



Du bouclier d'Achille dans l'*ekphrasis* sophistique grecque (de Philostrate à Callistrate), entre théorie et pratique

- Sandrine Dubel

Eclipse théorique de l'image

La théorie rhétorique antique de la description n'accorde que peu de place à l'objet en général (un concept mal établi en rhétorique), à l'objet d'art en particulier (l'expression générique n'existe pas en grec), et encore moins à sa première représentation littéraire, le bouclier d'Achille du chant XVIII de *L'Iliade*, texte fondateur pour la réflexion moderne¹. L'exercice scolaire de description (*ekphrasis*) est défini dans les manuels d'époque impériale, on le sait, non par un référent particulier mais par un effet, l'évidence ou le faire-voir², comme l'énonce avec redondance la première définition qui nous soit parvenue :

¹ Sur l'importance du bouclier dans l'esthétique moderne (Burke, Lessing en particulier), voir A. S. Becker, *The Shield of Achilles and the Poetics of ekphrasis*, Lanham, Rowman & Littlefield, 1995, chapitre 1 (*Homeric ekphrasis and « True Description »*).

² L'ouvrage de référence est désormais la monographie de R. Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham, Ashgate, 2009. Le terme grec ἔκφρασις est d'un emploi rare, technique, et essentiellement scolaire : il désigne un exercice de la série graduée des *progymnasmata*, « entraînements préliminaires », enseignés au début de l'apprentissage de la rhétorique. Cet écart entre les sens antique et moderne est maintenant bien reconnu : en témoigne l'article « *ekphrasis* » de Wikipedia - d'ailleurs illustré par une fresque pompéienne représentant la visite de Thétis chez Héphaïstos, avec le fameux bouclier, historié en miroir.

L'*ekphrasis* est un discours qui fait parcourir [λόγος περιηγηματικός] et qui met sous les yeux [ὕπ' ὄψιν ἄγων] avec évidence [ἐναργῶς] ce qu'il montre [τὸ δηλούμενον] (Théon, *Progymnasmata*, 118)³.

On est donc loin ici de la catégorie moderne de l'*ekphrasis*, description isolée pour son thème posé comme spécifique, l'œuvre d'art.

Dans la perspective des manuels d'exercices antiques, dans les rares cas où l'image est mentionnée comme sujet d'*ekphrasis*, l'objet historié opère comme un support transparent ; ainsi, chez le rhéteur Nicolaos, au détour de recommandations pratiques :

Il faut, quand nous nous exerçons à la description [ἐκφράζωμεν], en particulier à l'occasion de statues, de tableaux ou de tout autre objet de cette nature [ἀγάλματα τυχὸν ἢ εἰκόνας ἢ εἴ τι ἄλλο τοιοῦτον], nous efforcer de développer 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 toute autre émotion liée à l'histoire de ce dont nous faisons l'*ekphrasis* [τῆ περι τοῦ ἐκφραζομένου ἱστορίᾳ] (Nicolaos, *Progymnasmata*, 69).

Le geste artistique est clairement indifférent, la technique du peintre n'est pas distinguée de celle du sculpteur, et surtout la représentation s'efface devant son référent, la description se concentrant sur l'expression des passions et ouvrant sur le mythe (« l'histoire ») qui lui sert de cadre. Ce n'est pas que l'œuvre d'art soit ignorée comme sujet possible d'exercice - c'est même le contraire qui est affirmé, même tardivement, par Nicolaos -, seulement qu'elle ne peut apparaître comme telle dans la liste des topiques, laquelle correspond à une grille établie du système rhétorique, qui liste les circonstances constitutives de la narration (*peristaseis* : personnes, actions, lieux, moments, etc.⁴). Dans cette typologie, une image ne peut donc pas relever d'un traitement propre :

³ Nous devons à Michel Patillon une édition critique de trois *Progymnasmata* : ceux d'Ælius Théon (Ier ou IIe siècle de notre ère, Paris, Les Belles lettres, 1997), du pseudo-Hermogène (IIIe siècle ?) et d'Aphthonios (IVe siècle) dans le même volume (Paris, Les Belles lettres, 2008). Le chapitre *ekphrasis* du traité de Nicolaos (Ve siècle ?) peut être lu dans la traduction qu'en donne R. Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, *Op. cit.*, pp. 202-205. Ces quatre traités accompagnés d'extraits de leurs principaux commentateurs byzantins ont fait l'objet d'une traduction anglaise par G. Kennedy, *Progymnasmata. Greek Textbooks of Prose Composition and Rhetoric*, Leiden-Boston, Brill, 2003. Toutes les traductions proposées ici sont personnelles, sauf mention particulière.

