

Popowski, Remigiusz

Les descriptions d'oeuvres d'art de l'antiquité tardive et leur fond philosophique

Organon 33, 47-68

2004

Artykuł umieszczony jest w kolekcji cyfrowej Bazhum, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych tworzonej przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego.

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie ze środków specjalnych MNiSW dzięki Wydziałowi Historycznemu Uniwersytetu Warszawskiego.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.



Remigiusz Popowski (Lublin, Pologne)

LES DESCRIPTIONS D'ŒUVRES D'ART DE L'ANTIQUITE TARDIVE ET LEUR FOND PHILOSOPHIQUE

L'auteur de l'article s'est fixé pour objectif d'analyser les descriptions des peintures et sculptures, faites par Philostrate l'Ancien, Philostrate le Jeune et Callistrate. Les deux Philostrate, dont le plus jeune fut petit-fils du second, laissèrent des descriptions de platte-peinture. Leurs descriptions portent le même titre: *Εἰκόνες* (*Imagines, Images* ou *Tableaux*), bien qu'il s'agisse de deux œuvres différentes. Callistrate s'occupa, par contre, de la sculpture figurative et il réunit ses remarques dans le recueil *Ἐκφράσεις* (*Descriptions, Descriptions* ou littéralement du grec *Ekphrasis*). Les *Tableaux* de Philostrate l'Ancien, connu également comme Philostrate II l'Athénien ou Philostrate Flavius se composent de deux livres qui comportent à leur tour 65 *ekphrasis*¹. Philostrate le Jeune laissa un recueil de 18 *ekphrasis* et de Callistrate on hérita 14 descriptions. Au total, on doit à ces trois sophistes grecs des relations écrites sur 97 œuvres d'art visuel: sculpture et peinture. Elles furent rédigées selon la méthode propre aux rhéteurs savants de l'époque de l'empire romain. Leurs recueils originaux furent probablement bien plus vastes. Dans les manuscrits disponibles de nos jours on a constaté des lacunes importantes, surtout dans les textes de Philostrate le Jeune et dans ceux de Callistrate.

Les biographies de ces trois représentants de la deuxième sophistique, reconstruites à partir d'informations bien fragmentaires que l'on peut retrouver dans des sources antiques, sont pleines de passages vagues et comportent des lacunes chronologiques. Si l'on avance la thèse selon laquelle l'origine de leurs *ekphrasis* est de nature philosophique, la chronologie des faits biographiques prendra une importance particulière. Dans une certaine mesure, cette chronologie peut nous aider à la soutenir ou à la rejeter. Les dates limites de la vie de Philostrate l'Ancien sont assez bien connues et la marge d'erreur

¹ La plus récente édition critique des *Tableaux* de Philostrate Flavius a paru en 1968: Philostratos, *Die Bilder*, griechisch-deutsch, nach Vorarbeiten von Ernst Kalinka herausgegeben, übersetzt und erläutert von Otto Schönberger, Munich 1968. L'auteur d'*editio canonica* est C. L. Kayser: *Flavii Philostrati opera auctiora* edidit C. L. Kayser, accedunt Apollonii *Epistolae*, Eusebii *Adversus Hieroclem*, Philostrati Iunioris *Imagines*, Callistrati *Descriptiones*, vol. 1-2, Lipsiae 1870-1871. Les *Tableaux* font partie du Volume 2, pp. 294-389 (reprint: Hildesheim 1964, 1971, 1985). Nos citations qui portent sur les deux Philostrate et Callistrate suivront, cependant, la division en paragraphes proposée par A. Westermann dans son édition parisienne: *Philostratorum et Callistrati opera* recognovit Antonius Westermann, Eunapii *Vitae sophistarum* iterum edidit Jo. Fr. Boissonade, Himerii Sophistae *Declamationes* accurate excusso codice optimo et unico XXII declamationum emendavit Fr. Dübner, Parisiis 1849 (Ed. 2. 1871).

admise ne dépasse pas dix ans. On peut attester avec certitude qu'il vécut à la charnière des II^e et III^e siècles ap. J.-C. et plus précisément entre l'an 170 et 245. A son âge adulte, il séjourna à la cour de Septime Sévère et de son épouse Julie Domna qui réunissait un groupe de savants soigneusement sélectionnés. Elle y admit également Philostrate Flavius. Selon les sources traditionnelles, Julie Domna et les savants de son groupe demeurèrent sous une forte influence de néopythagorisme qui comportait des éléments mystiques et religieux¹. Philostrate Flavius vécut ses dernières années sous le règne de l'empereur Philippe l'Arabe et il rédigea ses *Tableaux* après l'an 220². Probablement, il put participer encore à la cérémonie de 248 commémorant le millénaire de l'Etat romain. Il dépassait alors l'âge de 70 ans. On admet, en revanche, que les *Tableaux* de Philostrate le Jeune ne furent rédigés que vers l'année 300³. Cependant, compte tenu de la différence d'âge la plus raisonnable entre Philostrate Flavius et son petit-fils, on est censé croire que les *Tableaux* aurait pu être rédigés avant cette date. La tâche la plus difficile à faire est celle d'assigner des dates exactes à l'œuvre de Callistrate. Les sources s'accordent pour situer son activité à la charnière des III^e et IV^e siècles après Jésus-Christ⁴.

En résumant les choses, la vie de tous ces trois auteurs: Philostrate l'Ancien, Philostrate le Jeune et Callistrate se laisse insérer dans le cadre chronologique approximatif 170–300 ap. J.-C. A titre de remarque, on peut rappeler que le philosophe grec néoplatonicien Plotin, vécut entre 204 et 269 ap. J.-C. environ, et que son activité la plus créatrice eut lieu à Rome.

Vers la fin du XIX^e siècle déjà, dans son vaste traité consacré à la critique d'art dans l'Antiquité, Édouard Bertrand attira l'attention sur le fait que l'interprétation des ekphrasis pose des problèmes particulièrement difficiles à résoudre et cela aussi bien à des philologues qu'à des historiens d'art. Cela est dû à ce qu'il existe en elles une interférence constante des deux niveaux: texte écrit et thèmes de tableaux⁵. Autrement dit, le code des signes picturaux n'est pas capté directement par le public mais à travers le prisme d'un autre code, celui de signes linguistiques. Le prisme des descriptions des deux Philostrate enrichit et embellit, sans doute, les peintures. Plusieurs fois, le lecteur a du mal à distinguer entre une description fidèle d'un thème de peinture et un ajout purement littéraire. Les discussions menées là-dessus par les grands spécialistes en la matière, philologues classiques, archéologues ou historiens d'art furent interminables pendant des siècles entiers et suscitérent de grandes émo-

¹ A. Billault, *L'univers de Philostrate*, Bruxelles 2000, p. 22.

² O. Schönberger, *Die Bilder des Philostratos in: Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. Herausgegeben von G. Boehm, H. Pfothner, Munich 1995, p. 161.

³ La date proposée par A. Fairbanks dans Philostratus, *Imagines*, and Callistratus: *Descriptions*. With an English translation by A. Fairbanks, Londres 1931, p. XVI.

⁴ T. Sinko, *Literatura grecka*, vol. 3, partie 1, *Literatura grecka za cesarstwa rzymskiego (w. I–III n.e.)*, Cracovie 1951, p. 561.

⁵ E. Bertrand, *Un critique d'art dans l'antiquité. Philostrate et son école*, Paris 1881, p. 327.

tions¹. La coexistence des deux espaces dans les descriptions: présentation visuelle et texte écrit, contraint le chercheur à délimiter la portée de ses analyses. Il se retrouve devant un choix pratiquement incontournable: quand il parle par ex. de la nature, est-ce qu'il soumet à l'analyse l'objet du texte écrit (originellement du texte parlé) ou l'image même? Selon Bertrand, c'est justement à cette difficulté que se heurte toute recherche scientifique menée sur les ekphrasis.

Dans les publications qui portent sur le programme artistique et esthétique des tableaux décrits par Philostrate Flavius (c'est lui qui attire le plus d'attention des chercheurs) on assiste à une reconstruction de la théorie de la peinture d'Antiquité tardive. Les descriptions de Philostrate nous laissent croire que tout bon tableau a deux dimensions: sensuelle et noétique. La dimension sensuelle devrait fournir des impressions à tous les sens de l'homme de façon qu'il croie à ce qu'il s'agisse du monde réel. La dimension néotique, par contre, contient, sous forme de signes picturaux, des informations sur le caractère des personnages que l'on voit sur le tableau, informations sur leurs sentiments, sur l'objet de leurs désirs et leurs pensées, sur ce qu'ils disent ou chantent. Elle prévaut sur la dimension sensuelle. Le tableau, même s'il est plat, devrait montrer les personnes et les objets en trois dimensions, tout comme cela se fait sur une scène de théâtre. Il doit avoir sa profondeur, s'ouvrir sur le paysage où l'on observe la nature vivante et morte. Il doit inviter le spectateur à entrer en dedans de son espace peint².

Si l'on veut attester un fond philosophique de ces descriptions d'œuvres d'art d'Antiquité tardive, il est indispensable de fixer le niveau de notre recherche: description rhétorique ou thème d'une œuvre d'art visuel. Or, il paraît que dans le cas des *Ekphrasis* de Callistrate, les idées philosophiques n'inspirent que le texte écrit, sa méthode d'interpréter les sculptures. Cette remarque a été avancée par Tadeusz Sinko dans son ouvrage *Literatura Grecka: L'importance esthétique de ses remarques sur la création artistique l'emporte sur la valeur archéologique de ses descriptions, agencées selon le modèle rhétorique classique*³. Les œuvres décrites par Callistrate ne sont pas à rame-

¹ R. Popowski, *Realność obrazów i organizacja galerii neapolitańskiej* in: Filostrat Starszy, *Obrazy*, traduit, préfacé et muni de commentaires par R. Popowski, Varsovie 2004, pp. 41–48. Le problème d'une existence réelle des tableaux décrite par Philostrate Flavius et de la galerie de Naples qui les aurait abrités, a été soulevé, entre autres, par: K. Lehmann–Hartleben, *The Imagines of the Elder Philostratus* in: *The Art Bulletin* 23, 1941, pp. 16–44; H. Vetters, *Die Neapler Galleria. Zu Philostrat, Eikones I 4* in: *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes* 50, 1972–1975, pp. 223–228; G. Anderson, *Philostratus. Biography and Belles Lettres in the Third Century A. D.*, Londres 1986; M. Conan, *The Imagines of Philostratus* in: *Word and Image* 3, 1987, pp. 162–171; O. Schönberger, *Die Bilder*, pp. 157–176.

² Cf. entre autres: E. Birmelin, *Die kunsttheoretischen Gedanken in Philostrats Apollonios* in: *Philologus. Zeitschrift für das Klassische Altertum* 88, 1933, pp. 149–180, 392–414; W. Tatarkiewicz, *Classification of Arts in Antiquity* in: *Journal of the History of Ideas* 24, 1963, pp. 231–240; C. Michel, *Die Weisheit der Maler und Dichter in den Bildern des Älteren Philostrat* in: *Hermes* 102, 1974, pp. 457–466; J. J. Pollit, *The Ancient View of Greek Art: Criticism, History, and Terminology*, New Haven 1974; S. Maffei, *La σοφία del pittore e del poeta nel proemio delle Imagines di Filostrato Maggiore* in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia* 21, 1991, pp. 591–621; S. M. Beall, *Word – Painting in the Imagines of the Elder Philostratus* in: *Hermes* 121, 1993, pp. 350–363; R. Popowski, *La théorie de l'art de Philostrate Flavius* in: *Eos* 90, 2003, pp. 205–214.

