycinos, un portrait de la beauté de sa voix et de son chant, tel que peut l'esquisser l'inexpérience d'un crayon. Mais voyons aussi ses autres qualités, car mon dessein n'est pas de rassembler et d'exposer, comme toi, tant de charmes dans un seul portrait, pour réaliser, à partir de tant de beautés, une œuvre multiple qui rivalise avec elle-même⁵² : au contraire, chacune des vertus de son âme se verra dépeinte séparément dans un tableau formé sur ce bel original.

LYCINOS

C'est une fête, c'est un gala splendide que tu nous promets, Polystrate, et tu vas, si je ne me trompe, me payer au centuple : comble donc la mesure et sois convaincu que tu ne saurais, quoi que tu fasses, me causer un plus sensible plaisir.

POLYSTRATE

16. De toutes les qualités, en particulier de celles qui s'acquièrent par l'étude, la culture est, sans contredit, la plus belle : eh bien, donnons-lui forme maintenant, dans une composition aussi agréable par la diversité que par l'élégance des contours, afin de ne pas rester au-dessous de toi dans l'art plastique. Que son portrait rassemble tous les trésors de l'Hélicon : à la différence de Clio, Polymnie⁵³, Calliope et des autres Muses, qui ne président qu'à une seule science, elle sera dotée, en plus de l'art de chacune, de ceux d'Hermès et d'Apollon. Les beautés que les poètes ont ornées du charme de leurs vers et que les orateurs ont exprimées avec la force de leur éloquence, les récits des historiens, les leçons des philosophes serviront à décorer notre tableau, non pas d'une teinte légère et superficielle, mais de manière qu'il soit imbu et pénétré à fond par une couleur indélébile. Et si je ne peux produire aucun original pour cette peinture, il faut me le pardonner, car jamais on n'a cité chez les anciens de modèle si accompli en matière de culture. Néanmoins, si tu le veux, nous exposerons notre tableau : moi, je n'y vois rien à reprendre.

LYCINOS

Il est très beau, Polystrate, et toutes les lignes en sont parfaites.

POLYSTRATE

17. Dessinons maintenant et sa sagesse et son intelligence. C'est ici surtout que nous aurons besoin d'un grand nombre de modèles, antiques pour la plupart, et particulièrement de celui d'Ionie⁵⁴. Nos dessinateurs, nos artistes seront Eschine, l'ami de Socrate, et Socrate lui-même (ce sont, de tous les peintres,

52. On trouve ici dans les manuscrits une phrase dont la lettre et le sens sont mal établis et qui semble une glose insérée dans le texte : « car, rassemblant des beautés trop nombreuses, elle serait moins artistique ».

53. Muses de l'histoire et de la pantomime.

54. Aspasia de Milet fut célébrée par Socrate (non sans ironie) dans le *Ménexène*, qui la met en scène comme professeur d'éloquence, et par Eschine le Socratique dans un dialogue (perdu) qui porte son nom : son *Aspasie* devait se présenter comme un dialogue encomiastique.

ceux qui en ont le mieux saisi la ressemblance, d'autant plus qu'ils ont travaillé sous les inspirations de l'amour) : la fameuse Aspasia de Milet, maîtresse du très illustre Olympien⁵⁵, nous offrira un modèle qui n'est point à dédaigner pour la pénétration de l'esprit, l'expérience des affaires, la profondeur du coup d'œil en politique, la vivacité, la finesse. Transportons-les dans notre tableau avec toute l'exactitude de l'équerre, sauf cette différence que, d'un côté, nous avons un tableautin, et de l'autre, un colosse sous les yeux.

LYCINOS

Comment cela ?

POLYSTRATE

Parce que, Lycinos, ces deux portraits, quoique ressemblants, sont d'une grandeur complètement différente. En effet, la république des Athéniens était loin d'égaliser la puissance actuelle de Rome, et si notre Aspasia ressemble à l'autre, elle l'emporte sur elle par la grandeur, étant représentée sur une plus vaste toile.

Le deuxième et le troisième modèle nous seront fournis par la fameuse Théano et la Muse de Lesbos, auxquelles nous ajouterons Diotime : la première nous donnera son élévation d'âme à transporter dans notre tableau, Sappho nous prêtera l'élégance de son génie, et Diotime, outre les qualités que Socrate a louées en elle, son esprit et sa rare prudence⁵⁶. Voilà, Lycinos, le portrait à exposer.

LYCINOS

19. Par Zeus, Polystrate, il est vraiment admirable ! Mais passons à un autre.

POLYSTRATE

Celui de sa bonté, mon cher, et de son affabilité, qui sont l'indice d'un caractère affectueux, et de sa bienveillance à l'égard de ceux qui implorent son appui ? Il faut alors lui donner les traits de l'autre Théano, épouse d'Anténor, ceux d'Arète, de sa fille Nausicaa et de toutes les femmes qui, dans une haute fortune, se sont distinguées par leur modération⁵⁷.

20. Après ce tableau, nous ferons celui de sa vertu et de son amour pour le héros dont elle partage la couche : telle était la fille d'Icarios, cette femme prudente et sage dont Homère a tracé le portrait, car c'est ainsi qu'il a peint

55. Sur ce surnom de Périclès, voir Plutarque, *Vie de Périclès*, 8. Sa célèbre maîtresse était souvent présentée par les poètes comiques comme son Héra.

56. Théano, qui fut, suivant certaines traditions, l'épouse de Pythagore lui-même, est la plus célèbre des femmes appartenant à l'école pythagoricienne. Diotime est mise en scène dans le *Banquet* de Platon (201d sq.) : prêtresse de Mantinée, elle aurait instruit Socrate « des choses concernant l'amour », mais sa réalité historique n'est pas clairement établie.

57. Cette « Théano aux belles joues » était la prêtresse d'Athéna à Troie : voir en particulier *Iliade*, VI, 297-311. Arète et Nausicaa, femme et fille d'Alcinoos, le roi des Phéaciens, recueillirent Ulysse naufragé et lui permirent de rentrer à Ithaque : cf. *Odyssée*, chants VI (célèbre rencontre d'Ulysse et de Nausicaa) à VIII, et chant XIII.

Pénélope⁵⁸. Mais plutôt, par Zeus ! représentons-la comme l'épouse d'Abradate, dont elle porte le nom et de laquelle nous avons parlé tout à l'heure.

LYCINOS

Ah ! Polystrate, ce dernier coup de pinceau achève ta peinture. Mais tes portraits doivent être bientôt finis, car tu as détaillé son âme tout entière, en en louant successivement les parties.

POLYSTRATE

21. Non pas tout entière, je n'ai point encore parlé de ce qui mérite nos plus grands éloges, je n'ai pas dit quelle elle se montre au milieu de sa condition splendide : point d'orgueil dans la prospérité qui l'entourne, nulle confiance dans la fortune qui la place si haut au-dessus des hommes ; elle sait demeurer au même niveau, jamais une pensée grossière ou incivile ; populaire pour ceux qui l'abordent, elle descend avec eux sur le terrain de l'égalité, se montre toujours affable dans les témoignages d'amitié et de politesse, et charme d'autant plus ceux qui les reçoivent qu'ils émanent d'une personne élevée, mais qui n'affiche rien de théâtral.

C'est ainsi que ceux qui font tourner leur pouvoir, non vers le dédain, mais vers la bienveillance, paraissent vraiment dignes des biens que le sort leur a impartis. Seuls ils échappent justement à l'envie, personne ne jalosant une puissance qui se montre modérée dans le succès, et qui ne va pas, semblable à l'Até d'Homère, fouler aux pieds les têtes des hommes et écraser ceux qui sont au-dessous d'elle⁵⁹. Voici, d'ailleurs, ce qui arrive aux gens d'un esprit étroit par suite de la grossièreté de leur âme. Lorsque la Fortune, au moment où ils s'y attendent le moins, les fait monter sur son char céleste aux ailes rapides⁶⁰, sans se satisfaire de leur sort ni regarder la terre ils aspirent à s'élever toujours davantage ; mais bientôt, nouveaux Icares, leur cire fond, leurs ailes se dispersent au vent et ils font rire, en tombant la tête la première au milieu de la mer et des flots. Ceux, au contraire, qui usent de leurs ailes comme Dédale, sans s'élever trop haut et sans oublier qu'elles sont faites de cire, ménagent leur vol proportionné à la nature humaine et, contents de raser les flots, où ils mouillent de temps en temps leurs ailes qu'ils n'exposent point à toute l'ardeur du soleil, ils arrivent sûrement et sagement à leur but⁶¹. Voilà ce qu'on peut louer avant tout dans notre héroïne. Aussi mérite-t-elle ce que chacun lui souhaite, en retour de sa bonté, de conserver toujours ses ailes et de voir affluer sans cesse de nouveaux biens.

58. La « sage Pénélope » est une expression formulaire de l'*Odyssée*.

59. Cf. *Illiade*, XIX, 91-94 (un épisode où Zeus est joué par Héra).

60. Pour cette image du succès, cf. *Le Songe*, 15, *supra*.

61. Enfermé avec Icare par le Crétois Minos dans le labyrinthe, Dédale fabriqua des ailes, pour lui-même et son fils, qu'il fixa avec de la cire : on sait qu'Icare, en dépit des conseils de son père, s'approcha si près du soleil que la cire fondit et qu'il fut précipité dans la mer dite dès lors Icarienne, tandis que Dédale parvenait sain et sauf en Italie.

LYCINOS

22. Que tes vœux s'accomplissent, Polystrate ! Elle en est digne. Ses attraits ne se bornent pas, comme ceux d'Hélène, à la seule beauté du corps, ils recèlent une âme mille fois plus belle et plus aimable. Il convenait qu'un grand empereur, bon et pacifique, joignît à tant d'autres avantages la fortune de voir naître sous son empire une femme si accomplie, et fût assez heureux pour obtenir sa tendresse. Ce n'est pas une médiocre félicité que d'être aimé d'une femme qui peut, comme le dit Homère, et disputer à l'Aphrodite d'or le prix de la beauté et s'égalier à Athéna pour manier l'aiguille⁶². Il n'est point, en effet, de mortelle qu'on puisse comparer à celle-ci « pour le corps et la stature », ainsi que parle Homère, « pour l'esprit et le travail des mains »⁶³.

POLYSTRATE

23. Tu dis vrai, Lycinos, et si tu veux m'en croire, nous réunirons tous nos portraits, et celui que tu as façonné de ses attraits physiques et ceux que j'ai tracés des beautés de son âme : nous en composerons une seule image, et nous la déposerons dans un livre, pour être l'objet de l'admiration commune du siècle présent et des siècles à venir — tableau sans doute plus durable que ceux d'Apelle, de Parrhasios et de Polygnote, et bien plus agréable à notre dame, puisqu'il a le privilège de n'être fait ni de bois, ni de cire, ni de couleurs⁶⁴, mais inspiré de la pensée même des Muses, et de donner ainsi une image fidèle, qui représente à la fois et les charmes du corps et les vertus de l'âme.

Défense des *Portraits*

POLYSTRATE

1. « J'ai vu, Lycinos, me dit la dame, j'ai vu, avant tout, dans votre ouvrage, votre zèle et votre affection pour moi : on ne fait pas un éloge aussi pompeux, s'il n'est dicté par la bienveillance. Mais il est bon que je vous fasse savoir, à mon tour, quelle je suis.

« Je n'aime point les flatteurs de profession : ces gens-là ne sont à mes yeux que des charlatans, qui ne sont pas d'un caractère libre. Dans les éloges surtout, quand on m'en adresse de pesants et d'exagérés à l'excès, je rougis,

62. Cf. *Illiade*, IX, 389-390 : Achille refuse l'offre d'Agamemnon d'épouser une de ses filles, fût-elle comparable à ces deux déesses.

63. Cf. *Illiade*, I, 115 (la première partie du vers est formulaire) : Agamemnon célèbre en ces termes la supériorité de Chrysis sur Clytemnestre, son « épouse légitime ».

64. Le support des peintures mobiles était souvent constitué de panneaux de bois enduits de cire, laquelle entrait également dans la composition des couleurs et des vernis. Sur cette opposition entre le livre immortel et l'œuvre d'art périssable, cf., par exemple, Denys d'Halicarnasse, *La Composition stylistique*, 25, 34. La fragilité, bien réelle, de l'œuvre peinte est un motif récurrent dans la littérature grecque depuis Eschyle, *Agamemnon*, 1326-1329 ; voir aussi l'Hélène d'Euripide qui voudrait effacer la beauté de son visage comme on efface une peinture (*Hélène*, 260-263).

je suis prête à me boucher les oreilles⁶⁵ et je prends la chose plutôt comme un sarcasme que comme une louange. 2. La louange, en effet, n'est supportable qu'autant que celui qu'on loue reconnaît en lui chacun des avantages qu'on célèbre ; passé cela, c'est autre chose, une évidente flatterie.

« J'en sais beaucoup pourtant, a-t-elle ajouté, qui aiment à s'entendre attribuer dans un éloge les mérites qu'ils n'ont pas. Ainsi un vieillard aime à être flatté sur sa vigueur, un homme qui n'est pas beau veut qu'on lui donne la beauté de Nirée ou de Phaon⁶⁶ : ils s'imaginent que ces louanges changeront leur figure, qu'elles leur rendront leur première jeunesse, erreur renouvelée de Pélias⁶⁷.

3. Mais il n'en va point ainsi. Quel serait, en effet, le prix de la louange, si elle pouvait nous donner réellement ce qu'elle nous prête à l'excès ? Ceux qui se laissent louer ressemblent, selon moi, à un homme qui couvrirait sa laideur d'un beau masque et ferait vanité de cette beauté que chacun peut lui ôter et qu'un rien peut briser ; d'autant plus ridicule qu'une fois démasqué, il montrerait quelle figure cachaient ces beaux dehors. Tel serait aussi, par Zeus ! un homme de petite taille qui, chaussé d'un cothurne, voudrait disputer de grandeur avec ceux dont la taille dépasse son niveau de toute une coudée. »

4. À ce propos, elle me citait un exemple. Une femme illustre par sa naissance, belle du reste et bien faite, mais petite et d'une taille tout à fait au-dessous de la moyenne, était louée dans les vers d'un poète sur ses avantages et particulièrement sur sa beauté et sur sa taille : on comparait à celle d'un peuplier sa stature droite et élancée⁶⁸. Charmée de cet éloge, comme si elle grandissait à chaque mesure de vers, elle allait jusqu'à battre des mains. Le poète, voyant le plaisir qu'elle prenait à sa louange, recommençait souvent le même passage, lorsqu'un des auditeurs se penchant vers son oreille : « Finis, mon cher, dit-il, tu vas faire lever cette dame⁶⁹. »

5. Et par une faiblesse semblable et plus ridicule encore, me dit-elle, Stratonice, femme de Séleucos, proposa aux poètes un prix d'un talent pour celui qui ferait le plus bel éloge de sa chevelure, bien qu'elle fût presque chauve et qu'il ne lui restât plus que fort peu de cheveux : personne n'ignorait l'état de sa tête, et la perte qu'elle avait faite à la suite d'une longue maladie. Elle entendit cependant

65. Le motif revient en clôture de notre texte, § 29. C'est une référence possible à l'épisode des Sirènes dans l'*Odyssée*, voir *Portraits*, 14, *supra*.

66. Nirée est « le plus beau des héros danaens venus à Troie » (*Iliade*, II, 673). Phaon de Lesbos, passeur vieux et laid, avait reçu d'Aphrodite un onguent de beauté : c'est à cause de lui que Sappho se serait suicidée.

67. Victime de Médée, Pélias fut dépecé par ses filles, qui le mirent à cuir avec l'idée de le rajeunir.

68. Haute taille et beauté constituent une formule topique, par exemple dans le genre du roman grec. Déjà Nausicaa, assimilée d'abord à Artémis par Ulysse pour « son apparence, sa taille et sa stature », avait fait l'objet d'une comparaison célèbre avec un « jeune palmier » de Délos (*Odyssée*, VI, 151-152 et 162 *sq.*).

69. Ce serait un moment de vérité fatal au poète.

de misérables poètes lui dire que ses cheveux ressemblaient à des hyacinthes, en rouler les boucles en longs anneaux et les comparer à de l'ache – quoiqu'elle n'en eût pas un seul⁷⁰.

6. C'est ainsi qu'elle se moquait de tous ceux qui se livrent en proie aux flatteurs. « La plupart, ajoutait-elle, ne sont pas seulement sensibles aux éloges, ils veulent encore être flattés et trompés dans leurs portraits. En tous cas, parmi les peintres, ils choisiront de préférence celui qui leur donnera dans un tableau la figure la plus agréable. Il en est même qui ordonnent à l'artiste de retrancher quelque chose de leur nez, de donner à leurs yeux une teinte plus noire ou de leur prêter d'autres traits qu'ils voudraient avoir. Ils ne s'aperçoivent pas qu'ils vont ainsi couronnant l'image d'un autre, qui n'a aucune ressemblance avec eux⁷¹. » 7. Tels ont été ses discours avec d'autres encore.

Elle a donné d'ailleurs des éloges à la plus grande partie de ton ouvrage, mais il y a une chose qu'elle n'a pu souffrir, c'est que tu l'aies assimilée à des déesses, Héra et Aphrodite : « Une semblable comparaison, dit-elle, est au-dessus de moi, ou plutôt de toutes les mortelles, et pour ma part, bien loin de vouloir être comparée aux premières des déesses, je n'aurais même pas voulu qu'il me mît en parallèle avec des héroïnes telles que Pénélope, Arété, Théano. J'ai pour les dieux trop de respect et de religion. Je craindrais d'être d'un orgueil comparable à celui de Cassiopée, si j'acceptais une louange de cette nature ; cependant, elle ne se compara qu'aux Néréides : elle révérait Héra et Aphrodite⁷². »

8. Enfin, Lycinos, elle te prie de vouloir bien modifier ton œuvre, ou bien elle prendra toutes les divinités à témoin que c'est contre son gré que tu l'as écrite : tu dois savoir que ton livre lui ferait de la peine s'il entrait en circulation tel qu'il est aujourd'hui, dénué de religion et de piété envers les dieux ; elle s'accuserait elle-même d'impiété et se croirait coupable en se laissant comparer à l'*Aphrodite* de Cnide ou à celle des Jardins. Elle te remet en mémoire ce que tu dis d'elle à la fin de ton livre, à savoir que le faste et l'orgueil ne sont point dans son caractère, que, loin de vouloir s'élever au-dessus de la condition

70. Sur la reine Stratonice, voir *De la déesse syrienne*. Cette anecdote n'est pas autrement attestée, mais cet éloge (paradoxal) d'une chevelure de reine rappelle la Boucle de Bérénice (sérieusement) célébrée par Callimaque puis Catulle. Les « cheveux de hyacinthe », sans doute bouclés comme la fleur, viennent de l'*Odyssée* et des deux interventions d'Athéna pour accroître le pouvoir de séduction d'Ulysse, au moment de sa rencontre avec Nausicaa (VI, 230-231), puis de sa reconnaissance par Pénélope (XXIII, 157-158).

71. Cf. Lucien, *Comment il faut écrire l'histoire*, 13 : trouver plaisir aux éloges mensongers, « c'est ressembler à ces hommes laids, ou plutôt à ces femmes qui recommandent aux peintres de les faire les plus belles possible : elles s'imaginent qu'elles n'en seront que plus jolies si l'artiste fleurit l'incarnat de leur teint et mêle du blanc à sa couleur ».

72. Cassiopée prétendait rivaliser de beauté avec les Néréides : pour la punir, Poséidon fit surgir un monstre marin auquel Andromède, fille de Cassiopée, aurait été sacrifiée sans l'intervention de Persée. Pour les autres héroïnes, voir *Portraits*, 18-20, *supra*.

humaine, elle se contente d'effleurer la terre de son vol. Voilà ce que tu dis, et puis tu vas la porter jusqu'aux cieus et l'égaliser à des déesses !

9. Elle te conjure de ne pas la croire moins sensée qu'Alexandre. Un architecte promettait à ce roi de changer tout le mont Athos en sa statue et d'y tailler son image, tenant une ville dans chaque main. Le monarque, regardant cette promesse comme une imposture et jugeant cette téméraire entreprise comme trop au-dessus de lui, empêcha l'homme de sculpter d'in vraisemblables colosses et lui ordonna de laisser le mont Athos tel qu'il était, sans aller rapetisser une si grande montagne jusqu'à une ressemblance marquée avec un corps si petit⁷³. Elle applaudissait beaucoup la grandeur d'âme d'Alexandre, qui, par ce refus, s'était élevé, disait-elle, une statue plus haute que le mont Athos dans la mémoire de ceux qui garderaient de ce prince un éternel souvenir : car il n'appartient qu'à une grande âme de mépriser un honneur si extraordinaire.

10. Elle a beaucoup admiré la façon et l'idée de tes portraits, mais elle ne les trouve pas ressemblants. Elle ne croit point mériter semblable honneur, elle s'en reconnaît bien loin, ainsi que n'importe quelle autre femme. Elle te renvoie donc tes éloges et s'incline devant tes modèles et tes références. Loue ses vertus humaines, mais, suivant ses propres expressions : « Pas de chaussure plus grande que mon pied, de peur qu'elle ne me gêne quand je voudrai marcher⁷⁴ ».

11. Voici encore une chose qu'elle m'a recommandé de te dire : « J'ai lu dans plusieurs auteurs, vous autres hommes savez si cela est vrai, qu'on ne permet pas à Olympie d'élever aux vainqueurs des portraits plus grands que nature⁷⁵. Les hellanodices veillent à ce qu'aucun ne s'écarte de la vérité et l'on soumet les statues à un examen encore plus rigoureux que les athlètes⁷⁶. Prenez donc garde, Lycinos, qu'on ne puisse nous accuser d'avoir surfait pour la mesure, et qu'ensuite les hellanodices ne renversent notre image. » 12. Voilà ce qu'elle m'a dit.

Vois maintenant, Lycinos, comment tu pourras retoucher ton livre, en retranchant tous les traits qui peuvent offenser les dieux. Ils ont paru singulièrement lui déplaire, elle a frémi en les entendant lire et elle a supplié les déesses de lui être favorables : faiblesse bien excusable chez une femme.

73. Les versions diffèrent un peu, notamment le nom de l'architecte en question, mais voir Strabon, XIV, 1, 23 ; Plutarque, *Vie d'Alexandre*, 72, et surtout *La Fortune d'Alexandre*, 335C-E ; Vitruve, II, préf. 2, 3. Lucien fait encore allusion à cette anecdote, en l'associant à une autre occasion de rejet des flatteurs par le roi, dans *Comment il faut écrire l'histoire*, 12.

74. La métaphore du mors associée au motif de la chaussure mal adaptée au pied fait écho à Horace, *Épîtres*, I, 10, 34-43.

75. Les femmes, à l'exception peut-être des jeunes filles, n'étaient pas admises dans le sanctuaire d'Olympie au moment des jeux.

76. Lucien est le seul à mentionner ce détail, mais cf. Pline, *Histoire naturelle*, XXXIV, 16 : « Les statues des athlètes qui l'avaient emporté trois fois étaient faites à la ressemblance de leur corps : elles sont dites *iconiques*. » Sur les hellanodices, voir *Hérodote ou Aétion*, 4, *supra*.

À dire vrai, du reste, il m'a semblé quelle n'avait pas tout à fait tort. Je n'avais d'abord trouvé rien de répréhensible dans ton écrit quand tu m'en as fait lecture. Mais depuis qu'elle m'a fait remarquer ces différents endroits, je commence à être de son avis. Il m'est arrivé quelque chose d'analogue à certains effets d'optique : quand on regarde les objets de trop près, qu'on se les met sous les yeux, on n'aperçoit rien distinctement, mais en s'éloignant à une juste distance, on voit tout parfaitement, et ce qui est bien et ce qui ne l'est pas.

13. Comparer une mortelle à Aphrodite et à Héra, qu'est-ce autre chose que de dégrader ces déesses ? Dans ces sortes de parallèles, ce n'est point le petit objet que l'on augmente, c'est le grand que l'on diminue. Que deux hommes marchent côte à côte, l'un d'une taille gigantesque, l'autre à peine élevé au-dessus de terre, si l'on voulait les rendre égaux, de manière que l'un ne passe pas l'autre, ce ne serait pas en ordonnant au nain de se hausser, même en s'élevant le plus possible sur la pointe des pieds, mais, pour que tous les deux paraissent de taille égale, il faudra que le géant se courbe et se fasse plus petit. De même, dans les comparaisons du genre des tiennes, ce n'est pas l'homme qu'on élève en l'assimilant à la divinité, c'est inévitablement la divinité qu'on abaisse en la ravalant à un être inférieur à elle. Je conviens que le manque d'objets terrestres peut nous autoriser à élever nos expressions jusqu'aux cieux, sans paraître coupables d'impiété, mais toi, qui avais le choix de tant de beautés féminines, tu as eu l'audace, sans qu'il en fût besoin, de comparer ton héroïne à Aphrodite et à Héra.

14. Retranche donc, Lycinos, cette exagération blâmable. Cette manière n'est pas dans ton caractère : tu n'es pas habituellement porté à donner des éloges, tu en es même avare, mais aujourd'hui, tu as subi, je ne sais comment, une métamorphose complète, tu t'es mis en dépense et ton économie s'est changée en prodigalité louangeuse. Ne rougis point, du reste, de remettre sur le métier une œuvre déjà livrée au public : Phidias en fit autant, dit-on, lorsqu'il eut achevé son Zeus, qu'on voit à Élis. Debout derrière les portes, après avoir fait enlever les voiles qui couvraient sa statue pour l'exposer, il écouta les critiques et les éloges : l'un trouvait le nez trop gros, l'autre le visage trop long, un troisième blâmait autre chose. Quand les spectateurs se furent retirés, Phidias s'enferma de nouveau, corrigeant et rectifiant les proportions de sa statue d'après l'avis de la majorité ; car il ne croyait pas que le jugement d'une si grande foule fût sans importance, attendu que plusieurs personnes doivent mieux voir qu'une seule, fût-ce un Phidias⁷⁷.

Telle est la commission que j'avais à te faire de la part de notre belle, et tels sont les conseils que me dicte ma bienveillante amitié.

77. Cette anecdote concernant la statue de Zeus à Olympie est sans doute une invention de Lucien, mais une histoire similaire était rapportée sur Apelle (Pline, *Histoire naturelle*, XXXV, 84-85). Pour une attitude inverse de l'artiste, cf. *Zeuxis ou Antiochos*, 7, *supra*.

LYCINOS

15. Ah ! Polystrate, quel orateur inconnu je trouve en toi ! Tu viens de prononcer contre mon ouvrage un discours si long, une accusation si grave, qu'il ne me reste aucun espoir de défense. Cependant vous n'avez guère observé les formes juridiques, toi surtout, qui as condamné mon livre par défaut, en l'absence de son avocat⁷⁸. Il est trop facile, je crois, comme dit le proverbe, de gagner le prix quand on court tout seul. Je ne suis donc pas surpris de voir ma cause perdue, puisqu'on n'a pas fait couler d'eau pour moi et qu'on n'a pas entendu ma défense⁷⁹. Et ce que je trouve de plus étrange dans cette affaire, c'est que vous êtes tous les deux accusateurs et juges. Veux-tu donc que je m'en tienne à votre décision et que je garde le silence ? Ou bien dois-je, à l'exemple du poète d'Himère, composer une palinodie ? Enfin donnerez-vous le droit d'appel à ma cause ?⁸⁰

POLYSTRATE

Oui, par Zeus ! si tu as quelque juste raison à faire valoir. Ce n'est pas contre des adversaires, comme tu dis, c'est devant des amis que tu vas prononcer ta défense, et je suis prêt, pour ma part, à comparaître avec toi.

LYCINOS

16. Une chose me contrarie, Polystrate, c'est que notre héroïne ne soit pas présente à mon discours. Cela vaudrait beaucoup mieux : me voilà réduit à me défendre par procuration. Cependant, si tu veux être mon interprète auprès d'elle avec la même fidélité que tu as été le sien auprès de moi, je ne craindrai pas de jeter le dé.

POLYSTRATE

Sois tranquille à cet égard, Lycinos : je m'acquitterai parfaitement du rôle de ta défense. Seulement tâche d'être bref, pour que je retienne mieux.

LYCINOS

J'aurais pourtant besoin de parler longtemps, afin de réfuter une accusation si terrible. Mais je veux bien, à cause de toi, abréger ma défense. Va donc lui dire de ma part...

78. Peut-être une allusion au Socrate du *Phèdre* qui déplore le sort des œuvres peintes comme des œuvres écrites, incapables d'agir sur leur réception, qui ne « peuvent par elles-mêmes ni se protéger ni se venir en aide » (275d-e).

79. Référence à la clepsydre, qui permettait, dans les tribunaux athéniens, de fixer la longueur d'un discours par l'écoulement d'une certaine quantité d'eau (à la manière d'un sablier).

80. Il ne reste que quelques fragments du poète lyrique Stésichore qui vécut à Himère, en Sicile, autour de 600 av. J.-C. Il aurait été puni de cécité par Hélène pour avoir fustigé son infidélité adultère (cf. fr. 192 Page *PMG*), mais aurait recouvré la vue après la composition d'une palinodie, ou chant de rétractation, la réhabilitant. Cette allusion de Lucien, et le dispositif même de son dialogue, rappellent le *Phèdre* de Platon, où Socrate, également contraint à une palinodie (241d-243e), place sa seconde critique du discours de Lysias dans la bouche de Stésichore (244a sq.).

POLYSTRATE

Pas du tout, Lycinos : prononce ton discours comme si elle était elle-même présente ; ensuite, moi je t'imiterai auprès d'elle.