⁴ Voir Théon : « L'*ekphrasis* porte sur des personnes [προσώπων], des actions [πραγμάτων], des lieux [τόπων] et des moments [χρόνων] » (*Progymnasmata*, 118). Ces sujets sont souvent dédoublés dans les traités ultérieurs, par exemple en êtres humains, animaux et plantes, ou situations et moments, etc. Ces

Nous partirons des premiers éléments et parviendrons ainsi jusqu'aux derniers. Par exemple, si nous avons comme sujet de description un homme en bronze ou en peinture ou quel qu'il soit [ἄνθρωπον χαλκοῦν ἢ ἐν γραφαῖς ἢ ὀπωσοῦν], nous commencerons par la tête et avancerons partie par partie : c'est ainsi que le discours s'anime complètement [πανταχόθεν ἔμψυχος λόγος γίνεται] (*Ibid.*).

Du point de vue de l'exercice d'apprentissage, la description d'un homme ne se distingue donc pas de la description du portrait d'un homme⁵, ce qui explique l'indifférence précédente au geste technique. Au contraire des modernes, les rhéteurs anciens gomment ainsi la *mimésis* artistique et son redoublement textuel, et le bouclier d'Achille n'échappe pas à cette perspective, lorsqu'il est évoqué, incidemment, chez un commentateur byzantin à propos du style et de son adaptation nécessaire au sujet :

Il faut prendre pour guide Homère, qui, en décrivant [ἐκφράζων] des actions nombreuses et variées [πολλὰ καὶ διάφορα] sur le bouclier [ἐν τῇ ἀσπίδι], modifie les parties de son discours pour l'adapter à la nature de chaque : quand il parle d'un mariage, d'une scène de jugement, d'une guerre, de scènes rustiques, etc., il ajuste l'expression à la matière (Jean de Sardes, *Commentaires aux progymnasmata d'Aphthonios*, 225. 17-23 Rabe).

Il n'y a pas ici d'*ekphrasis* au sens moderne, le bouclier est un cadre textuel (Homère décrit « *sur* le bouclier ») : le style du Poète varie en fonction des sujets qui y figurent (mais varie-t-il vraiment ?), non des techniques du dieu artiste, au-delà de l'unité de l'objet. Néanmoins, malgré son caractère très conservateur, on voit cette tradition scolaire prendre acte avec le temps, au détour de recommandations pratiques, du développement avéré de la description d'œuvres de l'art dans la littérature rhétorique, ce que confirment d'ailleurs les recueils de modèles d'exercices des IVe-Ve siècles qui

fondamentaux (qui, quoi, quand, où) comprennent aussi la manière (comment), que nous retrouverons chez Théon, et la cause (pourquoi), sur laquelle voir R. Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, *Op. cit.*, p. 65.

⁵ C'est explicite chez les commentateurs byzantins de ces manuels, *eg.* : « Se rapportent aux personnes non seulement les êtres vivants proprement dits, mais aussi leurs représentations [καὶ αἱ τούτων εἰκόνας], par exemple la description d'une statue [ἔξωγραφημένου ἀνδριάντος], du cheval de bois, de toute autre figure peinte [τινος ἄλλου ἐκφραζομένου]. (...) Ce que nous avons dit à propos des personnes, à savoir que se rapportent à la catégorie des personnes non seulement les êtres vivants mais aussi leurs représentations, nous le disons pareillement à propos des actions, des lieux et des moments : en effet, les peintures de ces sujets [αἱ τούτων γραφαί] se rapportent à chacune de ces catégories en leur place » (Jean de Sardes, *Commentaires aux progymnasmata d'Aphthonios*, 219. 7-16 Rabe, IXe-Xe siècle).

nous sont parvenus⁶, mais, bien loin d'être distinguée comme un objet spécifique, l'image, essentiellement considérée du point de vue de son référent, semble surtout offrir un répertoire commode de thèmes pour l'étudiant.