³ T. Sinko, *Literatura grecka*, p. 561.

ner à un seul programme esthétique, car elles furent créées à des périodes différentes et dans différents milieux culturels. Une partie d'entre elles est anonyme, mais, à part cela, l'identification de l'auteur des œuvres restantes ne pose pas de grandes difficultés. A ce deuxième groupe appartiennent, entre autres, un des colosses de Memnon (XV^e–XIV^e s. av. J.–C.; *ekphrasis* 9), *Bacchante* de Skopas (IV^e s. av. J.–C.; 2) *Eros* de Praxitèle (IV^e s. av. J.–C.; 3), *Kairos* de Lysippe (IV^e s. av. J.–C.; 6), *Dionysos* et *Jeune Homme* (*Jeunesse?*, *Ἡίδεος*) de Praxitèle (IV^e s. av. J.–C.; 8 et 11). Selon les informations fournies par Callistrate, certaines de ces statues se trouvaient en Haute-Egypte près de Thèbes (*ekphrasis* 1 et 9), d'autres en Macédoine (13), Sicyone (6), dans l'Acropole d'Athènes (11), dans le massif d'Hélikon (7), en Scythie (14), quelque part dans une oliveraie, à la source ou dans un sanctuaire. Callistrate interprète toutes les sculptures selon la même méthode. Philostrate Flavius, par contre, nous fait savoir, à plusieurs reprises, que l'objectif principal de ses descriptions est de parvenir à lire les pensées des peintres qui se cachent derrière les signes picturaux. Or, comme il constate dans un autre ouvrage, le peintre crée le tableau non seulement avec la main, mais aussi par sa pensée: τῇ χειρὶ καὶ τῷ νῶ¹. La faculté de montrer par le tableau des idées profondes est appelée par lui sagesse, σοφία, et une vraie maîtrise τέχνη². Il ne cite pas les noms d'auteurs concrets, mais se borne à constater qu'il s'agit d'œuvres brillantes, créées par des peintres de renommée, qui furent collectionnées avec une connaissance parfaite de la matière³. Il ne cite pas non plus les dates auxquelles ils auraient vécu. Pendant 4 ans, Philostrate suivit les cours de peinture chez un artiste connu à l'époque, Aristodemus de Caria. Il ne s'exerça pas exactement dans la technique de peinture, mais dans la compréhension de tous ses secrets artistiques. Dans ses *Ekphrasis*, il transmet le savoir, acquis pendant ces cours, à la jeunesse désireuse de savoir ce qui est de plus précieux sur un tableau peint par un artiste. On le sait très bien après la lecture de son *Prologue* où il constate: Ὁ λόγος δὲ οὐ περὶ ζωγράφων οὐδ' ἱστορίας αὐτῶν νῦν, ἀλλ' εἶδη ζωγραφίας ἀπαγγέλλομεν ὁμιλίας αὐτὰ τοῖς νέοις ξυντιθέντες, ἀφ' ὧν ἐρμηνεύσουσιν τε καὶ τοῦ δοκίμου ἐπιμελήσονται⁴. Alors, quand on parle du fond philosophique des *ekphrasis* de Philostrate Flavius on a en vue la base des descriptions mêmes de tableaux. Il en est de même avec plus jeune des Philostrate, qui imite son grand-père savant et rivalise avec lui à la fois. On tient à noter,

¹ Philostratus Maior, *Vita Apollonii* II 22.

² Cf. par ex. *Tableaux* 19, 5.

³ Cf. Philostratus Maior, *Tableaux*, *Prologue* 4: [Portique] ἤστραπτε μὲν οὖν καὶ λίθοις, ὀπδσοὺς ἐπαίνει τρυφή, μάλιστα δὲ ἦνθει γραφαῖς ἐνηρμοσμένων αὐτῇ πινάκων, οὓς ἐμοὶ δοκεῖν οὐκ ἀπαθῶς τις συνελέξατο· σοφία γὰρ ἐν αὐτοῖς ἐδηλοῦτο πλειόνων ζωγράφων. ([Portique] *revêtu des plus beaux marbres que recherche le luxe, il tirait son principal éclat des tableaux encastrés dans ses murs, et choisis, comme il me le semblait, avec un soin tout particulier; ils témoignaient en effet du talent d'un grand nombre de peintres.* (trad. A. Bougot in: Philostrate, *La galerie de tableaux*, trad. A. Bougot, révisé et annoté par F. Lissarague, préface de P. Hadot, Paris 1991).

⁴ Cf. Philostratus Maior, *Tableaux*, *Prologue* 3 (*Mon intention n'est pas de nommer des peintres ou de raconter leur vie, mais d'expliquer des tableaux variés: c'est une conversation composée pour des jeunes gens, en vue de leur apprendre à interpréter, et de former leur goût.*, trad. A. Bougot).

qu'il n'est pas primordial, dans notre analyse, de prouver que les peintures commentées par les deux sophistes avaient réellement existé ou si elles n'avaient été qu'un simple effet de leur imagination. Si l'on admet leur existence, notre thèse porte sur le fond philosophique et les valeurs profondes de la platte-peinture, qui ne s'est pas conservée de nos jours. Si elles n'avaient pas existé, notre thèse portera sur une peinture intentionnelle dont l'existence fut postulée par les théoriciens d'art de l'époque.

Sur le plan philosophique, la fin de l'époque hellénistique et les temps de l'empire romain se caractérisent par un éclectisme et un syncrétisme croissants. Władysław Tatarkiewicz résume le déclin de la philosophie hellénistique de cette façon: *Dans cette période du règne de la pluralité des doctrines philosophiques, il fut nécessaire d'établir quelles doctrines s'opposaient l'une à l'autre et de créer après une doctrine de compromis. Quand, durant des générations tout entières, la victoire d'une doctrine philosophique concrète ne fut jamais décisive, il y eut de plus en plus de penseurs voulant trancher les problèmes litigieux d'une manière éclectique (...). La doctrine d'Aristote, évitant solutions extrêmes, parut être un bon modèle pour l'attitude de compromis philosophique. L'école d'Aristote subit des revers constants s'approchant une fois de ses opposants matérialistes et autre fois de ses opposants idéalistes. Le programme d'éclectisme fut développé par deux écoles: Stoa et Académie¹. A l'époque, l'épicurisme, fut un système qui ne subit pratiquement guère d'influence d'autres systèmes philosophiques. A cette époque-là, on peut voir également certains systèmes influencer la philosophie de l'Orient², et on assiste à une renaissance relative d'anciens systèmes philosophico-religieux: pythagorisme, orphisme et idéologie des philosophes ioniens, parmi lesquels on range aussi Démocrite avec sa vision atomiste du monde. Au temps de l'empereur Tibère, Trasyllus réunit 60 ouvrages de Démocrite. Parmi ces écrits on retrouva également son traité sur la peinture. Toute l'œuvre écrite de Démocrite, se dissipa avec le temps, mais en s'appuyant sur le témoignage de Diogène Laërce (III^e s. ap. J.-C.), on peut constater qu'il fut un personnage bien connu au III^e siècle ap. J.-C. A l'époque de l'empire romain, le stoïcisme, déjà bien répandu, s'occupa surtout de problèmes éthiques (Sénèque, Epictète, Marc Aurèle). Le néoplatonisme, dont Plotin fut le représentant le plus illustre, s'écarta de la philosophie pure et se pencha, sous l'influence de la tradition orphique entre autres, vers le mysticisme. L'historien de philosophie cité ci-dessus, dit à ce propos: *Le processus de rapprochement entre la philosophie et religion remplit la dernière période de l'Antiquité; la religion en sortit avantagée, c'est elle qui prévalait sur la philosophie et non le contraire. Il est vrai que l'époque donna le jour à une religion philosophique, mais surtout et après tout, elle mit au monde une philosophie religieuse³. Le seul objet digne d'être connu à cette époque-là fut Dieu. Il fut**

¹ W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, vol. 1: *Filozofia starożytna i średniowieczna*, 7^e éd., Warszawa 1970 (réimpression 1978), pp. 153 sq.

² W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, pp. 160 sq.

³ W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, p. 159.

non seulement objet de la connaissance humaine, mais également sa source; car à l'instar du salut de l'homme, la vraie connaissance des choses ne fonctionne pas sans aide surnaturelle. Par cela, la connaissance dépend de la révélation. La révélation se répand sur l'homme sous forme d'états 'mystiques', au moment où l'homme entre en contact avec la divinité. Donc la question: savoir inné ou mystique? relégué au second plan l'ancienne question grecque: sens ou raison? Ni alors l'expérience des sens, ni un raisonnement clair ne furent capables de révéler la vérité que recherchait la philosophie de l'époque; le savoir mystique, auquel on aboutissait par une extase, au moment où l'âme quitte le corps et rejoint la divinité, fut le seul à ramener le philosophe à cette vérité-là¹.

Dans les ekphrasis on aperçoit des racines stoïques, néoplatoniciennes–orphiques et démocritéennes.

Les caractéristiques du genre, la stylistique et le langage des descriptions laissées par les deux Philostrate et par Callistrate manifestent beaucoup de similitudes. Il est possible maintenant de parler de ces similitudes, car, entre temps, dans les écoles de rhétorique, l'ekphrasis atteignit le statut d'un genre à part possédant ses propres caractéristiques distinctives. Une partie de ses caractéristiques provient directement d'Homère (cf. la description du bouclier d'Héraclès; *Iliade*, chant XVIII, 467 sq.). En revanche, dans le programme qui porte sur l'interprétation de l'art, on peut entrevoir entre ces trois sophistes des différences marquantes, surtout entre les deux Philostrate et Callistrate.

Tous les trois furent incités à décrire les œuvres d'art par la même admiration qu'ils eurent pour elles et par le même désir d'en faire un éloge. Néanmoins, cette admiration et ce désir avaient des sources différentes chez chacun d'eux; d'ailleurs ils nous en firent part à plusieurs reprises.

Philostrate Flavius apprécie dans le savoir–faire des peintres leur réalisme et leur souci d'exactitude et de détails, leur capacité d'agir non seulement sur notre sens de vue, mais aussi sur l'olfaction, goût, toucher et ouïe. Il perçoit le tableau comme une scène vivante où se passe toujours quelque chose, comme un espace dynamique qui emporte le spectateur et le fait participer à des événements décrits par le peintre. Il mesure le talent du peintre par le degré de fidélité de ses tableaux à la réalité objective. Dans ses descriptions, il met un accent particulier sur les proportions du corps humain et les mesures des objets qu'il confronte *a posteriori* à la réalité. Toutes ces valeurs du tableau sont appelées par Philostrate: vérité de tableau, ἀλήθεια (aussi ἀληθεύω, ἀληθής)², exactitude, ἀκριβοῦν³, harmonie, ἀρμονία⁴, charme, χάρις⁵, et l'habileté de l'artiste dans ces valeurs – sagesse σοφία (aussi σοφός, σοφίζομαι, σοφισμα)⁶ et maîtrise, τέχνη¹. Néanmoins, le plus grand ta-

¹ W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, p. 160.

² Cf. Philostratus Maior, *Tableaux*, par ex. I 12, 5; I 23, 2; II 28, 3.

³ Cf. Philostratus Maior, *Tableaux* I 16, 2; II 20, 2.

⁴ Cf. Philostratus Maior, *Tableaux* I 16, 2.

⁵ Cf. Philostratus Maior, *Tableaux* II 18, 4.

⁶ Cf. Philostratus Maior, *Tableaux*, par ex. *Prologue* 4; I 3, 2; I 4, 2; I 9, 5.

lent et la plus grande maîtrise du peintre consistent à voir et à représenter les choses imperceptibles par les sens extérieurs de l'homme. Un grand artiste montre νοῦς et λόγος de ce qu'il peint. Alors, il évoque, par les signes picturaux, les personnages humains et divins, leur état psychique, leurs sentiments, désirs, volonté, objet de leur pensée, le sujet de la conversation qu'ils mènent avec d'autres personnages du tableau, le contenu du chant qu'il chantent ou de la prière qu'ils font, leur caractère et état de leur esprit. Quand il dépeint la nature, il décèle les lois selon lesquelles elle fonctionne, son harmonie, ordre, richesse de formes, et pour ce qui est des animaux, leurs caractéristiques psychiques, leurs désirs et volonté. Pour Philostrate Flavius, la vraie valeur d'un tableau ne relève pas de la dimension sensuelle, mais de la dimension noétique. Ce n'est que dans cette deuxième dimension ἀλήθεια, ἁρμονία, σοφία ou τέχνη que les vraies qualités du tableau prennent un sens profond.