LYCINOS

Eh bien, puisque tu le veux, Polystrate, elle est ici, et c'est elle qui a dit tout ce que tu m'as fait savoir de sa part. Je n'ai plus qu'à commencer le second discours. Mais, mon ami, car je n'hésiterai pas à t'avouer ce qui m'arrive, tu m'as rendu, je ne sais comment, ma justification bien redoutable. Tu le vois, je transpire déjà, j'ai peur, il me semble que je l'aperçois elle-même, et cette vue me jette dans le plus grand trouble. Je vais commencer toutefois : il n'y a plus à différer, elle est là.

POLYSTRATE

Oui, par Zeus ! La plus grande bonté brille sur son visage : elle est, tu le vois, sereine et affable. Prononce donc ton discours en toute assurance.

LYCINOS

17. Je vous ai donné, ô la plus parfaite des femmes, des louanges dont l'étendue vous paraît, dites-vous, exagérée ; je ne vois cependant pas que je vous aie loué autant que vous le faites vous-même par votre excessive piété envers les dieux. Ce trait surpasse presque tout ce que j'ai pu dire de vous – pardonnez si je ne l'ai point ajouté à votre portrait : je l'ignorais, il m'avait échappé, sans cela je l'eusse dessiné avant tous les autres. Loin donc que mes éloges soient outrés, je sens combien je suis resté au-dessous de mon sujet. Voyez quel coup de pinceau j'ai négligé, qui eût mis dans tout son jour l'excellence de votre caractère et la justesse de votre raison, puisque la piété envers les dieux est le garant de la vertu envers les hommes. Par suite, si je dois retoucher mon discours et corriger votre image, je n'aurai pas la témérité d'y rien retrancher, mais j'y ajouterai ce trait, qui doit parachever et couronner toute l'œuvre.

Et j'ai en outre à votre égard, je l'avoue, la plus grande obligation : quand j'ai vanté la modération de votre caractère, ennemi du faste et de l'orgueil au milieu des splendeurs de votre fortune, en vous plaignant de mon propos, vous confirmez la vérité de l'éloge. En effet, ne pas s'approprier avidement de pareilles louanges, mais les refuser par scrupule, prétendre qu'elles sont bien au-dessus de son mérite, c'est la marque certaine d'une âme modeste et populaire. Seulement, plus vous montrez cette disposition au sujet des éloges, plus vous faites connaître que vous êtes digne d'être exaltée. On peut, à ce propos, vous appliquer un mot de Diogène. On lui demandait comment on peut mériter la gloire : « En la méprisant », répondit-il. Si l'on me demandait : « Qui sont ceux qui méritent le plus d'être loués », je dirais : « Ceux qui ne veulent pas l'être. »

18. Mais ces réflexions paraîtront peut-être étrangères à la cause et s'éloigner de la question. Le point sur lequel je dois me défendre est d'avoir modelé votre

beauté en la comparant à celle de l'*Aphrodite* de Cnide et de l'*Aphrodite* des Jardins, à celle d'Héra et d'Athéna. Cet éloge vous a semblé excéder le vers, et trop grand pour la mesure du pied. Examinons donc ce grief.

Il y a un vieux proverbe qui dit que les peintres et les poètes ne sont pas soumis à reddition de comptes⁸¹ ; à plus forte raison, selon moi, ceux qui font des éloges, quoiqu'ils avancent, comme nous, prosaïquement à pied et ne s'élèvent pas sur les ailes du mètre⁸². L'éloge est libre ; son étendue ni sa brièveté ne sont soumises à aucune loi ; l'unique objet qu'on s'y propose est d'exciter la plus vive admiration pour la personne louée et de la présenter comme un modèle. Mais je n'irai pas plus loin, afin que vous ne croyiez pas que j'en suis réduit à prendre cette voie.

19. Je vous dirai plutôt que notre manière de composer un éloge consiste à nous servir de comparaisons et d'images, dont le principal mérite est la justesse dans la ressemblance. Pour que l'effet soit jugé réussi, ce n'est pas assez que l'objet de la comparaison soit parfaitement égal à celui de la louange ou ne lui soit inférieur en aucun point : il faut, autant que possible, élever l'être qu'on loue jusqu'à un objet qui l'emporte de beaucoup sur lui. Par exemple, si, pour faire l'éloge d'un chien, on disait qu'il est plus gros qu'un renard ou qu'un chat, serait-ce, à votre avis, le louer d'une manière convenable ? « Non », diriez-vous. Et quand on comparerait ce chien à un loup, l'éloge ne serait pas encore fort grand. Comment donc l'amener à sa perfection naturelle ? En disant : « Ce chien, par la taille et la force, ressemble à un lion. » Ainsi un poète, pour faire l'éloge du chien d'Orion, l'appelle « dompteur de lions⁸³ ». Voilà l'éloge parfait d'un chien.

De même, si l'on veut louer un fameux athlète, Milon de Crotone, Glaucos de Carystos ou Polydamas⁸⁴, et que l'on dise de lui qu'il est plus robuste qu'une femme, ne croirez-vous pas que l'auteur d'un éloge aussi sot serait tourné en ridicule ? Eût-il exalté sa force au-dessus de celle d'un seul homme, il serait encore loin d'avoir fait un éloge véritable. Écoutez comme un poète célèbre a fait l'éloge de Glaucos : « Ni le vaillant Pollux, ni fils d'acier d'Alcmène », dit-il, n'en fût venu aux bras contre lui⁸⁵. Vous voyez à quels dieux il compare son héros, ou plutôt comme il l'élève au-dessus d'eux. Or Glaucos ne s'est pas fâché d'avoir été mis en parallèle avec les dieux qui président à la lutte, et jamais ceux-ci n'ont songé à tirer vengeance de lui ou de son poète à cause de l'impiété de cet éloge. L'un et l'autre, au contraire, ont joui de l'estime et de l'admiration de toute la Grèce : Glaucos, à cause de sa force ; le poète, entre tous ses chants, particulièrement pour celui-ci. Ne soyez donc pas étonnée si,

81. L'image est empruntée à l'Athènes classique : quiconque avait exercé une fonction publique était soumis à une procédure de reddition de compte (*euthunai*).

82. Cf. Lucien, *Comment il faut écrire l'histoire*, 7-8, sur la liberté de la poésie en matière d'éloge.

83. Pindare, fr. 239 Bowra.

84. Sur ces athlètes, parmi les plus fameux de l'Antiquité, cf. *Hérodote ou Aétion*, 8, *supra*.

85. Simonide fr. 509 Page *PMG*. Le « fils d'Alcmène » est Héraclès.

voulant faire une comparaison nécessaire à tout éloge, je me suis servi d'un exemple outré en apparence : le bon sens me l'indiquait.

20. Vous avez parlé de flatterie ; vous avez déclaré que vous détestiez les flatteurs : je vous en loue, et je ne puis faire autrement. Seulement, ne confondez pas, je vous prie, mais distinguez bien l'œuvre de la louange et l'exagération hyperbolique de la flatterie. Le flatteur ne loue qu'en vue de son propre intérêt ; il n'a aucun souci de la vérité ; il croit devoir, en toute occasion, pousser son éloge à l'excès ; il ment ; il emprunte à son imagination presque tout ce qu'il dit ; il n'hésite pas à dire que Thersite est beaucoup plus beau qu'Achille, que Nestor est le plus jeune des guerriers qui sont devant Troie⁸⁶ ; il jurera que le fils de Crésus a l'ouïe plus délicate que Mélampous⁸⁷, que Phinée a la vue plus perçante que Lyncée, du moment qu'il espère tirer quelque profit de ses mensonges⁸⁸. Au contraire, celui qui loue ne ment jamais ; jamais il ne prête à son sujet des qualités qui n'existent point : seulement il peint les avantages naturels, même peu développés, de l'objet loué, puis il les amplifie et leur donne un air de grandeur. Il osera dire d'un cheval, qui, de tous les animaux que nous connaissons, est, de sa nature, le plus léger et le plus rapide : « Sur la tête des épis il courait, sans les rompre⁸⁹. » Et ailleurs : « le galop des chevaux aux sabots tempétueux⁹⁰ ». S'il veut louer une belle maison, excellentement aménagée, il dira : « Tel est de Zeus le céleste palais⁹¹. » Un flatteur appliquerait ce vers à la cabane d'un gardeur de pourceaux, s'il espérait en tirer quelque chose du porcher. C'est ainsi que Cynéthos, flatteur de Démétrios Poliorcète, après avoir épuisé toutes les ressources de la flatterie, louait celui-ci, tourmenté de la toux, de ce qu'il crachait avec grâce⁹².

21. Le caractère qui distingue le flatteur du panégyriste ne consiste pas seulement en ce que l'un ne fait aucune difficulté d'employer le mensonge pour faire plaisir à ceux qu'il loue, tandis que l'autre essaye d'élever des qualités qui existent ; mais ils diffèrent grandement en ceci, que le flatteur use des hyperboles aussi souvent

86. Thersite est « l'homme le plus laid qui soit venu sous Ilion » (*Iliade*, II, 216) ; Nestor est le doyen des héros achéens, cf. *Iliade*, I, 250-252.

87. L'un des deux fils de Crésus était sourd muet (Hérodote, I, 34) : on sait qu'il trouva l'usage de la parole au moment où un soldat perse allait tuer son père par méprise (I, 85). Le devin Mélampous passait pour entendre les voix de tous les animaux, jusqu'à celle des vers de terre : cf. Apollodore, *Bibliothèque*, I, 9, 11-12.

88. Le devin Phinée était aveugle, alors que Lyncée est connu pour sa vue perçante, au point de voir sous la terre. Les deux figures sont liées à la légende des Argonautes.

89. *Iliade*, XX, 196 : adapté de la description des pouliches du roi Erichthonios, « le plus prospère des mortels » (XX, 220).

90. Telle quelle, la citation n'est pas identifiée, mais il est question au début de la première *Néméenne* de Pindare de l'hymne qui s'élanche pour faire « l'éloge des chevaux aux sabots tempétueux » (*Ném.*, I, 6) ; voir aussi, pour l'épithète, l'*Hymne homérique à Aphrodite*, 217 ; Simonide fr. 515 Page PMG ; etc.

91. *Odyssée*, IV, 74 : à l'arrivée de Télémaque chez Ménélas, cf. *La Salle*, 3, *supra*. Le « porcher » ensuite (le mot est homérique) prolonge la référence à l'*Odyssée* et évoque Eumée, dont Ulysse peut admirer les enclos, au début du chant XIV.

92. L'anecdote ne semble pas attestée ailleurs.

qu'il le peut, tandis que le panégyriste en fait un usage sensé et se tient dans de justes bornes. Tels sont, entre mille, les signes qui séparent la flatterie de la louange sincère : elles vous apprendront à ne pas soupçonner tous ceux qui vous louent, mais à les distinguer et à mesurer chacun d'eux à la règle qui lui convient.

22. Maintenant, rapprochez, si vous voulez bien, mon ouvrage de ces deux modèles, et vous verrez s'il s'applique à celle-ci ou à celle-là. Si j'avais comparé une femme laide à la statue de Cnide, je passerais à bon droit pour un flagorneur plus impudent que Cynéthos, mais lorsque c'est une femme comme vous, et que tout le monde connaît, la distance n'est pas assez grande pour que l'on blâme ma témérité.

23. Peut-être me direz-vous, ou plutôt vous me l'avez déjà dit : « Je vous permets de louer ma beauté, mais il fallait faire un éloge qui ne suscite pas la jalousie des dieux, et non pas assimiler une mortelle à des déesses. » Je réponds à cela, puisque la vérité m'y force, que je ne vous ai point comparée à des déesses, ô femme accomplie, mais aux chefs-d'œuvre de nos meilleurs artistes, à des ouvrages de pierre, d'airain ou d'ivoire. Il n'y a pas d'impiété, je pense, à comparer l'homme aux œuvres sorties de sa main – à moins que vous ne confondiez Athéna avec la statue faite par Phidias, et l'Aphrodite ouranienne avec le marbre que Praxitèle a sculpté à Cnide il n'y a pas si longtemps : prenez garde à l'indignité d'une telle opinion sur les dieux, dont il me semble que la véritable image ne saurait être représentée par la main des mortels⁹³.

24. Si d'ailleurs je vous ai comparée, dans toute la mesure du possible, à ces déesses mêmes, je n'ai rien fait en cela qui me soit particulier et ne suis pas le premier qui ait frayé cette route : un grand nombre de poètes estimables l'avaient ouverte avant moi, et à leur tête, Homère, votre compatriote, que je vais citer à cette barre pour ma défense. Il n'est pas possible que l'on me condamne sans le condamner aussi.

Je l'interrogerai donc, ou plutôt je vous interrogerai pour lui, car vous conservez dans votre mémoire, et vous faites bien, les passages les plus charmants

93. Sur la confusion possible entre les représentations des dieux et les dieux, cf. C. Clerc, *Les Théories relatives au culte des images chez les auteurs grecs du II^e siècle apr. J.-C.*, et T. Scheer, *Die Gottheit und ihr Bild. Untersuchungen zur Funktion griechischer Kultbilder in Religion und Politik*. Cette attitude est souvent moquée par Lucien, cf. en particulier *Sur les sacrifices*, 11 : « On élève des temples aux dieux, afin sans doute qu'ils ne soient pas sans feu ni lieu, on leur fait faire des portraits, en convoquant l'art d'un Praxitèle, d'un Polyclète, d'un Phidias. Je ne sais pas trop où ces artistes les ont vus pour nous représenter Zeus barbu, Apollon toujours adolescent, Hermès orné de poil follet, Poséidon avec des cheveux bleus, Athéna avec des yeux gris. Cependant ceux qui entrent dans les temples ne se figurent plus qu'ils ont devant eux de l'ivoire indien, de l'or extrait des mines de Thrace, mais le fils même de Cronos et de Rhéa, que Phidias a installé sur terre, qu'il a chargé de veiller sur les déserts de Pise et qui s'estime heureux si, tous les cinq ans, on songe à lui offrir quelque sacrifice à l'occasion des jeux. » Cf. encore *Zeus tragique*, 7 sq., *supra*. Pour le débat sur la représentation du divin à l'époque impériale, lire le *Discours olympique* de Dion de Pruse (discours XII) et Philostrate, *Vie d'Apollonios de Tyane*, VI, 19.

de ses rhapsodies. Que pensez-vous de lui, lorsqu'il dit de Briséis captive que, semblable à l'Aphrodite d'or, elle pleure la mort de Patrocle ? Et peu après, comme si ce n'était pas assez de ressembler à Aphrodite toute seule, il ajoute : « Elle répondit alors, en pleurs, la femme aux déesses semblable⁹⁴. » Ce langage vous le fait-il haïr ? Jetez-vous son livre ou lui accordez-vous la liberté d'un pareil éloge ? Quand vous la lui refuseriez, tant de siècles la lui ont donnée ! Il n'est personne qui lui en ait fait un crime, ni celui qui eut l'audace de fouetter son image⁹⁵, ni celui qui marqua d'un obèle les vers qu'il prétendait supposés⁹⁶. Eh quoi ! il lui sera permis de comparer à Aphrodite d'or une femme barbare, dont les yeux sont baignés de larmes, et moi, sans faire de votre beauté un éloge que vous ne voulez pas entendre, je ne pourrais comparer aux statues des déesses une femme dont le visage radieux s'éclaire constamment de ce sourire que l'homme partage avec les dieux⁹⁷ !

25. Lorsque Homère veut peindre Agamemnon, voyez s'il épargne les dieux et comment il en distribue les traits dans des proportions parfaites : il avait, dit-il, les yeux et la tête de Zeus, la ceinture d'Arès, la poitrine de Poséidon, détaillant chacune des parties de son corps d'homme pour leur affecter une ressemblance avec des dieux de cette importance⁹⁸. Ailleurs, il compare Hector à « l'homicide Arès », et ainsi de suite : il fait « égal aux dieux » le Phrygien, fils de Priam, souvent il appelle « semblable à un dieu » le fils de Pélée⁹⁹. Mais je reviens à des exemples de femmes. Écoutez le poète vous dire : « C'est Artémis ou Aphrodite à la ceinture d'or », ou bien : « Ainsi Artémis court à travers les montagnes »¹⁰⁰. 26. Et non content d'assimiler des mortels aux dieux, il compare aux Grâces la chevelure d'Euphorbe, quoique souillée de sang¹⁰¹.

94. Respectivement *Iliade*, XIX, 282 et 286.

95. Zoïle, le philosophe cynique du IV^e siècle, surnommé *Homéromastix*, « fléau d'Homère », pour son livre de critiques acerbes sur les poèmes homériques.

96. Zénodote, premier bibliothécaire d'Alexandrie et auteur de la première édition critique d'Homère : il traçait dans la marge un trait rappelant la forme d'une broche (*obelos*) pour indiquer les vers qu'il considérait comme inauthentiques, un signe critique repris par tous les savants alexandrins.

97. On songe en particulier à l'épithète « amie des sourires » qui est par excellence celle d'Aphrodite dans la poésie archaïque.

98. *Iliade*, II, 478-479 : « Pour les yeux et le front, il est semblable à Zeus qui se plaît à lancer la foudre, à Arès pour la ceinture et, pour la poitrine, à Poséidon. » Cf. Lucien, *Comment il faut écrire l'histoire*, 8 : « Quand les poètes veulent louer Agamemnon, personne ne s'oppose à ce qu'ils lui donnent la tête et les yeux de Zeus, la poitrine du frère du souverain des dieux, Poséidon, et la ceinture d'Arès : il faut absolument que le fils d'Atrée et d'Aéropé soit un composé de tous ces dieux, puisque ni Zeus ni Poséidon ni Arès ne peut répondre isolément à l'idée qu'on a de sa beauté. »

99. Respectivement, pour Hector : *Iliade*, XI, 295 et XIII, 802 ; pour Pâris : *Iliade*, III, 16, etc. ; pour Achille : *Iliade*, I, 131 et XIX, 155.

100. Respectivement, à propos de Pénélope : *Odyssée*, XVII, 37 et XIX, 54 ; et de Nausicaa : *Odyssée*, VI, 102.

101. *Iliade*, XVII, 51.

Enfin, les exemples de ce genre sont si nombreux dans Homère qu'il n'y a presque aucun endroit de ses poèmes qui ne soit embelli par ces images divines. Ainsi, effacez-les chez ce poète, ou permettez-nous semblable audace. Et ces comparaisons et ces images sont si autorisées qu'il n'hésite pas à employer des termes de rapport inférieurs à ces divinités : il compare les yeux d'Héra à ceux d'un bœuf, un autre poète dit qu'Aphrodite a des «yeux de violette», et qui ne connaît pas les «doigts de rose»¹⁰², fût-il à peine familiarisé avec les poèmes d'Homère ?

27. Cependant, c'est peu de chose encore que de comparer la beauté des hommes à celle des dieux : on va jusqu'à usurper leurs noms. Combien de gens s'appellent Dionysios, Héphestion, Zénon, Posidonius, Hermias ? L'épouse du roi de Chypre, Évagoras, se nommait Latone, et la déesse, qui pouvait la changer en pierre, comme Niobé, ne s'en est pas fâchée. Je ne parle pas des Égyptiens : quoique les plus superstitieux des hommes, ils emploient les noms des dieux jusqu'à satiété, presque tout chez eux porte un nom tiré du ciel.

28. Bannissez donc toute timidité au sujet de ces louanges : ce n'est point votre affaire. Si, dans mon ouvrage, j'ai commis quelque faute envers la divinité, vous n'en êtes pas responsable, à moins qu'il n'y ait des crimes de lecture. Les dieux s'en vengeront sur moi, lorsqu'ils se seront vengés d'abord d'Homère et des autres poètes. En tout cas, ils ne se sont jamais fâchés contre le prince des philosophes, qui a dit que l'homme est l'image de la divinité¹⁰³.

J'aurais encore beaucoup de choses à vous dire, mais je me tairai par égard pour notre ami Polystrate, afin qu'il puisse retenir mes paroles.

POLYSTRATE

29. Je ne sais trop, Lycinos, si cela me sera possible : tu as parlé bien longtemps et plus que ne te le permettait l'eau versée. J'essayerai cependant de conserver ton discours dans ma mémoire et, comme tu vois, je cours de ce pas le rendre à notre belle, en me bouchant les oreilles, de peur qu'aucun bruit étranger ne vienne en confondre l'ordre, et que je ne me fasse siffler des spectateurs.

LYCINOS

C'est ton affaire, Polystrate, de jouer au mieux ton rôle. Pour moi, qui t'ai confié ma pièce, je vais me retirer maintenant ; lorsqu'on annoncera l'instant où les juges vont porter leurs suffrages, alors je me présenterai pour savoir quelle sera l'issue de ce concours¹⁰⁴.

102. Sur ces épithètes, cf. *Les Portraits*, 8, *supra*.

103. Il s'agit probablement de Platon, avec en ce cas une référence à la clôture du *Timée*, 92c (où il est plutôt question du cosmos comme image du divin intelligible).

104. *Agôn* : «procès», en référence au dispositif judiciaire, ou «concours», tels les festivals religieux (Dionysies, Lénéennes) de l'Athènes classique où les auteurs de théâtre faisaient concourir leurs productions.

LUCIEN ET L'EKPHRASIS

Jackie PIGEAUD

Je voudrais prendre le prétexte des extraits de Lucien, que l'on nous offre ici avec bonheur, pour essayer de réfléchir sur un certain nombre de termes liés à l'*ekphrasis*, de façon, disons-le tout de suite, à arracher cette dernière à la rhétorique pour la confier à la poétique. C'est essayer de retrouver l'énergie créatrice. Regardons de près, et notamment dans leur traduction, les concepts, je dirais les outils, que l'*ekphrasis* véhicule constamment. Je pense à des termes qui demandent à être interrogés sans cesse, passés à l'épreuve dans leurs contextes variés : l'*harmogè*, la *symmetria*, la *mimésis*. On est trop habitué à ces mots-là. Il faut se méfier si l'on veut leur redonner une dynamique¹.

L'émotion

De grâce, d'abord, qu'on ne prenne pas pour un simple effet de rhétorique, pour une exagération outrée, la description de l'effet de l'œuvre sur l'individu, l'*ekplèxis*, le coup au cœur, l'émotion qui mène au bord de l'évanouissement : nos contemporains ont oublié cette violence qu'ils essaient d'atténuer dans leurs traductions. L'effet de l'œuvre d'art, sa démesure, signe à la fois de sa beauté et de la sensibilité de l'admirateur, cela leur semble obsolète.

Dans cette rencontre avec ce qu'on peut appeler, même si c'est un anachronisme, le génie, Lucien est très proche de Longin. Comme l'écrit Winckelmann dans une lettre : « *L'athaumastie*, c'est-à-dire la non-admiration, recommandée par Strabon parce qu'elle produit l'apathie (ou l'absence de passion), peut avoir son mérite en morale, mais elle ne vaut rien en fait de beaux-arts... » Notre époque frileuse a inventé le syndrome de Stendhal, qui paraît-il se soigne. Ce syndrome, peut-on lire, est « une maladie psychosomatique qui provoque des accélérations du rythme cardiaque, des vertiges, voire des hallucinations chez certains individus exposés à une surcharge de chefs-d'œuvre artistiques ». Jamais

1. Cela n'enlève rien aux mérites du livre indispensable de J. J. Pollitt, *The Ancient View of Greek Art : Criticism, History and Terminology*.

syndrome plus stupide ne fut inventé dans la fécondité psychiatrique. Stendhal est là comme le référent de la première description qui en a été donnée, dans son *Voyage en Italie* : «J'étais arrivé à ce point d'émotion où se rencontrent les sensations célestes données par les beaux-arts et les sentiments passionnés. En sortant de Santa Croce, j'avais un battement de cœur, la vie était épuisée chez moi, je marchais dans la crainte de tomber...» Il fallut attendre 1979, et la psychiatre italienne Graziella Magherini, qui observa cent cas similaires à Florence. Heureuse cité !

Ainsi les effets de la beauté sont comparés, chez Lucien, à ceux de la Gorgone, de la Méduse. L'effet traduit par «j'en suis encore tout immobile d'admiration» (*Les Portraits*, 1, *supra*, p. 150) est encore trop faible. On devrait plutôt parler de métamorphose : «et peu s'en faut que d'homme je ne devinsse pierre, figé par l'admiration». C'est l'équivalent pour l'orateur de ce qu'est l'inspiration pour le poète, l'émotion motrice, si l'on peut dire, qui justifie la prise de parole.

La Salle

Ce texte nous donne une bonne occasion de réfléchir sur cette question. C'est comme l'irrésistible tentation d'Alexandre qui ne sut résister au bain mortifère. Comment, dans une telle salle, résister à la tentation de prendre la parole ? Certes on peut dire que voici un exorde bien trouvé, et s'arrêter à un constat de rhétorique. Ce serait dommage et ignorer une vraie réflexion : l'homme cultivé a le devoir de prendre la parole pour célébrer la beauté et la commenter. De plus cet endroit de beauté est un lieu pour la voix. Plaisir d'entendre et de s'entendre, là où la voix se prolonge, «sonore comme les antres profonds» ; le son «revient sur lui-même» et, bien entendu, évoque chez les gens simples la nymphe Écho (§ 3)².

Il est vrai que la vue l'emporte sur le sens de l'ouïe : «Presque toujours la beauté passe des yeux jusqu'à l'âme, qui la prend pour modèle et la reproduit dans les discours.» (§ 4) L'âme se fait belle en contemplant la beauté. Comme le dit Horace dans l'*Art poétique*, ce chef-d'œuvre, la vue l'emporte sur l'ouïe, le tableau sur le récit. Les yeux sont fidèles, et il n'y a pas d'intermédiaire (*quae /ipse sibi tradit spectator*, v. 181-182).

Avec le *Phèdre*, de Platon, l'Ilissos, le haut platane et la fraîcheur de son ombre restent à tout jamais le lieu du dialogue. Mais, dit Lucien, cette salle fournit un ombrage et une beauté qui valent le *locus amoenus* du *Phèdre*. L'orientation de l'édifice vers l'orient, pour être inondé de lumière au lever du soleil, l'eurythmie entre la longueur, la largeur et la hauteur, en font un endroit superbe. À cela il faut ajouter la beauté des plafonds, la sobriété de l'ornement. «Qui ne désire, même au-delà de ses forces, prendre la parole au milieu de

2. *La Salle*, *supra*, p. 43.

ce séjour... ?» (§ 10) L'*ekphrasis* est la réponse spontanée et nécessaire d'un homme cultivé à la beauté. Et d'abord l'*ekphrasis* parlée, à haute et belle voix. Jouissance de la voix, dans ce lieu qui «répète nos paroles, prolonge les derniers accents de la voix, retarde la fin de chaque période ; ou plutôt, tel un auditeur dont la mémoire est facile, [...] retient tout ce que l'on dit, fait l'éloge de celui qui parle et paye ainsi le tribut littéraire de sa reconnaissance» (§ 3). La salle-caverne est comme une mémoire. Cette beauté, certes, frappe la vue, mais chez l'homme doué, elle exige le jugement (*krisis*) et un raisonnement (*logismos*) qui suivent la perception (§ 6). Le beau n'est vraiment beau qu'accompli, achevé, porté à son terme par le raisonnement. Mais voici que se propose le discours antithétique. L'orateur doit redouter la concurrence de la splendeur, l'acoustique d'une salle où le son est renvoyé de manière confuse. L'auditeur est distrait par le spectacle du beau. La vue l'emporte sur l'ouïe. Le discours ne doit pas abandonner pour autant. Il encourage les auditeurs à lever les yeux vers le plafond, à fixer le regard vers celui qui «va peindre (*graphein*) par la parole». On profite évidemment de ce que le même verbe désigne aussi bien l'action d'écrire, de dessiner ou de peindre.

La technique

Il y a chez Lucien un très sérieux intérêt pour la technique, celle du peintre évidemment, mais aussi celle de l'architecte, comme on le voit justement dans la *Salle* ou, de manière encore plus nette, dans *Hippias*. Dans ce discours, en effet, Lucien prononce l'éloge des ingénieurs (*mechanikoi*), de ceux qui ont donné des œuvres théoriques, certes, mais surtout de ceux qui ont laissé des traces de leur savoir, de leur génie pratique, comme Archimède ou Thalès de Milet. Ceux-là seuls méritent d'être appelés savants (*sophoi*), les autres ne méritent que le nom de sophistes (§ 2). La réalisation, l'actualisation d'un projet technique, le triomphe des difficultés qui s'y opposent, voilà ce qui est passionnant. Détourner les eaux du fleuve Halys, comme fit Thalès pour faire passer à pied sec l'armée de Crésus, ou réaliser un bain malgré les difficultés du terrain, créer du beau, de l'harmonieux et du pratique dans un lieu paradoxal, est de la même essence. Surtout ne pas dédaigner la pratique, l'utilité qui est la finalité première du technicien. Utilité et beauté peuvent se trouver réunies grâce à l'ingéniosité qui triomphe de la nature et de ses accidents – même s'il s'agit d'un projet qui peut sembler vulgaire, somme toute, comme l'édifice d'un bain. Hippias en a réuni toutes les qualités que je cite dans l'ordre : l'utilité, la situation favorable, la bonne lumière, la proportion, l'adaptation au terrain qu'il a fallu niveler pour créer un soubassement solide, une redoutable difficulté ; et enfin la sécurité assurée pour l'utilisateur. On ne peut qu'être frappé par l'intérêt méticuleux que Lucien éprouve pour les problèmes techniques. L'*harmogè* de Zeuxis, nous le verrons, est un problème technique.

Le Canon de Polyclète

Le corps du danseur « doit être, selon le *Canon* de Polyclète, ni trop haut, et au-delà de la grandeur moyenne, ni trop court [...], ni trop gras, ni trop maigre... » (*De saltatione*, 75) On peut être étonné, à première vue, non que le *Canon* fût ici évoqué, mais qu'il le fût comme illustration de la moyenne. Je dois rappeler, comme je l'ai montré ailleurs, qu'il y a deux versions, ou plutôt deux lectures, deux interprétations du *Canon*³. Il s'agit du sens à donner à ce que j'appelle la *symmétrie* (grec *symmetria*), pour éviter toute confusion avec ce que nous entendons par *symétrie*.