Le bouclier homérique n'est pas autrement présent dans ces recueils d'exercices, sinon comme exemple d'*ekphrasis* de manière, une catégorie propre au premier manuel, celui d'Ælius Théon⁷ :

Il y a aussi des descriptions de manière, qui portent sur des équipements [σκευῶν], des armes [ὄπλων], des machines [μηχανημάτων] et la façon dont chacun a été réalisé [ὄν τρόπον ἕκαστος παρεσκευάσθη], par exemple chez Homère la *Fabrication des armes* [παρὰ μὲν Ὀμήρω ἡ Ὀπλοποιία], chez Thucydide le mur de siège des Platéens (II, 75 *sqq.*) et la construction des machines (IV, 100) ; aussi dans le livre IX de Ctésias (F9b, cité) (*Progymnasmata*, 118, 22-32).

L'*Hoplopoiia* est le titre que portait dans l'Antiquité la rhapsodie (ou le chant) XVIII : ce n'est pas le bouclier comme peinture de métal qui retient l'attention de Théon, mais seulement l'arme de guerre (aux côtés de réalisations fameuses de la poliorcétique) dont L'*Iliade* décrit effectivement, cas unique, la fabrication dans l'atelier d'Héphaïstos. La perspective du rhéteur est celle de l'apprentissage de l'écriture narrative ou historique, comme l'indiquent les références à Thucydide et Ctésias, laquelle fait un usage répété de la description selon Théon⁸, et les ciselures divines sont occultées exactement comme dans l'épopée elle-même, où elles ne sont explicitement contemplées ou commentées par aucun personnage. Dans son développement sur les modalités pratiques de l'exercice, Théon précise ainsi :

Dans une description de lieux, de moments, de manières ou de personnes, outre le développement narratif qui s'y attache, nous appuierons notre propos sur le beau, l'utile ou l'agréable, comme l'a fait Homère pour les armes d'Achille, en

⁶ A côté des traités théoriques de *progymnasmata*, des recueils de modèles nous sont parvenus sous les noms de Libanios et de Nicolaos : sur la trentaine de descriptions proposées, on compte trois ou quatre tableaux et une quinzaine de sculptures (voir l'édition avec traduction anglaise de C. A. Gibson, *Libanios's Progymnasmata. Model Exercises in Greek Prose Composition and Rhetoric*, Atlanta, Society of Biblical Literature, 2008). Ajoutons que Jean de Sardes propose aux étudiants, parmi d'autres modèles « modernes » d'*ekphrasis*, les *Images* de Philostrate (*Commentaires aux progymnasmata d'Aphthonios*, 215. 15-16 Rabe). C'est finalement au XIIe siècle, chez Eustathe de Thessalonique, que le bouclier sera commenté comme *ekphrasis* exemplaire (1154. 4 *sqq.*).

⁷ Sur cette catégorie, R. Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, *Op. cit.*, pp. 69-70.

⁸ Ce que le rhéteur a rappelé dans son introduction : « Le "lieu" et l'*ekphrasis* présentent une utilité évidente : les anciens y recourent constamment, l'ensemble des historiens emploient l'*ekphrasis* essentiellement, les orateurs le lieu » (*Progymnasmata*, 60, 19-22).

disant qu'elles étaient belles, solides, stupéfiantes à voir pour ses compagnons d'armes et effrayantes pour ses ennemis (*Progymnasmata*, 119, 24-30).

Ces références, dans *L'Iliade*, au spectacle des armes « éclatantes », « illustres », ou « bien ouvragées » (*Il.* XVIII, 617 ; XIX, 10 ; 13 ; 19, etc.) rapportées par Thétis, renvoient à la réception de la panoplie dans son sème en une intégration à la narration qui ignore systématiquement (y compris dans la scène d'armement d'Achille en XIX, 373-374) le détail des scènes figurées, véritable sortie de l'univers épique.