Selon les propres paroles de Philostrate qu'on trouve dans le *Prologue*, la peinture, comme d'autres arts visuels furent inventés par les dieux. Ils dépeignent toujours de nouveau et de manière exubérante tout ce qui se trouve sur la terre: les champs, montagnes, forêts, et tout ce qui se trouve dans le ciel: nuages, étoiles. Voilà l'opinion originale de Philostrate à ce propos: [La peinture est] θεῶν τὸ εὖρημα διὰ τε τὰ ἐν γῆ εἶδη, ὅποσα τοὺς λειμῶνας αἱ Ὠραι γράφουσι, διὰ τε τὰ ἐν οὐρανῷ φαινόμενα, βασιανίζοντι δὲ τὴν γένεσιν τῆς τέχνης μίμησις μὲν εὖρημα πρεσβύτατον καὶ ξυγγενέστατον τῇ φύσει· εὖρον δὲ αὐτὴν σοφοὶ ἄνδρες². Il s'ensuit de ce texte, que la bonne peinture reste en rapport étroit avec la nature, qu'elle est le résultat de la création des hommes savants et qu'elle est une imitation. Tous ces constats font naître la question suivante: qui ou quoi l'artiste imite—il? Or, la citation même nous facilite la réponse: l'artiste n'imite pas la nature mais les dieux. Imiter l'aspect extérieur de la nature ne serait rien d'autre que de la copier, reproduire, fixer ses formes, couleurs, compositions, etc. La vraie peinture n'imite que les dieux, Les Heures, leur acte de peindre avec toutes ses caractéristiques. Cet acte est constamment créateur, renouvelable, inimitable et prodigue en toutes sortes d'impressions qui se répandent sur les sens extérieurs et intérieurs de l'homme. Cet acte est logique, intentionnel, donne naissance à des œuvres tridimensionnelles, sujettes au mouvement et à un changement constant du jour et de la nuit et des saisons de l'année. Ces œuvres ne sont pas des objets isolés, mais existent ancrées dans un contexte toujours bien assigné. Une telle interprétation peut s'appuyer encore sur les paroles de Philostrate qu'on trouve dans *Vita Apollonii*: Ἐπιλοσόφησα γὰρ ὑπὲρ γενέσεως τῆς τέχνης καὶ ὅπουθεν αὐτῆς αἱ ἀρχαί, καὶ μοι ἔδοξεν ἀνδρῶν εἶναι πε-

¹ Cf. Philostratus Maior, *Tableaux* II 14, 2.

² Philostratus Maior, *Tableaux*, *Prologue* 1. Ici et ailleurs, les soulignements sont à nous (*La peinture est une invention des dieux, en songeant aux différents aspects de la terre dont les prairies sont comme peintes par les saisons* [Les Heures], et à tout ce que nous voyons dans le ciel. Mais, pour remonter sérieusement à l'origine de l'art, l'imitation est une invention des plus anciennes, du même âge que la nature elle-même. Nous en devons la découverte à des hommes habiles., trad. A. Bougot).

ριττῶν τὰ θεῖα ψυχὴν τ' ἄριστ' ἐσκεμμένων, ἧς τὸ ἀθάνατόν τε καὶ ἀγέννητον πηγαὶ γενέσεως¹. On peut en déduire que la maîtrise en peinture est réservée alors aux personnes qui ont acquis une profonde connaissance des choses divines et des plus grands mystères de l'âme humain qui prend sa source dans la dimension immortelle. Dans son *Prologue* aux *Tableaux* dont on parle plus haut, Philostrate dit encore que l'art de peindre touche au logos, λόγου ἢ τέχνη ἄπτεται². Comme on le sait très bien, λόγος désigne dans les dictionnaires grecs, l'action de penser, la pensée même, la raison, acte de parole, et les paroles mêmes. Par *acte de parole* d'un tableau on comprendra donc le code des signes picturaux accessible aux sens humains, par la pensée, on comprendra la sémantique de ces signes. Le terme λόγος est l'une des principales notions de la philosophie stoïcienne. Le sens que cette philosophie lui conféra révèle l'essence de la peinture dans toute sa profondeur, telle que est décrite chez Philostrate. On y reviendra plus tard.

La thématique des tableaux de Philostrate Flavius est unique. Ses personnages sont toujours placés au sein de la nature, d'habitude en compagnie d'autres personnages. Sur ses tableaux successifs, on observe souvent un vaste paysage, un mouvement et de plus, une profondeur et tension picturales. On y a l'occasion de contempler la nature dans toute sa diversité: montagnes, forêts, rochers, prés, rives escarpées, mers écumeuses, ruisseaux ombragés, ravins sauvages, lave de volcans, de vastes pâturages, etc. Philostrate, fidèle à l'enseignement d'Aristodemos de Caria cherche dans toute cette immensité de la nature le logos, pensées qui se cachent, surtout dans les personnages. Pour illustrer cette remarque, prenons l'ekphrasis intitulée *Chœur de jeunes filles*:

(1) Ἀφροδίτην ἐλεφαντίνην ἐν ἀπαλοῖς μυρρινῶσιν ἄδουσιν ἀπαλαὶ κόραι. Διδάσκαλος αὐτὰς ἄγει σοφῆ καὶ οὐδὲ ἕξωρος· ἐφιζάνει γὰρ τις ὥρα καὶ ῥυτίδι πρώτη, γήρωσ μὲν τὸ ὑπόσεμνον ἔλκουσα, τούτῳ δ' αὐ κεραυνῶσα τὸ σφζόμενον τῆς ἀκμῆς. Καὶ τὸ μὲν σχῆμα τῆς Ἀφροδίτης αἰδοῦς, γυμνῆ καὶ εὐσχῆμων, ἡ δὲ ὕλη συνθήκη μεμυκότος ἐλέφαντος. Ἄλλ' οὐ βούλεται γεγράφθαι δοκεῖν ἢ θεός, ἔκκειται δὲ οἷα λαβέσθαι.

(2) Βούλει λόγου τι ἐπιλείβωμεν τῷ βωμῷ; Λιβανωτοῦ γὰρ ἰκανῶς ἔχει καὶ κασίας καὶ σμύρνης, δοκεῖ δέ μοι καὶ Σαπφοῦς τι ἀναπνεῖν. Ἐπαινέτεά τοῖνυν ἡ σοφία τῆς γραφῆς: πρῶτον μὲν τὰς ἀγαπωμένας λίθους περιβαλοῦσα οὐκ ἐκ τῶν χρωμάτων αὐτὰς ἐμιμήσατο, ἀλλ' ἐκ τοῦ φωτός, οἷον ὀφθαλμῷ κέντρον τὴν διαύγειαν αὐταῖς ἐνθεῖσα, εἶτα ὅτι καὶ τοῦ ὕμνου παρέχει ἀκούειν.

(3) Ἄιδουσι γὰρ αἱ παῖδες, ἄδουσι, καὶ ἡ διδάσκαλος ὑπο-

¹ Philostratus Maior, *Vita Apollonii* VI 11, 7 (*J'ai réfléchi également sur les origines et les débuts de l'art. Il semble être l'œuvre des hommes qui acquièrent une connaissance profonde des questions liées aux dieux et à l'âme, dont l'existence relève de ce qui est immortel et non de ce qui est créé.*, trad. libre de l'auteur – R. P.). Pour plus de détails cf R. Popowski, *Stoickie podłoże 'Obrazów' Filostrata Starszego* in: *Sapere aude. Księga pamiątkowa ofiarowana profesorowi dr. hab. Marianowi Szarmachowi z okazji 65 rocznicy urodzin*, Toruń 2004, pp. 231–243.

² Philostratus Maior, *Tableaux, Prologue 1* (*par laquelle l'art se rattache à l'usage même de la raison*, trad. A. Bougot).

βλέπει τὴν ἀπάδουσαν κροτοῦσα τὰς χεῖρας καὶ ἐς τὸ μέλος ἱκανῶς ἐμβιβάζουσα. Τὸ μὲν γὰρ τῆς στολῆς ἀπέριττον καὶ μὴ δι' ὄχλου αὐταῖς, εἰ ἀθύροειν, ἢ τὸ ἐν χρῶ τῆς ζώνης ἢ τὸ εἰς βραχίονα τοῦ χιτῶνος ἢ ὡς ἀνυποδησίᾳ χαίρουσιν ἐφειστώσαι ἀπαλῆ πῶα καὶ ἀναψυχὴν ἔλκουσαι παρὰ τῆς δρόσου, λειμών τε ὁ περὶ τὰς ἐσθῆτας καὶ τὰ ἐν αὐταῖς χρώματα, ὡς ἄλλο ἄλλω ἐπιπρέπει, δαιμονίως ἐκμεμίμηται· τὰ γὰρ συμβαίνοντα οἱ μὴ γράφοντες οὐκ ἀληθεύουσιν ἐν ταῖς γραφαῖς. Τὰ δὲ εἶδη τῶν παρθένων εἰ τῷ Πάριδι ἢ ἄλλῳ τῷ κριτῇ ἐπιτρέπομεν, ἀπορήσαι ἂν δοκεῖ ψηφίσασθαι, τοσοῦτον ἀμιλλῶνται ῥοδοπήχεις καὶ ἐλικώπιδες καὶ καλλιπάρηοι καὶ μελίφωνοι· Σαφφούς τοῦτο δὴ τὸ ἡδὺ πρόσφθεγμα.

(4) Παραψάλλει δὲ αὐταῖς Ἔρωσ ἀνακλίνας τοῦ τόξου τὸν πῆχυν, καὶ ἡ νευρὰ παναρμόνιον ἄδει καὶ φησι πάντα ἔχειν ὅσα ἡ λύρα, ταχεῖς τε οἱ ὀφθαλμοὶ τοῦ θεοῦ ρυθμὸν τινα οἶμαι διανοοῦντες. Τί δῆτα ἄδουσι; Γέγραπται γάρ τι καὶ ᾠδῆς· τὴν Ἀφροδίτην ἐκφῶναι τῆς θαλάττης λέγουσιν ἀπορροῇ τοῦ Οὐρανοῦ. Καὶ ὅπου μὲν τῶν νήσων προσέσχευεν, οὐπὼ λέγουσιν, ἐροῦσι δὲ οἶμαι Πάφον, τὴν γένεσιν δὲ ἱκανῶς ἄδουσιν· ἀναβλέπουσαι μὲν γὰρ ἐμφαίνουσιν, ὅτι ἀπ' οὐρανοῦ, τὰς δὲ χεῖρας ὑπτίας ὑποκινούσαι δηλοῦσιν, ὅτι ἐκ θαλάττης, τὸ μειδίαμα δὲ αὐτῶν γαλήνης ἐστὶν αἰνιγμα¹.