Une partie importante de ce que nous savons du *Canon* de Polyclète vient de Galien et, pourrions-nous dire, dans deux situations. L'une est particulièrement intéressante, parce qu'elle concerne Chrysippe⁴. Il s'agit de l'analogie qu'il propose entre maladie de l'âme et maladie du corps. Pour le corps, il distingue la santé qui consiste dans la proportion (*symmetria*) des éléments, froid, chaud, humide et sec ; pour la beauté du corps, il pense qu'elle ne réside pas dans « la proportion (*symmetria*) des éléments, mais [dans] celle des parties, du doigt au doigt, de tous les doigts à la paume et au poignet ; de ces parties à l'avant-bras et de l'avant-bras au bras ; et de toutes les parties à l'égard de toutes, comme il est écrit dans le *Canon* de Polyclète ». Je laisse ici de côté le sens qu'il faut donner aux parties⁵. L'essentiel est dans l'articulation, c'est-à-dire la dénomination de parties distinctes et repérables⁶.

La citation se trouve à l'intérieur d'une problématique stoïcienne. D'autre part, Galien ne blâme pas Chrysippe pour cette définition de la beauté du corps sur laquelle il s'appuie. Bien au contraire, écrit Galien, « tous les médecins et tous les philosophes définissent la beauté du corps dans la proportion des parties, et la santé dans la proportion des éléments ». Il y a donc un consensus, un de ces nœuds organisateurs qu'affectionne Galien. C'est vrai, évidemment, si l'on en reste strictement à la définition⁷. Il est difficile de douter qu'il y ait eu, à la période hellénistique, une discussion sur la beauté, et la formation d'une topique autour des définitions du *Canon* de Polyclète.

Les choses se compliquent quand on voit le second passage témoin du *Canon* de Polyclète issu du *De temperamentis* de Galien. Il faut le considérer dans un large contexte (I K 559 sq.). L'intérêt est de voir que le *Canon* de Polyclète apparaît dans une problématique du moyen, de la médiété, du *mésôn*, et dans

3. Cf. mon livre *L'Art et le Vivant*.

4. *P.H.P.* V, 3 = *D.K.* I, 391 = De Lacy, p. 308 sq.

5. Cf. A. Steward, « The Canon of Polykleitos : a question of evidence ».

6. Steward fait remarquer que l'auteur « is concerned with lengths, not joins » (p. 131). C'est évident – et c'est même là la définition de la *diarthrose*.

7. L'aporie de Chrysippe consiste dans le fait qu'il est incapable de fournir l'analogie du côté de l'âme, confondant santé et beauté de l'âme et étant incapable de désigner les éléments qui composent l'âme, de les définir et de les dénombrer ; cf. mon livre *La Maladie de l'âme*, p. 297.

une réflexion sur la crase (le mélange). On élaborera, écrit Galien, un *symmétron* de référence, en se donnant un *mésou*, un moyen terme, entre l'eau bouillante et la neige ou la glace. Ainsi par la pensée on aura un *symmétron* à égale distance de chaque extrême (I K 561). Puis on peut réaliser, dans l'expérience, en mélangeant une quantité de glace à la même quantité d'eau bouillante, un mélange égal. On touchera le mélange et on mémoriserà cette sensation pour s'y référer comme à un *canon*. On prendra donc comme référence (*canon*) et norme (*gnômon*) un type moyen (§ 565), par rapport auquel on appellera les autres, par écart, chauds, froids, secs, humides. Cela est vrai aussi, dit Galien, des animaux. Et l'on arrive à la phrase : « Ainsi les modélistes, les dessinateurs, les statuaires et autres fabricants de reproduction, dessinent et reproduisent le plus beau à l'intérieur de chaque espèce, comme l'homme à la plus belle forme, ou le cheval, ou le bœuf, ou le lion, en examinant le milieu en cette espèce. Et l'on fait l'éloge d'une statue de Polyclète appelée *Canon* qui a reçu ce nom du fait qu'elle a la proportion (*symmétrie*) la plus exacte de toutes les parties les unes à l'égard des autres. » Le *Canon* est donc ici clairement défini comme moyenne. Ce sens particulier de la *symmetria* n'est sans doute pas, à l'origine, celui du *Canon*.

Mais le *Canon* que cherche Galien est plus difficile encore, car il doit rendre compte à la fois du mélange et de la forme. Cette réduction du *Canon* de Polyclète à la moyenne implique bien plus qu'une référence convenue au *topos* polyclétéen quand il s'agit de *symmetria*. Le *Doryphore*, qui est la réalisation du *Canon* proposée par Polyclète lui-même, ici défini comme homme moyen, est une chose apparemment nouvelle. Elle correspond à une tentative pour homogénéiser les questions de la matière et celles de la forme. Le *mésou* est un cas d'égalité entre les extrêmes, cas particulier de la *symmetria*⁸.

Voici, chez un quasi-contemporain de Lucien, une allusion au *Canon*. De Philostrate, lequel on ne sait trop, on a conservé un traité fort intéressant *Sur la gymnastique*⁹. On y trouve ceci :

Il faut encore examiner le caractère du corps des athlètes, comme dans la statuaire, en tenant compte de la correspondance réciproque des parties ; ainsi on jugera de la cheville du pied par le carpe, de l'avant-bras par la jambe, du bras par la cuisse, des fesses par l'épaule ; l'un des côtés du dos doit être comparé à l'autre ; la poitrine doit avoir le même

8. Cf. *L'Art et le Vivant*, « L'esthétique de Galien ».

9. Ce texte avait été édité et publié par Kayser (Philostrati Libri *De Gymnastika* quae supersunt, nunc primum editi et interpretati est C. L. Kayser, Heidelberg, 1840). Minoïde Mynas l'édita en 1852 ; Daremberg en donna, la même année, une autre édition fort corrigée, où il tonnait contre Mynas ; cf. Philostrate, *Traité sur la gymnastique*, texte grec accompagné d'une traduction en regard et de notes par Ch. Daremberg, Paris, Didot, 1858. Daremberg n'a jamais pu avoir communication du manuscrit découvert par Mynas. L'édition de référence est maintenant celle de J. Jüthner : Philostratos, *Über Gymnastik*, Leipzig-Berlin, Teubner, 1909. Voir aussi mon édition récente : *De la gymnastique. De Philostrate à Mercuriale*. On lira avec profit R. Sargent Robinson, *Sources for the History of Greek Athletics*, p. 212 sq.

degré de proéminence que les hanches ; et la tête qui est une image de tout le corps¹⁰, doit être en exacte proportion avec toutes les parties. (trad. Ch. Daremberg, p. 41)

Je reviendrai sur cet important traité de Philostrate. Mais je voudrais remarquer que dans le passage cité nous trouvons la *symmétrie*, au sens de la proportion, et notre *symétrie* avec la comparaison des deux côtés.

La mesure de la *mimésis*

Le *De saltatione* est un texte très important si l'on veut étudier l'esthétique de Lucien. Entre autres raisons pour sa réflexion sur la *mimésis* que je traduirais plutôt par *représentation* que par *imitation*. Dans la danse, et cela vaut aussi pour les discours, dit Lucien, il existe une espèce d'exaltation qui pousse à exagérer, un zèle mal placé, un mauvais goût, de ces gens qui « dépassent la mesure (*métron*) de la *mimésis* ». Ils vont « au-delà de ce qu'il convient » (§ 82).

Ce passage est intéressant du point de vue de l'*empathie*, phénomène dont nous aurons à reparler. Il s'agit ici de celle de l'actant, en l'espèce d'un danseur. Il devait danser Ajax et sa folie, et au lieu de jouer Ajax fou, il devint fou lui-même (§ 83). Actes délirants qui se succèdent... Cependant tout le théâtre devient fou, on saute, on crie. Les gens sans culture pensent qu'il s'agit du sommet de la *mimésis*. Les gens cultivés finalement sont lâches ; ils ont honte de l'attitude de l'artiste, ils ressentent la faute, mais ils applaudissent.

Jouer le fou ne va pas sans danger, on le sait. Il y faut la prudence d'Ulysse. Nous avons le témoignage de Sénèque le Père, qui évoque le cas de Gallus Vibius¹¹ : « Je sais qu'il arriva à lui seul non de tomber dans la folie par hasard, mais d'y parvenir par son jugement [décision claire] ; car en imitant les fous, en pensant que la folie était l'entremetteur du talent, il réduisit au vrai ce qu'il simulait chaque jour. » Montaigne cite l'histoire¹² en parlant de ce Gallus Vibius, qui perdit la raison en tâchant, selon lui, de comprendre l'essence de la folie¹³ ; mais Sénèque dit seulement qu'il s'appliqua avec trop de contention à en imiter les mouvements.

10. Mynas traduit : « sphérique comme l'univers » (p. 81). C'est qu'il comprend *to pan, le tout*, comme l'univers. Vieux problème... Jüthner rapproche de Platon, *Timée*, 44d (cf. p. 240) : « Les dieux renfermèrent les deux révolutions divines dans un corps sphérique, pour imiter la forme ronde de l'Univers, et ce corps, c'est celui que nous nommons la tête ; c'est en nous la partie la plus divine et maîtresse de toutes les autres. » Jüthner cite aussi, pour la proportionnalité, Galien, I K 624 et I K 333.

11. Cf. Sénèque le Rhéteur, *Controverses et Suasoirs*, nouvelle édition revue et corrigée par H. Bornecque, Paris, Garnier, 1932, t. I, p. 205 : « C'est le seul, à ma connaissance, qui eut le malheur de devenir fou, non brusquement et par hasard, mais graduellement et par choix. En effet, à force d'imiter la folie et de prendre la folie pour un charme qui rendait le talent plus séduisant, il finit par éprouver réellement ce qu'il feignait chaque jour. » Cf. Montaigne, *Essais*, éd. P. Villey, Paris, PUF, 1965, t. IV, p. 48 : « Les recueils d'exemples du XVI^e siècle font parfois mention de Gallus Vibius. »

12. *Essais*, I, XXI, « La force de l'imagination ».

13. « *Fortis imaginatio generat casum*, disent les clercs... » (Montaigne, *Essais*, éd. P. Villey, t. I, p. 120)

L'acteur de Lucien eut de la chance de se retrouver lui-même. Comment cela pourrait-il être compris de nos jours, au moment où l'on récompense, dans des festivals, l'apothéose de la *mimésis* imbécile ?

Le contour des corps vivants

À propos de la question de l'art, il ne faut surtout pas négliger la réflexion sur les exercices du corps que constitue *Anacharsis*. « Les jeunes gens ne sont ni minces ni desséchés ni alourdis par l'embonpoint, mais bien proportionnés dans leurs contours¹⁴. » (§ 25) Bien proportionné n'est pas suffisant. Leurs contours tendent vers le *symmétron*, dont on peut se demander là ce que signifie cette *symmétrie*. Ce contour est en partie le résultat du régime et des exercices. Philostrate écrit dans son traité *De la gymnastique*, § 50 : « De bonnes preuves de l'excès de fatigues sont fournies par le contour extérieur du corps (*peribolè*), qui semble plus grêle que de coutume¹⁵... »

Chez Lucien comme chez Philostrate, on peut être certain que le modèle est à prendre dans l'Art. S'il fallait commenter le rapport de la qualité du contour, terme évidemment devenu technique dans l'art plastique, c'est à Winckelmann qu'il faudrait s'adresser, même s'il ne fait pas référence à Lucien. Le contour, dit-il, est le résultat de la collaboration de l'idée, de la vision et prévision de la forme, et du régime, de l'alimentation : « C'est dans ces exercices que le corps acquérait ce contour mâle & élégant que les artistes grecs ont donné à leurs statues, & qui n'a jamais été égalé¹⁶. » « Et quand l'artiste pourrait puiser dans la nature toutes les autres parties, elle ne pourra jamais lui donner ce contour pur, gracieux & correct, qui forme la véritable ligne de beauté, & qu'on ne trouve que dans les statues grecques. [...] La ligne qui, dans la nature, sépare le moins du trop, est extrêmement déliée¹⁷... » Il faut donc comprendre la belle nature comme un *être mixte*. L'important est de voir, dans les *Gedanken*, apparaître cette conception de l'idée imposée par un artiste à la matière. Le nom de Phidias vient juste d'être évoqué ; Cicéron n'est certainement pas loin. C'est une manière d'idéaliser la nature, ou plutôt de fabriquer une belle nature. Mais ce n'est pas la seule. D'autres paradigmes sont avancés. Je dirai que l'on peut fabriquer la belle nature par l'idée, comme Phidias, ou par le logos, et cela de plusieurs façons – celle de Polyclète, donc du *Canon*, et celle que l'on peut attribuer, entre autres, au peintre Zeuxis, et que l'on appelle la *composition par élection*.

14. *Eis to summétron perigegramménoi*, trad. É. Chambry, *Lucien de Samosate. Œuvres complètes*, t. 3, p. 50 ; « but symmetrical in their lines... », trad. A. M. Harmon, Loeb Classical Library.

15. Trad. Ch. Daremberg, *op. cit.*, p. 85, légèrement modifiée.

16. J. J. Winckelmann, *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques dans la sculpture et la peinture*, éd. fr., p. 7.

17. *Ibid.*, p. 24.

Zeuxis. «Ce seul mot vain de nouveauté...» (Lucrèce, *De rerum natura*, V)

Le texte que Lucien consacre à Zeuxis est d'une grande importance. Et d'abord pour la question de la modernité et de l'originalité¹⁸.

Pour Lucien il y a les anciens et nous, si je puis dire. Il y a l'Antiquité et les modernes. Ou plutôt, il y a l'antique dont je dis souvent qu'il est le rêve de l'Antiquité. Et il faudrait même dire qu'il y a des antiques selon les époques. Zeuxis, Apelle, Polyclète, Phidias, Myron, Praxitèle sont des anciens pour Lucien, et ce sont les modèles. Alors quelle est la place de la nouveauté, de la singularité, de ce qu'on appelle maintenant l'originalité, et, finalement, de la mode? Lucien se plaint de ce qu'on le complimente pour ces qualités. «Eh quoi? Mes discours n'ont d'autres agréments que leur singularité, d'autre mérite que de sortir de la route ordinaire? Et cet heureux choix d'expressions, dont les écrivains anciens nous ont laissé le modèle, cette vivacité de pensée [...] cette grâce attique, cette harmonie...» (§ 2) Avons-nous perdu le chemin, le canon antique? Ne nous reste-t-il plus que quelques broderies, quelques exercices ornementaux, quelques jeux, en somme? D'ailleurs où se trouve la nouveauté, en quoi consiste-t-elle?

La référence à l'hippocentauresse de Zeuxis est de ce point de vue éclairante. Tout cela ne se peut comprendre vraiment que dans une problématique beaucoup plus large, celle qui appartient au rapport de l'art et du vivant. Il n'est pas possible, il n'est plus pensable de rester le nez collé sur un texte comme ceux qui nous parlent de la pratique – ainsi du médecin, du jardinier, du peintre, du sculpteur, de l'architecte, mais aussi du poète –, sans y sentir comme une communauté d'imagination. Cela suppose que l'on élargisse les problèmes jusqu'à la limite du lieu commun, et que de l'autre côté on se munisse de la loupe de l'horloger pour mettre à l'épreuve des termes qui pourraient nous sembler banals¹⁹. Cela suppose aussi que l'on concède qu'il existe des problèmes poétiques, nous le redisons.

Sinon c'est la confusion, le flou qui nous guettent. *Harmonia*, *symmetria*, *harmogè* deviennent des termes interchangeables, quand par exemple ils se suivent. Certes *harmonia* ou *harmogè* ont une même racine, *ar*, qui désigne l'adaptation. Mais ne soyons pas prisonniers de l'étymologie. Il y a diverses manières d'adapter et de s'adapter.

Harmogè est un terme très important pour notre réflexion. C'est la *jointure*, le latin *junctura*. Mais retardons le moment de traduire. Il ne faudrait pas, par exemple, se précipiter sur un mot comme *articulation*, qui risquerait justement de nous jeter dans l'anatomie des médecins. Ce n'est pas un terme hippocratique ni galénique. On le trouve chez le Pseudo-Galien, dans les *Définitions médicales*, texte sans doute antérieur à Galien et sans doute de la fin du 1^{er} siècle de notre

18. *Zeuxis*, *supra*, p. 67-73.

19. Ces problèmes sont trop importants pour être ici traités. Je renvoie à mon livre *L'Art et le Vivant*, dont c'est tout le sujet.

ère²⁰. « En nous les os sont réunis de deux façons : *arthron* (articulation) et *harmogè*. L'articulation est la réunion d'os qui par nature sont mobiles ; tandis que l'*harmogè* (*coagmentatio*) est la réunion d'os qui par nature ne sont pas mobiles²¹. » Redisons-le, cet assemblage ainsi défini par les *Définitions*, n'est pas un terme utilisé dans le *Corpus hippocratique* ni chez Galien. Mais il est intéressant de noter qu'il se trouve dans ce texte pseudo-galénique, à prétention rhétorique, que sont les *Définitions*.

Pourtant on le trouve, rarement utilisé, chez d'autres médecins. Commençons par le plus tardif d'entre ceux-là, Oribase, médecin de l'empereur Julien. Voici son récit. Il s'agit de fabriquer un appareil pour des fumigations de la matrice ; il faut prendre un pot de terre, bien recouvrir les bords du couvercle pour empêcher que l'air ne s'échappe, et surtout prendre garde au trou central dans lequel on passera un tuyau, lui aussi bien calfeutré sur ses bords ; et cette obturation, Oribase l'appelle une *enharmogè*. Ce texte est emprunté à un chirurgien du III^e siècle de notre ère, Antyllos, dont les écrits ont disparu.

Cela m'évoque un texte de Lucien²². Il y est question d'Alexandre, le faux prophète qui truque un œuf d'oie et y place un petit serpent... Il retire de l'eau, où il l'avait plongé, l'œuf « dont il avait eu soin de reboucher le trou avec de la cire et de la céruse », traduit Chambry. Certes mais le texte dit : « ayant collé ensemble la jointure du couvercle ». Le joint (*harmogè*) avait été réalisé avec de la cire et de la céruse. Il est important de préserver le terme technique d'*harmogè*. Au fond l'*harmogè* est faite pour masquer un trou, un hiatus, la déhiscence d'une suture, comme dit Daremberg.

Je ne me pose pas la question d'antériorité ni celle d'influence. Ce qui m'intéresse, c'est que voilà un terme qui sert à des techniques, la chirurgie, l'illusionnisme, la peinture. On s'applique, avec juste raison, à décrire les matériaux, les sujets de la peinture. Mais il est très important de noter, parce que c'est tellement rare d'en avoir l'occasion, un geste du peintre avec une intention pratique précise et une finalité esthétique. L'*harmogè* suppose ici la résolution d'un problème technique, comme dans le cas de Zeuxis dont nous allons parler maintenant.

Zeuxis. Ou : que la nouveauté n'est pas où on la pense forcément

Ce « mot vain de nouveauté », comme dit Lucrèce, est ce qui provoque l'essai portant sur Zeuxis, peintre connu et apprécié, louangé pour la nouveauté de ses sujets. « Zeuxis cherchait toujours quelque chose de nouveau. » (§ 3) Soit donc ce sujet tout neuf, une hippocentauresse allaitant deux petits centaures juste

20. Cf. J. Kollesch, *Untersuchungen zu den pseudogalenischen Definitiones medicae*, Berlin, Akademie-Verlag, 1973.

21. XIX K, 460.

22. *Alexandre*, 14, 19.

nés. Mais voilà ! Cette nouveauté n'était pas celle dont Zeuxis eût aimé qu'on le glorifiât ; il aurait voulu qu'on admirât la nouveauté du traitement qu'il avait à la fois inventé et résolu, celui de l'*harmogè*.

Lucien a vu un tableau de ce tableau, récemment, à Athènes. Et la garantie de la qualité de sa description réside, à son avis, dans un mouvement qui doit nous être familier, la force de son admiration, son *hyperthaumasia*, pour employer son expression²³. L'excès même de son admiration garantit la clarté de son exposé. Si je voulais parler en stoïcien, je dirais que ce choc admiratif garantit la qualité de l'empreinte (*typôsis*) dans l'âme.

Bien entendu, dit-il, il faut louer l'ensemble de l'œuvre, c'est-à-dire « l'étirement des lignes au plus droit, l'exact mélange des couleurs, la touche de la couleur à l'endroit qui s'impose, l'ombre où il en est besoin, la raison de la grandeur et la proportion [l'égalité] des parties par rapport au tout et l'harmonie... » (§ 5, ma traduction) Il faut essayer de traduire le plus méticuleusement possible. Alors on a d'abord le choix de la bonne longueur de la partie, ensuite la proportion entre les grandeurs des parties et l'ensemble – et l'on reconnaît le *Canon* de Polyclète –, puis l'emboîtement de l'ensemble, si j'ose casser ce beau mot d'harmonie qui souvent dissimule du flou dans les interprétations.

Ce qui est nouveau, c'est « le mélange et l'*harmogè* des corps, selon quoi le chevalin s'adapte et s'attache à la femme, passant doucement et non d'un seul coup d'un état à l'autre, et dont, depuis son début, on ne perçoit pas la transformation quand elle est passée de l'un à l'autre. » (§ 6, ma traduction) C'est cette transition subtile que Plinie décrit si bien : « Enfin l'art apporta en lui de la distinction, et il découvrit la lumière et les ombres, le contraste des couleurs se renforçant réciproquement²⁴. » Puis, dit le texte, s'ajoute l'éclat (*splendor*) qui est autre chose que la lumière. L'opposition entre l'éclat et la lumière, on l'appelle *tonos* ; tandis que les jointures des couleurs et leurs passages s'appellent *harmogè* (*commissuras vero colorum et transitus harmogen*).

Voici ce qu'écrivit Philostrate l'Aîné, à propos du centaure Chiron, le maître d'Achille (*Imagines*, II, 2). Il s'agit du tableau intitulé *L'Éducation d'Achille*. « Chiron est représenté, comme d'ordinaire les centaures ; unir un corps de cheval à un corps d'homme, ce n'est point là une merveille ; mais dérober le passage d'une nature à l'autre, des deux n'en faire qu'une seule, ne laisser voir aux yeux les plus pénétrants ni où celle-ci finit ni où celle-là commence, c'est là, je crois, l'œuvre d'un habile peintre²⁵. »

L'*harmogè* est le moment le plus raffiné de la distinction, celui où elle ne se fait plus de façon brutale par opposition, mais par le passage qui doit révéler

23. Le verbe *hyperthaumazein* est utilisé deux fois chez Galien, XVIIIa K (p. 401) et XVIIa K (p. 500).

24. *Histoire naturelle*, XXXV, 29.

25. Philostrate l'Ancien, *Une galerie antique de soixante-quatre tableaux*, introduction, traduction et commentaire par A. Bougot, Paris, Renouard, 1881.

et cacher à la fois²⁶. Est-ce une question de *mixis*, de mélange de couleurs ? La question est complexe, si l'on considère un passage de Lucien que nous examinerons.

On a depuis longtemps, et à très juste raison, rapproché le problème de la centauresse de celui de l'*Hélène* (ou de la *Junon* selon les cas²⁷), chez le même Zeuxis. Il s'agit bien, en effet, dans ces divers cas, d'une composition par élection. Mais avec des nuances très remarquables. On parle souvent, trop rapidement, d'hybridité. L'alliance entre l'humain et le chevalin est bien hybride, puisqu'il s'agit de deux espèces différentes. Mais ces charmantes jeunes femmes de Crotone sont de la même espèce humaine. Parlons alors de composition par élection ou de fabrication d'êtres composites. Et cela devient un problème artistique, qui permet d'intégrer par exemple le problème qui inaugure l'*Art poétique* d'Horace. « Zeuxis, dit Cicéron, ne crut pas découvrir en un seul corps tout son idéal de beauté ; en effet la nature n'accomplit rien de parfait dans toutes ses parties en un seul genre. » Il choisit donc chez diverses jeunes filles les plus belles parties de leur corps pour les unir en une Hélène.

La question est de savoir si l'*harmogè* s'obtient par un mélange homogène, ou par une mise en place particulièrement serrée de parties, une *synthèse*. Le problème se pose chez Lucien dans les *Portraits* (§ 5), quand il est question de réunir, partie par partie, empruntés à des œuvres d'art, des éléments qui doivent représenter une belle inconnue. « C'est ce qu'il y a de plus beau, mon ami, et nous n'avons pas besoin d'autres artistes. Maintenant, prenant à toutes ces statues de quoi mettre ensemble dans la mesure du possible, je vais te faire voir une seule image, en choisissant chez chacune d'elles ce qu'elle a de plus remarquable²⁸. » C'est la construction par *harmogè* d'une unité. Le processus, ou si l'on veut le détail technique de l'opération, est ici donné. On change de place (*metakosmein*), on met en contact (*suntithenai*), on réalise l'*harmogè*.

La chose me semble résolue de cette dernière façon dans les *Portraits*. On sait que, par un renversement, ce sont les œuvres d'art qui fournissent les parties pour fabriquer le portrait de la femme superbe et entrevue. Lycinos : « C'est chose facile, Polystrate, si nous confions ces portraits à l'Éloquence (*logos*), et la chargeons d'en arranger autrement les traits, de mettre ensemble, d'adapter avec le meilleur rythme possible, en conservant ce fameux (*ekeinos*) mélange et ce fameux *poikilon*. » C'est donc l'Éloquence ou la Parole, comme on voudra, qui est chargée d'une fabrication. Elle va peindre et son vocabulaire est celui du *faire*. J'insiste – *metakosmein* : arranger l'ordre (Hippocrate, *Fractures*, 2) ;

26. Cf. *L'Art et le Vivant*, p. 206-211.

27. L'*Hélène* de Crotone pour Cicéron, *De inventione*, 2, 11, 23 (*Recueil Milliet*, n° 214) ; pour Pline la *Junon* d'Agriente, *Histoire naturelle*, XXXV, 64.

28. Ma traduction, comme pour la citation qui suit. L'édition du texte grec à laquelle je me réfère est celle de K. G. Jacobitz, *Luciani Samosatensis opera*, p. 238 sq. Cf. aussi l'édition d'A. M. Harmon, *Lucian*, t. IV, p. 257 sq.

syntithenai : mettre ensemble les éléments en les plaçant les uns à côté des autres ; *harmozein* : adapter, ajuster.

Tout cela dans le meilleur *rythme*, mais tout en préservant le « mélange » en même temps que le *poikilon* et, devrions-nous dire, ce qui le masque – c'est-à-dire l'éblouissement. *Poikilon* est un mot superbe. C'est le *poikilon* divin qui accompagne l'arrivée de Vénus²⁹, par exemple, la bigarrure, le chatolement infini. C'est aussi la lumière sur la mer : elle se diffuse, éclatée en couleurs variées. La mer *poikilletai* comme disent les Grecs, *variatur* comme disent les Romains. Et ce sont mots difficiles à traduire. C'est la variété scintillante de la lumière. Mais c'est ainsi qu'Épicure définit aussi le plaisir (*Pensée maîtresse*, 18) : « Le plaisir de la chair n'augmente pas une fois que la douleur provenant du manque est arrachée ; mais il varie (*poikilletai*) seulement. » Cette variation n'est pas une question de croissance ni d'intensité. C'est une question de couleurs. Cicéron le montre, quand il fait objecter à Velléius l'Épicurien, dans le *De finibus*, II, 10 sq. : « As-tu donc oublié ce que je t'ai dit un peu avant qu'une fois toute douleur éliminée le plaisir peut varier (*variari*) et non s'accroître ? — Je n'ai pas oublié, dis-je. Mais si ton langage était du bon latin, il n'en était pas clair pour autant. Variété (*varietas*) est en effet un mot bien latin, qui s'emploie au propre pour marquer les dissemblances de couleur, mais qui, au figuré, s'applique à toutes sortes de dissemblances : on dit un discours varié, un poème varié, des caractères variés... » En fait, à proprement parler, la *varietas* serait plutôt un mot de peintre que de philosophe.

La fusion est le but, mais le procédé ne saurait être le mélange, la *crase*, pour parler grec, qui aboutirait à la confusion. Il faut rêver à une fusion qui respecterait la diversité et la place des éléments de la composition, tout en masquant les joints, ou les espaces. L'art commence avec la mise en place des éléments, la *synthesis*. L'enjeu est de trouver la mise en place capable d'éblouir, et de masquer la suture.

L'*harmogè*, pourrait-on dire, ne concerne pas seulement les arts plastiques. D'ailleurs le vocabulaire technique convient à tous les arts. L'*eurythmie*, l'*eumorphie*, la *symmétrie* conviennent aussi bien à l'acteur-danseur qu'au sculpteur. Le danseur, par exemple, doit montrer la force d'Héraklès et la grâce d'Aphrodite (*De saltatione*, 73). Il doit avoir le corps très mobile, délié et pourtant compact (§ 77). Il est, si l'on me permet, un Zeuxis de son propre corps. La question du passage se pose pour lui à la fois dans le temps et dans l'espace. Dans le temps, car, « comme le Calchas d'Homère, il doit tout savoir : ce qui est, ce qui sera, et ce qui a été » (§ 36). Il s'agit là de l'ordre du temps prophétique, qui n'est pas celui du temps vectoriel : passé, présent, futur³⁰. La

29. Cf. ma traduction commentée de *Sappho*.

30. Sur cette question, voir M. Détienné, *Les Maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, et mon livre *La Crise*.

transition est pour lui essentielle. C'est toute la danse, qui exige aussi bien une mémoire universelle des événements (§ 37), la connaissance des poètes et celle de toutes les techniques ; mais cela tout en restant le même. Parmi les qualités que Lucien réclame au danseur, l'eurythmie, l'eumorphie, etc., il y a en effet la ressemblance de soi avec soi (§ 81).