Pour trouver une référence obligée au bouclier dans son rapport à la pratique descriptive, il faut, tout en restant à l'école, quitter les manuels d'exercice pour se reporter au guide de lecture des épopées homériques qui s'est glissé dans le corpus de Plutarque, l'essai *Sur la Vie et la poésie d'Homère* (autour du II^e siècle de notre ère, comme le manuel de Théon). L'auteur y considère Homère comme la source et l'origine des principaux savoirs et genres littéraires, et le développement qu'il consacre aux manifestations du style historique ou narratif dans l'épopée, une des trois modalités génériques de la prose, est assez proche du chapitre *ekphrasis* de nos manuels scolaires - à ceci près que c'est le terme « διήγησις ὀργάνου » qui est employé, que l'on pourrait ici traduire par « exposition » ou « évocation », entre narration et description. Après des exemples de *diègèsis* homérique de personnes, lieux, moments et causes, avant la représentation d'actions et de manières⁹, le *grammatikos* donne deux illustrations de « διήγησις ὀργάνου », description d'objet, d'outil en réalité, soit en l'occurrence d'instrument de guerre :

Comme évocation d'objet : toute la description détaillée qu'il donne du bouclier fabriqué par Héphaïstos pour Achille [ὅποια διέξεισι περὶ τῆς ἀσπίδος ἦν Ἥφαιστος Ἀχιλλεῖ κατασκευάσσει¹⁰ ; un autre bref exemple, la lance d'Hector : *C'est là qu'Hector entra, cher à Zeus. Sa main tenait une pique de onze coudées, et devant lui brillait la pointe de la lance, de bronze, un anneau d'or courait tout autour* (*Il.* VI, 318-320 et cf. VIII, 493-495) (*de Homero*, 79).

Ces objets sont des armes, non des œuvres d'art : la fabrication du bouclier semble une référence qui s'impose, qu'il est inutile de détailler étant donné la bonne

⁹ *De Homero*, 74 à 78 et 80-82. L'énumération reste fondée sur la liste des circonstances de la narration. Comme exemple de « manière », ce qui est retenu est l'ouverture du chant XXII de l'*Odyssée*.

¹⁰ Le texte adopté est celui de M. Hillgruber, *Die pseudoplutarchische Schrift Schrift De Homero, Einleitung und Kommentar*, Stuttgart-Leipzig, Teubner, 1994-1999, *ad loc.*, p. 194.

connaissance que tous les élèves doivent en avoir (on continue à apprendre à lire et à écrire, dans le monde de culture grecque, avec les poèmes d'Homère), tandis qu'est cité un passage moins attendu (mais frappant dans son contexte : le retour du héros de guerre dans l'espace domestique du palais, pour une rencontre avec le peu héroïque Pâris, puis avec son épouse Andromaque) - ainsi sont illustrées les qualités homériques d'expansion autant que de brièveté (cf. §83). La mention de la lance souligne combien le caractère historié du bouclier est secondaire ici, les détails descriptifs (les vignettes ciselées) sont considérés comme une forme d'amplification poétique, dans l'indifférence à la *mimésis* plastique.

Et pourtant, le traité se clôt ou presque sur le triomphe du Poète en Artiste :

Qui affirmerait qu'Homère est maître de peinture [ζωγραφίας διδάσκαλον] ne saurait se tromper, car un homme de culture a dit : *La poésie est peinture parlante et la peinture poésie muette* (de Homero p. 216).

Ce rappel de l'*Ut pictura poesis* ouvre sur un éloge de l'art graphique d'Homère, de sa capacité à susciter des images mentales en plasticien des mots (« il a modelé dans la matière des mots [ἀνέπλασε τῇ ὅλῃ τῶν λόγων] toutes sortes d'animaux », 216)¹¹, comme le ferait « un tableau peint » (ὡς ἐν πίνακι γραπτῷ, 217), à transformer son auditeur en spectateur (217). Le passage cité pour modèle d'évidence est l'épisode fameux de la cicatrice à laquelle la vieille nourrice de l'*Odyssee* reconnaît Ulysse (XIX, 467 *sqq.*)¹². Cet art de peindre reste métaphorique. La fabrication du bouclier est alors proposée non pas comme une illustration exemplaire du pouvoir d'évocation du poète, mais comme son modèle :