On peut y recenser des ajouts littéraires et des tentatives d'élargissement du tableau. En témoignent par exemple: le moment où Philostrate s'adresse au garçon qui avec un petit groupe de garçons est le premier destinataire de la

¹ Philostratus Maior, *Tableaux* II 1 (1) *Au milieu d'un frais bosquet de myrtes, de fraîches jeunes filles chantent Aphrodite égyptienne. Le chœur est dirigé par une femme d'expérience, mais belle encore; car les premières rides ont je ne sais quelle grâce qui fond ensemble la gravité naissante de la vieillesse et le dernier éclat de l'âge en sa fleur. Aphrodite est pudique, nue, dans une attitude décente: c'est une statue d'ivoire, formée de petits blocs rapprochés. Mais la déesse ne veut pas que l'on croie à une peinture; elle se détache en relief et semble offrir prise à la main.* (2) *Veux-tu que sur son autel nous fassions une libation en paroles? Assez d'encens, de romarin, de myrrhe lui est offert; d'ailleurs il s'exhale ici, je crois, un peu de cet enthousiasme qui inspirait Sappho. Il nous faut donc louer l'habileté du peintre. D'abord, ornant la déesse des pierres précieuses qui lui sont chères, il n'a pas tant cherché à les imiter par la couleur que par un jeu de lumière: un point brillant, semblable à celui de la prunelle, les rend comme transparentes. C'est aussi un effet du talent, si nous entendons l'hymne.* (3) *Car elles chantent, ces jeunes filles, elles chantent; et l'une d'elles perdant la mesure, la maîtresse de chœur la regarde, en battant des mains pour lui faire retrouver le véritable mouvement. Leur costume qui est des plus simples et ne les gênerait pas si elles voulaient jouer; leur ceinture qui serre étroitement le corps, la tunique qui ne couvre pas les bras, la façon joyeuse dont pieds nus elles foulent l'herbe tendre, tout humide encore d'une rosée rafraîchissante; leurs vêtements fleuris comme une prairie, remarquables par l'harmonie des couleurs, tout cela a été divinement rendu. Ce sont là des accessoires, mais la peinture qui les dédaigne manque de vérité. Quant à la beauté des jeunes filles, si nous chargions Pâris ou tout autre arbitre de juger entre elles, il serait embarrassé, je crois, pour rendre sa sentence; tantôt elles rivalisent entre elles, ayant toutes des bras frais comme la rose, des yeux pleins de vivacité, de belles joues, une voix emmiellée, pour me servir d'une aimable expression de Sappho.* (4) *Près d'elles, Eros penchant son arc en pince la corde, la fait chanter dans tous les modes, et prétend qu'à elle seule elle est aussi complète que la lyre véritable; il semble mouvoir ses yeux avec rapidité, comme s'il poursuivait, en pensée, quelque rythme. Que chantent donc les jeunes filles? car la peinture a représenté aussi quelque chose du chant. Elles disent qu'Aphrodite est sortie de la mer fécondée par une pluie céleste; en quelle île elle est abordée, elles ne le disent pas encore, mais elles nommeront Paphos. Oui, c'est bien la naissance de la déesse qu'elles célèbrent; leur attitude le montre assez; fixer les yeux sur le ciel, c'est indiquer qu'elle en est descendue; relever doucement les mains, en tenant la paume tournée en haut, c'est montrer qu'elle est sortie des flots; sourire, comme elles le font, c'est rappeler le calme de la mer.*, trad. A. Bougot).

description, les passages où il évoque les acquis de l'histoire de la poésie grecque et ses connaissances de la mythologie. A part cela, l'ekphrasis est rédigée dans un ton d'admiration et de ravissement envers l'œuvre d'art. Grâce à l'interprétation de Philostrate on peut y contempler un bocage de myrtes où se détache la silhouette d'Aphrodite. Devant on voit une chorale de belles filles et parmi elles sa chef des chœurs. Les filles sont en train de chanter et Eros les accompagne de côté à son arc. Sous les pieds nus des choristes, on remarque l'herbe verte couverte de rosée. Philostrate s'étonne de la véracité du tableau dans sa dimension sensuelle: de la rosée, de reflets de diamants, d'une ride dans le cou de la chef des chœurs, de joints cachés entre les carreaux en ivoire, de la broderie en fleurs sur les robes des filles, de leur beauté extraordinaire, des proportions des vêtements bien mesurées. Il vit aussi d'autres expériences sensuelles: il sent l'odeur de l'encens, entend Eros jouer et la chorale chanter, et même il distingue entre les notes justes et fausses. Il ressent la fraîcheur de la rosée. Il a plus d'admiration pour la capacité du peintre de montrer les choses cachées sous les signes picturaux: dessin d'Aphrodite, joie intérieure des filles, le thème de l'hymne, idée créatrice d'Eros. Les personnages et les objets présents sur ce tableau ne sont pas inertes, mais ils restent vivants, sont actifs, procurent diverses impressions.

Dans l'ekphrasis consacrée au tableau *Le Marécage*, Philostrate, sous le charme de la grande variété d'espèces d'oiseaux aquatiques, plantes de marécages et de montagne, beauté du méandre d'un ruisseau de montagne, diversité des poses que prennent les oiseaux, ordre et harmonie de tout le paysage dira que le peintre sut conduire le ruisseau comme la nature même l'aurait fait dans sa sagesse infinie: ὡς ἂν καὶ ἡ φύσις αὐτὸ διήγαγεν ἢ σοφῆ πάντων¹.

Les stoïciens admettaient l'existence de Dieu, mais leur dieu ne fut jamais personnel. Diogène Laërce nous fit savoir que le dieu des stoïciens était identifiable à la raison, νοῦς, au destin, εἰμαρμένη, Zeus, tout en ajoutant qu'il reçut plusieurs autres noms: ἔν τ' εἶναι θεὸν καὶ νοῦν καὶ εἰμαρμένην καὶ Δία· πολλάς τ' ἑτέρας ὀνομασίας προσονομάζεσθαι². Les stoïciens l'appelaient aussi Logos, Pneuma, Ame du monde, tout simplement Dieu, ou bien ils le désignaient par les noms des dieux olympiques. A part cela, il fut appelé Φύσις, Nature, ce qui est particulièrement important pour notre thèse. Voilà ce qui dit à ce propos, l'un des stoïciens, Sénèque le fils:

Natura, inquit, haec mihi praestat. – Non intelligis, te, quum hoc dicis, mutare nomen Deo? Quid enim aliud est natura, quam Deus, et divina ratio, toti mundo et partibus eius inserta? Quotiens volens, tibi licet aliter hunc auctorem rerum nostrarum compellare: et Iovem illum optimum ac maximum rite dices, et tonantem, et statorem; qui non, ut historici tra-

¹ Philostratus Maior, *Tableaux* I 9, 1 (comme l'aurait fait la nature, avec sa souveraine habileté, trad. A. Bougot).

² Diogenes Laertius, VII 135 sq. (*Dieu, l'Intellect, le Destin et Zeus ne font qu'un. Ils reçoivent encore de nombreuses autres appellations.*, trad. R. Goulet in: Diogène Laërce, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, (ed.) M.–O. Goulet–Cazé, trad. J.–F. Balaudé et all., Paris 1999).

*diderunt, ex eo quod post votum susceptum acies Romanorum fugientium stitit, sed quod stant beneficio eius omnia, stator, stabilitorque est: hunc eundem et fatum si dixeris, non mentieris; nam quum fatum nihil aliud sit, quam series inplexa causarum, ille est prima omnium causa, ex qua ceterae pendent. Quaecumque voles illi nomina proprie aptabis, vim aliquam effectumque coelestium rerum continentia. Tot adpellationes eius possunt esse, quot munera*¹.

Ce que nous comprenons par matière, pour les stoïciens n'est qu'un principe passif de l'univers, τὸ πάσχον, par contre, ils concevaient le principe actif τὸ ποιούν comme Raison, Λόγος ou Φύσις. C'est le principe qui est la source de toute action, de tout devenir, φύειν, source de la vie et de tout mouvement, source de l'ordre et de la finalité du monde². Ce Dieu non personnel des stoïciens pénètre dans toute chose, il est partout, mais à des degrés différents de sa tension, τόνοϋς. Une particule de lui est présent également en homme et en est la partie la plus constitutive, la plus profonde, la plus importante. Τόνοϋς du Logos atteint chez l'homme un niveau supérieur à ce qu'il ne fait dans d'autres êtres³. Parmi tous les êtres du monde, l'homme est alors un être choisi.

Quand on se met à comparer les thèses cosmologiques des stoïciens aux constats de Philostrate sur la peinture inclus dans son *Prologue* et à la façon dont il interprète les chefs-d'œuvre d'art, on peut attester une relation indubitable entre les deux⁴. On est en droit de poser donc que Philostrate, dans sa théorie de la peinture et d'autres arts visuels suit l'esthétique des stoïciens. Selon les conceptions de ceux-ci, la nature et l'homme sont une parole particulière, logos, code des signes qui recèlent la pensée, νοῦς. Autrement dit, la nature est une épiphanie du Logos. L'imitation postulée par Philostrate, sera donc l'imitation de la Physis, du Logos, faite à partir d'un de ses éléments du Logos qui réside au sein de l'artiste. Le peintre va dès lors créer des tableaux s'approchant par leur qualité de la nature qui l'entoure: beaux, constamment renouvelables, venant d'un acte raisonné, vivants, riches en impressions sensorielles de toutes sortes. Sur ses peintures, il représentera toujours la nature et l'homme au centre d'elle.

¹ Lucius Annaeus Seneca, *De beneficiis* IV 7 ('C'est la nature, dit-on, qui fait tout cela pour moi'. Tu ne comprends pas qu'en prononçant ce mot tu ne fais que donner à Dieu un autre nom? Qu'est-ce, en effet, que la nature, sinon Dieu et la raison divine mêlée à l'univers entier et à ses parties? Autant de fois que tu voudras, il t'est loisible de changer le nom de cet être, qui est l'auteur des biens que nous possédons! Et le titre de Jupiter souverainement bon et souverainement grand aura, appliqué à lui, toute convenance rituelle, aussi bien que le titre de Tonans et celui de Stator; et ce n'est pas, comme l'histoire le rapporte, parce qu'après un vœu prononcé, il arrêta les armées romaines en fuite, mais parce que grâce à lui toutes choses demeurent en l'état, qu'il est Stator et Stabilitor. Ce même Dieu, nomme-le encore Destin et tu ne mentiras pas; car étant donné que le Destin n'est autre chose que l'enchaînement et l'enchevêtrement des causes, il est, lui, la première de toutes causes, celle d'où toutes les autres dépendent. Quelques noms que tu choisisses ils lui seront exactement adaptés s'ils impliquent l'idée de quelque puissance productrice des êtres qui peuplent le ciel; ses noms, pourraient être aussi multipliés que le sont ses bienfaits., trad. F. Préchac in: Sénèque: *Des bienfaits*, t. 1, texte établi et traduit par F. Préchac, Paris 1926). Cf. G. Reale, *Storia della filosofia antica. III. I sistemi dell'età ellenistica*, Milano 1976, pp. 362 sq.

² Cf. Diogenes Laertius VII 134.

³ Sur l'anthropologie de l'homme cf. W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, p. 130.

⁴ Cf. à ce titre la publication citée plus haut: R. Popowski, *Stoickie podtoże*, pp. 231–243.

Dans le *XII^e discours olympique ou la première représentation de la divinité* Dion Chrysostome (I/II^e siècle ap. J.–C.) pose la question de savoir comment Phidias et d'autres artistes savaient sculpter une image de divinité. Ensuite, il fournit la réponse, dont l'origine est sans doute stoïcienne: la divinité se révèle aux gens par la nature; les hommes se trouvent donc à l'intérieur de la divinité, origine de leur raison et de leurs sens. Voilà ce qu'il dit à ce propos:

[Les hommes] ἄτε γὰρ οὐ μακρὰν οὐδ' ἕξω τοῦ θείου διωκισμένοι καθ' αὐτούς, ἀλλὰ ἐν αὐτῷ μέσῳ πεφυκότες, μᾶλλον δὲ συμπεφυκότες ἐκείνῳ καὶ προσεχόμενοι πάντα τρόπον, οὐκ ἐδύναντο μέχρι πλείονος ἀξύνετοι μένειν, ἄλλως τε σύνεσιν καὶ λόγον εἰληφότες παρ' αὐτοῦ, ἄτε δὴ περιλαμπόμενοι πάντοθεν θείοις καὶ μεγάλοις φάσμασιν οὐρανοῦ τε καὶ ἄστρον, ἔτι δὲ ἡλίου καὶ σελήνης, νυκτός τε καὶ ἡμέρας ἐντυγχάνοντες ποικίλοις καὶ ἀνομοίοις εἶδεσιν, ὄψεις τε ἀμηχάνους ὀρώντες καὶ φωνὰς ἀκούοντες παντοδαπὰς ἀνέμων τε καὶ ὕλης καὶ ποταμῶν καὶ θαλάττης, ἔτι δὲ ζῶων ἡμέρων καὶ ἀγρίων (...). Πῶς οὖν ἀγνώτες εἶναι ἔμελλον καὶ μηδεμίαν ἕξειν ὑπόνοιαν τοῦ σπεύραντος καὶ φυτεύσαντος καὶ σῶζοντος καὶ τρέφοντος, πανταχόθεν ἐμπιμπλάμενοι τῆς θείας φύσεως διὰ τε ὄψεως καὶ ἀκοῆς συμπάσης τε ἀτεχνῶς αἰσθησεως¹.