C'est un problème très important que pose Horace dans son *Art poétique*, à l'égard du poète tragique, comme sans doute du tragédien. Elle concerne le spectacle que l'Autre propose, et les fondements des interprétations qu'on peut donner de l'Autre. Le problème est le même pour le spectateur de la tragédie que pour le médecin placé devant le malade. Mis en présence d'une *praxis*, d'une suite de comportements, l'un comme l'autre supposent qu'il existe une cohérence qui en est le support. Pour comprendre quelque chose à la *praxis*, que ce soit celle de l'homme de la tragédie ou simplement le comportement du malade, il faut supposer qu'il existe une cohérence dans l'individu que l'on a devant soi, c'est-à-dire, en fait, qu'il se ressemble. Pour celui qui le regarde agir, l'*ipséité* et l'*identité* se confondent. La cohérence d'un individu peut être, d'ailleurs, celle d'une constante incohérence. « Si même le personnage qui est l'objet de l'imitation est inégal à lui-même, et que ce soit le caractère qu'on lui prête, il faut qu'il soit inégalement égal », dit Aristote dans la *Poétique* (1454a 27). L'histoire de l'*éthos* c'est aussi celle de la constitution de l'*ipséité* à partir de la ressemblance de soi avec soi, de l'*identité*. Il ne faut donc surtout pas réduire la question à de la psychologie. Comme le dit Horace, Médée sera *ferox invictaque*, Oreste *tristis*, Io *vaga*, Achille *impiger, iracundus, inexorabilis, acer* (v. 121, « agité, irascible, inexorable, tranchant »). Si on suit la tradition, il y a un donné des personnages. Il faut qu'ils se tiennent, qu'ils soient cohérents avec eux-mêmes : *sibi convenientia finge / scriptor* (v. 129). Plus difficile est la nouveauté, l'invention d'un personnage nouveau. Il lui faudra s'avancer constant du début à la fin, et que *sibi constet* (v. 127). Qu'il soit cohérent avec lui-même ; qu'il se ressemble. C'est la définition de l'*homalon* aristotélicien. Il s'agit de ressemblance de soi avec soi, de régularité dans son être, qui définissent l'*éthos* ; ce que Rufus, plus tard, dans son langage teinté de stoïcisme, appellera *hormèn oikeian*, son élan naturel³¹.

Le médecin hippocratique a contribué à constituer, dans les descriptions des malades des *Épidémies*, la notion de caractère, au sens de référence quasi obligée, normative, de la conduite du malade³². Le jeune homme *kosmios*, c'est-à-dire bien poli, bien gentil, le fameux seizième malade des *Épidémies* (III L 147), qui se met à délirer modérément, donne là des signes fâcheux. Comme dira Rufus, si c'est un individu *kosmios*, il doit répondre de manière douce et

31. *Interrogatoire du malade*, éd. Ch. Daremberg, p. 195 ; éd. Gärtner, p. 1.

32. Cf. mon article « La découverte du malade comme personne dans le spectacle de la maladie : Pronostic-Épidémies I et III ».

polie³³. Si peu qu'il s'en démarque, c'est un symptôme inquiétant. « Galien, écrit Littré, dit positivement qu'Hippocrate a voulu signaler non le caractère du délire, mais le caractère du malade, afin de montrer que le délire, quoique modéré, était grave. » (III L 148, note 30)

Le problème est le même pour le spectateur de la tragédie et pour le médecin. Mis en présence d'une *praxis*, d'une suite de comportements, l'un comme l'autre supposent qu'il existe une cohérence qui en est le support. Pour résumer, notre danseur doit apparaître à la fois comme le même et tous ceux qu'il représente, Héraclès comme Médée, en dissimulant la transition.

L'harmogè et la métamorphose

Cette question de l'*harmogè* est liée aussi à la *métamorphose*. Quelle différence y a-t-il, j'entends plastiquement, pour l'artiste comme pour le spectateur, entre un être mixte, un centaure, par exemple, composé d'un cheval et d'un humain, et un humain en train de se transformer en cheval ou un cheval qui se transforme en humain ? Du point de vue formel, comment le peintre ou le sculpteur peut-il faire la différence ? Autrement dit, il est difficile d'introduire du temps, de la durée. Dans la *Salle* (§ 22, *supra*, p. 51), l'orateur décrit : « À droite en entrant [...] Persée tue le monstre marin et délivre Andromède [...] L'artiste a exprimé beaucoup de choses dans un espace étroit, la pudeur et la crainte de la jeune fille [...], le courage que l'amour inspire au jeune homme, l'aspect invincible de la bête. » Persée présente la tête de la Méduse au monstre. « Toute la partie du monstre qui a vu la Méduse est déjà pétrifiée, et ce qui reste de vivant expire sous le tranchant du glaive recourbé. » Ainsi, comme le disait un dramaturge contemporain, on assiste à « d'immenses tractations en d'étroits espaces ».

Sur cette question, et sur bien d'autres d'ailleurs concernant l'esthétique de cette époque, il faut citer Apulée. Ici l'*ekphrasis* de l'atrium de Byrrhène³⁴ (*Métamorphoses*, II, 5). Cela nous permettra en même temps une petite digression. La description de l'architecture est devenue très importante – on l'a perçu avec la *Salle*. On verra dans cette *ekphrasis* d'Apulée, heureusement réunie à la description générale des lieux, la description de la métamorphose d'Actéon :

L'atrium absolument splendide soutenait, grâce aux quatre colonnes qui se dressent en ses quatre coins, des statues, représentations de la déesse Victoire, qui, les ailes déployées sans avancer, effleurant de leurs pieds frais comme la rosée le point d'appui fragile d'une boule prêt à rouler, n'y sont pas fixées de manière à rester, et déjà semblent voler. Voici un marbre de Paros sculpté en Diane qui tient l'exact milieu de tout cet espace, statue d'une resplendissante perfection, la tunique gonflée par le vent, vivant dans sa course, et qui va au-devant des entrants ; la majesté de sa présence divine force la vénération. Des

33. *Interrogatoire du malade, ibid.*

34. Byrrhène est cette parente fortunée que Lucius rencontre par hasard.

chiens, de part et d'autre, protègent les flancs de la déesse, chiens qui eux aussi étaient de marbre. Leurs yeux menacent, leurs oreilles sont dressées, leurs naseaux sont ouverts, leur gueule écume de rage. Si de quelque part, de tout près, surgit un aboiement, on pensera qu'il sort des gorges de pierre ; et, comble de son art que ce merveilleux sculpteur avait produit là, les chiens sont droits, le poitrail haut, leurs pattes de derrière sont au repos, leurs pattes de devant courent. Derrière la déesse se dresse un rocher en forme de grotte ; avec des mousses ; et des herbes et des feuilles, et des rameaux, et ici des bourgeons et ailleurs des arbustes, tout cela fleurissant de la pierre. L'ombre portée de la statue, à l'intérieur, resplendit de l'éclat du marbre. Sous la corniche du rocher pendent des fruits et des grappes de raisin polis de la manière la plus parfaite, qu'art émule de la nature a reproduit de manière qu'ils fussent semblables à la réalité. On penserait qu'on en pourra cueillir pour en manger, quand l'automne abondant en vin doux aura apporté dans son souffle la couleur de la maturité ; et si, penché en avant, on regarde la source qui court sur les traces de la déesse, pour frémir en une onde légère, on croira que ces grappes, comme les grappes qui pendent à la campagne, parmi tous les attributs de la vérité, ne manquent même pas de l'attribut du mouvement. Parmi les frondaisons, un Actéon en pierre, penché en avant vers la déesse en une contemplation curieuse, déjà devenu bête en train de devenir cerf, est surpris dans le roc en même temps que dans l'eau de la source, en train de guetter Diane qui se prépare à se baigner³⁵.

La sculpture est une métamorphose de la pierre et non une forme adaptée à la matière. Tout ce passage est au présent, peignant la métamorphose d'Actéon. Et tout est dans la question de « l'être en train ». C'est, pour le peintre ou le sculpteur, une question technique : comment résoudre cette *harmogè* ? On peut cacher l'*harmogè*, par exemple. C'est la solution que choisit Cranach l'Ancien pour la métamorphose d'Actéon, justement.

Nous reviendrons sur la métamorphose. Mais pour souligner encore l'importance de la description de l'architecture, on peut lire l'œuvre du rhéteur Aphthonios. On y trouve d'abord cette définition de l'*ekphrasis* : « La description est un discours qui présente en détail et met sous les yeux avec évidence ce qu'il donne à connaître. On décrira des personnes et des choses ou des faits, des temps et des lieux, des animaux et enfin des plantes³⁶. » Aphthonios réalise une belle *ekphrasis* de l'acropole d'Alexandrie. Et son éditeur écrit : « La visite commence ; on est au pied du site et l'élément descriptif est en situation comme un constat du visiteur³⁷. »

La comparaison entre la *praxis* du mime et le miroir. La question de la connaissance de soi

Arrêtons-nous un moment sur un passage du *De saltatione*. Le danseur, dit Lucien, doit avoir tous les talents (j'en ai déjà énuméré quelques-uns), mais surtout être humain dans ses pensées, rester dans l'humanité. Je comprends qu'il ne doit être ni un héros ni un être tout à fait mauvais – au fond ce qu'Aristote

35. Ma traduction.

36. *Corpus Rhetoricum*, texte établi et traduit par M. Patillon, Paris, Les Belles Lettres, 2008, p. 147. Les *Exercices préparatoires* ont été écrits avant 390 apr. J.-C., selon Patillon.

37. *Ibid.*, p. 149, note 261.

demande pour l'homme de la tragédie. Alors, dit Lucien, il agira comme un miroir sur le spectateur.

Chacun d'eux se verra lui-même dans le danseur, comme dans un miroir, avec ses passions et ses actions habituelles. Alors les hommes ne peuvent plus se contenir de plaisir ; ils se répandent tout entiers en applaudissements, en voyant chacun l'image de son âme et en se reconnaissant eux-mêmes. Ils réalisent vraiment alors la célèbre maxime de Delphes : "connais-toi toi même", et quand ils sortent du théâtre, ils ont appris ce qu'il convient de faire et ce qu'il convient d'éviter, et ils sont instruits de ce qu'ils ignoraient jusque-là³⁸.

Pour Lucien le succès de la *mimésis*, de la reconnaissance n'est pas quand le spectateur se dit « Tiens, c'est lui ! » (Agamemnon, Oreste par exemple), mais « Tiens, c'est moi ! »

On connaît la définition d'Aristote : « La tragédie est l'imitation d'une action [...] qui est faite par des personnages en action [...] et qui suscitant *pitié* et *crainte* opère la purgation (*catharsis*) propre à pareilles émotions. » Il n'est pas dans mon propos de m'attarder ici sur cette définition qui a provoqué de longues discussions. Je l'ai fait longuement ailleurs³⁹. La tragédie n'agit pas *seulement* sur la *dianoia*, la pensée rationnelle. La représentation crée un choc limité en raison de la proximité ; le spectateur peut bien se comparer aux personnages : il ne saurait dépasser l'analogie pour aller jusqu'à l'identification. La tragédie opère une modification des passions comme crainte et pitié et les amène à un degré supportable. Qu'on me pardonne d'aller si vite ; mais cela devrait suffire, dans l'analogie que fait Lucien avec le miroir, une autre sorte de cure qui passe par la reconnaissance de soi-même.

Nous ne sommes pas dans le cas de la *catharsis*, mais dans celui d'une reconnaissance particulière, singulière, qui repose sur un jugement analogique ; et c'est évidemment lorsqu'il s'est reconnu qu'il peut se glisser dans l'histoire et tirer profit de ses conséquences. La tragédie ne se définit pas, chez Aristote, comme objet de contemplation mais comme cause de violence bénéfique.

Or les miroirs ont été inventés pour que l'homme se connût, dit toute une tradition, disons socratique. Il ne s'agit pas alors d'une connaissance directe, mais d'une connaissance indirecte, discursive, par l'intermédiaire d'un raisonnement. Ce qui implique la possibilité d'erreurs ; la nécessité d'un « bon usage » des miroirs. D'abord, le miroir ne doit pas être une fin ; il est stupide, par exemple, d'orner des miroirs. C'est un moyen de connaissance. Galien écrit : « Le jeune homme doit donc se conformer à cet ancien précepte. Qu'il se regarde au miroir, et s'il est doué d'un beau visage, qu'il s'efforce de mettre son âme en harmonie avec son corps, persuadé qu'il est absurde qu'une âme déshonnête habite dans un beau corps ; s'il trouve au contraire son corps difforme, qu'il

38. Lucien, *La Danse*, trad. É. Chambry, t. 2, p. 174.

39. *Folie et cures de la folie chez les médecins de l'Antiquité gréco-romaine*, « La manie », p. 163-183.

cherche avec autant de soin à orner son âme⁴⁰...» Socrate, écrit Diogène Laërce, «recommandait aux jeunes gens l'usage constant du miroir, afin que ceux qui sont beaux deviennent dignes de leur aspect extérieur et que ceux qui sont laids cachent leur aspect disgracieux par l'éducation» (*Vies*, II, 5, 13, 33).

Retour aux êtres composites. La question de la liberté créatrice

«Tout ce que tu as fait et pensé ne diffère en rien des hippocentaures, des chimères et des gorgones, ni tout ce que les rêves, et les poètes et les peintres, qui sont libres (*eleutheroi*), modèlent, rien dis-je de tout cela ne peut avoir existé ni exister dans l'avenir, et pourtant la plupart des gens y croient et se laissent séduire», écrit Lucien dans *Hermotime* (§ 72).

Rêves, poètes, peintres sont libres. Ce regroupement est capital. On ne peut les empêcher d'inventer des formes (*anaplattein*). Même si l'on ne peut y croire, ils font en sorte que l'on ne puisse s'empêcher d'y croire. On traduit le verbe *anaplattein* par *imaginer*. Lorsqu'on réfléchit sur l'imagination, *imagination* ou *imaginer* sont des termes qu'il vaut mieux ne pas utiliser, car ils occultent immédiatement les problèmes en paraissant les résoudre. Dans une note sur l'hippocentaure dans sa superbe édition du *De divinatione* de Cicéron (II, 49), Stanley Pease ajoute aussi des onocentaures, des ichtyocentaures... C'est, pour ceux qu'il appelle lui-même «les rationalistes», le type du non-sens, du non-être ou du non-existant⁴¹. Le problème est de faire de l'être avec du non-être.

J'ai montré dans *L'Art et le Vivant* comment le bovanthrope, l'homme à tête de bœuf d'Empédocle, qui propose le monstre comme une ébauche de la nature, doit être réfuté. C'est le but du livre II de la *Physis* d'Aristote. Cet être mixte met en péril l'ordre du monde.

Lucrèce s'attaque, avec des raisons différentes d'Aristote mais avec le même but, à la même tâche. L'idée de l'existence possible d'un être mixte est inacceptable pour un épicurien. Pour l'épicurisme aussi il existe un ordre du monde, un ordre sans finalité, manifesté dans ce que Lucrèce appelle des «pactes de nature» (*foedera naturae*). Leur mise en cause compromet l'*apathie*, la tranquillité nécessaire à la sagesse :

Mais de Centaures il n'y en eut point ; à aucun moment ne peuvent avoir existé des vivants à nature double et double corps, fabriqués de la réunion de membres hétérogènes [...] Ne va pas croire que d'un homme et de la semence bestiale des chevaux puisse se former et exister des Centaures, ou, ceintes de chiens enragés, des Scyllés à moitié poissons, ni tous les êtres de leur genre, dont nous voyons bien que leurs membres sont en conflit.

40. *Œuvres de Galien*, Paris, Baillière, 1854, t. I, p. 26, trad. Ch. Daremberg. «Le précepte est si connu dans l'Antiquité, écrit Daremberg, que Galien dit, sans nommer l'auteur : "l'ancien précepte". De même, Phèdre commence sa fable par ces mots : *Praecepto monitus.*»

41. Cf. *De natura deorum*, II, 5, par ex. «*Quis enim hippocentaurum fuisse aut Chimaeram putat ?*» Cf. aussi *Tusculanes*, I, 90.

Ils n'atteignent pas en même temps la fleur de leur âge, ni la force épanouie de leurs corps, ni le déclin de la vieillesse, et ils ne brûlent pas d'une semblable Vénus, ils ne s'accordent pas dans des mœurs uniques, et les joies ne sont pas les mêmes qui pénètrent leurs corps. Ainsi l'on peut voir les chèvres barbichues souvent s'engraisser de ciguë, qui est pour l'homme un poison violent [...] C'est pourquoi aussi, avec une terre neuve et un ciel récent celui qui imagine qu'aient pu naître de tels animaux, en s'appuyant sur ce seul mot vain de nouveauté, il peut bien laisser échapper de sa bouche de la même manière beaucoup de choses, dire alors que des fleuves pleins d'or ont coulé partout sur le terre, et que des arbres étaient accoutumés à fleurir de pierres précieuses, ou encore qu'un homme était né avec des membres d'une si prodigieuse mobilité que d'un seul pas il pouvait franchir des mers profondes et de ses mains faire tourner autour de lui le ciel tout entier. Car parce que sur la terre il y eut de nombreuses semences de choses, au temps où la terre commença à produire des vivants, il n'est pourtant aucun signe qu'elle ait pu créer des bêtes hybrides et des corps de vivants fabriqués par assemblage (*complexa*). La meilleure raison en est que maintenant encore abondent aussi sur terre des espèces d'herbes, des céréales, des arbres vigoureux, et pourtant ne peuvent se créer entre eux des êtres embrassés ; mais chaque chose avance selon son propre rite, et toutes conservent leur distinction selon le pacte fixe de nature⁴².

Lucrèce a raison. Si l'on admet le centaure et sa réalité, il faudra admettre aussi ce que Lucien appellera les *Histoires véritables*. Le centaure pose en effet des problèmes physiques, mais aussi esthétiques et même éthiques, comme on le voit dans l'*Art poétique* d'Horace.

Le centaure pose le problème de la liberté de l'Art ; liberté illusoire, peut-être, de l'Art par rapport à la Nature. Le peintre ou le statuaire peuvent rapprocher, mettre ensemble, des parties prises à des espèces différentes. La nature démiurgique n'a pas cette liberté : il y a une résistance de la matière. Galien le redira, sous une autre forme, dans la comparaison qu'il fait entre la conception grecque et la conception mosaïque de la création. Dieu ne peut faire n'importe quoi avec n'importe quoi. Moïse pense « que tout est possible à Dieu, voulût-il même, avec de la cendre, faire un cheval ou un bœuf ». Pour Moïse il suffit que Dieu ordonne la matière, pour que la matière soit ordonnée. Comprendons que la création de la matière dépend de la parole de Dieu. Pour nous, dit Galien, « nous affirmons qu'il y a des choses impossibles à la Nature. De cette façon, n'importe quelle composition n'est pas possible à la Nature, car elle est astreinte, elle, à un mélange. Or le mélange de corps aussi différents que le cheval et l'homme, par exemple, est impossible ».

Le « faire vivre » du peintre. La question de la vérité

L'ouverture des *Histoires vraies* de Lucien est très stimulante. Après avoir donné de la dignité à cette « littérature » de divertissement, louable pour la santé des gens de lettres, il écrit ceci : « Car ce n'est point seulement l'étrangeté du sujet, ni l'agrément du projet [son livre] qui les séduira, ni les mensonges variés que

42. *De rerum natura*, V, 878-906. Ma traduction.

nous avons exposés de façon convaincante et vraisemblable. Mais c'est aussi que chaque détail du récit est une allusion – non sans intention comique – à certains poètes, historiens, philosophes d'antan, dont les ouvrages contiennent beaucoup de prodiges et de fables⁴³... » Il serait intéressant de poser la question de la vérité aux *Histoires vraies*.

À propos de Zeuxis, justement, et de sa fabrication d'une Hélène par synthèse des parties les plus belles des plus belles Crotoniates, on n'a pas assez réfléchi à cette phrase rapportée par Cicéron⁴⁴. « Présentez-moi donc, dit Zeuxis, les plus belles de vos vierges [...] pour que la vérité passât du paradigme vivant à la représentation muette. » (*ut mutum in simulacrum ex animali exemplo veritas transferatur*) Que désigne ce terme de *veritas* ? L'expression est-elle de Cicéron ou de Zeuxis ? « C'est ainsi que je pourrai faire passer dans une peinture inanimée la vivante vérité de la nature », traduit A. Reinach⁴⁵. Certes, il s'agit plus d'une glose que d'une traduction ; mais Reinach a senti qu'il y a là une difficulté.

Mais alors s'agit-il des ressemblances de détail, du bras de l'une, de la tête d'une autre ? Ce qui intéresse Zeuxis c'est un ensemble, un tout, une somme. Et la somme doit représenter Hélène, une Hélène qui est une représentation imaginaire, celle d'un non-sens, un non-être qui est en même temps fondé sur la réalité des modèles fournis par l'occasion d'un séjour et l'heureuse rencontre de belles filles, dont Zeuxis choisit des parties comme étant les plus belles, lui qui, dit Cicéron, « ne pensait pas trouver dans un seul corps tout ce qu'il recherchait pour la beauté (*venustas*) ». On voit bien que la vérité, c'est la beauté, et que la beauté est le résultat de l'art. C'est ici la conséquence de la composition garantie par l'*harmogè*, la jointure des parties diverses. La question est, me semble-t-il, plutôt celle de la vie ; problème où l'*harmogè* devient essentielle, « vitale ».

On me pardonnera de me répéter. Quand Zeuxis s'irrite à propos de son hippocentauresse qu'on ne loue pas pour la bonne raison, c'est qu'il fallait louer son naturel ; la réussite pour lui, c'est donner le chimérique comme de la nature ; et le problème des jointures est, pour le peintre, un problème de la réunion de couleurs⁴⁶. Il faut attacher grande importance à la superbe phrase de la *Poétique* d'Aristote : « Du point de vue de la poésie, *un impossible convaincant est préférable au non convaincant, fût-il possible*. Il est peut-être impossible, d'autre part, qu'il y ait des êtres tels que les peint Zeuxis, mais cela vaut mieux, car le paradigme doit l'emporter. » (1461b 12) Je comprends que la chose réalisée, devenue paradigme, est supérieure à la représentation d'êtres existants.

L'introduction des *Imagines* de Philostrate pose d'entrée le problème de la vérité : « Celui qui méprise la peinture, fait injure à la vérité, fait injure aussi

43. Lucien, *Œuvres*, t. I, p. 1998, trad. J. Bompaigne.

44. *De inventione*, II, 2, 1-3.

45. *Recueil Milliet*, p. 194.

46. Cf. *L'Art et le Vivant*, p. 208-209.

à la science (*sophia*), dans toute sa partie qui s'étend aux poètes – car c'est un même élan qui porte peintres et poètes vers les actes et les formes [apparences] des héros – et il ne loue pas la symétrie, grâce à laquelle l'art est attaché au logos. » La *symétrie* est liée au *logos*, puisqu'il s'agit de mesure, de grandeur, de rapport ; mais il faut élargir le sens de *logos* à la parole. C'est la proportion, considérons bien cela, qui autorise que l'on parle de peinture. On peut raisonner sur l'art, puisque l'art est attaché au *logos*, par la symétrie, c'est-à-dire par le *Canon*. Allons jusqu'au bout : par le *Canon* de Polyclète. La *symétrie* fonde en droit l'*ekphrasis*. Puisqu'il y a du rapport, de la proportion, il y a du sens qui autorise le jugement et la parole.

La *sophia*, que l'on traduit par *science*, est définie dans le traité *Sur la gymnastique* par Philostrate, que l'on est d'accord pour identifier à l'auteur des *Imagines* que je viens de citer : « Regardons comme étant du domaine de la science les occupations suivantes, par exemple philosopher, parler avec art, cultiver la poétique, la musique, la géométrie et, par Jupiter, l'astronomie, pourvu qu'on ne s'attache pas au côté futile ; c'est aussi de la science que de bien conduire une expédition militaire ; enfin toute la médecine, la peinture, la plastique, les diverses espèces d'ornements, la ciselure sur pierre et sur fer lui appartiennent encore⁴⁷. » On voit l'extension de ce concept de *sophia*.

L'harmogè de la bouche. La question du sourire

Il y a, dans les *Portraits* de Lucien (§ 6, *supra*, p. 155), une expression qui me semble difficile malgré son apparente simplicité. Dans l'évocation du choix des parties pour décrire la belle femme, il faudra, dit Lycinos, choisir pour les lèvres l'harmogè de la bouche (*stomatos harmogè*) de l'*Amazone* de Phidias. L'harmogè, c'est-à-dire la jointure de la bouche⁴⁸.

On peut sans trop abuser se demander ce que signifie exactement la *jointure* de la bouche. On peut tout résoudre d'un mot : c'est une métaphore. Ce qui n'apporte rien. L'harmogè, nous l'avons vu, est un problème constant de Lucien. Jointure, certes, mais quelle sorte de jointure ? C'est l'habileté de Phidias dans la manière de réunir les lèvres de la jeune femme qui intéresse Lucien. Alors reportons-nous aux copies de la statue, puisque il n'y a plus l'original. Malheureusement les choses ne sont pas claires. On sait par Lucien lui-même qu'il pense à l'*Amazone appuyée sur sa lance*⁴⁹. Serait-ce l'*Amazone Mattei* de Rome⁵⁰ ? Elle a les lèvres serrées. Elle n'a pas l'air blessée trop gravement, dit Charles Picard.

47. Traduction Ch. Daremberg, § 1.

48. *Oris commissura* (Dindorf) ; « la commissure des lèvres » (Chambry) : c'est sans doute la traduction la plus juste, étant la moins marquée. Cette expression n'existe nulle part ailleurs, chez aucun autre auteur du *corpus* des auteurs grecs.

49. Charles Picard, *Manuel d'archéologie grecque*, « La sculpture, période classique », II, p. 516 *sq.*

50. Musée du Vatican. Voir Charles Picard, *ibid.*, p. 517.

Rappelons que, dit Lycinos, l'Éloquence prendra pour modèles d'abord la tête de l'*Aphrodite* de Cnide, c'est-à-dire la chevelure, le front, le joli dessin des sourcils, l'éclat des yeux, elle les gardera comme Praxitèle les a conçus. Mais le contour (*perigraphè*) du visage entier, la délicatesse des joues, la proportion du nez (*symmétron*) et la jointure des lèvres seront empruntés à l'*Amazone* de Phidias. Je note au passage que la traduction de *symmétron* par *proportion* doit être expliquée. *Symmétron* désigne le nez comme «entrant dans la *symmétrie*» ; c'est-à-dire le rapport avec les éléments proches et avec l'ensemble, celui-ci étant le visage.

Pourquoi Lycinos préfère-t-il la bouche de l'*Amazone* à celle si vantée de l'*Aphrodite* de Cnide, œuvre de Praxitèle ? Parce qu'elle ne sourit pas, qu'elle n'esquisserait pas même un sourire ? Même souffrante elle pourrait marquer sa force d'âme par un sourire ébauché. Délicate, en effet, l'histoire de la bouche dans l'évolution de l'art plastique. Pline nous dit que ce fut le peintre Polygnote de Thasos qui «fut le premier à apporter de très grandes modifications à la peinture : de fait, il fit ouvrir la bouche à ses personnages, montra leurs dents et, abandonnant l'ancienne raideur, donna des expressions diverses aux traits du visage⁵¹». Jusqu'où faut-il ou peut-on ouvrir la bouche ? Pensons au Laocoon, et au livre de Lessing.

Et il y a le sourire de l'*Aphrodite* de Praxitèle, qui est décrit par le Pseudo-Lucien dans les *Amours* (§ 13) : «C'est une statue en marbre de Paros, de la plus parfaite beauté. Sa bouche s'entrouvre d'un sourire léger et provocant.» Chambry traduit : «Elle sourit légèrement d'un air dédaigneux et moqueur.» La traduction est importante. Il n'est pas facile d'apprécier un sourire grec. Là il est qualifié par un Grec qui est un esthète ; et ce sourire est dit *seseros*. «[...] esquissant un sourire satisfait de sa bouche grande ouverte⁵²» est une traduction impossible. Charles Picard traduit «le sourire hautain, un peu découvert». Hautain ? dédaigneux ? C'est qu'il y a aussi, dans la phrase, un autre terme pour qualifier le sourire : *hyperéphanon*, terme qui certes peut vouloir dire «méprisant», mais dont le premier sens est «splendide», comme on le voit dans le *Phédon* de Platon. Je proposerais plutôt comme traduction : «[...] souriant magnifiquement d'un sourire discret aux lèvres légèrement entr'ouvertes».

Le traducteur doit être aussi prudent que l'archéologue qui date ou qui décrit. Il doit, autant que possible, se méfier d'une interprétation «psychologique». Nous avons là un texte témoin, et chaque mot de la description compte. Si je traduis par *dédaigneux*, j'introduis alors une nuance qui implique un rapport avec la déesse et un jugement de valeur sentimentale qui ne me semble pas évident. *Seseros* suggère des lèvres légèrement ouvertes, l'écart léger entre des lèvres un peu tendues⁵³. La commissure des lèvres de l'*Amazone* de Phidias n'est pas qualifiée, certes, mais elle n'est pas celle de la bouche de l'*Aphrodite*⁵⁴.

51. *Histoire naturelle*, XXXV, 58, trad. M. Croisille.

52. Marion Muller-Dufeu, *La Sculpture grecque. Sources littéraires et épigraphiques*, p. 495.

53. *Seseros* qualifie aussi parfois le sourire du mélancolique.

54. Pour une rapide réflexion, cf. mon livre *Praxitèle* et mon article «Comme un bouquet de rires antiques...».

Beau comme une statue

Il y a chez Euripide, dans sa tragédie d'*Hécube*, quelques vers fort intéressants (560 sq.). Talthybios fait le récit, à Hécube, du sacrifice de Polyxène, sa fille, sur le tombeau d'Achille. Polyxène a voulu se dénuder elle-même. « Elle déchira sa robe de l'épaule jusqu'au nombril, et montra des seins et une poitrine superbes, comme d'une statue... » C'est la statuaire qui sert de modèle de beauté pour le vivant, et il se pourrait que ce fût la première fois ; et que ce fût chez Euripide n'aurait rien de surprenant.