Et celui qui a fabriqué [κατασκευάσας] le bouclier pour Achille, Héphestos, qui a ciselé dans l'or [ἐντορεύσας τῷ χρυσῷ] la terre, le ciel, la mer, et encore la grandeur du Soleil et la beauté de la Lune, la foule des astres qui couronnent le

¹¹ La référence est ici aux comparaisons (qui sont, en grec comme en français, des *images*), puisqu'il est question des « animaux les plus puissants, lions, sangliers, léopards », ce qui est complété ensuite par l'ajout que le Poète « a osé comparer aux dieux les formes humaines [θεοῖς μορφὰς ἀνθρώπων εἰκόσαι] » : c'est après cette célébration de l'art homérique de donner forme (le terme *μορφή* est répété) qu'intervient la mention d'Héphestos (§ 216).

¹² Le choix de cette scène par le pseudo-Plutarque est une invitation à relire le premier chapitre de l'ouvrage d'Erich Auerbach, *Mimésis*, comme le rappellent les éditeurs américains de notre traité (J. J. Keaney and R. Lamberton, [*Plutarch*] *Essay on the Life and Poetry of Homer*, Atlanta, Scholars Press, 1996, p. 27).

tout¹³, et qui a placé des cités dans différents états et fortunes¹⁴, et des êtres en mouvement et doués de parole [καὶ ζῶα κινούμενα καὶ φθεγγόμενα] - quel artisan maître dans cet art est connu pour avoir plus d'art [τίνος οὐ φαίνεται τέχνης τοιαύτης δημιουργοῦ τεχνικώτερος] ? (*de Homero*, 216).

Héphaïstos opère ici en démiurge cosmique - comme le Poète finalement, puisque l'un et l'autre donnent forme et vie à ce qu'ils représentent. L'essai du pseudo-Plutarque se clôt sur une vision globale du monde homérique, de l'univers même, puisque le bouclier est reçu à l'époque impériale comme *imago mundi*¹⁵ ; mais on reste dans le domaine de l'analogie : le Poète ne se substitue pas à l'artiste divin, il fabrique la scène, mais non le bouclier, l'*ekphrasis* ne bascule pas dans la réflexivité de la représentation.

La scène du chant XVIII n'est pas davantage emblématique des qualités graphiques d'Homère pour les scholiastes dans son ensemble¹⁶ : le spectacle est en amont, dans l'évocation des préparatifs de la forge, comparée à une scène d'eccyclème au théâtre (Σ *ad* 476 et 483a), ou bien l'illusion de voir est réservée à quelques saynètes particulières, Kère ensanglantée, vignoble ou attaque des lions sur le troupeau (Σ *ad* 5838 ; 561 ; 586). L'évidence est dans le détail.

Que les problématiques autour de la représentation textuelle de l'image et de la réception du Bouclier ne se posent pas dans les mêmes termes qu'aujourd'hui ne surprend pas nécessairement. Le modèle homérique informe toute la tradition épique, mais il ne peut que difficilement trouver une place dans la réflexion théorique antique sur les pratiques descriptives - peut-être de par sa spécificité même, son ampleur, sa dimension cosmique. Mais il reste la question des pratiques, du rapport des textes d'art à l'épopée homérique, quand l'exercice d'école se fait littérature,

¹³ Cf. *Il.* XVIII, 483-489 : la première vignette, qui développe un motif céleste et astral, après le vers 483 (« Et il y fit, la terre, le ciel et la mer »), considéré par les scholiastes comme programme d'ensemble pour la description (τῆ κεφαλαϊώδει προειχθήσει, Σ *ad* XVIII 483a).

¹⁴ Cf. *Il.* XVIII, 490-540 : images de la cité en paix et de la cité en guerre.

¹⁵ Sur la réception antique du bouclier comme représentation du monde, voir R. Amedick, « *Der Schild des Achilleus in der hellenistisch-römischen ikonographischen Tradition* », *Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts*, 114, 1999, [pp. 157-206] pp. 163-169.

¹⁶ Voir R. Nünlist, *The Ancient Critic at Work. Terms and Concepts of Literary Criticism in Greek Scholia*, Cambridge, Cambridge UP, 2009, pp. 153 *sqq.* et 194 *sqq.*.

démonstration de talent sophistique, au cœur d'une culture dont Homère constitue le centre¹⁷.