La peinture décrite ou préconisée par Philostrate Flavius peut se définir comme peinture religieuse au sens stoïcien. Il paraît donc que Władysław Madyda a raison quand il dit dans son traité *De pulchritudine imaginum deorum quid auctores Graeci saec. II p. Chr. n. iudicaverint* qu'au II^e siècle ap. J.–C. la renommée des artistes peintres et sculpteurs atteignit celle de philosophes ou poètes. Il n'a quand même pas raison quand il dit que leurs ouvrages avaient pour but de fournir des sensations esthétiques².

Le petit-fils de Philostrate Flavius, Philostrate le Jeune, accepte en gros le programme esquissé par son grand-père. Sur ses tableaux, les dieux et les hommes sont représentés toujours dans un contexte de la nature, toujours en mouvement et lui, tout comme son grand-père lit d'après les signes picturaux, les pensées, sentiments et états psychiques de ses protagonistes. Il admire la

¹ Dio Chrysostomus XII 28–29 (*Et parce qu'ils [les hommes] ne vivaient pas dissipés, chacun à part, ni en dehors de la divinité, mais ils naquirent au centre même de la divinité, se joignirent à elle et demeuraient unis avec elle dans tous les aspects, ils n'auraient pas pu vivre longtemps comme êtres non raisonnables. Ils reçurent de la divinité: la conscience et la raison et furent constamment illuminés par l'image géante du ciel et des étoiles, ils touchaient l'image du soleil et de la lune, tous les deux dans une permutation constante du jour et de la nuit; ils pouvaient voir des formes extraordinaires, entendre la voix des vents, le bruit des forêts, des rivières et de la mer, des animaux apprivoisés et sauvages (...). Comment seraient-ils restés inconscients, comment auraient-ils pu ne pas avoir la moindre idée de celui qui avait semé et planté tout cela, de celui qui le maintient et nourrit, étant donné qu'ils se nourrissent constamment de la nature divine perceptible par la vue, l'ouïe, et vraiment par tous les autres sens?*, trad. libre de l'auteur – R. P.).

² W. Madyda, *De pulchritudine imaginum deorum quid auctores Graeci saec. II p. Chr. n. iudicaverint*, Cracoviae 1939 pp. 5 et 26.

sagesse de la nature¹.

Pour confirmer sa connaissance de la peinture, il fait une déclaration, pareille à celle qu'avait faite son grand-père. Il résume l'essence de la peinture par les mots suivants:

Ζωγραφίας ἄριστον καὶ οὐκ ἐπὶ μικροῖς τὸ ἐπιτήδευμα· χρῆ γὰρ τὸν ὀρθῶς προστατεύοντα τῆς τέχνης φύσιν τε ἀνθρώπειαν εὖ διεσκέφθαι καὶ ἱκανὸν εἶναι γνωματεῦσαι ἡθῶν ξύμβολα καὶ σιωπώντων, καὶ τί μὲν ἐν παρεῖων καταστάσει, τί δὲ ἐν ὀφθαλμῶν κράσει, τί δὲ ἐν ὀφρύων ἡθρὶ κεῖται, καὶ ξυνελόντι εἰπεῖν ὅποσα ἐς γνώμην τείνει. Τούτων δὲ ἱκανῶς ἔχων ξυναιρήσει πάντα καὶ ἄριστα ὑποκρινεῖται ἢ χεῖρ τὸ οἰκεῖον ἐκάστου δρᾶμα, μεμνηότα εἰ τύχοι ἢ ὀργιζόμενον ἢ ἔννουν ἢ χαίροντα ἢ ὀρμητὴν ἢ ἐρώντα καὶ καθάπαξ τὸ ἀρμόδιον ἐφ' ἐκάστῳ γράψει².

Il nous fait savoir, qu'un adepte de peinture ne devrait pas se limiter à savoir manier avec habileté son pinceau, mais il devrait connaître en profondeur la nature de l'homme, différents caractères humains, signes extérieurs de ses pensées les plus intimes.

La spécificité de la vision de la peinture chez Philostrate le Jeune s'explique par son admiration envers la capacité du peintre d'éterniser le mouvement, et même une course impétueuse. Il attire notre attention non seulement sur le mouvement physique, mais, dans une plus grande mesure, sur le mouvement psychique et mental. Il est fasciné par la péripétie. Pour ses descriptions, il choisit les peintres qui surent très bien saisir le moment de changement, des situations très fugaces qui ne durent qu'un seul moment, peintres qui surent fixer sur le tableau un état d'esprit passager, grimace de visage, des tensions dramatiques qui venaient de se produire ou qui allaient changer brusquement. Le tableau appelé *Médée en Colchide* en est un exemple excellent:

(1) Τίς ἢ βλοσυρὸν μὲν ἐπισκύνιον ὑπὲρ ὀφθαλμῶν αἴρουσα, τὴν δὲ ὀφρὺν ἐννοίας μεστή καὶ ἱεροπρεπῆς τὴν κόμην, τό τε ὄμμα οὐκ οἶδ' εἶτε ἐρωτικὸν ἤδη, εἶτε τι ἔνθεον ὑποφαίνουσα, αὐτὴν τε ἄρρητον ἐκδεικνύσα τοῦ προσώπου τὴν θέαν; τουτὶ δὴ τὸ τῶν Ἑλλιάδων γνώρισμα· Μῆδειαν οἶμαι χρῆ νοεῖν τὴν Αἰήτου. Ἐνορμισάμενος γὰρ τῷ Φάσιδι ὁ τοῦ Ἰάσονος στόλος, ὅτε τὸ χρυσοῦν μετῆει δέρας, καὶ ἐς τὴν τοῦ Αἰήτου παρελθὼν πόλιν ἐρᾷ ἢ κόρη τοῦ ξένου, λογισμὸς τε ὑπείσιν αὐτὴν ἀήθης.

¹ Philostratus Minor, *Tableaux* 4, 1: ὀρᾶς δέ που καὶ τὸ περὶ τὴν πηγὴν ἄλλος, φύσεως ἔργον οἶμαι τῆς σοφῆς· ἱκανὴ γὰρ πάντα, ὅσα βούλεται, καὶ δεῖται τέχνης οὐδέν, ἢ γε καὶ τέχναις αὐταῖς ἀρχὴ καθέστηκε.

² Philostratus Minor, *Tableaux*, Prologue 2 (*L'exercice de la peinture est une chose excellente et ne consiste pas à faire n'importe quoi. Or, celui qui veut atteindre une maîtrise dans cet art, doit connaître profondément la nature humaine, avoir la faculté de lire correctement les traits de caractère, même les plus secrets, savoir deviner ce qui se cache dans telle ou telle ligne des joues, dans la chaleur de l'œil, dans la forme des sourcils, et surtout il doit savoir rentrer dans les profondeurs des pensées. Une fois acquises toutes ces facultés, il saura représenter toute chose, sa main sera capable de peindre l'état d'âme propre à toute personne humaine: personne envahie par la fureur, fâchée et pensive, joyeuse, excitée ou amoureuse. Tout simplement, il saura exprimer le propre de chaque personne (...)*, trad. libre de l'auteur – R. P.).

καὶ ὁ τι μὲν πέπονθεν οὐκ οἶδα, ἀτακτεῖ δὲ τὰς ἐννοίας καὶ τῇ ψυχῇ ἀλύει. Ἔσταλται δὲ οὐκ ἐνεργῶς νῦν, οὐδὲ ἐν ξυνουσίᾳ τῶν κρειτόνων, ἀλλ' ὡς καὶ πολλοῖς ὄρᾶν. (2) Τὸ δὲ τοῦ Ἰάσονος εἶδος ἀβρόν μὲν, οὐ μὴν ἔξω τοῦ ἐρρώσθαι, ὄμμα τε αὐτῷ χαροπὸν μὲν ὑπόκειται τῷ τῆς ὀφρύος ἦθει φρονούσης τε καὶ παντὸς ὑπεραιρούσης τοῦ ἀντιξόου, ἰούλω τε ἤδη βρῦει καθέρποντι καὶ ἡ κόμη ξανθῇ ἐπισαλεύει τῷ μετώπῳ, τὰ δέ γε τῆς στολῆς λευκὸν χιτῶνα ἔζωσται λεοντῆν ἐξηρτημένος καὶ κρηπίδα ἐνήπται, ἀκοντίῳ τε ἐπερείσας ἑαυτὸν ἔστηκε, τό τε ἦθος τοῦ προσώπου οἷον μήτε ὑπερφρονεῖν, αἰδεῖται γάρ, μήτε ὑποκεῖσθαι, θαρρεῖ γὰρ τὸν ἄθλον. Ἐρωσ δὲ ἑαυτοῦ ποιεῖται ταῦτα καὶ τῷ τόξῳ ἐπερείσας ἑαυτὸν ἐναλλάξ τῷ πόδε ἴστησι τὸ λαμπάδιον ἐς τὴν γῆν τρέψας, ἐπειδὴ ἐν ἀναβολαῖς ἔτι τὰ τοῦ ἔρωτος¹.

Sur ce tableau, on a l'occasion d'observer Jason présent dans la salle d'audience d'Aiétés. A le regarder, on peut s'imaginer qu'il vient de rendre compte des motifs de son arrivée. A ce moment-là, Médée fait irruption dans la salle, sans savoir que son père est en train de recevoir des gens. C'est en elle, qu'on a alors l'occasion d'observer un changement brusque de sentiments: elle ne comprend pas ses sentiments, elle est étonnée de voir les gens dans la salle et impressionnée par la personne de Jason. Un moment plus tard on refusera à Jason la remise de la toison d'or. C'est lui, à son tour, qui subira une altération brusque de ses sentiments et de son attitude psychique envers le roi.