Marie Delcourt-Curvers traduit : « révélant ses seins et sa poitrine de statue, parfaitement belle⁵⁵... » Ce n'est pas faux. Mais on manque quelque chose d'important, la comparaison. Il n'est pas dit que la statue est belle. Cela va de soi ; il est évident que la statue est belle. La poitrine et les seins de Polyxène ne sont pas beaux comme ceux d'une (belle) statue. C'est la comparaison avec la statue qui est intéressante. C'est un renversement de la *mimésis* : c'est la statue qui sert de paradigme à la beauté. La poitrine et les seins sont beaux comme ceux d'une statue. Nous avons là quelque chose de neuf à mon avis. Henri Weil écrit dans une note : « Cette comparaison d'un beau corps vivant avec une belle œuvre d'art se trouve aussi chez Platon, *Charmide*, 154c⁵⁶. » Mais le rapprochement n'est pas exact. En effet tout le monde regarde Charmide arriver, dans toute sa beauté, et tous le contemplent comme si c'était une statue (*ôesper agalma*)⁵⁷. Il s'agit de l'allure générale de Charmide, qui provoque l'admiration ; il n'y a pas le détail de ce qui fait sa beauté. Tandis qu'Euripide cite des éléments renvoyant à la statue, qui peut être d'une déesse ou d'une mortelle, peu importe. Il y a le détail qui conduit à l'analyse de l'œuvre d'art et qui ouvre tout droit à la possible composition que propose Lucien à partir de statues différentes.

Lycinos, voulant dépeindre à son ami Polystrate la belle inconnue qu'il a vue passer, emprunte à quelques-unes des œuvres d'art les plus célèbres des éléments dont il a besoin pour la représenter⁵⁸. S'il prend tel trait à une statue de Praxitèle et tel autre à une de Phidias, c'est qu'il trouve, ici ou là, un charme particulier, une grâce qui n'est pas ailleurs, une expression qui lui plaît et qui convient à son dessein. « On devine quelle délicatesse est nécessaire à un tel sujet... », écrit Maurice Croiset⁵⁹. J'y verrais volontiers une construction plus

55. Euripide, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962.

56. *Sept tragédies d'Euripide*, Paris, Hachette, 1879, note *ad loc.*

57. « Comme si c'était la statue d'un dieu », traduit Léon Robin (Platon, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1940, t. I, p. 254). Il a certainement raison, car *agalma* désigne le plus souvent la statue d'un dieu.

58. Cf. mon précédent développement, *supra*, p. 187-188. Il s'agit de Pantheia de Smyrne (voir *Les Portraits*, présentation, *supra*, p. 147).

59. M. Croiset, *Essai sur la vie et les œuvres de Lucien*, p. 273. Sur Lucien, le livre indispensable est celui de J. Bompaire, *Lucien écrivain : imitation et création*. Sur les *Portraits*, cf. p. 728 sq.

complexe, qui mît en œuvre la question, peut-être ici effectivement le jeu, du rapport entre l'Art et le Vivant. Lycinos vient d'éprouver, à la vue d'une femme parfaitement belle, «ce qu'on éprouvait autrefois à la vue de la Gorgone». Le coup au cœur ; la formidable impression devant cette femme ; la pétrification.

Sommé par Polystrate de lui décrire cette beauté foudroyante, Lycinos convoque d'abord les souvenirs de Praxitèle, d'Alcamène pour leurs *Aphrodites* ; Calamis pour sa *Sosandra* ; Phidias pour son *Athéna*⁶⁰ : «Maintenant, je vais te faire voir une seule image, en choisissant chez chacune [de ces statues] ce qu'elle a de plus remarquable.» (*Les Portraits*, 5) Il s'agit là de la complication subtile et du renversement de la célèbre *composition par élection* dont on nous avons parlé. Cette idée de la création par élection est un des mythes fondateurs de la pensée esthétique des Anciens⁶¹. Pour cela il suffira de confier ces portraits à l'Éloquence, et de la charger d'en «mettre ensemble» les traits, en conservant le mélange et la variété. Polystrate réclame la couleur, pour qu'on parvint à la perfection. Il faut ajouter le teint à la belle forme. On convoquera alors les peintres, les meilleurs, à mélanger les couleurs et à les jeter comme il convient (§ 7).

Dualité et unité

Le texte intitulé *À un homme qui lui avait dit : «Tu es un Prométhée en discours»*, dont un extrait est donné ici (*supra*, p. 35-37), apporte des nuances très intéressantes sur la *symmétrie*.

Lucien se livre à une sorte de parabole. Ptolémée, voulant satisfaire ses sujets, fit venir en Égypte deux *nouveautés*, un chameau noir et un homme mi-blanc, mi-noir, d'une noirceur sans faille, nous dit Lucien, et d'une blancheur qui dépassait même la blancheur. L'affrontement des deux couleurs est à sa tension extrême. Je pense qu'il s'agit non d'une césure qui aille de la tête aux pieds, mais d'une coupe à mi-corps, qui nous rapproche alors du problème de l'hippocentaure. Les Égyptiens ont peur du chameau et manquent de s'enfuir – et la vue de l'homme les fait rire.

Cela fait penser à Horace (*Épîtres*, II, 1, 194-196), parlant des jeux à Rome, où l'on montre toutes sortes d'animaux :

*Si foret in terris, rideret Democritus, seu
diversum confusa genus panthera camelo
sive elephans albus volgi converteret ora.*
[«Démocrite, s'il était encore de ce monde,

60. Pour les textes antiques concernant la statuaire, cf. J. Overbeck, *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen*. Pour ceux qui concernent la peinture, on profitera de la réédition du *Recueil Milliet* par A. Rouveret : A. Reinach, *Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne*.

61. Cf. E. Panofsky, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, p. 31 sq.

rirait de voir l'animal qui mêle, par une double nature, la panthère au chameau⁶² ou bien un éléphant blanc attirer sur eux seuls les regards de la foule. »]

Revenons en Égypte : Ptolémée, déçu de l'accueil des spectateurs, laisse mourir de faim le chameau et abandonne l'homme bicolore à un flûtiste. Il s'aperçoit que les Égyptiens, plus que la nouveauté, apprécient le bon rythme et la belle forme (*eurhythmon* et *eumorphon*). Et Lucien poursuit : il ne suffit pas, dit-il, parlant de Dialogue et Comédie, « d'unir deux genres excellents » ; de deux choses belles peut résulter un arrangement étrange :

Les mettre ensemble en effet ne suffit pas pour la belle forme (*eumorphia*) si le mélange n'est pas harmonieux et selon la *symmétrie* (*symmétron*). Il est possible que de la mise ensemble de deux belles entités (*sunthèkè*) résulte une chose étrange, comme ce fameux être qui vient immédiatement à l'esprit, l'hippocentaure : on ne saurait dire que c'est un vivant aimable mais c'est un être très brutal, s'il faut en croire les peintres qui montrent ses excès dans l'ivrognerie et le meurtre. Mais alors ? Inversement ne saurait exister une chose de belle forme, composée à partir de deux excellents éléments, comme le si doux ensemble que font à eux deux le vin et le miel ?

Sandrine Dubel a raison de parler plus haut du centaure comme de l'emblème de l'esthétique de Lucien en citant le dialogue de la *Double Accusation* (§ 33)⁶³. C'est Dialogue qui parle : « Ce qui me révolte le plus, c'est le singulier mélange dont je suis composé [...] ; semblable à un hippocentaure, j'ai l'air, aux yeux de ceux qui m'écourent, d'un phénomène étrange et hybride. »

Prendre deux belles choses et les unir, les rendre assimilables et assimilées, c'est tout le problème du peintre, du sculpteur ou du poète, et comme je l'ai montré ailleurs, c'est un des problèmes de la rêverie du jardinier. C'est qu'il existe des problèmes que l'on peut appeler *poétiques*, et qui se révèlent dans l'histoire. Il y a une histoire à faire qui serait d'abord celle des problèmes poétiques qu'elle révèle, ou plutôt qui se révèlent en elle. On peut passer légitimement d'Aristote, et d'Horace, à Lucien, en dehors des problèmes d'influence que l'on peut trouver (Horace connaît bien son Aristote), parce que la création poétique, au sens large du mot, pose des problèmes spécifiques qu'il est important de repérer. Les questions du *composite* et de l'*unité*, de la *jointure*, de la greffe, de la liberté du poète, de la vérité poétique (entre autres questions), doivent être cernées, définies, et peuvent aider à une vraie approche de la poésie. L'opération nous permet d'évaluer la constance des problèmes et l'évolution des solutions, depuis les *Lois* de Platon jusqu'à Lucien en passant par Aristote et Horace. Je parle de problèmes *poétiques*, non de questions rhétoriques. Pour bien poser ces problèmes, l'*Art poétique* d'Horace est essentiel.

62. Il s'agit de la girafe (*camelopardalis*), dont Pline parle au livre VIII, 27 : « Une certaine ressemblance avec le chameau se trouve dans deux animaux ; l'un d'eux est appelé *nabu* [girafe] par les Éthiopiens ; il a l'encolure du cheval, les pieds et les jambes du bœuf, la tête du chameau, et des taches blanches semées sur un fond de couleur fauve, ce qui lui a fait donner le nom de *camelopardalis* [chameau-panthère] ... »

63. *Supra*, p. 67, note 5.

Horace et l'Art poétique

Au lecteur de l'Art poétique il peut, il doit sembler étrange que des conseils de composition pour les poèmes (*poemata*) commencent par une suite de désordres, de monstruosité. Le texte s'ouvre sur le désordre et le charivari ; on termine par la folie. Tout au long, d'ailleurs, se pose la question de la folie. À l'intérieur du poème, le poète Horace est celui qui apporte l'ordre. Et puis il y a le rire, la sanction du rire. En fait ces désordres sont fort bien organisés, comme j'ai essayé de le montrer dans *L'Art et le Vivant*. Le lecteur moderne de l'Art poétique⁶⁴ peut s'étonner, en effet, de ce que les premiers vers (v. 1-23) proposent le monstre – et cela fait en soi problème – en préalable à la réflexion esthétique. En fait, nous distinguerons à l'intérieur du monstrueux trois grandes catégories que nous appellerons, faute de mieux : le *mixte* (ou le *composite*) ; le *déplacé* ; l'*avorton* (par exemple on ne peut apparier un animal marin et un animal terrestre) – c'est-à-dire l'échec du projet.

Voici ce qu'Horace écrit, dans son prélude : « À une tête humaine si un peintre voulait joindre (*jungere*) le cou d'un cheval et appliquer des plumes de toutes les couleurs à des membres pris de toutes parts, jusqu'à terminer de manière obscène en poisson noir ce qui était en haut une belle femme, introduits pour contempler l'œuvre, retiendriez-vous votre rire, mes amis... » (v. 1-5)⁶⁵. Ce monstre ainsi conçu, il n'y a aucun doute sur les articulations. La tête et la nuque sont des éléments articulables par nature. Le problème est dans la qualité de cette tête et de cette nuque. C'est l'humain et le chevalin qui ne sont pas « articulables ».

Denique sit quod vis, simplex dumtaxat et unum. (v. 23)

[« Bref l'œuvre sera ce qu'on voudra, il faut tout au moins qu'elle soit simple et une. »]

La question, il faudrait dire l'obsession de l'unité, est essentielle dans ce poème d'Horace, comme presque tous les commentateurs, de Lambin (xvi^e siècle) à Pierre Grimal, l'ont répété. Elle va nous retenir un peu. Il faut que l'œuvre soit simple et une. Ce n'est point une tautologie. Entendons que l'œuvre ne soit pas composite, faite de pièces rapportées, ce qui est une définition négative en somme de l'unité ; et qu'elle soit une, c'est-à-dire qu'elle s'impose comme une.

64. Désormais abrégé en *AP*. Nous citerons le texte de l'édition de F. Villeneuve, Horace, *Épîtres*, Paris, Les Belles Lettres, 1967⁶. On se reportera, pour le commentaire philologique, à G. O. Brink, *Horace, On Poetry. Prolegomenon to the Literary Epistles*, Cambridge University Press, 1963, et *The Ars Poetica*, *ibid.*, 1971 ; ainsi, naturellement, qu'à l'étude de P. Grimal, *Essai sur l'Art poétique d'Horace*.

65. Réfléchissant sur l'art, Horace commence par le monstrueux. Méditant sur la poésie, Horace commence par la peinture. Je laisse de côté pour l'instant l'*ut pictura poesis* du vers 361, qui fonde toute une littérature à lui seul. Un art ne peut se réfléchir que dans l'analogie avec un autre art, non pour s'identifier avec lui, mais pour discerner ses limites. Là aussi, on ne se connaît que par médiation. Le tableau, d'autre part, met immédiatement sous les yeux les proportions et les rapports que l'oreille, dans le temps, a du mal à percevoir.

Je rappelle ici la belle interprétation de Grimal, la description qu'il fait du travail poétique d'Horace, et le sens nouveau et convaincant qu'il donne à la *junctura*⁶⁶. Le verbe *jungere* intervient dès les premiers vers : « Dans l'enchaînement des mots aussi, délicat et précautionneux, on écrira avec distinction, si un mot est connu une "greffe" habile le rend nouveau » (ma traduction, v. 46-48). On retrouve la *junctura* au vers 242 :

Tantum series juncturaque pollet...

[« Tant a de puissance l'enchaînement et la jointure »]

La *junctura*, la *jointure*, traduction latine d'*harmogè*, comme on l'a vu chez Pline.

Cette *junctura*, que j'ai traduite ici par *greffe*, est liée à la question que nous avons déjà abordée, celle de la nouveauté. Celle-ci, en certains cas, est tout à fait honorable. Exemple : l'irrigation, le détournement des eaux en Grèce. Il ne faut pas avoir peur de la nouveauté, comme le dit ailleurs Horace (*Épîtres*, II, 1, 90-91) :

*Quodsi tam Graecis novitas invisafuisset
quam nobis, quid nunc esset vetus?...*

[« Mais si les Grecs avaient eu autant d'aversion que nous pour la nouveauté, y aurait-il rien aujourd'hui d'ancien ? »]

Il y a des choses cachées qui se révèlent (c'est une idée elle-même assez nouvelle du progrès). Il faut bien les désigner, trouver de nouveaux signes (*indicia*). Des choses se dévoilent qui doivent être nommées. Il y a donc une liberté, mais qui doit être, pour Horace, réglée par le *pudor* (*AP*, 51). « S'il est nécessaire de montrer par des signes neufs le caractère caché des choses, il te sera donné de forger des mots qui n'ont pas été entendus par les Cégétus en pagne, et liberté (*licentia*) t'en sera donnée si tu la prends avec réserve (*pudenter*) ; et les mots nouveaux et forgés récemment auront crédit, s'ils tombent d'une source grecque dérivée avec économie (*parce detorta*). » (*AP*, 48 sq.)

Licuit semperque licebit

signatum praesente nota producere nomen... (*AP*, 58-59)

[« Il a toujours été permis, et il le sera toujours de mettre en circulation un vocable frappé au coin du moment. »]

Le progrès est lié à la mortalité. Tout est mortel (*Debemur morti nos nostraque*, *AP*, 63). Mais on a construit des ports, irrigué des marais, défriché de nouvelles terres. Le poète aussi est, ou doit être un homme de progrès. Et il y a la nouveauté de la greffe : on produit un être neuf. « Si une greffe astucieuse d'un mot usé fait un mot neuf⁶⁷. » « On a permis, et l'on permettra toujours, de "mettre en

66. P. Grimal, *Essai sur l'Art poétique d'Horace*, p. 82 sq.

67. *sero, insero, junctura...* (*AP*, 47). Y a-t-il jeu de mots entre les deux *sero* ? On l'a pensé. Je pencherais vers cette interprétation. On se souvient de la définition. Greffer, c'est planter dans un arbre. On met souvent en parallèle, et avec raison, le vers 242 : ... *tantum series / juncturaque pollet...* (« ...tant l'ordre et l'arrangement ont de prix... »)

circulation un vocable marqué au coin du moment⁶⁸. » Cela prend sens quand on traduit *usus*, comme le veut Grimal, par le *besoin*, la *nécessité*⁶⁹ :

... *si volet usus,*
quem penes arbitrium est et jus et norma loquendi. (AP, 71-72)
[« Si la nécessité l'exige,
qui détient, pour la parole, la décision, le droit et la règle. »]

Les mots s'usent. Ils naissent, verdissent et croissent, et meurent. « Beaucoup de mots renaîtront qui sont déjà tombés, et tomberont ceux qui maintenant sont à l'honneur, si le besoin le veut, auquel appartient la souveraineté, le droit et la norme du langage. » (AP, 70-72)

La *compassio* (*sympatheia*) ; l'empathie ; la médiation

« Il ne suffit pas que les poèmes soient beaux ; qu'ils soient séduisants (*dulcia*) et amènent où ils veulent l'esprit de l'auditeur. Comme le visage humain répond au rire par le rire, ainsi fait-il pour les pleurs ; si tu veux que je pleure, il te faut souffrir toi-même ; alors tes malheurs me feront mal, Télèphe ou Pélée... » (AP, 99). Villeneuve traduit *dulcia* par « pathétique ». Il est vrai que c'est vers là que va le sens, comme le montre la suite. Le pathétique est une précision de la douceur.

C'est une vieille question, qui vaut aussi pour la rhétorique. « Si l'orateur n'est pas dans l'état de ce qu'il dit, les choses se passent ainsi [...] et l'auditeur toujours compatit avec et s'assimile à celui qui parle avec passion », disait par exemple Aristote (*Rhétorique*, 1408a). *Format enim natura...*, dit Horace (AP, 108) : « Car d'abord la nature nous donne forme à l'intérieur face à chaque état de la fortune [des événements] ; elle donne joie ou pousse à la colère, ou nous jette à terre sous le poids du chagrin et nous étrangle ; ensuite elle pousse au-dehors les mouvements de l'âme, avec la langue pour interprète. »

Lambin cite Cicéron, *De oratore*, 2 – à propos de l'orateur. « Il ne se peut faire que souffre l'auditeur, qu'il hâisse, etc. [...] si tous ces mouvements, que l'orateur veut inspirer au juge, ne sont pas perçus, chez l'orateur lui-même, comme imprimés et gravés au feu. » Dans ce condensé, qu'il faut déployer, il y a une théorie du langage, une théorie de l'émotion, une théorie poétique. C'est la charge de l'émotion qui fabrique un être intérieur, qui pousse en même temps à extérioriser ; qui montre à l'extérieur l'être intérieur, le langage servant à expliquer, à déployer, à donner sens à un choc émotionnel.

Mais Horace, s'il recommande la sympathie et en remarque la nécessité, se méfie de l'empathie. Il est lui-même, dit-il, vis-à-vis des poètes qu'il interpelle, comme la pierre à aiguiser, qui rend le fer tranchant sans avoir elle-même la

68. AP, 58-59. Comparaison avec la monnaie.

69. P. Grimal, *Essai sur l'Art poétique d'Horace*, p. 19.

faculté de couper (AP, 304-305)⁷⁰. Et cette pierre est essentiellement différente de la pierre de magnésie, de l'aimant qui communique son effet dans la fameuse chaîne de l'*Ion* de Platon. Il doit y avoir une mesure de l'empathie. Nous savons par Cicéron que c'est une métaphore péripatéticienne, utilisée à propos de l'utilité des passions⁷¹. « D'abord ils font l'éloge, à grands renforts de mots, de la colère, ils disent qu'elle est la pierre à aiguiser du courage (*cotem fortitudinis*). » C'est d'autre part Isocrate qui la définit par sa capacité de communiquer le tranchant sans en avoir elle-même la vertu⁷².

Aristote et la liberté. Pline et la greffe

Il est de bon ton aujourd'hui de rejeter Aristote et sa *Poétique*⁷³. Cela évite de l'expliquer et d'aborder ses fécondes contradictions et ce qu'il pense du contradictoire. J'aime beaucoup arriver au chapitre 17 (1455a-1455b), parce que là on respire. C'est un trou de lumière, c'est là que se trouve la liberté. « Il faut, d'autre part, composer les fables, et travailler à achever par l'élocution l'objet posé le plus possible devant les yeux (car ainsi celui qui voit avec la plus grande netteté, comme s'il était en présence des faits eux-mêmes, trouverait ce qui est à propos et il lui échapperait le moins le contradictoire. » (1455a 2) Dans la réfutation des contradictions, dit Aristote, il faut (entre autre) confronter le poète avec ce qu'il dit lui-même ou avec la position d'un homme sensé (61b 78). « Il faut préférer ce qui est impossible mais vraisemblable à ce qui est possible mais non persuasif. » (60a 27) « Le poète fait disparaître l'absurde en relevant le plaisir par d'autres qualités. » (60b 1)

On est surveillé, limité par les autres techniques. Ainsi le médecin peut avoir quelque chose à redire (60b 20). Souvenons-nous de l'histoire du cordonnier d'Apelle⁷⁴. Le peintre corrige la chaussure de son personnage, parce qu'il a entendu un cordonnier reprocher l'absence d'une bride. Le lendemain, le même cordonnier critique la jambe. Furieux, Apelle sort et lui dit ces paroles qui devaient devenir proverbe : « Un cordonnier n'a pas à juger au-dessus de la sandale ! » Si le peintre fait une faute dans la représentation d'un animal, par exemple une biche : « Il est en effet moins grave d'ignorer que la biche n'a point de cornes que de manquer, en la peignant, à l'art de la reproduction (*mimésis*). » (60b 32)

70. *Ergo fungar vice cotis, acutum / Reddere quae ferrum valet excors ipsa secandi...*

71. *Tusculanes*, IV, 19, 43 ; cf. aussi *Académiques*, II, 44, 135.

72. Cf. Plutarque, *Vies des dix orateurs*, 4, 838. Cité par G. O. Brink, *Horace, On Poetry, op. cit.*, p. 375, dans son commentaire au vers 304. On pourra se reporter à notre livre *La Maladie de l'âme*, p. 307-308.

73. On se référera à l'excellente édition française de la *Poétique* par R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Le Seuil, 1980.

74. *Recueil Milliet*, n° 419, p. 329.

Faute contre la *mimésis*. «C'est bien l'art en tant qu'art qui est défaillant. Dans le domaine de la peinture, on imagine sans peine à quoi peut correspondre cette défaillance : incapacité (cf. *adunamia*, 60b 17) à organiser la composition du tableau (50b 2), à montrer la forme particulière de l'objet tout en l'embellissant dans la représentation (54b 9 *sq.*). Aristote ne donne pas d'exemple dans le domaine de la poésie⁷⁵.»

«En général, l'impossible doit être référé à la poésie, au mieux, ou à l'opinion. Du point de vue de la poésie, un *impossible persuasif* est préférable au *non-persuasif*, fût-il possible.» «Il est peut-être impossible, d'autre part, qu'il y ait des gens tels que les peint Zeuxis, mais il les peint en mieux, car ce qu'on donne en exemple doit exceller. C'est à ce qu'on dit qu'il faut référer les cas d'irrationnel – et du reste ces cas, parfois, ne relèvent pas de l'irrationnel : il est en effet vraisemblable qu'il se produise de l'invraisemblable.» (61b 9) Cette phrase est merveilleuse. Pour la liberté en peinture, représentée par le peintre Zeuxis, je citerai encore Quintilien : *Nam Zeuxis plus membris corporis dedit, id amplius aut augustius ratus atque, ut existimant, Homerum secutus, cui ualidissima quaeque forma etiam in feminis placet*⁷⁶. («En effet Zeuxis a donné à ses personnages une taille plus grande [que nature] pour qu'ils aient, à son avis, plus de dignité ou de noblesse, et, à ce qu'on pense, se mettant à la suite d'Homère, qui aime même chez les femmes une forme très solide.»)

Les règles du jeu de la greffe sont-elles dans l'imaginaire ou dans la nature ? Dans l'un et l'autre. Quant à Pline, il hésite entre plusieurs solutions implicites ; mais la sexualité⁷⁷ organise sa rêverie. Parlant de la découverte de la greffe, il écrit : «Ces pieux, saisis par les lèvres vivantes de la plaie (faite au lierre), puisèrent la vie à une vie étrangère, et l'on s'aperçut qu'un tronc pouvait remplacer la terre⁷⁸.» Deux raisons sont données en même temps, on le voit ici : la copulation et le tronc comme terrain. Que cette morsure soit chargée de sexualité, Lucien nous l'apprendra tout à l'heure. Le mot de *coitum*, que J. André traduit par greffe⁷⁹, est ambigu lui aussi. *Multa in hoc seruanda : primum omnium, quae patiatur coitum talem arbor et cuius arboris.*

Mais le passage le plus clair, de ce point de vue, est celui-ci : «En effet, les animaux ne sont pas seuls avides de s'accoupler (*ad coitus auuiditas*), mais le désir de la terre et de toutes les plantes est encore bien plus grand : savoir en user à propos est du plus haut intérêt pour la germination, tout particulièrement dans les greffes, où les deux sujets ont un mutuel désir de s'unir (*peculiare utique in insitis, cum sit mutua cupiditas utriusque coeundi*)⁸⁰.» Le désir est la

75. R. Dupont-Roc et J. Lallot, éd. cit., p. 391, note 7.

76. Quintilien, *Institution oratoire*, XII, 10, 5.

77. Cela n'a rien à voir avec la question du sexe des plantes.

78. *Histoire naturelle*, XVII, 101 ; nous citons toujours la traduction de J. André.

79. *Ibid.*, XVII, 103 ; il en est de même pour le mot *copulentur* au § 137.

80. *Ibid.*, XVII, 134.

loi fondamentale de l'union que représente la greffe ; dans cet acte, le jardinier n'est que le *kairos*, l'instrument de la nature ; et il faut alors penser le produit comme le résultat d'un accouplement, comme une génération.

Les *Histoires vraies* de Lucien

Il n'était peut être pas inutile de passer par Horace et Aristote, et Pline, pour bien montrer qu'existe cette réflexion sur la liberté du créateur, sur la nature de la vérité, sur la validation de la création, sa légitimité. Toutes ces questions que nous avons effleurées, on les voit à l'œuvre, et de quelle manière, dans l'admirable livre des *Histoires vraies*. Et il y a un épisode qui nous a dès longtemps intéressé.

Alors nous traversâmes le fleuve en un endroit guéable et nous trouvâmes une sorte de vigne prodigieuse. La partie tenant au sol, le cep proprement dit, était d'une belle venue et robuste ; vers le haut c'étaient des femmes, en tout point parfaites dans la seule partie qui est au-dessus de la taille (et telles qu'on représente chez nous Daphné au moment où Apollon la rattrape se transformant en arbre (*apodendroumenè*). Au bout de leurs doigts poussaient les sarments chargés de grappes. Et, ma foi, leurs têtes avaient pour chevelure des vrilles, des feuilles, des grappes. À notre approche elles nous saluaient et nous tendaient les bras, s'exprimant tantôt en langue lybienne, tantôt en langue indienne, le plus souvent en grec. Et elles essayaient de nous baiser sur la bouche, mais celui qui recevait le baiser était aussitôt enivré et titubait. Pourtant elles ne permettaient pas que l'on cueillît le raisin et elles criaient de douleur si on l'arrachait. D'aucunes même désiraient s'unir à nous ; deux de nos compagnons étant allés tout contre elles, ne s'en détachaient plus, restant attachées par les parties [sexuelles]. Ils se fondaient avec elles et prenaient racine avec elles. Désormais leurs doigts avaient poussé en sarments et enlacés par les vrilles ils étaient bientôt destinés eux aussi à produire du raisin⁸¹.

Ce sont des femmes-vignes, des êtres composites dont l'*harmogè* a l'air parfaitement réussie, puisqu'elles donnent des raisins. Elles attirent les hommes, qu'elles appellent. Elles les enivrent. Elles les intègrent à elles, dans ce qui est une des interprétations de la greffe : ils prenaient racine avec elles. La référence à Daphné renvoie immédiatement à la question de la métamorphose. Elle a plusieurs vertus. La première tient au verbe *apoendroumenè*. Ce participe est-il moyen, ou passif ? S'agit-il de Daphné devenant arbre, ou devenue arbre ? les deux sens sont possibles, et nous savons que plastiquement les deux se confondent. Très précieuse aussi, pour cette ambiguïté, l'allusion aux représentations de Daphné. Sans doute était-elle peinte comme les peintres et graveurs modernes représentaient la métamorphose décrite par Ovide, avec des branches feuillues en guise de doigts, de l'écorce sur le corps, etc.

Admirable rêverie ! En elle se rencontrent le monstre composite, la greffe, le désir et l'Art. Cette histoire vraie est plus vraie que ne le croit peut-être Lucien, elle est parfaitement cohérente ; et cela pose la question de savoir si l'on peut imaginer ce que l'on veut, s'il n'y a pas des limites à l'imagination, dans ce que j'ai appelé la *logique de la rêverie*.

81. Trad. J. Bompaire, légèrement modifiée : Lucien, *Œuvres*, t. II, *Histoires vraies*, I, 8, p. 61 sq.

J'en suis convaincu, et pense que les combinaisons ne sont pas indéfinies mais que l'on peut les repérer sinon les dénombrer. Il «suffirait» de définir les problèmes de la rêverie. Chez Lucien nous trouvons la séduction du monstre, l'appel de la nature, de la luxuriance, du végétal, qui se traduit sur le plan des langues par le «babélisme»; le désir et les raisons de la greffe; la raison profonde; la *libido* du jardinier; et la raison technique que nous avons cherchée aussi chez les botanistes: greffon et greffé *poussent ensemble des racines*. On se rend compte également de la profondeur du mythe de Pasiphaé. Amoureuse d'un taureau, elle ne pouvait le séduire, il fallut que Dédale construisît une vache où elle pût s'installer et recevoir la semence qui conçut le Minotaure⁸². Dans ce mythe se rencontrent le désir, les lois de la physiologie, la naissance du monstre, et l'intervention de l'artiste. Sans l'Art ne serait pas né le monstre, parce que c'est lui qui sert de médiateur entre l'homme et la nature. Et Dédale réalise le rêve de tout artiste: il crée un être composite vivant; son monstre, sa composition *vit*. Il a réussi la greffe de l'humain et de l'animalité. Mais il est suspecté par la morale, et la condamnation n'est pas loin. Dédale et Columelle, pour unir deux êtres d'essences différentes, sont astreints à des prouesses techniques, sinon à une technologie.