L'*ekphrasis* sophistique : dispositifs homériques

C'est le groupe des trois recueils de descriptions d'art autonomes en prose de l'époque de la seconde sophistique qui nous intéressera ici : les *Images* picturales de Philostrate l'Ancien et de son descendant (III^e siècle) et les *Descriptions* de leur imitateur dans le domaine de la sculpture, Callistrate (IV^e siècle ?)¹⁸. Ainsi se constitue un genre, par la continuité imitative, à la croisée des sens antique et moderne du terme *ekphrasis* :

Une *ekphrasis* d'œuvres de la peinture [γραφικῆς ἔργων ἔκφρασις] a été écrite avec talent par l'homme dont je porte le nom, mon grand-père maternel, dans un pur attique, avec une grâce et une vigueur remarquables (Philostrate le Jeune, préface, 2).

On peut déduire le caractère fondateur du livre du premier Philostrate autant de ce désir, chez son imitateur « généalogique », de le nommer et de le rapporter à une pratique rhétorique identifiée que de cette association explicite nouvelle entre l'image et l'exercice d'évidence : c'est la transformation de la pratique scolaire en démonstration littéraire¹⁹. Le second Philostrate est aussi celui qui remonte aux origines poétiques et accorde une place majeure au bouclier de l'*Iliade* : sa dixième *Image*, un tableau qui représente la victoire de Neoptolème sur le Mysien Eurypyle devant Troie, développe un autre exercice scolaire, une longue paraphrase du bouclier fabriqué par Héphaïstos, maintenant « peint » au bras du fils d'Achille (10, 5-20). A rebours, on est frappé par la manière dont le premier Philostrate semble contourner systématiquement cette référence à l'*ekphrasis* archaïque.

¹⁷ R. Webb, *Ephrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, *Op. cit.*, pp. 18-19, ainsi que F. Zeitlin, « *Visions and revisions of Homer in the Second Sophistic* », dans *Being Greek under Rom. Cultural Identity, the Second Sophistic and the Development of Empire*, sous la direction de S. Goldhill, Cambridge, Cambridge UP, 2001, pp. 195-266.

¹⁸ Les citations des Philostrates et de Callistrate sont données d'après le texte grec édité par A. Fairbanks, *Philostratus The Elder Imagines, Philostratus The Younger Imagines, Callistratus Descriptions*, Londres, William Heinemann LTD, « Loeb Classical Library », 1931.

¹⁹ Voir *Musées de mots. L'héritage de Philostrate dans la littérature occidentale*, sous la direction de S. Ballestrapuech, B. Bonhomme et Ph. Marty Droz, Genève, 2010.

Nous partirons d'abord sur les traces ténues ou explicites du modèle homérique dans le premier et le dernier recueil, de la peinture à la sculpture, avant de revenir sur le fonctionnement de cette élaboration du second Philostrate, entre paraphrase et *ekphrasis*, écriture de la mise en image d'un texte qui élabore une représentation plastique - ou n'est-ce qu'un trompe l'œil ?

La pinacothèque ou le bouclier absent ?

Le bouclier homérique fournit un modèle particulier et spécifique de composition, qui associe à un support unique, l'objet-cadre, une série variée et donc ouverte d'images, modèle auquel se conforment systématiquement les transpositions de la poésie épique hellénistique (manteau de Jason au livre I des *Argonautiques* "d'Apollonios de Rhodes", vase à traire dans la première *Idylle* de Théocrite, corbeille dans *L'Enlèvement d'Europe* de Moschos). La galerie de peintures du premier Philostrate retranscrit peut-être ce dispositif.