Sur le tableau *Médée en Colchide* et sur tous les autres tableaux décrits par Philostrate le Jeune, on assiste toujours soit à une situation dramatique tendue qui est sur le point de changer rapidement, soit au moment où ce changement se produit de manière imprévisible. Regardons ce type de situations dans d'autres ekphrasis, rangées selon l'ordre des titres². 1. *Achille à Skyros*: Ulysse vient de jeter sur l'herbe différents objets; les filles se précipitent pour ramasser les bibelots qui les intéressent le plus, et Achille, déguisé en fille, prend les armes et se démasque. 2. *Pyrrhos à Skyros*: Pyrrhos malgré sa vo-

¹ Philostratus Minor, *Tableaux 8* (*Quelle est cette femme dont le front a un aspect sévère, et dont le sourcil indique une réflexion profonde? Sa chevelure est nouée comme celle d'une prophétesse; quant à son regard, je ne sais ce qui y brille, l'amour ou l'inspiration. L'expression de son visage a quelque chose d'indefinissable. A ces traits vous reconnaissez une fille du Soleil: c'est, sans en douter, Médée, la fille d'Aiétés. Le vaisseau de Jason en quête de la toison d'or est entré dans les eaux du Phase et a pénétré jusqu'à la ville d'Aiétés. La jeune fille s'est éprise de l'étranger; une pensée inconnue s'élève dans son esprit, et dans son cœur naît un sentiment étrange; le désordre est dans ses idées, et le trouble dans son âme. Elle est vêtue, non pas comme le requiert un sacrifice ou la société des premiers chefs, mais comme pour s'offrir aux regards de tous.*) (2) *La grâce anime les traits de Jason, une grâce virile. Sous un sourcil fier et qui semble défier tout ennemi brille un œil vif. Déjà un abondant duvet serpente sur sa joue et ses blonds cheveux voltigent sur son front. Il est vêtu d'une blanche tunique pressée autour de ses reins, d'une peau de lion pendante; des sandales sont attachées à ses pieds. Debout, il a pour soutien une pique. L'expression de son visage n'est ni l'orgueil, car il est empreint de modestie, ni la défiance: il est prêt à s'offrir avec assurance à la lutte. Eros, qui s'est chargé de conduire cette intrigue, se tient appuyé sur son arc, les deux pieds croisés, son flambeau tourné vers le sol, puisque le dénouement de cette histoire est encore incertain.*, trad. E. Bertrand in: E. Bertrand, *Un critique d'art...*

² R. Popowski, *Filostrat Młodszy autor 'Obrazów'* in: *Vox Patrum* 11–12, 1991–1992 fasc. 20–23, pp. 325–344.

lonté garde les boeufs et chèvres qui paissent dans les prés. Il délaisse son troupeau et se met à penser aux combats de Troie. Cependant, du côté de la mer, s'approche Phoinix envoyé par ses commandants. Il a reçu l'ordre de faire ramener Pyrrhos à Troie. Ils sont en train de parler, sans se reconnaître encore. Le ἀναγνωρισμός est très proche à venir – et Pyrrhos acceptera volontiers l'invitation à prendre part dans la guerre. 3. *Marsyas*: Marsyas vient de perdre la rivalité contre Apollon. Le victorieux se repose et à côté un barbare aiguisé son couteau pour écorcher le perdant. 4. *Chasseurs*: le tableau présente la réunion des chasseurs après la chasse. Fatigués après un long effort, ils se reposent, mais tout émotionnés ils revivent la chasse en se glorifiant de leurs exploits. Leurs servants commencent à préparer le repas. 5. *Héraclès ou Achéloos*: Un moment avant, Héraclès a battu Achéloos et remet à Déjanire sa corne rompue. Celle-ci et toute sa famille se débarrassent de tristesse et de peur qu'ils sentaient devant la perspective d'un mariage forcé avec Achéloos. 6. *Héraclès dans le berceau*: Héraclès nourrisson tient dans ses mains deux serpents qu'il vient d'étrangler. Ses proches sont encore épatés mais passent de l'étonnement à l'admiration. 7. *Orphée*: La péripétie consiste en ce que les animaux sauvages, oiseaux et même les plantes changent de leur nature. Tous entourent Orphée et se laissent enchanter par la musique. 8. *Médée en Colchide*: – on vient d'en faire un commentaire ci-dessus. 9. *Les joueurs aux dés*: à la cour de Zeus, Ganymède joue aux dés avec Eros. Athéna, Aphrodite et Héra interrompent leur jeu et essayent de persuader Eros qu'il intervienne en Colchide pour Jason. Eros à voir un très joli ballon qu'il pourrait recevoir en récompense, oublie le jeu et tend la main pour le saisir. 10. *Pélops*: tout se passe au début de la compétition entre Pélops et Oinomaos. Les chevaux attelés aux chars sont prêts à partir. Sur les visages des spectateurs on peut lire une tension et différentes émotions. 11. *Pyrrhos ou Mysiens*: Eurypile vient de tomber sous le coup de Pyrrhos. Son visage exprime une stupéfaction. Il ne se rend pas compte de ce qui se passe. Les Mysiens s'apprêtent tout de suite à reconquérir son corps; Pyrrhos, à son tour, se prépare pour repousser leur attaque. 12. *Argo ou Aïètes*: les argonautes s'échappent en bateau le long de la rivière. Aïètes les pourchasse en char le long de la rive. Médée et d'autres personnes sur le bateau connaissent des moments de frayeur. L'observateur n'est pas capable de prévoir l'effet final de cette poursuite. 13. *Hésione*: la protagoniste est clouée au rocher, son visage manifeste une terreur lorsque l'on voit un monstre surgir des profondeurs de la mer. Héraclès prend la position comme s'il voulait lui assener un coup. 14. *Sophocle*: Melpomène remet les dons à Sophocle, celui-ci hésite. On ne peut pas savoir s'il les prendra ou non. 15. *Hyacinthe*: Eros veut s'emparer des sentiments d'Hyacinthe en lui offrant des cadeaux précieux. Celui-ci par contre se montre indécis et pudique. Zéphyr qui se tient à côté est une allusion picturale de la future perte d'Hyacinthe. 16. *Méléagre*: un sanglier s'élançait violemment contre les chasseurs. Atalante tient l'arc tendu et la flèche est prête à partir. Quel en sera l'effet? 17. *Nessos*: Ici la péripétie se réalise en une fraction de seconde. Nessos est en train de tripoter Déjanire sur la terre. Héraclès se trouve dans une rivière torrentielle. Il tient son arc, prêt à décocher une flèche, mais celle-ci n'est plus là. Elle vient de partir et sans doute va atteindre

Nessos en un instant. 18. *Philoctète*: ici le caractère de la péripétie est inconnu, parce qu'un seul fragment de cette dernière ekphrasis s'est conservé de nos jours.

Comme on a mentionné plus haut, le dénouement de chacune des péripéties décrites, fut inattendu, pour tous les participants.

Le fait de concevoir l'art comme imitation de la nature est attribué à Démocrite et même à Héraclite¹. Plutarque dans son traité *De sollertia animalium* (974A) attribue une telle opinion à Démocrite: 'Ο Δημόκριτος ἀποφαίνει μαθητὰς ἐν τοῖς μεγίστοις γεγονότας ἡμᾶς· ἀράχνης ἐν ὑφαντικῇ καὶ ἀκεστικῇ, χελιδόνος ἐν οἰκοδομίᾳ, καὶ τῶν λιγυρῶν, κύκνου καὶ ἀηδόνας, ἐν ᾧδῃ κατὰ μίμησιν². Comme on le sait très bien, Démocrite fut aussi père de la théorie atomiste de la matière³. Toute la matière se compose, selon lui, de particules infiniment petites qui sont en mouvement éternel. Elles se touchent après quoi elles se décomposent, en créant de nouvelles formes de matière. Chaque composition d'atomes est accidentelle, et ne dépend d'aucune raison. Le mouvement de ces particules n'est pas soumis à une logique quelconque. Quant à la théorie de la connaissance, Démocrite distingua deux facultés épistémologiques: raison et les sens. Le savoir acquis grâce à la raison est appelé par lui savoir véritable et celui acquis grâce aux sens, vue, ouïe, olfaction, goût ou toucher est appelé savoir obscur, γνώμη δὲ δύο εἰσὶν ιδέαι, ἡ μὲν γνησίη ἡ δὲ σκοτίη⁴. Les stoïciens reprirent en partie la philosophie de Démocrite. Ils soutinrent sa thèse prônant la supériorité de la connaissance rationnelle à la connaissance sensuelle. Néanmoins, à l'opposé de Démocrite, ils voyaient dans ce changement constant et éternel de la nature une logique et une finalité dont la source était Νοῦς. La nature fut divinisée par les stoïciens. Alors, dans les *Tableaux* de Philostrate Flavius la thèse dominante est celle-ci: la nature a un caractère raisonné, elle est la maîtresse de la peinture. Philostrate le Jeune suit la même idée, mais les péripéties des tableaux qu'il décrit ont plus de traits d'imprévisibilité, propre à Démocrite.

La façon d'aborder les œuvres d'art et de définir leur fonction est totalement différente chez Callistrate, bien que sa vision de la sculpture ait sans doute ses racines aussi dans les idées de Démocrite. Dans *Florilegium* de Stobaios on retrouve l'opinion communément imputée à Démocrite, selon laquelle le spectateur, à voir de belles œuvres d'art, connaît un grand plaisir et satisfaction (3, 3, 46): Αἱ μεγάλαι τέρψεις ἀπὸ τοῦ θεᾶσθαι τὰ καλὰ

¹ W. Tatarkiewicz, *History of Aesthetics*, t. 1 : *Ancient Aesthetics*, trad. A. & A. Czerniawski, The Hague – Paris – Warszawa 1970, p. 90.

² 68 DK 155 (*Démocrite montre et prouve que nous avons nous-mêmes été leurs apprentis et disciples dans les choses principales dont nous avons affaire: comme de l'araignée en la tissure et couture, de l'hirondelle en l'architecture, du cygne et du rossignol en la musique, l'ayant apprise à les imiter.*, trad. J.-P. Dumont in: J. P. Dumont, D. Delattre, J. L. Poirier, *Les Présocratiques*, Paris 1988).

³ W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, pp. 47 sq.; G. Reale, *Storia della filosofia antica. I. Dalle origini a Socrate*, Milano 1976, pp. 171 sq.

⁴ Sextus Empiricus, *Adversus Logicos* I 139 = DK 68 B 11 (*Il y a deux formes de connaissance: l'une véritable, l'autre obscure.*, trad. J. Voilquin in: *Les penseurs grecs avant Socrate de Thalès de Milet à Prodicos*, trad. J. Voilquin, Paris 1964).

τῶν ἔργων γίνονται¹. C'est également Démocrite qui constata que le poète ne peut être grand si son âme n'est pas capable de se laisser enthousiasmer. Selon lui, la grande poésie ne se crée que dans l'extase². C'est pour cela Horace écrit dans *De arte poetica* (296–297) que Démocrite supprime de l'Hélikon les poètes de bon sens:

(...) et excludit sanos Helicone poëtas
Democritus.

La conception *enthousiaste* de la poésie est discutée par Platon dans le dialogue *Ion*. Il l'oppose à la poésie raisonnée, basée sur le talent inné, la raison et une maîtrise acquise du poète. Il y étale aussi la théorie de la structure de chaîne: l'inspiration vient de Dieu et passe sur le poète, du poète elle passe sur le rhapsode qui récite sa poésie, et le rhapsode la propage sur son public. Elle se manifeste par une extase. Cette conception—là fut également reprise par le néoplatonisme. Plotin, par exemple, admit que la beauté est incorporelle, mais elle peut se révéler aux sens³.

Certains constats de Callistrate, surtout sa façon d'interpréter les œuvres de sculpture, nous font penser qu'il reporta la théorie de la chaîne de la poésie à la sculpture. Voilà ce qu'il dit à ce propos: Οὐ ποιητῶν καὶ λογοποιῶν μόνον ἐπιπνέονται τέχναι ἐπὶ τὰς γλώττας ἐκ θεῶν θειασμοῦ πεσόντος, ἀλλὰ καὶ τῶν δημιουργῶν αἱ χεῖρες θειοτέρων πνευμάτων ἐράνοις ληφθεῖσαι κάτοχα καὶ μεστὰ μανίας προφητεύουσι τὰ ποιήματα. Ὁ γὰρ δὴ Σκόπας ὡσπερ ἐκ τινος ἐπιπνοίας κινηθεὶς εἰς τὴν τοῦ ἀγάλματος δημιουργίαν τὴν θεοφορίαν ἐφήκε⁴. A part cela, Callistrate appliqua la théorie de la chaîne concernant les inspirations et extases à la conception néoplatonicienne sur les esprits intermédiaires entre l'homme et dieu. Le dieu essentiel pour Callistrate fut Dionysos orphique, source de stupéfaction et d'extase⁵. Les figures qu'il choisit pour ses descriptions mettent en évidence cette position privilégiée de Dionysos par rapport aux autres dieux. A part l'image de Dionysos même, les personnages liés directement à lui sont un autre grand thème de ses descriptions: Orphée, un de ses prophètes, personnages de son cortège: Satyre, Centaure, Bacchante et des personnages emportés par la démence dionysiaque: Athamas, Médée, statue de Memnon, Narcisse, Hindou enivré, et aussi des dieux à la mode dans l'époque d'après Zeus, avec Dionysos—Zagreus en tête; il y a donc Eros, Kairos, Paeon (Asclépios), personnification de la Jeunesse. Callistrate comprend par extase cré-

¹ DK 68 B 194 (*Les grandes joies proviennent de la contemplation des belles œuvres.*, trad. J. Voilquin).