J'ai essayé de montrer comment, dès l'origine, les concepts de la *physis* et ceux de l'art coïncident; comment le monstre composite est un problème de l'art et de la *physis*; comment la pratique de la greffe (pratique de la composition) met en jeu le rapport de nature et culture, et les limites de l'imaginaire. Toute *synthesis* rêve de devenir une *symphysis* – je l'ai montré avec Galien –, toute composition se rêve comme une greffe. La question se pose de savoir si le droit de créer pour un artiste, je veux dire le droit d'assembler, est celui d'assembler n'importe quel élément; quelle est alors la limite de cet assemblage? Est-elle dans la nature? Mais la nature elle-même ne rêverait-elle pas d'assembler n'importe quoi? La pensée de la *physis* cherche des normes dans l'art. Au paragraphe suivant, Lucien parle de l'*ampelomixia* de ses compagnons. C'est un *apax*, une création de Lucien qui ne fut jamais reprise; on pourrait traduire par «mélange de vigne». Ils sont atteints d'une affection qui s'appellerait *mélange de vigne*, comme si c'était une pathologie.

Le triomphe de l'empathie

Et il est vrai que l'empathie, terme que l'on emploie souvent de nos jours, est une création assez tardive en grec et désigne à l'origine une maladie. Nous l'avons rencontrée sans cesse, et Lucien, n'en doutons pas, comme il réclame une mesure de la *mimésis*, pourrait demander une mesure de l'empathie.

Certes une sculpture, on a envie de la toucher. Comme l'a écrit très justement Gunter Gebauer: «Autant la peinture fait appel à l'imagination du spectateur

82. Cf. Diodore, IV, 77; Apollodore, III, 1, 4. Et voir F. Frontisi-Ducroux, *Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, p. 137-144.

pour établir une relation avec le personnage représenté, autant l'art plastique est surdéterminé et fait intervenir l'imagination à un autre stade de la contemplation. Là aussi il y a désir, mais pas désir de produire une image, puisque la statue me donne son image (ce que le tableau ne fait pas). Il y a désir d'intervenir, de créer un contact physique, de toucher la sculpture (comme le décrit Herder, dans la *Plastique*)⁸³. » Voir et/ou toucher, tel est le problème. Voici ce qu'écrit Herder :

La beauté n'est donc jamais que reflet, *forme, expression sensible de la perfection dans un but précis*, vie bouillonnante, vitalité humaine. [...] Plus un membre signifie ce qu'il *est censé* signifier, plus il est beau ; et seule la *sympathie* intérieure, c'est-à-dire le *sentiment* et la *projection de tout notre moi humain* dans la figure palpée, nous instruit et nous met en mesure de manier la beauté [...] Il n'est rien qui doive être simplement *saisi par le regard et traité comme une surface*. Tout doit être palpé par le doigt sensible du sentiment intérieur et de la communion harmonieuse avec l'extérieur, comme si cela venait du créateur⁸⁴.

Mais il peut y avoir excès d'empathie. Lucien n'utilise pas le mot, mais décrit des rapports excessifs avec l'œuvre d'art. Dans les *Portraits* (§ 4, *supra*, p. 153), Lycinos dit, à propos de l'Aphrodite de Cnide : « Tu sais l'histoire qu'on y raconte à son sujet, qu'un jeune homme devint amoureux de la statue, se cacha dans le temple et satisfît, comme il put, sa passion pour elle ? » Dans les *Amours*, une œuvre du Pseudo-Lucien, voici décrit plus amplement ce cas extrême (§ 15-16, *supra*, p. 141-142) : « La prêtresse qui nous accompagnait nous raconta une histoire étrange et vraiment incroyable. Un jeune homme d'une famille distinguée [...] mais dont le crime a fait taire le nom, venait fréquemment dans ce sanctuaire ; un mauvais génie le rendit éperdument amoureux de la déesse. Comme il passait dans le temple des journées entières, on attribua d'abord sa conduite à une vénération superstitieuse [...] Enfin, [...] son audace lui procura les moyens de satisfaire [sa passion]. » On devine le reste ; il se laisse enfermer à l'intérieur du temple. « On découvrit avec le jour ces traces de ses embrassements amoureux, et la déesse portait cette tache comme un témoignage de l'outrage qu'elle avait subi. » Le jeune homme, dit la rumeur, se précipita dans les flots. Il semblerait en effet que l'*Aphrodite* de Cnide, l'œuvre de Praxitèle, fût à l'origine de cette mode ou de cette légende. Déjà Pline l'Ancien en parle⁸⁵. Pour faire sérieux on parlera d'un cas d'agalma – ou d'agalmatophilie.

C'est un cas d'érotomanie au sens ancien du terme⁸⁶. *Érotomane*, dit Ferrand, signifie « affolé d'amour⁸⁷ ». Pour en venir à la source de cette maladie, il

83. G. Gebauer, *Le Laocoon : histoire et réception*, p. 242.

84. J. G. Herder, *Plastique* (1778), trad. É. Décultot dans son édition de J. J. Winkelmann, *De la description*, p. 175-180. L'un des objets de la *Plastique*, écrit-elle (p. 175, note 1) est de contester la hiérarchie traditionnelle des sens fondée sur le primat de l'œil, en illustrant les privilèges du sens tactile. Or, de façon quelque peu restrictive, Winkelmann n'avait cessé de se présenter – et d'être perçu – comme le grand représentant du « voir ».

85. « On rapporte qu'un homme s'éprit d'amour pour elle, se cacha durant la nuit, l'étreignit et une tache trahit sa passion. » (*Histoire naturelle*, XXXVI, 21)

86. Et non au sens que lui attribue la psychiatrie moderne (voir G. Gatian de Clérambault, *Les Psychoses passionnelles*, 1921).

87. J. Ferrand, *Traité de l'essence et guérison de l'amour ou mélancolie érotique*, Toulouse, chez la veuve de J. Colomiez, 1610 (rééd. G. Jacquinet et É. Foulon, Paris, Anthropos, 2001).

semblerait que ce fût Plutarque qui usa le premier du terme d'*erotomania*, dans son traité *De la vertu morale* (451 E). Alors viennent quelques exemples de folie d'amour, ou d'amour impossible : Cleisophos de Sélymbrie qui devient amoureux de la statue en marbre de Paros à Samos, s'enferma dans le temple pour faire l'amour avec elle, et rebuté par la froideur du marbre, glissa devant lui un morceau de viande (XIII, 605). Autre exemple : celui d'un jeune homme qui, à Delphes, tomba amoureux de deux jeunes garçons sculptés, se laissa enfermer dans le temple, et laissa quelque trace sur la sculpture. Apollon ordonna, par l'intermédiaire de son oracle, qu'on ne poursuivît pas le fautif « car il avait payé le prix ». On pourrait citer d'autres textes, qui tous sont bien connus dans la tradition, comme on le voit chez Ferrand qui parle de ceux qui dans Élien⁸⁸ et Philostrate, « s'énamourèrent si désespérément de certaine statue de marbre qu'ils se tuèrent pour ce que le sénat la leur défendit d'acheter ».

Ces histoires sont rapportées par des écrivains dont les œuvres vont, en gros, de la fin du I^{er} siècle de notre ère jusqu'au III^e siècle, moment où la réflexion sur l'art est très importante. De tels cas intéressent aussi l'historien d'art et le philosophe de l'esthétique.

L'ut pictura poesis. Homère peintre

Dans les *Portraits* (§ 8), Lucien écrit : « Accueillons Homère, le plus habile des peintres, en présence d'Euphranor et d'Apelle⁸⁹. » Ce qui a peut-être un sens purement analogique, est souvent pris, dans la tradition, *stricto sensu*. On peut le comprendre à ce qu'écrivit Cicéron dans les *Tusculanes* (V, 114) : « La tradition veut aussi qu'Homère ait été aveugle. Or ce que nous avons de lui, ce n'est point de la poésie, c'est de la peinture. Quelle contrée, quel rivage, quel endroit de la Grèce, quel type particulier de combat, quelle ordonnance de bataille, quelle manœuvre nautique, quel mouvement des hommes ou des bêtes n'a-t-il pas rendus de façon si pittoresque qu'il réussit à nous faire voir ce que lui-même ne voyait pas⁹⁰ ? »

Poésie et peinture : cette question a été prise, en effet, de plusieurs façons à propos du *Bouclier d'Achille*. D'abord du point de vue strictement technique. Homère s'y connaissait-il en peinture ? Fait-il allusion à des techniques qui le précédassent ou lui fussent contemporaines ? À cette question Falconet, le grand sculpteur ami de Diderot et son correspondant, répondra, en quelque sorte, que ce que fait Homère est trop « fort » pour la peinture de son temps :

Il n'en faut pas conclure qu'il y eût alors des artistes mortels assez habiles pour en faire autant [...] C'est lui, c'est son imagination qui, malgré les notes de Madame Dacier, a pu

88. Élien, *Histoires variées*, IX, 39 ; Philostrate, *Vie d'Apollonios de Tyane*, VI, 40.

89. Voir R. W. Lee, *Ut pictura poesis*, p. 9.

90. Ce rapprochement entre *pictura* et *poesis*, on ne le trouve ailleurs que chez Porphyryon, le commentateur d'Horace.

faire de ce bouclier un *tableau mouvant*. [...] De ce qu'il a coloré le bouclier d'Achille, s'ensuit-il que *le coloris fut connu et pratiqué avant lui*, ainsi que le dit l'article «coloris» de l'*Encyclopédie*⁹¹? Homère a *coloré*, mais n'a pas *colorié* le bouclier. On peignait sans doute avant lui; mais si le grand art de colorier eût été connu, vous eussiez vu le poète, laissant le *jaune*, le *noir* & le *noirâtre*, mêler sa magie à celle des grands coloristes, & vous donner, soit là, soit ailleurs, des idées sublimes de cette partie de la peinture⁹².

Falconet soupçonne aussi la *technique* d'Homère. «Mais je fais une question, elle est simple : pourrait-on faire un bouclier en s'y prenant comme le dieu Vulcain s'y prenait?», écrit-il. De toutes façons il est plus difficile d'être peintre que d'être poète : «Croyez-vous qu'il n'y ait pas plus de difficulté à peindre une étoffe légère, ou à la sculpter, qu'à dire que de jeunes filles sont *vêtues d'un lin doux et léger*? [...] Quand le peintre ou le statuaire ont pensé, ils sont loin d'avoir fait.»

Henri Ey, dans un petit essai, dit bien les choses. «Le surréalisme, si subtil, si capiteux et si malicieux aussi qu'il nous joue le suprême tour, par la contraction elliptique et créatrice de son mouvement, de se présenter comme "une forme nouvelle d'art", alors qu'il touche à l'essence esthétique même, c'est-à-dire à ce qui de tout temps a pris les hommes aux entrailles : l'irréalité, la contre-réalité, ou si l'on veut, en fin de compte, la "contre-nature" ...⁹³».

Faire du non-être un être. Prendre au sérieux le rêve et les imaginations. Mais tenir à distance. Ne pas aller jusqu'au bout du rêve. Cette restriction est capitale. Le «tout est permis» ne signifie pas qu'on soit totalement libre. Trop de permissivité tue l'imagination. Pour en terminer avec l'empathie, l'œuvre d'art, c'est bien ce que craint le médecin quand il interdit qu'on mette de la peinture au mur dans l'appartement d'un fou⁹⁴.

Et l'*ekphrasis* aurait-elle aussi ses limites? À la fin de son exposé⁹⁵, Aphthonios, le rhéteur que j'évoquais plus haut, écrit ceci : «Mais cette beauté est trop grande pour qu'on puisse l'exprimer. Et ce qui a pu être omis ne fait qu'ajouter au merveilleux, car il n'a été omis que parce qu'il était indicible.» Je ne pense pas que Lucien se contente jamais de ce renoncement. C'est une question d'*invention*, pour parler comme les rhéteurs. Je lisais naguère un article qui parlait de «l'esprit fabulateur» de Borgès. Je ne compare pas Lucien à Borgès; mais l'expression conviendrait bien à Lucien.

91. «Le *coloris* était connu et pratiqué avant Homère; voyez la description du bouclier d'Achille : on y voyait, dit-il, un laboureur; le coutre de la charrue fendait la terre, & à mesure qu'il avançait, la terre de *jaune* qu'elle était semblait devenir *noire*; & d'ailleurs il peint une vigne d'*or*, dont les raisins annonçaient leur maturité par une teinte de *noir*, et des lions qui s'abreuvent du sang *noirâtre* d'un taureau.»

92. *Œuvres d'Étienne Falconet contenant plusieurs écrits relatifs aux beaux-arts*, Lausanne, Société typographique, 1781, t. 3, *Notes sur le Livre XXXV de Pline*, p. 272 sq. Les italiques sont de Falconet.

93. H. Ey, «La psychiatrie devant le surréalisme», *L'Évolution psychiatrique*, 1947, p. 5.

94. Cf. Caelius Aurélien, *Maladies chroniques*, I, 155. Même conseil chez Arétée de Cappadoce.

95. *Description*, 12, in *Corpus Rhetoricum*, texte établi et traduit par M. Patillon, éd. cit., p. 151.



L'EMPIRE ROMAIN AU MILIEU



DU II^E SIÈCLE APR. J.-C.

ARTISTES ET ŒUVRES MENTIONNÉS PAR LUCIEN

Figurent en caractères gras les œuvres pour lesquelles Lucien est notre seule source.

PEINTRES

POLYGNOTE (vers 470-440 av. J.-C.)
Cassandre (Ilioupersis)

ZEUXIS (vers 425-398)
La Famille de centaures

PARRHASIOS (vers 420-380)

EUPHRANOR (vers 370-330)
Héra (Douze dieux),
portique de Zeus Éleuthérios

APELLE (vers 360-300)
La Calomnie
Pacaté (?)

AÉTION (vers 330-280)
Alexandre et Roxane

ANTIPHILE (vers 310-280)

SCULPTEURS

HÉGÉSIAS ou HÉGIAS

CRITIOS et NÉSIOTÉS
Les Tyrannicides

MYRON (vers 460-440)
Discobole

PHIDIAS (vers 470-430)
Zeus d'Olympie
Athéna Lemnia
Amazone

POLYCLÈTE (vers 450-410)
Diadoumène
Héra d'Argos

CALAMIS (v^e siècle)
Sosandra

ALCAMÈNE (440-403)
Aphrodite des Jardins

DÉMÉTRIOS d'Alopèce (400-360)
Pellichos de Corinthe

PRAXITÈLE (vers 370-330)
Aphrodite de Cnide
Éros de Thespies

LYSIPPE (vers 360-305)
Poséidon de Corinthe
Dionysos

Héraclès

CHARÈS de Lindos (vers 305-292)
Colosse de Rhodes

Il est très difficile d'établir des notices sûres pour les artistes antiques étant donné la diversité des sources textuelles anciennes et leur caractère tardif et souvent apocryphe ; nous préférons donc renvoyer aux ouvrages qui rassemblent et commentent les notices antiques (Bibliographie, section « La littérature d'art antique et l'histoire du regard. Sources textuelles », *infra*, p. 220).

BIBLIOGRAPHIE

Liste des abréviations

AC : *L'Antiquité classique*

AJA : *American Journal of Archaeology*

AJP : *American Journal of Philology*

ALGP : *Annali del Liceo Classico G. Garibaldi di Palermo*

ANSP : *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*

ANRW : *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*

ArchClass : *Archeologia classica*

CA : *Classical Antiquity*

CB : *Classical Bulletin*

CRAI : *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*

DialAr : *Dialoghi di Archeologia*

DK : H. Diels et W. Kranz (éd.), *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlin, 1903

JAC : *Jahrbuch für Antike und Christentum*

JHS : *Journal of Hellenic Studies*

JRS : *Journal of Roman Studies*

LEC : *Les Études classiques*

LIMC : *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*

MDAI (R) : *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung*

MEFRA : *Mélanges de l'École française de Rome*

NAC : *Numismatica e Antichità Classiche*

P&P : *Past and Present*

PCG : R. Kassel et C. Austin, *Poetae Comici Graeci*, Berlin, 1984-2013

PCPhS : *Proceedings of the Cambridge Philological Society*

PHP : Galien, *De placitis Hippocratis et Platonis*, éd. Ph. De Lacy, Berlin, 1978-1984

PMG : D. L. Page, *Poetae Melici Graeci*, Oxford, 1962

QUCC : *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*

RAL : *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei, rendiconti*

REG : *Revue des études grecques*

RhM : *Rheinisches Museum*

SCO : *Studi Classici e Orientali*

SO : *Symbolae Osloenses*

WJ : *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft*

YCS : *Yale Classical Studies*

Éditions et traductions d'ensemble des œuvres de Lucien

- J. BOMPAIRE, *Lucien. Œuvres*, Paris, Les Belles Lettres, «Collection des Universités de France», 1993-2008, 4 tomes (contient : *Hippias*, *Héraclès*, *La Salle*, *Qu'il ne faut pas croire à la légèreté à la calomnie* et *Zeus tragique*; introduction, texte grec, traduction française et notes).
- É. CHAMBRY, *Lucien de Samosate. Œuvres complètes*, Paris, Garnier, 1933-1934.
- C. CONSONNI, *Luciano. Il Sogno. Il Gallo. L'Asino*, Milan, Oscar Mondadori, 1994 (contient : *Le Songe*; introduction, texte grec, traduction italienne et notes).
- D. COSTA, *Lucian. Selected Dialogues*, Oxford University Press, 2005 (contient : *Le Songe*, *Les menteurs d'inclination*; introduction, traduction anglaise et notes).
- A. M. HARMON, K. KILBURN et M. D. MACLEOD, *Lucian*, Londres-Cambridge (Mass.), Heinemann-Harvard University Press, «The Loeb Classical Library», 1913-1967, 8 vol. (texte grec et traduction anglaise).
- N. HOPKINSON, *Lucian. A Selection*, Cambridge, Cambridge University Press, «Cambridge Greek and Latin Classics», 2008 (contient : *Le Songe*, «*Tu es un Prométhée dans tes discours*»; introduction, texte grec, commentaire).
- K. G. JACOBITZ, *Luciani Samosatensis opera*, Leipzig, Teubner, (1876) 1897.
- G. LACAZE, *Lucien. Histoires vraies et autres œuvres*, Paris, Le Livre de Poche, 2003 (contient : *Le Songe*, *Les Affabulateurs* [= *Les menteurs d'inclination*] et *Les Portraits*; introduction, traduction française et notes).
- M. D. MACLEOD, *Luciani opera*, Oxford, Oxford University Press, «Oxford Classical Text», 1972-1987 (texte grec, édition critique).
- , *Lucian. A Selection*, Warminster, Aris & Phillips, 1991 (contient : *Le Songe* et *Zeuxis*; introduction, texte grec, traduction anglaise et notes).
- S. MAFFEI, *Luciano di Samosata. Descrizioni di opere d'arte*, Turin, Giulio Einaudi editore, 1994 (contient : *Le Songe*, *Zeuxis*, *Qu'il ne faut pas croire légèrement à la délation*, *La Salle*, *Les Portraits*, *Hérodote* et *Héraclès*; introduction, texte grec et traduction italienne, avec un supplément iconographique commenté par L. Faedo).
- A.-M. OZANAM, *Comédies humaines*, Paris, Les Belles Lettres, «Classiques en Poche», 2010 (contient : *Philopseudes* [= *Les menteurs d'inclination*]; introduction, texte grec et traduction française, notes).
- E. TALBOT, *Œuvres complètes de Lucien de Samosate*, Paris, Hachette, 1857, 2 vol. (traduction française).
- K. SIDWELL, *Lucian. Chattering Courtesans and Other Sardonic Sketches*, Londres, Penguin Classics, 2004 (contient : «*Tu es un Prométhée dans tes discours*», *Qu'il ne faut pas croire légèrement à la délation*, *Les Portraits* et *Défense des Portraits*; introduction, traduction anglaise et notes).

La littérature d'époque impériale et la seconde sophistique

- G. ANDERSON, «The *Pepaideumenos* in Action : Sophists and their Outlook in the Early Empire», *ANRW* II, 33, 1, 1989, p. 79-208.
- , *The Second Sophistic. A Cultural Phenomenon in the Roman Empire*, Londres-New York, Routledge, 1993.
- J. BOMPAIRE, «Regard d'écrivains grecs sur la sculpture au temps de la seconde sophistique», dans *La Littérature et les arts figurés de l'Antiquité à nos jours*, actes du XIV^e congrès de l'Association Guillaume Budé, Paris, 2001, p. 197-208.
- B. BORG, *Paideia : The World of the Second Sophistic*, Berlin, Walter de Gruyter, 2004.
- E. BOWIE, «Greeks and their Past in the Second Sophistic», *P&P*, 46, 1970, p. 3-41.
- G. BOWERSOCK, *Greek Sophists in the Roman Empire*, Oxford, Clarendon Press, 1969.
- S. P. BROCK, «Greek and Syriac in late antique Syria», dans A. Bowmann et G. Woolf (éd.), *Literacy and Power in the Ancient World*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 149-160.
- O. D. CORDOVANA et M. GALLI (éd.), *Arte e memoria culturale nell'età della Seconda Sofistica*, Catane, Edizioni del Prisma, 2007.
- M. GLEASON, *Making Men : Sophists and Self-Presentation in Ancient Rome*, Princeton, Princeton University Press, 1995.
- S. GOLDHILL (éd.), *Being Greek under Rome. Cultural Identity, the Second Sophistic and the Development of Empire*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- M. KORENJAK, *Publikum und Redner : ihre Interaktion in der sophistischen Rhetorik der Kaiserzeit*, Munich, C. H. Beck, 2000.
- L. PERNOT, *La Rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, Paris, Institut d'études augustiniennes, 1993.
- , *La Rhétorique dans l'Antiquité*, Paris, Le Livre de Poche, 2000.
- A.-V. PONT, *Orner la cité. Enjeux culturels et politiques du paysage urbain dans l'Asie gréco-romaine*, Bordeaux, Ausonius, 2010.
- B. PUECH, *Orateurs et sophistes grecs dans les inscriptions d'époque impériale*, Paris, Vrin, 2002.
- B. P. REARDON, *Courants littéraires grecs des II^e et III^e siècles après J.-C.*, Paris, Les Belles Lettres, 1971.
- S. SAÏD (éd.), *Hellenismos. Quelques jalons pour une histoire de l'identité grecque*, Leyde, Brill, 1991.
- T. SCHMITZ, *Bildung und Macht. Zur sozialen und politischen Funktion der zweiten Sophistik in der griechischen Welt der Kaiserzeit*, Munich, C. H. Beck, «Zetemata» 97, 1997.
- S. SWAIN, *Hellenism and Empire. Language, Classicism and Power in the Greek World, AD 50-250*, Oxford, Clarendon Press, 1996.

Bibliographie

- M. TRAPP, « Plato's *Phaedrus* in Second-century Greek Literature », dans D. A. Russell (éd.), *Antonine Literature*, Oxford, Clarendon Press, 1990, p. 141-173.
- T. WHITMARSH, *Greek Literature and the Roman Empire : the Politics of Imitation*, Oxford, Oxford University Press, 2001.

La littérature d'art antique, l'image et l'histoire du regard

Sources textuelles

Enciclopedia dell'Arte Antica Classica e Orientale, Rome, 1958-1997.

M. GUALANDI (éd.), *L'antichità classica*, Rome, Carocci editore, « Le Fonti per la Storia dell'Arte » 1, 2001.

S. KANSTEINER *et al.* (éd.), *Text und Skulptur. Berühmte Bildhauer und Bronzegießer der Antike in Wort und Bild*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 2007.

M. MULLER-DUFEU, *La Sculpture grecque. Sources littéraires et épigraphiques*, Paris, ENSBA, 2002.

J. OVERBECK, *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen*, Leipzig, Wilhelm Engelmann, 1868. <http://archive.org/details/dieantikenschrift00overuoft>
(réédition en cours *Der Neue Overbeck* : <http://www.overbeckprojekt.de/>)

J. J. POLLITT, *Art and Experience in Classical Greece*, Cambridge, Cambridge University Press, 1972.

—, *The Ancient View of Greek Art : Criticism, History and Terminology*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1974.

—, *The Art of Ancient Greece : Sources and Documents*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

A. REINACH, *Textes grecs et latins relatifs à la peinture ancienne. Recueil Milliet* (1921), réédition, introduction et notes par A. Rouveret, Paris, Macula, 2^e éd. 1995.

R. SARGENT ROBINSON, *Sources for the History of Greek Athletics*, traduction anglaise avec introduction, notes, bibliographie et index, Cincinnati (Ohio), 1955.

Études critiques

S. ALEXANDRE *et al.* (éd.), *Inventer la peinture grecque antique*, Lyon, ENS éditions, 2011.

S. BALLESTRA-PUECH, B. BONHOMME et Ph. MARTY (éd.), *Musées de mots. L'héritage de Philostrate dans la littérature occidentale*, Genève, Droz, 2010.

A. S. BECKER, *The Shield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 1995.

A. BILLAULT, « L'inspiration des *Ekphraseis* d'œuvres d'art chez les romanciers grecs », *Rhetorica*, 8, 1990, p. 153-160.

S. BUSSELS, *The Animated Image. Roman Theory on Naturalism, Vividness and Divine Power*, Leyde, Akademie Verlag, Leiden University Press, 2012.

- M. CARRUTHERS, *Le Livre de la Mémoire* (1990), trad. fr. Paris, Macula, 2002.
- C. CLERC, *Les Théories relatives au culte des images chez les auteurs grecs du I^{er} siècle apr. J.-C.*, Paris, Fontemoing, 1915 : <http://archive.org/stream/lesthoriesrela00cleruoft#page/n3/mode/2up>
- F. COARELLI, *Artisti e artigiani in Grecia : guida storica e critica*, Rome et Bari, Laterza, 1980.
- M. COSTANTINI, F. GRAZIANI et S. ROLET (éd.), *Le Défi de l'art. Philostrate, Callistrate et l'image sophistique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.
- M. DÉTIENNE, *Les Maîtres de vérité dans la Grèce archaïque* (1967), Paris, Le Livre de Poche, 2005.
- J. ELSNER, *Art and the Roman Viewer. The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- , *Roman Eyes. Visuality and Subjectivity in Art and Text*, Princeton et Oxford, Princeton University Press, 2007.
- S. FERRI, « Binomi obbligati nella critica d'arte degli antichi », *Miscellanea G. Galbiati*, Milan, 1951, p. 151-158.
- F. FRONTISI-DUCROUX, *Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, Paris, Maspéro, 1975.
- P. FRIEDLÄNDER, *Johannes von Gaza und Paulus Silentarius. Kunstbeschreibung Justinianischer Zeit*, Leipzig-Berlin, 1912.
- G. GEBAUER, *Le Laocoon : histoire et réception*, éd. É. Décultot, J. Le Rider et F. Queyrel, Paris, PUF, 2003.
- S. GOLDHILL et R. OSBORNE (éd.), *Art and Text in Ancient Greek Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- P. GRIMAL, *Essai sur l'Art poétique d'Horace*, Paris, SEDES, 1968.
- C. IMBERT, « Stoic Logic and Alexandrian Poetics », dans M. Schofield *et al.* (éd.), *Doubt and Dogmatism*, Oxford, Clarendon Press, 1980, p. 200 sq.
- J. JOUANNA, « *Graphein*, "écrire" et "peindre". Contribution à l'histoire des mots et à l'histoire de l'imaginaire de la mémoire en Grèce ancienne », *La Littérature et les arts figurés de l'Antiquité à nos jours*, Actes du XIV^e congrès de l'Association Guillaume Budé, Paris, Les Belles Lettres, 2001, p. 55-70.
- E. KEULS, *Plato and Greek Painting*, Leyde, Brill, 1978.
- R. W. LEE, *Ut pictura poesis* (1967), trad. fr. M. Brock, Paris, Macula, 1981.
- Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, éd. A. Chastel, Paris, Berger-Levrault, 1987.
- G. E. LESSING, *Laocoon ou Des frontières de la peinture et de la poésie* (1766), trad. fr., Paris, Hermann, 1990.
- C. LÉVY et L. PERNOT, *Dire l'évidence*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- S. MAFFEI, « La SOPHIA del pittore e del poeta nel proemio delle *Imagines* di Filostrato Maggiore », *ANSP*, 21, 1991, p. 591-621.

Bibliographie

- A. MAGNIEN, « Callistrate et le discours sur la sculpture à l'âge moderne », dans P. Hoffmann et P.-L. Rinuy (éd.), *Antiquités imaginaires. La référence antique dans l'art occidental de la Renaissance à nos jours*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1996, p. 21-42.
- A. MANIERI, « Qualcune riflessioni sul rapporto poesia-pittura nella teoria degli antichi », *QUCC*, 49, 1995, p. 133-140.
- M. MULLER-DUFEU, « Créer du vivant ». *Sculpteurs et artistes dans l'Antiquité grecque*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2011.
- E. PANOFSKY, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art* (1924), trad. fr. Paris, Idées/Gallimard, 1989.
- , « Contribution au problème de la description d'œuvres appartenant aux arts plastiques et à celui de l'interprétation de leur contenu », dans *La Perspective comme forme symbolique* (1931), trad. fr., Paris, Minuit, 1975, p. 235-255.
- G. PASQUALI, « Omero, il brutto e il ritratto », *Terze pagine stravaganti*, Florence, 1942, repris dans C. Russo (éd.), *Pagine stravaganti di un filologo*, Florence, Le Lettere, 1994, p. 99-118.
- J. PÉPIN, *Mythe et allégorie. Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, Paris, Institut d'études augustiniennes, 2^e éd., 1976.
- Ch. PICARD, *Manuel d'archéologie grecque*, Paris, A. Picard, 1935-1963, 4 vol.
- É. PRIoux et A. ROUVERET (éd.), *Métamorphoses du regard ancien*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2011.
- A. ROUVERET, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne (v^e s. av. J.-C. - I^{er} s. apr. J.-C.)*, Paris-Rome, « Bibliothèque de l'École française de Rome » 274, 1989.
- , S. DUBEL et V. NAAS (dir.), *Couleurs et matières dans l'Antiquité. Textes, techniques et pratiques*, Paris, Rue d'Ulm, 2006.
- T. SCHEER, *Die Gottheit und ihr Bild. Untersuchungen zur Funktion griechischer Kultbilder in Religion und Politik*, Munich, C. H. Beck Verlag, 2000.
- A. STEWARD, « The Canon of Polykleitos : a question of evidence », *JHS*, 98, 1975, p. 122-131.
- J. TANNER, *The Invention of Art History in Ancient Greece. Religion, society and artistic rationalisation*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.
- D. TARN STEINER, *Images in Mind. Statues in Archaic and Classical Greek Literature and Thought*, Princeton et Oxford, Princeton University Press, 2001.
- R. WEBB, « Ekphrasis Ancient and Modern : The Invention of a Genre », *Word and Image*, 15, 1999, p. 7-18.
- , *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham, Ashgate, 2009.
- J. J. WINCKELMANN, *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques dans la sculpture et la peinture* (1755), éd. et trad. fr., Paris, Barrois, 1786.
- , *De la description*, éd. É. Décultot, Paris, Macula, 2006.

- R. WITTKOWER, *Qu'est-ce que la sculpture ? Principes et procédures, de l'Antiquité au XX^e siècle*, Paris, Macula, 1995.
- F. YATES, *L'Art de la mémoire* (1960), trad. fr. Paris, Gallimard, 1975.

Ouvrages généraux sur Lucien

- G. ANDERSON, *Lucian, Theme and Variation in the Second Sophistic*, Leyde, Brill, 1976.
- , «Lucian : Tradition versus Reality», *ANRW* II, 34, 2, 1994, p. 1422-1447.
- V. ANDO, *Luciano critico d'arte*, Palerme, Lavagnini, 1975.
- B. BALDWIN, *Studies in Lucian*, Toronto, Hakkert, 1973.
- A. BILLAULT, «Lucien et la parole de circonstance», *Rhetorica*, 15, 1997, p. 193-210.
- (éd.), *Lucien de Samosate*, Lyon, Université Jean Moulin, 1994.
- H. BLÜMNER, *De locis Luciani ad artem spectantibus*, Berlin, 1866.
- , *Archäologische Studien zu Lukian*, Breslau, 1867.
- J. BOMPAIRE, *Lucien écrivain : imitation et création*, Paris, Les Belles Lettres, 1958 (réimpr. 2000).
- B. E. BORG, «Bilder zum Hören – Bilder zum Sehen : Lukians Ekphraseis und die Rekonstruktion antiker Kunstwerke», dans W. Brandes *et al.* (éd.), *Millennium. Jahrbuch zu Kultur und Geschichte des ersten Jahrtausends n. Chr.* 1, 2004, p. 25-57. Accessible en ligne : http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/propylaeumdok/volltexte/2010/571/pdf/Borg_bilder_zum_hoeren_2004.pdf
- O. BOUQUIAUX-SIMON, *Les Lectures homériques de Lucien*, Bruxelles, Académie royale, 1968.
- R. BRACHT BRANHAM, *Unruly Eloquence. Lucian and the Comedy of Traditions*, Londres-Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1989.
- A. CAMEROTTO, *Le metamorfosi della parola. Studi sulla parodia in Luciano di Samosata*, Pise-Rome, Istituti Editoriali e Poligrafici, 1998.
- M. CROISSET, *Essai sur la vie et les œuvres de Lucien*, Paris, Hachette, 1882.
- G. W. DOBROV, «The Sophist on his Craft : Art, Text, and Self-Construction in Lucian», *Helios*, 29, 2002, p. 173-192.
- P. DOLCETTI, «Personificazioni, scelte di vita e scelte letterarie nell'opera di Luciano», *Quaderni del Dipartimento di Filologia, Linguistica e Tradizione Classica «Augusto Rostagni»*, 9, 1997, p. 245-261.
- J. HALL, *Lucian's Satire*, New York, Arno Press, 1981.
- F. HOUSEHOLDER, *Literary Quotation and Allusion in Lucian*, New York, King's Crown Press, 1941.
- C. P. JONES, *Culture and Society in Lucian*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1986.

Bibliographie

- C. JOUANNO, « Mythe et allégorie dans l'œuvre de Lucien », *Kentron*, 24, 2008, p. 183-225. Consultable en ligne : <http://www.unicaen.fr/puc/ecrire/revues/kentron/kentron24/k2411jouanno.pdf>.
- P. JOUIN, *Lucien et les langues*, Thèse de l'Université de Nancy 2, 2005 : <http://www.theses.fr/2005NAN21033>
- M. LEIGH, « Lucan and the Libyan Tale », *JRS*, 90, 2000, p. 95-109.
- A. LE MORVAN, « La description artistique chez Lucien », *REG*, 45, 1932, p. 380-390.
- M. D. MACLEOD, « Lucianic Studies since 1930 », *ANRW* II, 34, 2, 1994, p. 1362-1421.
- F. MESTRE et P. GÓMEZ (éd.), *Lucian of Samosata : Greek writer and Roman citizen*, Barcelone, Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona, 2010.
- F. MONTANARI, « Ekphrasis e verità storica nella critica di Luciano », *Ricerche di filologia classica*, Pise, 1984, p. 111-123.
- H. NESSELRATH, « Lucian's Introductions », dans D. Russell (éd.), *Antonine Literature*, Oxford, Clarendon Press, 1990, p. 111-140.
- H. PIOT, *Les Procédés de la seconde sophistique chez Lucien : l'ecphrasis*, Thèse de l'Université de Rennes, 1914.
- S. SAÏD, « Le "je" de Lucien », dans M.-F. Baslez, Ph. Hoffmann et L. Pernot (éd.), *L'Invention de l'autobiographie d'Hésiode à Saint Augustin*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1993, p. 253-270.
- J. SCHWARTZ, *Biographie de Lucien de Samosate*, Bruxelles, Latomus, 1965.
- B. VILLANI, « L'ironia nelle prologia di Luciano », *Quaderni del Dipartimento di Filologia, Linguistica e Tradizione Classica*, 14, 2000, p. 217-233.
- H. WERNER, *Lukian und die bildenden Kunst*, Diss. Iéna, 1923.

Réception de Lucien

- M. BAUMBACH, *Lukian in Deutschland. Eine forschungs – und rezeptionsgeschichtliche Analyse vom Humanismus bis zur Gegenwart*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 2002.
- A. BILLAULT (éd.), *OPORA. La belle saison de l'Hellénisme. Études de littérature antique offertes au recteur Jacques Bompaire*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001.
- J. BOMPAIRE, « La transmission des textes grecs antiques à l'Europe moderne par Byzance : le cas de Lucien », *Cahiers de l'Ambassade de Grèce à Paris*, 1995, 2, p. 63-68.
- M. BRIAND et A. EISSEN (éd.), *Lucien de Samosate et nous*, octobre 2009, journée d'étude publiée en ligne : <http://www.mshs.univ-poitiers.fr/Forell/web/document>.
- E. BURY, *Le Lucien de Perrot d'Ablancourt. Textes critiques édités avec une introduction et des notes*, Thèse de doctorat de littérature française, Université Paris-IV, 1989.
- D. CAST, *Lucianic and Pseudo-Lucianic Themes in the Renaissance*, Diss. Columbia University, 1970.

- V. ECK, *L'Ekphrasis au travers des textes de Cébès de Thèbes, Lucien de Samosate et Philostrate de Lemnos : traductions et interprétations aux ^{XV}^e, ^{XVI}^e et ^{XVII}^e siècles*, Rapport de recherche bibliographique, février 2003, DESS Ingénierie documentaire : <http://enssibal.enssib.fr/bibliotheque/documents/dessid/rrbeck.pdf>
- R. FÖRSTER, *Lukian in der Renaissance*, Kiel, 1886.
- O. KARAVAS, *Lucien et la tragédie*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 2005.
- C. LAUVERGNAT-GAGNIÈRE, *Lucien de Samosate et le lucianisme en France au ^{XVI}^e siècle : athéisme et polémique*, Genève, Droz, 1988.
- C. LIGOTA et L. PANIZZA (éd.), *Lucian of Samosata Vivus et Redivivus*, Londres-Turin, The Warburg Institute-Nino Aragno editore, «Warburg Institute Colloquia» 10, 2007.
- D. MARSH, *Lucian and the Latins : Humor and Humanism in the Early Renaissance*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1998.
- E. MATTIOLI, *Luciano e l'umanesimo*, Naples, Istituto Italiano Per Gli Studi Storici, 1980.
- A. MAYER, *Lucien de Samosate et la Renaissance française*, Genève, Slatkine, 1984.
- E. PANOFSKY, *Hercule à la croisée des chemins et autres matériaux figuratifs de l'Antiquité dans l'art plus récent (1930)*, trad. fr. D. Cohn, Paris, Flammarion, 1999.
- C. ROBINSON, *Lucian and his Influence in Europe*, Londres, Duckworth, 1979.
- D. ROSAND, «Ekphrasis and the Generation of Images», *Arion*, 3^e série, 1990, 1, p. 61-105.
- M. O. ZAPPALA, *Lucian of Samosata in the two Hesperias : An Essay in Literary and Cultural Translation*, University of Michigan, «Scripta Humanistica», 1990.

Œuvres spécifiques

Pour les traductions et commentaires déjà cités, voir *supra*, p. 218, la section «Éditions et traductions d'ensemble des œuvres de Lucien».

Le Songe, ou la Vie de Lucien

- J. BOMPAIRE, «Quelques personifications littéraires chez Lucien et dans la littérature impériale», dans J. Duchemin (éd.), *Mythe et personnification*, Paris, Les Belles Lettres, 1980, p. 77-82.
- , «Enfants et enfances chez Lucien», dans D. Auger (éd.), *Enfants et enfances dans les mythologies*, Paris, Les Belles Lettres, 1995, p. 229-240.
- V. COLONNA, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Paris, Tristram, 2004.
- V. D'AGOSTINO, «La favola del bivio in Senofonte, in Luciano e in Silio Italico», *Rivista di Studi Classici*, 3, 1954, p. 173-184.
- D. L. GERA, «Lucian's Choice : *Somium* 6-16», dans D. Innes, H. Hine et C. Pelling (éd.), *Ethics and Rhetoric : Classical Essays for Donald Russell on his seventy-fifth Birthday*, Oxford, Oxford University Press, 1995, p. 237-250.

Bibliographie

- P. GÓMEZ, «De Musa a Paideia : a propósito de la Vida de Luciano», dans *Actas del VIII congreso español de estudios clásicos*, vol. II, Madrid, Ediciones clásicas, 1994, p. 205-211.
- N. HUMBLE et K. SIDWELL, «Dreams of Glory : Lucian as Autobiographer», dans B. McGing et J. Mossman (éd.), *The Limits of Ancient Biography*, Swansea, The Classical Press of Wales, 2006, p. 213-225.
- A. IANUCCI, «Da Samosata a Oxford. Il *Sogno* di Luciano (e Thomas Hardy) tra biografia, finzione letteraria e parodia», *Annali Online di Ferrara – Lettere*, IV, 2, 2009, p. 99-118 :
- <http://annali.unife.it/index.php/lettere/article/view/194/143>
- G. RAINA, «Il *Sogno* di Luciano tra autobiografia e mitopoei», *Maia*, 53, 2001, p. 399-409.
- B. ROCHETTE, «Héraclès à la croisée des chemins. Un *topos* dans la littérature gréco-latine», *LEC*, 66, 1998, p. 105-114.
- J. ROMM, «Wax, Stone, and Promethean Clay : Lucian as Plastic Artist», *CA*, 9, 1990, p. 74-98.

La Salle

- J. GOEKEN, «Éloge et description : l'esprit du banquet dans *La Salle* (*peri tou oikou*) de Lucien», dans G. Abbamonte, L. Miletta et L. Spina (éd.), *Discorsi alla prova*, Naples, Dipartimento di Filologia classica F. Araldi, 2009, p. 189-223.
- S. GOLDHILL, «The Erotic Eye : Visual Stimulation and Cultural Conflict», dans S. Goldhill (éd.), *Being Greek under Rome. Cultural Identity, the Second Sophistic and the Development of Empire*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 154-194, en particulier p. 160-167.
- S. G. KORRÉ, *Les Tableaux décrits par Lucien dans «La Salle»*, Athènes, 1947 (en grec).
- M.-M. LAPLACE, «L'ekphrasis de la parole d'apparat dans l'*Electrum* et le *De domo* de Lucien et la représentation des deux styles d'une esthétique inspirée de Pindare et de Platon», *JHS*, 116, 1996, p. 158-165.
- Z. NEWBY, «Testing the boundaries of ekphraseis : Lucian *On the Hall*», *Ramus*, 31, 2002, p. 126-135.
- , «Reading Programs in Greco-Roman Art : Reflections on the Spada Reliefs», dans D. Fredrick (éd.), *The Roman Gaze : Vision, Power, and the Body*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2002, p. 110-148, en particulier p. 114-125.

Hippias, ou le Bain

- M. CANNATÀ FERA, «Comunicazione e umorismo : l'*Ippia* di Luciano», dans E. Arslan (éd.), *La «parola» delle immagini e delle forme di scrittura : modi e tecniche della comunicazione nel mondo antico*, Messine, DiScAM, 1998, p. 229-242.
- R. REBUFFAT, «Le vocabulaire thermal : documents sur le bain romain», dans M. Lenoir (éd.), *Les Thermes romains*, Actes de la table ronde de l'École française de Rome, Paris-Rome, École française de Rome, 1991, p. 1-34.

- F. YEGÜL, «The small city bath in classical Antiquity and a reconstruction study of Lucian's *Baths of Hippias*», *ArchClass*, 31, 1979, p. 108-131.

Zeuxis ou Antiochos

- B. BAR-KOCHVA, «On the Sources and Chronology of Antiochus I's Battle against the Galatians», *PCPhS*, 19, 1973, p. 1-8.
- L. BARKAN, «The Heritage of Zeuxis. Painting, Rhetoric and History», dans A. Payne *et al.* (éd.), *Antiquity and its Interpreters*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, p. 99-109.
- P. VON BLANCKENHAGEN, «Easy Monsters», dans A. Farkas *et al.* (éd.), *Monsters and Demons in the Ancient and Medieval Worlds*, Mayence, von Zabern, 1987, p. 85-94.
- A. GIULIANO, «La famiglia dei Centauri. Ricerce su un tema iconografico», *Studi di storia dell'arte in onore di V. Mariani*, Naples, Libreria Scientifica, 1972, p. 123-130.
- M. LEVENTOPOULOU, «Kentauroi et Kentaurides», *LIMC* VIII. 1, 1997, p. 671-727.
- J. LINS BRANDÃO, «O hipocentauro de Zêuxis : a poética da diferença em Luciano de Samósata», *Humanitas*, 47, 1995, p. 409-424.
- B. PATERA, «La Centauressa di Zeusi nella testimonianza di Luciano», *ALGP*, 1, 1964, p. 393-396.
- C. PAVESE, «Zeuxis, Luciano e Sebastiano Ricci», *Arte e Documento. Rivista di Storia e Tutela dei Beni Culturali*, 4, 1991, p. 152-155.
- J. PIGEAUD, «La rêverie de la limite dans la peinture antique», dans J. Pigeaud et J. Oroz (éd.), *Plinie témoin de son temps*, Salamanque, Universidad Pontificia, 1987, p. 413-430.
- B. SCHIFFLER, *Die Typologie des Kentauren in der antiken Kunst vom 10. zum Ende des 4. Jhs v. Chr.*, Francfort, Peter Lang, 1976.

Hérodote ou Aétion

- P. ANGELI BERNARDINI, «Olimpia e i giochi Olimpici : le fonte letterarie tra lode e critica», *Nikephoros*, 10, 1997, p. 179-190.
- B. BILINSKI, «La componente artistica e intellettuale nell'agonistica», dans P. Angeli Bernardini (éd.), *Lo Sport in Grecia*, Rome-Bari, Laterza, 1988, p. 82-92.
- P. VON BLANKENHAGEN et B. GREEN, «The *Aldobrandini Wedding* reconsidered», *MDAI (R)*, 82, 1975, p. 83-98.
- L. FAEDO, «L'impronta delle parole. Due momenti della pittura di ricostruzione», dans S. Settis (éd.), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, vol. II, Turin, Giulio Einaudi editore, 1985, p. 23-42 et pl. 17-37.
- A. LAGI DE CARO, «Alessandro e Rossane come Ares ed Afrodite in un dipinto della casa *Regio VI, Insula Occidentalis*, n. 42», dans R. I. Curtius (éd.), *Studia Pompeiana & Classica in honor of W. F. Jashemski*, New Rochelle, A. D. Caratzas, 1988, p. 75-86.

Bibliographie

- P. LINANT DE BELLEFONDS, «Hyménaios : une iconographie contestée», *MEFRA*, 103, 1991, p. 197-212.
- S. MAFFEI, «Una ricostruzione impossibile : *Le Nozze di Alessandro e Rossane di Aetione*», dans S. Settis (éd.), *Archeologia dell'arte. Cicli perduti e procedure di ricostruzione, Ricerche di Storia dell'arte*, 30, 1986, p. 16-26.

Qu'il ne faut pas croire légèrement à la délation

- J. BOMPAIRE, «À propos d'un tableau du musée des Beaux-Arts de Nîmes : d'Apelle à Moroni», *Mémoires de l'Académie de Nîmes*, VIII^e série, 70, 1992, p. 95-108.
- D. CAST, *The Calumny of Apelles. A Study of the Humanist Tradition*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1981.
- I. DELIGIANNIS, *Fifteenth-century Latin Translations of Lucian's Essay on Slander*, Pise-Rome, Gruppo Editoriale Internazionale, 2006.
- K. DUNBABIN et M. DICKIE, «*Invidia rupantur pectora*. The Iconography of *Phthonos/Invidia* in Graeco-Roman Art», *JAC*, 26, 1983, p. 7-37.
- L. FAEDO, «L'impronta delle parole. Due momenti della pittura di ricostruzione», dans S. Settis (éd.), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, vol. II, Turin, Giulio Einaudi editore, 1985, p. 5-22 et pl. 1-17.
- R. FOERSTER, «Die Verleumdung des Apelles in der Renaissance», *Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen* 7, 1887, p. 29-56 et p. 89-113 ; 15, 1884, p. 27-40 ; 43, 1922, p. 126-133.
- E. GOLDSCHMIDT, «Lucian's *Calumnia*», dans D. Gordon (éd.), *Fritz Saxl. A Volume of Memorial Essays from his Friends in England*, Londres-Édimbourg, Thomas Nelson & Sons, 1957, p. 228-254.
- J.-M. MASSING, *Du texte à l'image. La Calomnie d'Apelle et son iconographie*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1990.
- , «A Few More Calumnies : Lucian and the Visual Arts», dans C. Ligota et L. Panizza (éd.), *Lucian of Samosata Vivus et Redivivus*, Londres-Turin, The Warburg Institute-Nino Aragno Editore, «Warburg Institute Colloquia» 10, 2007, p. 129-143.

Héraclès Ogmios

- E. AMATO, «Cristoph M. Wieland lettore di Luciano e l'identità del filosofo celta di *Herc.*, 4 (Il *De senectute* di Favorino e l'esilio a Chio)», dans E. Amato, A. Capo et D. Viscido (éd.), *Weimar, le letterature classiche e l'Europa del 2000*, Salerne, Helios, 2000, p. 87-125 (l'essentiel est repris dans : «Luciano e l'anonimo filosofo celta di *Hercules* 4 : proposta di identificazione», *SO*, 79, 2004, p. 128-149).
- F. BADER, «Héraclès, Ogmios et les Sirènes», dans C. Jourdain-Hannequin et C. Bonnet (éd.), *Héraclès, les femmes et le féminin*, Bruxelles-Rome, Brepols, 1996, p. 145-185.
- L. J. BALMASEDA, «Herakles Ogmios», *LIMC* V/1, 1990, p. 256.

- F. BENOÎT, «L'Ogmios de Lucien et Hercule Psychopompe», dans G. Moro (éd.), *Beiträge zur älteren europäischen Kulturgeschichte. Festschrift für R. Egger*, Klagenfurt, Verlag des Geschichtsverein für Kärnten, 1952, I, p. 144-158.
- , «L'Ogmios de Lucien, la “Tête coupée” et le cycle mythologique irlandais et gallois», *Ogam*, 5, 1953, p. 33-42.
- J. BOMPAIRE, «Gaule et Celtes au temps de la seconde sophistique», dans A. Foulon et M. Reydellet (éd.), *Au miroir de la culture antique. Mélanges offerts à R. Marache*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1992, p. 37-42.
- P. CORDIER, «Geoffroy Tory et les leçons de l'Antique», *Anabases*, 4 | 2006, en ligne : <http://anabases.revues.org/3551>
- R. EGGER, «Aus der Unterwelt der Festlandkelten», *WJ*, 35, 1943, p. 99-137 (repris dans *Römische Antike und frühes Christentum*, Klagenfurt, Verlag des Geschichtsverein für Kärnten, 1962, p. 272-311).
- A.-M. FAVREAU-LINDER, «Lucien et le mythe d'Héraclès O LOGOS : le pouvoir civilisateur de l'éloquence», dans M. Bastin-Hammou et Ch. Orfanos (éd.), *Kaina Pragmata. Mélanges offerts à Jean-Claude Carrière, Pallas*, 81, 2009, p. 155-168.
- R. V. FREYR, «Raffaels Herakles Ogmios. Ein Paradigma zur Ikonologie des sprachlichen Wohlklanges», dans R. V. Freyr (éd.), *Ainigma. Festschrift H. Rahn*, Heidelberg, C. Winter, 1987, p. 35-75.
- A. GEORGIADOU et D. H. J. LARMOUR, «The *prolaliae* to Lucian's *Veræ Historiae*», *Eranos*, 93, 1995, p. 100-112.
- A. GRENIER, «Le dieu gaulois Ogmios et la danse macabre», *CRAI*, 1947, p. 254-258.
- G. HAFNER, «Herakles-Geras-Ogmios», *Jahrbuch des römisch-germanischen Zentralmuseums Mainz*, 5, 1958, p. 131-153.
- J.-J. HATT, «Images indigènes et images gréco-romaines dans l'expression des conceptions religieuses celtiques», dans G. Siebert (éd.), *Méthodologie iconographique. Actes du colloque de Strasbourg*, 27-28 avril 1979, Strasbourg, AECR, 1981, p. 59-62.
- Héraclès en Gaule, Hercule gaulois*, dossier Éduscol, en ligne : http://lettres.ac-aix-marseille.fr/lycee/latin/Hercule_gaulois_111530.pdf.
- C. JOURDAIN-HANNEQUIN, «Héraclès en Occident», dans C. Jourdain-Hannequin et C. Bonnet (éd.), *Héraclès d'une rive à l'autre de la Méditerranée*, Bruxelles-Rome, Brepols, 1992, p. 263-291.
- F. LEROUX, «Le dieu celtique aux liens : de l'Ogmios de Lucien à l'Ogmios de Dürer», *Ogam*, 67, 1960, p. 209-234.
- A. LESKY, «Ogmios bei Goethe», dans D. Ableitinger et H. Gugel (éd.), *Festschrift K. Vretska*, Heidelberg, C. Winter, 1970, p. 116-120.
- P. LEVÊQUE, *Aurea Catena Homeri. Une étude sur l'allégorie grecque*, Paris, Les Belles Lettres, 1959.
- G. MOITRIEUX, *Hercules in Gallia. Recherches sur la personnalité et le culte d'un dieu romain en Gaule*, Paris, De Boccard, 2002.

Bibliographie

La Déesse syrienne

Traductions et commentaires

- J. LIGHTFOOT, *Lucian, On the Syrian Goddess*, Oxford, Oxford University Press, 2003 (introduction, texte grec, traduction anglaise et commentaire).
- M. MEUNIER, *La Déesse syrienne*, Paris, Guy Trédanie-Éditions de la Maisnie, (1943) 1980 (introduction, traduction française et notes).
- H. A. STRONG et J. GARSTRANG, *The Syrian Goddess*, Londres, Constable & C^{ie} LTD, 1913 (introduction, traduction anglaise et commentaire). Consultable en ligne : <http://archive.org/stream/syriangoddessbei00luciuoft#page/n7/mode/2up>

Études critiques

- M.-F. BASLEZ, « L'auteur du *De Dea Syria* et les réalités religieuses de Hiérapolis », dans A. Billault (éd.), *Lucien de Samosate*, Lyon, Centres d'études romaines et gallo-romaines, 1994, p. 171-176.
- J. DENTZLER et W. ORTHMANN (éd.), *Archéologie et histoire de la Syrie, II : la Syrie de l'époque achéménide à l'avènement de l'Islam*, Sarrebruck, Saarbrücker Druckerei und Verlag, 1989.
- L. DIRVEN, « The Author of *De Dea Syria* and his cultural heritage », *Numen*, 44, 1997, p. 153-197.
- H. DRIJVERS, « Dea Syria », *LIMC* III, 1986, p. 355-358.
- J. ELSNER, « Describing Self in the Language of Other : Pseudo (?) Lucian at the Temple of Hierapolis », dans S. Goldhill (éd.), *Being Greek under Rome. Cultural Identity, the Second Sophistic and the Development of Empire*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 123-153.
- R. A. ODEN, *Studies in Lucian's De Syria Dea*, Missoula, Scholars Press, « Harvard Semitic Monographs » 15, 1977.
- T. POLANSKI, *Oriental Art in Greek Imperial Literature*, Trèves, Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1998, chap. 3, « Art in Rhetoric, Graeco-Oriental Temples and their Art », p. 79-117.

Les Menteurs d'Inclination, ou l'Incrédule

Traductions et commentaires

- F. ALBINI (éd.), *Luciano. L'amante della menzogna*, Venise, Marsilio, 1993 (introduction par U. Albin, traduction italienne et commentaire).
- M. EBNER *et al.*, *Lukian : Die Lügenfreunde, oder Der Ungläubige*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2001 (introduction, texte grec, traduction allemande, notes et commentaire).
- M. KANTOROW, *Philopseudès ou « L'ami du mensonge »*, Paris, Hermann, 2012 (introduction, traduction française et notes).

- D. OGDEN, *In Search of the Sorcerer's Apprentice. The traditional tales of Lucian's Lover of Lies*, Swansea, The Classical Press of Wales, 2007 (introduction, traduction anglaise, notes et commentaire des dix contes).
- J. SCHWARTZ, *Philopseudes*, Strasbourg-Paris, Publications de la Faculté des Lettres de Strasbourg, 1951, rééd. 1963 (édition commentée).

Études critiques

- D. FELTON, «The Animated Statues of Lucian's *Philopseudes*», *CB*, 77, 2001, p. 75-86.
- M. PUGLIARA, *Il mirabile e l'artificio. Creature animate e semoventi nel mito e nelle tecnica degli antichi*, Rome, Bretschneider, 2003.
- S. SETTIS, «Fortuna del diadumeno : i testi», *NAC*, 21, 1992, p. 51-76, en particulier p. 52-53.

Zeus tragique

Traduction et commentaires

- J. COENEN, *Zeus Tragôdos. Überlieferungsgeschichte, Text und Kommentar*, Meisenheim, A. Hain, «Beiträge zur Klassische Philologie» 88, 1977 (introduction, texte grec et commentaire).

Études critiques

- M. CASTER, *Lucien et la pensée religieuse de son temps*, Paris, 1937 (réimpr. New York-Londres, 1987).
- S. FOLLET, «Lettre de Marc-Aurèle aux Athéniens (EM 13366) : nouvelles lectures et interprétations», *RPh*, 53, 1979, p. 29-43.
- J. H. OLIVER, «The Actuality of Lucian's *Assembly of the Gods*», *AJP*, 101, 1980, p. 304-313.

Les Amours

Traductions et commentaires

- E. CAVALLINI, *Luciano. Questioni d'amore*, Venise, 1991 (traduction italienne et commentaire).
- P. MARÉCHAUX, *Lucien de Samosate. Dialogues des courtisanes suivi des Amours et de Toxaris*, Paris, Arléa, 2006 (introduction, traduction française d'après E. Talbot, notes).

Études critiques

- D. GOURÉVITCH, «Quelques fantasmes érotiques et perversions d'objets dans la littérature gréco-romaine», *MEFRA*, 94, 1982, p. 823-842.
- C. M. HAVELOCK, *The Aphrodite of Knidos and her Successors. A Historical Review of Female Nude in Greek Antiquity*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1995.
- I. LOVE, «A preliminary report of the excavations at Knidos», *AJA*, 76, 1972, p. 61-76 et p. 393-405.

Bibliographie

- A. PASQUIER, «Les Aphrodites de Praxitèle», dans A. Pasquier et J.-L. Martinez (éd.), *Praxitèle*, Paris, Musée du Louvre, 2007, p. 130-201.
- R. ROBERT, «*Ars regenda amore*. Séduction érotique et plaisir esthétique : de Praxitèle à Ovide», *MEFRA*, 104, 1992, p. 373-438.
- A. STEWART, *Understanding Greek Sculpture. Ancient Meanings, Modern Readings*, Londres, Thames and Hudson, 1996, chap. 8, «Revealing Aphrodite», p. 173-186.