² W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, p. 96.

³ Plotinus, *Enn.* VI 3, 16.

⁴ Callistratus, *Descriptiones* 2, 1 (*Non seulement la maestria des poètes et des auteurs de prose rhétorique naît de l'inspiration divine, celle-ci prenant en possession leur langue, mais ce sont les mains des artistes qui restent davantage sous l'emprise des esprits divins, car à l'instar des prophètes ils créent une œuvre inspirée, imprégnée de passion divine. C'est ainsi que Skopas, emporté par une veine indéfinie, mit de l'inspiration divine dans l'action de sculpter (...)*, trad. libre de l'auteur – R. P.).

⁵ Pour en savoir plus cf. R. Popowski, *Orfizn w 'Opisach' Kallistratos* in: *Roczniki Humanistyczne* 36, 1988, fasc. 3, pp. 119–127.

atrice l'état où l'artiste est dominé par la divinité. Et cette divinité est l'auteur de la statue, même si elle se sert des mains du sculpteur. Selon la structure de chaîne, le spectateur qui regarde une statue d'origine divine, ne voit pas de statue en bronze ou en pierre, il voit en elle une personne vivante. Il voit alors Dionysos ou Eros, Satyre, Bacchante en personne. Puisqu'il regarde la divinité même, il retombe dans la béatitude et l'extase. Ainsi, la contemplation d'œuvres d'art devient-elle une méthode de se mettre en contact avec la divinité. A la place du Dionysos primitive de jadis, avec lequel on entrait en contact en buvant du vin, dans la danse bacchanale, par une sorte de stupéfaction narcotique, vient le Dionysos néoorphique, dieu de l'art sublimé. Suivant cette optique, Callistrate, qui dans ses ekphrasis emploie un temps passé, décrit non seulement les statues, mais aussi ses souvenirs et sentiments personnels. Il avoue, par exemple, qu'il resta tout ébahi à voir une des statues, ὑπὸ ἀφασίας ἔστημεν¹. Pour illustrer mieux les choses, qu'il nous soit permis de rapporter encore la description entière de la sculpture d'Eros:

(1) Καὶ ἕτερα ἱερὰ τέχνης οἱ λόγοι προφητεύσαι βούλονται· οὐ γὰρ μοι θεμιτὸν μὴ καλεῖν ἱερὰ τὰ τέχνης γεννήματα. Ἐρωσ ἦν, Πραξιτέλους τέχνημα, ὃ Ἐρωσ αὐτός, παῖς ἀνθηρὸς καὶ νέος πτέρυγας ἔχων καὶ τόξα. Χαλκὸς δὲ αὐτὸν ἐτύπου, καὶ ὡς ἂν Ἐρωτα τυπῶν τύραννον θεὸν καὶ μέγαν καὶ αὐτὸς ἐδυναστεύετο· οὐ γὰρ ἠνείχετο χαλκὸς εἶναι τὰ πάντα, ἀλλ' ὅσος ἦν, Ἐρωσ ἐγίνετο. (2) Εἶδες ἂν τὸν χαλκὸν θρυπτόμενον καὶ εἰς εὐσαρκίαν ἀμηχάνως χλιδῶντα καί, ὡς βραχέως εἰπεῖν, τὰ ἀναγκαῖα πληροῦν ἑαυτῇ τὴν τέχνην ἀρκοῦσαν. Ὑγρὸς μὲν ἦν ἀμοιρῶν μαλακότητος, χαλκῷ δὲ ἔχων συνωδὸν τὴν χρῶαν εὐανθῆς ἐωρᾶτο, τῶν δὲ κινήσεως ἔργων ἔστερημένος ἔτοιμος ἦν δεῖξαι κίνησιν· εἰς μὲν γὰρ ἔδραν στάσιμον ἴδρυτο, ἡπάτα δὲ ὡς καὶ τῆς μετεώρου κυριεύων φορᾶς. (3) Ἐγαυροῦτο δὲ εἰς γέλωτα ἔμπυρόν τι καὶ μείλιχον ἐξ ὀμμάτων διαυγάζων, καὶ ἦν ἰδεῖν ὑπακούοντα τῷ πάθει τὸν χαλκὸν καὶ δεχόμενον εὐκόλως τὴν γέλωτος μίμησιν. Ἴδρυτο δὲ εἰς μὲν τὴν κορυφὴν τὸν δεξιὸν ἐπικάμπτων καρπὸν, τῇ δὲ ἑτέρα μετεωρίζων τὸ τόξον καὶ τὴν τῆς βάσεως ἰσορροπίαν ἐπικλίνων ἐπὶ τὰ λαιὰ· τὴν γὰρ τῆς ἀριστερᾶς λαγόνος ἔκστασιν ἀνίστη πρὸς τὴν εὐμαρότητα τοῦ χαλκοῦ τὸ σταγανὸν ἐκκλάσας. Πλόκαμοι δὲ αὐτοῦ τὴν κεφαλὴν ἐσκίαζον ἀνθηροὶ καὶ ἔνουλοι νεοτήσιον ὑπολάμποντες ἄνθος. (4) Καὶ ἦν θαυμαστὸς οἶος ὁ χαλκός· ἰδόντι μὲν γὰρ ἔρευθος ἀπέστιλβεν ἐξ ἄκρων βοστρύχων αἰρόμενον, ἀψαμένω δὲ ἡ θριξὺς ὑπεξανίστατο μαλθακίζομένη πρὸς τὴν αἰσθήσιν. Ἐμοὶ μὲν δὴ θεασασμένω τὴν τέχνην ἐπῆει πιστεύειν, ὅτι καὶ χορὸν ἤσκησε κινούμενον Δαίδαλος καὶ χρυσῷ παρεῖχεν αἰσθήσεις, ὅπου καὶ Πραξιτέλης εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Ἐρωτος ἐνέθηκε μικροῦ καὶ νοήματα καὶ πτέρυγι τὸν ἀέρα

¹ Callistratus, *Descriptiones* 2, 2.

τέμνειν ἐμηχανήσατο¹.

Comme on peut en déduire, Callistrate ne voit pas la statue d'Eros, mais Eros même. Le bronze rempli de divinité, change de sa nature, se vivifie, dégage des sentiments de cœur, devient capable de s'envoler dans l'air. L'auteur de la description, lui même, subit ce charme: – les œuvres d'art sont appelées saintes, et son opinion, prédiction.

Il semble qu'on soit en droit de maintenir la thèse annoncée plus haut, d'après laquelle les ekphrasis des trois savants maîtres de la parole d'Antiquité tardive: Philostrate l'Ancien, Philostrate le Jeune et Callistrate aient des origines philosophiques. La philosophie qui se cache dans leurs textes se caractérise de haut degré d'éclectisme et de mysticisme. Chez Philostrate Flavius, on atteste la prépondérance de la pensée stoïcienne, dans les descriptions de son petit-fils, on observe une empreinte de la théorie atomiste de Démocrite et dans les ekphrasis de Callistrate les inspirations dominantes viennent du néoplatonisme et du néoorphisme. Conformément à la philosophie adoptée, ils vulgarisent différentes approches de l'art, de son essence et de ses objectifs. Selon Callistrate, les œuvres d'art sont créées par l'artiste rempli de divinité. L'observation des images de personnages divins devient un acte de contemplation religieuse et mène, via l'extase, au contact personnel avec la divinité qui malgré différents noms qu'on lui confère, est identifiable finalement à Dionysos néoorphique. Les tableaux de la galerie de Philostrate Flavius, peints apparemment sans esprit religieux, deviennent soudain des portraits particuliers du Logos divin. Logos, Νοῦς du monde, n'est pas personnel. Sur le tableau tout comme dans la nature, il révèle lui-même et ses actes, dans la beauté, richesse, ordre, mouvement, diversité des formes de la nature au sein de laquelle l'homme se voit conférer une position particulière.

Propre au néoorphisme, l'identification de l'image de la divinité à la divinité même, pouvait se faire plus tard, seulement à l'époque byzantine où elle put être un des facteurs favorisant l'iconoclasme. Si la théorie selon laquelle la divinité est présente dans l'œuvre d'art fut reprise par une partie des chrétiens, l'interdiction biblique de représenter, quoi que ce soit, par peinture

¹ Callistratus, *Descriptions* 3 (1) *Mes paroles désirent de l'inspiration pour prôner une autre sainte œuvre de la maëstria. Car, il n'est pas digne de ne pas appeler saint tout ce qui vient de l'art. C'était Eros, œuvre de la maëstria de Praxitèle. C'est Eros lui-même! Garçon dans sa jeunesse fleurissant! Il avait des ailes et l'arc avec des flèches. C'est le bronze qui le représentait. Et puisque le bronze représentait lui, grand empereur et dieu, il retomba sous son emprise. Il ne supporta plus longtemps de n'être que le bronze et il devint Eros même. (2) Tu aurais pu voir ce bronze s'effriter et se fondre – chose incroyable – jusqu'à devenir potelé, et observer cette matière morte se remplir de tout ce dont elle avait besoin. Il était délicat, mais libre de mollesse féminine; il garda la couleur propre au bronze, ayant en même temps l'aspect multicolore; il ne trahissait pas la volonté de bouger, mais resta tout le temps prêt à faire des mouvements; même restant inerte, il faisait l'impression de pouvoir s'envoler dans l'espace. (3) Il souriait avec fierté, mais ses yeux étaient remplis d'une lumière chaleureuse et cordiale. On pouvait voir que le bronze se soumet aux sentiments et qu'il est capable même de sourire. Debout, il dressait le bras, plié au coude, vers le haut de la tête. Le deuxième bras soutenait l'arc. Il se penchait à gauche pour garder l'équilibre. Tout en écrasant la dureté du bronze, il déplaçait aisément sa hanche gauche. Sa tête était ombragée de cheveux abondants: frisés, frais, fleurissant d'un éclat de jeunesse. (4) Quel ébahissement causait ce bronze! Il offrait au spectateur une lumière roussâtre, qui pouvait se voir sur les côtés des boucles de cheveux. Et quand on touchait les cheveux, ceux-ci le ressentaient tout en se pliant et devenant mous. Quand je vis cette œuvre, je crus que Dédale avait réellement créé un chœur en mouvement et qu'il avait offert à l'or tous les sens. Mais, ici Praxitèle greffa à la statue d'Eros la faculté de penser presque et fit qu'elle soit capable de couper l'air avec ses ailes, trad. libre de l'auteur – R. P.).*

ou sculpture paraît davantage justifiée: *Tu ne te fabriqueras aucune idôle, aucun objet qui représente ce qui est dans le ciel, sur la terre ou dans l'eau sous la terre* (Ex 20, 4).

Les Tableaux de Philostrate Flavius connurent, durant des siècles une popularité incessante¹. Dans l'Antiquité et à l'époque byzantine, on les copiait volontiers et souvent. Un nombre considérable de manuscrits s'est conservé de nos jours. C. L. Kayser, mentionné plus haut², recense 66 codes, dans son *editio canonica* des œuvres des deux Philostrate et de Callistrate. Plus tard, on en retrouvera encore une dizaine. En Europe occidentale, les *Tableaux* de Philostrate ne furent connus qu'au XV^e siècle. Il est confirmé, qu'un des manuscrits fut acquis en 1432 par Ambrogio Traversari. La Bibliothèque du Vatican entra en possession d'un manuscrit pendant le pontificat du pape Nicolas V (1447–1455). Deux manuscrits suivants y furent ajoutés sous le pontificat de Sixte IV (1471–1484). Vers la fin du XV^e siècle leurs textes furent présents dans la quasi totalité des bibliothèques italiennes. Avant même que l'œuvre fût imprimée pour la première fois, on l'avait traduite en latin. La première traduction eut le caractère interlinéaire et elle fut effectuée à partir d'un manuscrit d'origine italienne, qui se trouve actuellement à Heidelberg³. La deuxième traduction manuscrite (1487) est due à Antonius Bonifinius d'Ascoli. *Editio princeps* des *Tableaux* fut issue à Venise, dans l'imprimerie d'Aldus Pie Manutius en 1503.