Les Portraits – Défense des Portraits

- G. BRETZIGHEIMER, «Lukians Dialoge *EIKONES* – *HUPER TÓN EIKONÓN*. Ein Beitrag zur Literaturtheorie und Homerkritik», *RhM*, 135, 1992, p. 161-187.
- M. CISTARO, *Sotto il velo di Pantea. Imagines e Pro imaginibus di Luciano*, Messine, Dipartimento di Scienze dell'Antichità, «Orione» 3, 2009.
- P. GABRIELI, «L'encomio di una favorita imperiale in due opuscoli Lucianeï», *RAL*, 10, 1934, p. 29-101.
- , «Studi su due opuscoli Lucianeï *Imagines* e *Pro Imaginibus*», *RAL*, 11, 1935, p. 302-340.
- S. GOLDHILL, «The Empire of the Senses : Crossroads in the History of the Eye», dans T. Siebers (éd.), *The Body Aesthetic : From Fine Art to Body Modification*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2000.
- E. HARRISON, «Pheidias», *YCS*, 30, 1996, p. 52-59, en particulier p. 53-56.
- W. HIRDT, *Gian Giorgio Trissinos Porträt der Isabella d'Este : Ein Beitrag zur Lukian-Rezeption in Italien*, Heidelberg, Winter, «Studien zur Fortwirkung der Antike» 12, 1981.
- K. KORUS, «The Motif of Panthea in Lucian's Encomium», *Eos*, 69, 1981, p. 47-56.
- S. MAFFEI, «Le *Imagines* di Luciano : un "patchwork" di capolavori antichi. Il problema di un metodo combinatorio», *SCO*, 36, 1986, p. 147-164.
- P. VON MOELLENDORF, «Puzzling beauty. Zur ästhetischen Konstruktion von Paideia in Lukians "Bilder"-Dialogen», dans *Millenium I, Jahrbuch zur Kultur und Geschichte des ersten Jahrtausends n. Chr.*, Berlin, Walter de Gruyter, 2004, p. 1-24.
- F. PREISSHOFEN et P. ZANKER, «Reflex einer eklektischen Kunstanschauung beim Auctor ad Herennium», *DialAr*, 4-5, 1970-1971, p. 100-119.
- G. SCHMELING, «Humano capitis : Body-parts and Beautiful Women in Petronius and Lucian», dans P. Defosse (éd.), *Hommages à Carl Deroux, II. Prose et linguistique. Médecine*, Bruxelles, Latomus, 2002, p. 404-408.
- K. SIDWELL, «Damning with Great Praise : Paradox in Lucian's *Imagines* and *Pro Imaginibus*», dans K. Sidwell (éd.), *Pleiades setting. Essays for Pat Cronin on his 65th birthday*, Cork, Department of Ancient Classics, University College Cork, 2002, p. 107-126. Consultable en ligne : http://www.ucc.ie/en/classics/deptpublication/pleiades_setting.pdf

- G. SIEBERT, «L'impossible portrait. De l'Hélène de Zeuxis aux *Eikones* de Lucien», *Ktéma*, 34, 2009, *Recherches sur le portrait dans les civilisations de l'Antiquité*, p. 319-330.
- H. WREDE, *Consecratio in formam deorum. Vergöttlichte Privatpersonen in der römischen Kaiserzeit*, Mayence, von Zabern, 1981.
- P. ZANKER, *Klassizistische Statuen. Studien zur Veränderung des Kunstgeschmack in der römischen Kaiserzeit*, Mayence, von Zabern, 1974.

Ouvrages de J. Pigeaud cités

- «La découverte du malade comme personne dans le spectacle de la maladie : Pronostic-Épidémies I et III», in *Écriture et médecine hippocratique, Textes et Langages I*, Université de Nantes, 1978, p. 134-165.
- La Maladie de l'âme*, Paris, Les Belles Lettres, 1981, 3^e éd. 2006.
- L'Art et le Vivant*, Paris, Gallimard, 1995.
- Folie et cures de la folie chez les médecins de l'Antiquité gréco-romaine*, Paris, Les Belles Lettres, 1987.
- Longin, *Du sublime*, traduction, présentation et notes, Paris, Rivages, 1993.
- Sappho*, traduction commentée, Paris, Payot, 2004.
- La Crise*, Nantes, Cécile Defaut, 2006.
- Praxitèle*, Paris, Dilecta, 2007.
- Poétiques du corps. Aux origines de la médecine*, Paris, Les Belles Lettres, 2008.
- «Comme un bouquet de rires antiques...», in Ph. Heuzé et Ch. Veyrard-Cosme (dir.), *La Grâce de Thalie ou la beauté du rire*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2010.
- (sous la direction de), *Les Épicuriens*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 2010.
- Melancholia. Le malaise de l'individu*, Paris, Payot-Rivages, rééd. 2011.
- Les Loges de Philostrate*, Paris, Les Belles Lettres, rééd. 2012.
- De la gymnastique. De Philostrate à Mercuriale*, Paris, Errance, 2014.

INDEX DES PRINCIPAUX NOMS PROPRES, NOTIONS ET AUTEURS CITÉS

Les références en caractères gras signalent les citations faites par Lucien.

A

- Aétion (peintre) 11 ; 33 ; 79-84 ; 156
- Achille 43 ; 59 ; 70 ; 111 ; 172 ; 186 ; 189 ; 198 ; 209 ; 210
- Achille Tattius, *Leucippé et Clitophon*, I, 2 : 94 ; I, 16 : 46 ; I, 17, 2 : 152 ; II, 35-38 : 135 ; III, 6-8 : 11, 51 ; IV, 4-5 : 72
- Agamemnon 51 ; 52 ; 59 ; 88 ; 99 ; 148 ; 164 ; 174 ; 192
- Alcamène (sculpteur) 126 ; 127 ; 152 ; 153 ; 155 ; 199
- Alexandre le Grand 12 ; 34 ; 42 ; 59 ; 66 ; 69 ; 72 ; 79-84 ; 87 ; 110 ; 111 ; 149 ; 156 ; 167 ; 178
- allégorie 9 ; 10 ; 11 ; 13 ; 19-30 ; 30-35 ; 41 ; 87-90 ; 93 (énigme) ; 96 (*ainigma*)
- Amazone* de Phidias 154 ; 155 ; 196 ; 197
- Anacharsis 19 ; 79 ; 94 ; 95 ; 99
- Anacréon 26 ; **fr. 34 Page** : 98
- Anténor (sculpteur) 117
- Antiphile (peintre) 87-90
- Anthologie Palatine*, IV, 160-166 : 135 ; VII, 641 : 62 ; XVI, 115-116 : 76 ; XVI, 135-143 : 53
- Apelle (peintre) 11 ; 13 ; 33 ; 65 ; 66 ; 87-90 ; 124 ; 138 ; 149 ; 152 ; 156 ; 164 ; 168 ; 184 ; 204 ; 209
- Aphrodite Anadyomène* (Apelle) 156
- Aphrodite* de Cnide (Praxitèle) 12 ; 83 ; 128-129 ; 133-144 ; 153 ; 155 ; 166 ; 171 ; 173 ; 197 ; 199 ; 208
- Aphrodite* des Jardins (Alcamène) 153 ; 155 ; 166 ; 171
- Aphthonios, *Exercices préliminaires* : 191 ; 210
- Apulée
Florides, IX : 58, 82 ; XVIII : 41
Métamorphoses, II, 15 : 190-191
- Aristophane 123 ; 139
Les Cavaliers, 297 : 130
Les Guêpes, 1214-1215 : 43
Les Nuées : 35 ; 877-881 : 23 ; 889-1023 : 20, 47 ; 1009-1014 : 25
Les Oiseaux, 1508 *sq.* : 128
fr. 654 K-A : 36
- Aristote 65 ; 192 ; 193 ; 200 ; 206
De la mémoire, 450a21 : 13
Poétique : 195, 204-206 ; 1452a : 88 ; 1454a27 : 189 ; 1461b : 66
Politique, 1277b *sq.* : 21 ; 1337b : 12 ; 1338a-b : 12
Rhétorique, 1408a : 203
- Athéna Lemnia* (Phidias) 36 ; 154 ; 155 ; 173 ; 199
- Athénée, *Les Deipnosophistes*, V, 179b : 43 ; XIII, 606b : 142
- Athènes 9 ; 12 ; 16 ; 20 ; 36 ; 43 ; 49 ; 52 ; 65 ; 66 ; 68 ; 82 ; 93 ; 99 ; 111 ; 115 ; 123 ; 127 ; 128 ; 129 ; 130 ; 136 ; 138 ; 144 ; 150 ; 153 ;

Index

154; 156; 160; 162; 169; 171; 175; 185
atticisme (et grâce attique) 10; 35; 36; 67

B-D

barbare 9; 25; 44; 65; 94; 99; 106; 127
Bildeinsatz (tableau introducteur) 30; 94; 138
Bryaxis (sculpteur) 139
Calamis (sculpteur) 154; 155; 199
Callistrate, *Descriptions (Ekphraseis)* : 53; 70; 73; 76
Canon (Polyclète) 117; 180-182; 186; 196
Charès de Lindos (sculpteur) 129; 149
Cébès (pseudo-), *Tableau (Pinax)* : 13; 20; 21; 30-32; 33; 34; 94
centaure (hippocentaure) 11; 13; 16; 35; 65-76; 96; 184; 185 sq.; 193-194; 195; 200
Cicéron 183
Académiques, II, 44, 135 : 203
Brutus, 18 : 80
De divinatione, II, 49 : 193
De finibus, II, 10 sq. : 188
De inventione, II, 1 : 66; II, 11, 23 : 187; II, 2 : 195
De natura deorum, II, 5 : 193; III, 82 sq. : 124
De signis, IV, 2, 4 : 42
Sur l'orateur, II, 353-354 : 31, 203; II, 357 : 13
Tusculanes, I, 90 : 193; IV, 19, 43 : 204
Verrès, II, 42, 4 : 139
cire 22; 23; 24; 31; 154; 163; 164; 185
Colosse de Rhodes (Charès de Lindos) 129-130; 137; 149
copie 16; 65; 68 (*antigraphos*); 68 (*apographon*); 115; 130
couleur 13 (*chrôma*); 15; 45 (*anthos*); 46; 51; 69; 149-150; 155-157; 164; 166; 186 (*harmogè*); 187; 199; 201; 210
Critias/Critios (sculpteur) 115; 117
Cycle : 53; 59
Dédale 12; 119; 163; 207
Démétrios d'Alopèce (sculpteur) 116; 117-120
Démosthène 29

Sur la couronne, 257 : 23; 263 : 26; 284 : 27; 308 : 25

Denys d'Halicarnasse,

Antiquités romaines, I, 41, 1 : 93

La Composition stylistique, 7 : 70; 25, 34 : 164

De l'imitation, 4 : 66

Thucydide, 4 : 70

Diadoumène (Polyclète) 115; 117

dialogue 9; 11; 19; 29 (dialogisme); 30; 35; 58; 67; 95; 123; 135; 136; 147-150; 200

Diogène Laërce, *Vie des philosophes illustres*, I, 38 : 59; II, 5, 13 : 193; II, 18-20 : 20; II, 33 : 28; VIII, 51 : 70

Dion de Pruse

De l'Envie : 66

Diogène ou De la vertu : 79

Diogène ou les Serviteurs : 32

Diogène ou le Discours Isthmique : 79

Discours olympique : 21; 22; 46; 79; 173

Dionysos de Lysippe 130

Discobole (Myron) 15; 115; 117

Doryphore (Polyclète) 181

E-G

Écho 43; 47; 48; 178

Égypte 9; 34; 93; 101; 105; 109; 115; 146; 159; 175; 199; 200

ekphrasis 14-15; 41; 46; 72; 73; 177 sq.

Élien

De la nature des animaux, 5, 21 : 46

Histoires variées, II, 2 : 66; II, 3 : 66; IX, 39 : 209; XIV, 8 : 66, 70; XIV, 18 : 84; XIV, 47 : 70

éloge 9; 11; 15; 25; 34; 41-42; 43; 48; 57-58; 62 sq.; 67 sq.; 147 sq.; 164 sq.; 186

épideixis (démonstration de talent / exposition) 10; 24; 41; 46; 51; 80

Éros de Thespies (Praxitèle) 139; 142

Eschine 19; 25; 26; 27;

Eschine le Socratique, *Aspasie* : 161-162

Eschyle 19; 20; 35; 49; 52; 98; 124; 164

Euclide, *Éléments*, I, 1 : 60

- Euphranor (peintre et sculpteur) 53 ; 126 ; 156 ; 209
- Eupolis fr. **456 K** : 36
- Euripide 19 ; 51 ; 52 ; 53 ; 76 ; 123
Hécube, 560 sq. : 198
Hélène, 260-263 : 164
Héraclès Furieux, 181 : 76
Iphigénie en Tauride : 100
Oreste, **863 sq.** : 131
Les Phéniciens, **528-530** : 97
- évidence (*énargéia*) 14 ; 41 ; 116 ; 158 ; 180
- Favorinus d'Arles 57 ; 94-95
- Galien (et Pseudo-) 20 ; 190 ; 192-193 ; 194
Définitions médicales : 184-185
De temperamentis : 180-181 ; 182
Utilité des parties du corps humain, III, 10 : 124-125
- Gorgones 28 ; 49-50 ; 51 ; 52 ; 150 ; 151 ; 160 ; 178 ; 190 ; 193 ; 199
- graphein* (écrire / peindre) 13 ; 68 ; 80 ; 179
- H-I**
- Hadrien 9 ; 12 ; 136 ; 147
- harmogè* (jointure) 70 ; 177 ; 184-191 ; 195 ; 196 sq. ; 206
- Hégésias /Hégias (sculpteur) 115
- Hélène de Zeuxis* 66 ; 70 ; 148-149 ; 187 ; 195
- Héra* d'Euphranor 156
- Héra* de Polyclète 25 ; 26
- Héraclès 11 ; 20 ; 21 ; 29 ; 34-35 ; 76 ; 80 ; 91-98 ; 99 ; 123 ; 135 ; 171 ; 188 ; 190
- Héraclès* de Lysippe 130
- Hermagoras (Hermès Agoraios)* 123 ; 130-131
- Hermès 19 ; 22 ; 26 (*hermaion*) ; 49 ; 96 (*hermeneus*) ; 97 ; 110 ; 123 ; 125-131 ; 161 ; 173
- Hermoclès de Rhodes (sculpteur) 111
- hermogluphos* (ciseleur d'hermès) 22 ; 23
- hermogluphikè technè* (Art de la Sculpture) 22 ; 27
- Hérodote 50 ; 77-84 ; 105 sq.
Histoires, **I, 8, 2** : 50 ; I, 34 : 172 ; I, 85 : 172 ; I, 67-68 : 99 ; I, 75 : 59 ; **I, 216** : 101 ; II, 52 : 105 ; II, 99 : 106 ; II, 144 : 95 ; III, 8 : 95 ; **III, 13** : 72 ; III, 103-117 : 107 ; **IV, 26** : 101 ; IV, 76 : 99 ; IV, 114 : 124 ; IV, 183 : 102 ; V, 92 : 115 ; VI, 129 : 98 ; VII, 10 : 90 ; VII, 27 : 44
- Hésiode 19 ; 24 ; 27 ; 35 ; 37 ; 138 ; 159
- Homère 9 ; 11 ; 24 ; 45 ; 48 ; 68 ; 98 ; 126 ; 128 ; 129 ; 148 ; 156 ; 157 ; 160 ; 162 ; 163 ; 164 ; 173-175 ; 188 ; 205 ; 209-210
- Illiade*, **I, 115** : 164 ; **201** : 50, 98 ; **131** : 174 ; **247-249** : 159 ; **249** : 97 ; 250-252 : 172 ; 262 sq. : 76 ; **532** : 45 ; **II, 56-57** : 24 ; **71** : 50 ; 144 : 95 ; 216 : 172 ; **477-479** : 148, 174 ; 595-600 : 49 ; 673 : 165 ; 743-744 : 76 ; ; III, 8 : 95 ; **16** : 174 ; **108** : 97 ; 146 sq. : 148 ; **150-154** : 97 ; 152 : 97 ; **216-224** : 48-49 ; **423** : 45 ; **IV, 141-147** : 156 ; V, 222 : 45 ; 509 : 129 ; VI, 297-311 : 162 ; 356-358 : 158 ; **VII, 455** : 128 ; **VIII, 7** : 126 ; 17-27 : 97 ; **103-104** : 98 ; 478-481 : 95 ; **IX, 191** : 137 ; **389-390** : 164 ; **XI, 160** : 72 ; 256 : 74 ; **295** : 174 ; XII, 830 : 97 ; **XIII, 243** : 45 ; **802** : 174 ; 830 : 97 ; ; XV, 256 : 129 ; XVI, 140-144 : 74 ; **379** : 72 ; **XVII, 51** : 174 ; **363** : 72 ; **497** : 72 ; **XIX, 15 sq.** : 43 ; **91-94** : 163 ; **155** : 174 ; **282** : 174 ; **286** : 174 ; **364 sq.** : 43 ; 388-391 : 74 ; **582** : 157 ; XX, 15 : 128 ; **196** : 172 ; 220 : 172 ; XXII, 166 sq. : 123 ; **XXIII, 430** : 49
- Odyssee*, **I, 351-352** : 68 ; **IV, 72-75** : 43 ; **74** : 172 ; **121** : 45 ; **V, 334** : 159 ; **VI, 102** : 174 ; 152 sq. : 165 ; **230-231** : 166 ; VIII, 266 : 140 ; 493 : 59 ; IX, 191 : 76 ; **X, 85** : 136 ; X, 136 : 00 ; **XI, 7** : 99 ; 523 : 59 ; 582-592 : 101 ; XII, 1-200 : 49 ; **149** : 98 ; XIII, 429-438 : 98 ; **XVII, 37** : 174 ; **XVIII, 74** : 98 ; **196** : 157 ; **XIX, 54** : 174 ; 163 : 74 ; **521** : 160 ; **564** : 157 ; **XX, 103** : 45 ; XXI, 295 sq. : 76 ; **XXIII, 157-158** : 166 ; **XXIV, 62** : 159
- Horace 200 ; 206
Art poétique : 178 ; 187 ; 189 ; 200 ; 201 sq.
Épîtres, II, 1, 90-91 : 202 ; II, 1, 194-196 : 199-200
- Ilioupersis (Cassandre)* de Polygnote 156
- ironie 10 ; 57-58 ; 87 ; 115 ; 147
- Isocrate 204
Évagoras, 73-75 : 159
Sur l'échange, 2 : 36

Index

L-N

- lalie (voir aussi prohalie) 10; 19; 41
- Libanios, *Ekphraseis*, 8 : 46; 20 : 53
- Longus, *Daphnis et Chloé*, préface : 41 ; 68
- Lucianus/Loukianos/Lycinus 9; 135; 136 sq.; 147; 150 sq.
- Lucien
- Alexandre ou le Faux Prophète* : 110; 185
- Anacharsis, ou les Gymnases* : 94; 95-96; 183
- À un homme qui lui avait dit : « Tu es un Prométhée dans tes discours »* : 35-37; 67; 199-200
- Comment il faut écrire l'histoire* : 82; 127; 166; 167; 171; 174
- De la Danse* : 117; 180; 182; 188-189; 191-192
- De l'ambre, ou les Cygnes* : 97
- Démonax* : 95
- Des Dipsades* : 10; 101-102
- Dialogues des courtisanes* : 154
- Dialogues des dieux* : 35; 123; 140
- Dialogues des morts* : 35
- Dialogues marins* : 51
- Dionysos* : 93
- Harmonide* : 79
- Héraclès Ogmios* : 10; 11; 16; 30; 46; 50; 91-98; 109; 111; 138; 159
- Hermotime* : 35; 49; 97;
- Hérodote ou Aétion* : 10; 11; 16; 33; 58; 77-84; 160; 171
- Hippias* : 10; 11; 55-62; 82; 179
- Histoires vraies* : 9; 50; 93; 101; 107; 115; 194-195; 206-207
- Icaroménippe* : 97; 109; 128; 129
- La Déesse syrienne* : 9; 11; 16; 21; 94; 95; 96; 103-111; 160; 166
- La Défense des Portraits* : 12; 66; 83; 145-150; 163-175
- La Double Accusation* : 9; 12; 25; 67; 93; 123; 200
- La Salle* : 10; 11; 12; 13; 15; 23; 33; 39-53; 61; 62; 98; 124; 127; 150; 160; 172; 178-179; 190
- L'Assemblée des dieux* : 84; 123; 127; 128; 159
- L'Eunuque* : 95
- Le Maître de rhétorique* : 13; 97; 115
- Le Navire, ou les Souhais* : 137
- Le Pêcheur* : 9; 19; 45; 95;
- Le Pseudologiste* : 79; 95
- Le Rêve, ou le Coq* : 19; 127
- Le Scythe, ou le Proxène* : 79; 83; 94; 97; 99
- Le Songe* : 9; 10-11; 17-30; 47; 67; 69; 151
- Les Amours* : 12; 43; 94; 132-144; 208
- Les Menteurs d'inclination* : 11; 15; 21; 110; 113-120
- Les Portraits* : 11; 12; 13; 15; 80; 135; 140; 141; 145-163; 178; 187; 196; 198; 199; 208; 209
- Nigrinus* : 37; 98
- Prométhée, ou le Caucase* : 35; 116
- Qu'il ne faut pas croire légèrement à la délation* : 11; 13; 33; 71; 83; 85-90
- Sur la mort de Pérégrinus* : 79; 84
- Sur les sacrifices* : 109; 173
- Sur ceux qui sont aux gages des grand* : 33-34; 93
- Timon* : 129
- Toxaris* : 94; 96; 98; 99-101
- Zeus confondu* : 123
- Zeus tragique* : 97; 109; 121-131; 140; 159; 173
- Zeuxis* 10; 11; 13; 22; 24; 35; 63-73; 156; 168; 184 sq.
- Lucrèce, *De la nature*, I, 14 sq. : 88; V, 878-906 : 193-194; VI, 35 sq. : 88
- Lysippe (sculpteur) 116; 118; 128; 130; 149
- Macrobe, *Saturnales*, I, 17, 66-67 : 109; I, 23, 13 : 110
- marbre 22; 24; 25; 52; 55; 61; 65; 126; 127; 128; 140; 141; 190; 197
- Marc-Aurèle 9; 123; 147
- Médée 12; 53; 67
- mémoire (arts de la) 12-13; 31
- Ménandre le Rhéteur 19; 20; 57
- Micon (peintre) 71; 123
- Muses 19; 43; 82; 159; 160; 161; 162; 164
- Myron (sculpteur) 15; 25; 115; 116; 117; 126; 127; 149; 184
- Nésiotès (sculpteur) 115; 117
- Nicandre de Colophon, *Theriaka*, 334-358 : 101
- Nicias (peintre) 150
- Nicomaque (peintre) 70
- Niobé 12; 28; 151; 175

O-Q

- Olympie (ou Pise ou Élis) 25; 26; 79-84; 116; 122; 124; 129; 135; 167; 168
- Panainos (peintre) 123
- Parrhasios (peintre) 33; 36; 53; 65; 149; 152; 164
- Pausanias 11; 12; 20
I, 8, 5 : 117; 15,1 : 130; 19,2 : 135; 21, 2 : 19; 22, 8 : 20; 23, 2 : 154; 28, 2 : 154; 40, 4 : 127; II, 1,7 : 128; 2, 3 : 128; 17, 4-5 : 25; V, 11 : 25; IX, 30, 1 : 130; X, 26, 3 : 156
- Pétrone, *Satyricon*, 26 : 62; 52 : 12; 83 : 94; 88 : 124
- Phidias (sculpteur) 21; 22; 25; 26; 36; 66; 116; 124-125; 126; 127; 135; 152; 153; 154; 155; 168; 173; 183; 184; 196; 198; 199
- Philostrate
Images (Eikones) : 11; 12; 14; 16; 21; 34; 41; 45; 46; 51; 52; 69; 70; 73-75; 94; 117; 148; 158; 186; 195-196
Sur la gymnastique : 181-182; 183; 196
Vie d'Apollonios de Tyane : 57; 136; 173; 209
Vie des sophistes : 10; 20; 30; 46; 58; 72; 82; 95
- Philostrate le jeune *Images (Eikones)* : 53; 73; 148
- Pindare 57; 156-157
Néméennes, I, 6 : 172
Olympiques VI, 3-4 : 57, 61
Pythiques, II : 74
fr. 307 Snell : 157
fr. 239 Bowra : 171
- Platon 10; 13; 68
Apologie, 17c : 98; 32a : 29; 41a sq. : 27
Banquet, 201d sq. : 162; 215b1 : 22
Charmide, 154c : 198
Cratyle, 407c : 96; 408a-b : 96
Euthyphron, 11c : 20, 119
Gorgias, 453c : 66; 465b : 138
Hippias mineur, 363c-d : 82; 368b : 58
Hippias majeur, 281a-b : 58
Ion, 533d-e : 152; 536a-b : 152, 204
Lois, 644a : 21; 769b : 69
Ménexène : 161; 235b-c : 24; 236c : 98
- Ménon*, 91d : 26; 97d-e : 119
Phédon : 197
Phèdre : 178; **229a sq.** : 43, 144; **230b sq.** : 144; **234c sq.** : 43; **237a-b** : 43; 241d sq. : 169; 275d-e : 169
Philèbe, 38e-39c : 13
Politique, 277b-c : 156
Protagoras, 311b sq. : 26; 312b sq. : 58; 312c : 26; 318b : 66; 328a : 69
République, 405a : 21; 420c-d : 155; 485c-d : 115; 588b sq. : 154; **617e** : 34
Théétète, 147a3 : 36; 147b1 : 36; 180d : 45
Timée, 44d : 182; 80c : 97; 92c : 175
- Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, VII, 27 : 200; XVII, 101 : 205; 103 : 205; 134 : 205; XXXIV, 5 : 124; 16 : 167; 53 : 154; 54 : 154; 55 : 116, 117; 57 : 117; XXXV, 4 : 149; 29 : 70, 186; 50 : 80; 58 : 80, 156, 197; 62 : 60, 80; 64 : 66, 187; 78 : 80; 84 : 66, 168; 86 : 158; 89 : 87; 94 : 149; 101 : 84; 125 : 68; 129 : 53; 133 : 150; 137 : 71; 144 : 52; 157 : 124; XXXVI, 12 : 139; 20 sq. : 135, 139; 21 : 136, 208; 27 : 142; XXXVII, 103 : 108
- Pline le Jeune, *Épîtres*, I, 3, 1 : 60; V, 6, 26 : 60; III, 6 : 117
- Plutarque
Comment lire les poètes, 18d : 53
De la vertu morale, 451E : 209
Le Démon de Socrate, 580E8 : 22
Eroticos : 153
La Fortune d'Alexandre, 335C-E : 167
Isis et Osiris, 379C-D : 124
Propos de table, I, 2 (617bc) : 128
Vie d'Agésilas, 26, 7-9 : 21
Vie d'Alexandre : 42; 72 : 167
Vie d'Artaxerxès, 8, 1 : 158
Vie de Cimon, 2 : 159
Vie de Démétrios, 38 : 106
Vie de Marcellus, 14, 7 : 59
Vie de Périclès, 2, 1-2 : 26; 8 : 162
Vie des dix orateurs, 4, 838 : 204
- Polyclète (sculpteur) 25; 26; 65; 66; 115; 117; 126; 149; 154; 173; 180-182; 184; 186; 196
- Polygnote (peintre) 11; 71; 123; 156; 164; 197
- Poséidon* de Lysippe 127
- Praxitèle (sculpteur) 83; 116; 118; 127; 128;

133-144; 149; 150; 153; 155; 173; 184;
197; 198; 208
Prodicos de Céos 20; 29; 30; 82
prolalie (conférence d'ouverture) 10; 15; 65;
79; 82; 83; 93; 98; 99; 101
Prométhée 22; 35-37; 98; 138
Protogène (peintre) 84; 138
Quintilien, II, 13, 8 : 116; II, 13, 8-10 : 117;
VIII, 6, 52 : 96; XII, 10 : 13, 118, 205

R-Z

Renaissance 11; 16; 20; 21; 30; 73; 81; 93;
95; 97
Rhétorique à Hérennius, IV, 9 : 149
Rome 9; 105; 110; 162
Scopas (sculpteur) 139
Sirènes 46; 47; 49; 160; 165
Socrate 19-22; 23; 24; 26; 27; 28; 30; 43
82; 119; 120; 135; 138; 144; 149; 154;
161-162; 169; 193
Socrate (sculpteur) 20
Sophocle 51; 52; 53
Sophronisque (sculpteur) 19
Sosandra (Calamis) 153; 155; 199
Sostrate de Cnide 59; 139
Stace 57

Silves, I, 5, 45-46 : 60; IV, 6, 21-30 : 116;
V, 1, 231-235 : 149
Théodore de Samos (orfèvre) 44
Théodotas/Théodotos de Rhodes/d'Étolie
71; 87
Théon, Aélius, *Exercices préliminaires* : 14;
19-20; 22
Théoros (peintre) 52
Timomachos (peintre) 53
Tyrannicides (Critias et Nésiotès) 115; 117
Ulysse 48-49; 53; 98; 182
Vitruve 41; 58; 62
Xénophon 158
Anabase, I, 8, 19 : 72; III, 1, 11 : 29-30;
IV, 3, 29 : 72; 32 : 72
Banquet, IV, 63 : 66
Constitution de Sparte, 7, 1 : 21
Cypédie (histoire d'Abrodite et de
Panthée) 158; 163
Économique : 21
Les Mémoires, I, 4, 3 : 66; II, 1 : 20; II,
34; III, 10, 2 : 149
Xénophon d'Éphèse, *Les Éphésiaques*, I, 8 :
80; V, 8, 3 : 26
Zeus de Phidias 25; 26; 124; 135; 168
Zeuxis (peintre) 11; 13; 15; 16; 36; 65-71;
73; 74; 148-149; 152; 179; 183; 184 *sq.*;
195; 205