L'œuvre fascina les peintres de la renaissance. D'abord, elle exerça de l'influence sur la création artistique des peintres italiens, et après sur celle des peintres français, flamands et allemands. Dans leurs meilleurs œuvres, on peut voir se réaliser une partie importante des idéaux postulés par Philostrate Flavius. Elles sont souvent constituées de scènes presque tridimensionnelles où les personnages s'unissent dans un dialogue physique ou spirituel par lequel ils expriment leurs différents sentiments et tensions psychiques. Tout comme dans les descriptions de Philostrate, ils y sont représentés dans le contexte de la nature. La preuve de première importance, de ce que la théorie de la peinture de Philostrate fut reprise par les artistes de la renaissance se trouve dans les notes de Léonard de Vinci (1452 – 1519), réunies après sa mort par ses disciples dans l'ouvrage intitulé *Trattato della pittura*. Les premiers paragraphes de cet ouvrage ressemblent au niveau de contenu et même sur le plan grammatical aux paragraphes du *Prologue* de Philostrate Flavius.

Philostrate Flavius: (1) Ὅστις μὴ ἀσπάζεται τὴν ζωγραφίαν, ἀδικεῖ τὴν ἀλήθειαν, ἀδικεῖ καὶ σοφίαν, ὁπόση ἐς ποιητὰς ἤκει, φορὰ γὰρ ἴση ἀμφοῖν ἐς τὰ τῶν ἡρώων ἔργα καὶ εἶδη· ζυμμετρία τε οὐκ ἐπαινεῖ, δι' ἣν καὶ λόγου ἢ τέχνη ἄπτεται. Καὶ βουλομένῳ μὲν σοφίζεσθαι θεῶν τὸ εὖρημα διὰ τε τὰ ἐν γῆ εἶδη, ὁπόσα τοὺς λειμῶνας αἰ Ὀρραι γράφουσι, διὰ τε τὰ ἐν

¹ Cf. O. Schönberger, *Zum Nachleben der Eikones* in: Philostratos, *Die Bilder*, pp. 61–70; R. Popowski, *Historia tekstu 'Obrazów'* in: Filostrat Starszy, *Obrazy*, traduit, préfacé et muni de commentaires par R. Popowski, Varsovie 2004, pp. 62–71.

² Cf. la note 1, p. 1.

³ O. Schönberger, *Ausgaben, Übersetzungen, Überlieferung* in: Philostratos: *Die Bilder*, p. 72.

οὐρανῶ φαινόμενα, βασανίζοντι δὲ τὴν γένεσιν τῆς τέχνης μίμησις μὲν εὐρημα πρεσβύτατον καὶ συγγενέστατον τῇ φύσει· εὐρον δὲ αὐτῆν σοφοὶ ἄνδρες τὸ μὲν ζωγραφίαν, τὸ δὲ πλαστικὴν φήσαντες.¹

Léonard de Vinci: (§ 12) *Se tu sprezzarai la pittura, la quale è sola imitatrice di tutte l'opere evidenti di natura, per certo tu sprezzarai una sottile inventione, la quale con filosofica e sottile speculatione considera tutte le qualità delle forme: mare, siti, piante, animali, erbe, fiori, le quali sono cinte d'ombra e lume. E veramente questa è scientia e legitima figlia di natura, perchè la pittura è partorita d'essa natura; ma per dir più corretto, diremo nipote di natura. Perchè tutte le cose evidenti sonno state partorite dalla natura, delle quali cose è nata la pittura. Adonque rettamente la chiameremo nipote d'essa natura et parente d'Iddio*².

Philostrate Flavius: (2) Πλαστικῆς μὲν οὖν πολλὰ εἶδη· καὶ γὰρ αὐτὸ τὸ πλάττειν καὶ ἡ ἐν τῷ χαλκῷ μίμησις καὶ οἱ ξέοντες τὴν λυγδίνην ἢ τὴν Παρίαν λίθον καὶ ὁ ἐλέφας καὶ νῆ Δία ἢ γλυφικὴ πλαστικὴ, ζωγραφία δὲ ξυμβέβληται μὲν ἐκ χρωμάτων, πράττει δὲ οὐ τοῦτο μόνον, ἀλλὰ καὶ πλείω σοφίζεται ἀπὸ τούτου τοῦ ἐνὸς ὄντος ἢ ἀπὸ τῶν πολλῶν ἑτέρα τέχνη· σκιάν τε γὰρ ἀποφαίνει καὶ βλέμμα γινώσκει ἄλλο μὲν τοῦ μεμνηνότες, ἄλλο δὲ τοῦ ἀλγοῦντος ἢ χαίροντος. Καὶ αὐγὰς ὀμμάτων ὁποῖαί εἰσι ὁ πλαστικὸς μὲν τις ἤκιστα ἐργάζεται, χαροπὸν δὲ ὄμμα καὶ γλαυκὸν καὶ μέλαν γραφικὴ οἶδε, καὶ ξανθὴν κόμην οἶδε καὶ πυρσὴν καὶ ἠλιῶσαν καὶ ἐσθῆτος χρῶμα καὶ ὄπλων θαλάμους τε καὶ οἰκίας καὶ ἄλση καὶ ὄρη καὶ πηγὰς καὶ τὸν αἰθέρα, ἐν ᾧ ταῦτα.³

¹ *Ne pas aimer la peinture, c'est mépriser la vérité même, c'est mépriser ce genre de mérite que nous rencontrons chez les poètes, car la peinture, comme la poésie, se complait à nous représenter les traits et les actions des héros; c'est aussi n'avoir point d'estime pour la science des proportions, par laquelle l'art se rattache à l'usage même de la raison. Si l'on voulait parler avec subtilité, on dirait que la peinture est une invention des dieux, en songeant aux différents aspects de la terre dont les prairies sont comme peintes par les saisons [Les Heures], et à tout ce que nous voyons dans le ciel. Mais, pour remonter sérieusement à l'origine de l'art, l'imitation est une invention des plus anciennes, du même âge que la nature elle-même. Nous en devons la découverte à des hommes habiles qui l'appelèrent tantôt peinture et tantôt plastique* (trad. A. Bougot).

² Le texte selon Léonard de Vinci, *Das Buch von der Malerei*, nach dem Codex Vaticanus (Urbinas) 1270 herausgegeben, übersetzt und erläutert von Heinrich Ludwig, Bd. 1. Text und Übersetzung des I.-IV. Theils, Vienne 1882 ((66) *Si tu méprises la peinture, seule imitation de toutes les œuvres évidentes de la nature, tu dédaignes une subtile invention, qui, avec philosophie et subtile spéculation, considère toutes les qualités de la forme: mer, îles, plantes, animaux, herbes, fleurs, lesquelles sont entourées d'ombres et de lumière. Cette science est la fille légitime de la Nature, parce qu'elle est engendrée par elle; mais, pour mieux parler, je dirai qu'elle est népote, petite-fille de la Nature, parce que toutes les choses évidentes sont filles de la nature, et des choses évidentes est née la peinture. Donc, avec raison l'appellerons-nous petite-fille de la nature et parente de Dieu*, trad. J. Péladan in: Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, traduit intégralement pour la première fois en français sur le Codex Vaticanus (Urbinas) 1270, complété par le nombreux fragments tirés des manuscrits (!) du maître, ordonné méthodiquement et accompagné de commentaires par [J.] Péladan, Paris 1910).

³ *La plastique même se divise en plusieurs genres: car, imiter avec l'airain, polir le Lygdos ou le Paros, travailler l'ivoire, tout cela rentre dans la plastique, sans compter l'art de graver sur métaux. La peinture consiste dans l'emploi des couleurs, mais non en cela seul, ou plutôt de cet unique moyen elle tire un plus grand parti qu'un autre art de ressources nombreuses. En effet, elle représente les ombres, elle varie l'expression des*

Léonard de Vinci: (§ 13) *Se 'l pittore vol vedere bellezze, che lo innamoro, egli n'è signore di generarle, et se vol vedere cose mostruose, che spaventino, o' che siene buffonesche e visibili, o' veramente compassionevoli, egli n'è signore e Dio, e se vol generare siti e deserti, lochi ombrosi o' foschi ne' tempi caldi, esso li figura, e cosi lochi caldi ne' tempi freddi. Se vol valli, se vole delle alte cime de' monti scoprire gran campagna, e se vole dopo quelle vedere l'orizzonte del mare, egli n'è Signore, e se delle basse valli vol vedere gli alti monti o' de' li alti monti le basse valli e spiagge. Et in effetto, ciò, ch' è nell universo per essentia, presentia o' imaginatione, esso lo ha prima nella mente, e poi nelle mani; e quelle sono di tanta eccellentia, che in pari tempi generano una proportionata armonia in un' solo sguardo, qual' fanno le cose.*¹

Comme l'on peut conclure de ces citations parallèles, Léonard de Vinci, tout comme Philostrate, met en relief le rapport génétique entre la peinture, la nature et Dieu, dans l'ordre: Dieu – nature – peinture. Le peintre crée des tableaux à différents paysages, tout comme Dieu le fait avec la nature. Léonard appelle le peintre, seigneur et Dieu, *signore e Dio*. Puisqu'il peut créer des choses belles et affreuses, plaisantes et excitant de la pitié. Il est également le maître de la formation du paysage, mais il le fait sur le tableau et non dans la nature. Léonard, de même que Philostrate, relie la peinture à la philosophie et pour ce qui est de l'action même de peindre, il donne la primauté à la pensée de l'artiste. Les deux considèrent que la peinture est digne de toute estime.

Il est difficile de prouver que Léonard et d'autres artistes de la renaissance furent conscients des origines stoïciennes de la théorie de Philostrate. C'est une question qui mériterait une étude à part. Même s'ils n'avaient pas été conscients de l'aspect religieux de la pensée stoïcienne, les suggestions de Philostrate les sensibilisèrent au moins sur la nature, sur le paysage, sur la valeur du mouvement physique et psychique, sur la nécessité d'imiter la nature dans tous ses propriétés et offres sensuelles. A part cela, la conception stoïcienne de la divinité, avec toutes ses variantes notionnelles, leur donna la parfaite possibilité de dépeindre aussi bien les personnages bibliques que les dieux mythiques.

regards, suivant qu'elle nous montre la fureur, la douleur ou la joie. Donner aux yeux l'éclat qui leur est propre, c'est ce que ne saurait faire la plastique; ils sont brillants, ils sont d'un vert bleuâtre, ils sont noirs dans les représentations de la peinture. Les cheveux sont d'un blond fauve, ardent, doré. Tout a sa couleur, les vêtements, les armes, les maisons et les appartements, les bois, les montagnes, les sources et l'air qui enveloppe toutes choses. (trad. A. Bougot).

¹ (53) [Si] le peintre veut voir une beauté qui l'enchanté, il est maître de la créer; et s'il lui plaît d'évoquer des monstres épouvantables ou bien des scènes bouffonnes et risibles ou bien d'autres touchantes, il en est le maître et le dieu; et s'il veut faire des sites désolés ou des coins ombrés et touffus dans le temps chaud, ou bien des endroits chauds quand le temps est froid. Veut-il découvrir des vallées ou des hautes cimes de montagnes, apercevoir une grande plaine, ou bien la mer à l'horizon, il en est le maître, comme aussi des basses vallées et d'apercevoir les hautes montagnes, ou de leur sommet de contempler les vallées et les grèves. En effet, ce qui est dans l'univers par essence, fréquence et imagination, doit être d'abord dans l'esprit du peintre et ensuite dans ses mains; et celles-ci sont d'une telle excellence qu'elles génèrent une proportion harmonique dans le même temps où un seul regard embrasse l'objet (trad. J. Péladan).