Les premières *Images* n'ont pas encore tout à fait gagné l'autonomie qui est, depuis l'époque hellénistique, celle des collections d'épigrammes : la préface théorique ouvre sur une fiction narrative à la première personne (à la manière du roman grec)²⁰, visite guidée d'une pinacothèque privée organisée par le sophiste pour le jeune fils de son hôte et un groupe d'étudiants en rhétorique. Un cadre, architectural en l'occurrence, métaphorique du livre, est ainsi offert au déploiement paratactique d'une soixantaine d'*Images* totalement indépendantes : un support en même temps fini et ouvert, avec ses « quatre ou cinq terrasses face à la mer tyrrhénienne » (préface, 4), à la manière de la « triple bordure » du bouclier d'Achille, ou plutôt des « cinq couches » qui le composent (*Il.* XVIII, 480 et 481). Et les deux *Images* initiales peuvent faire entendre le texte homérique : la première, *Scamandre*, est une sorte de cité en guerre, qui figure le dieu Héphestos combattant le fleuve devant les murailles de Troie (cf. *Il.* XVIII, 509 *sqq.*) ; la seconde, qui représente en contraste parfait Cômpos, l'esprit de la fête, rappelle les mariages de la cité en paix, à la lueur des

²⁰ Voir R. Webb, « *The Images as a fictional text : ekphrasis, apatê and illusion* », dans *Le Défi de l'art. Philostrate, Callistrate et l'image sophistique*, sous la direction de M. Costantini, Fr. Graziani et S. Rolet, Rennes, PUR, 2006, pp. 113-136.

torches, au son des instruments, sous le regard de spectateurs (cf. *Il.* XVIII, 491 *sqq.*)²¹.

Mais l'écho est surtout écart. Si Héphestos ouvre la collection, c'est en dieu-feu triomphant de l'eau dans la plaine troyenne du chant XXI, non pas comme « l'illustre Boiteux » qui peine à se déplacer dans sa forge²² : on peut se demander si Philostrate n'affiche pas ainsi en ouverture l'absence d'un modèle. Cette première *Image* orchestre en effet un mouvement paradoxal bien connu : en entrant dans la pinacothèque, il faut d'abord détourner le regard pour relire Homère (« As-tu reconnu ici Homère, mon garçon ? (...) Détourne les yeux pour voir ce qui est à l'origine du tableau », I. 1, 1) ; puis revenir à la peinture pour y retrouver le texte²³ (« Regarde à nouveau, tout vient de là », I. 1, 2), mais aussi *in fine* pour évaluer la distance prise par rapport au texte :

Mais le fleuve n'a pas été peint avec sa chevelure, puisqu'elle a brûlé, et Héphestos n'a pas été peint boiteux [χωλεύων], puisqu'il court ; et le feu n'a pas sa couleur dorée ni son apparence habituelle, il a l'éclat de l'or et du soleil. Cela n'est pas chez Homère (I. 1, 2).

On part ainsi d'Homère pour mieux s'en détacher, et le prodige (θαῦμα) peint n'est donc pas celui qu'on aurait pu attendre, comme si la description tournait autour du bouclier :

Tu connais certainement le passage où Homère fait se lever Achille [Ἵμῆρος ἀνίστησι τὸν Ἀχιλλεύα] pour Patrocle et où les dieux sont entraînés à se combattre mutuellement. Eh bien, de tout ce qui touche aux dieux, la peinture ne sait qu'une chose : elle dit qu'Héphestos est engagé contre le Scamandre avec une pleine violence (I. 1, 1).

« Faire se lever » un héros, dans *L'Iliade*, c'est l'envoyer combattre ; or c'est au début du chant XVIII qu'Héra, par l'entremise d'Iris, « fait se lever Achille », cependant que

²¹ Dans la continuité d'une tradition ? La première réécriture d'Homère, le *Bouclier d'Héraclès* transmis dans le corpus hésiodique, présente une cité en paix aux portes d'or (v. 271-272), animée par ce motif du cōmos : νέοι κώμαζον ὑπ' αὐλοῦ (v. 280).

²² *Il.* XVIII, 410 *sqq.* : « Quittant son enclume, ce colosse haletant se leva en boitant [χωλεύων]... ».

²³ Cette construction en deux moments successifs, lire le texte puis regarder l'image, évoque le dispositif des Tables iliaques, ces tablettes d'époque romaine (Ier siècle de notre ère), peut-être à usage scolaire, qui associent à la représentation d'épisodes de l'épopée archaïque de longues citations minutieusement gravées : voir R. Amedick, « *Der Schild des Achilleus in der hellenistisch-römischen ikonographischen Tradition* », *art. cit.*

Thétis se rend chez Héphaïstos pour obtenir de nouvelles armes²⁴. Et tout cela, c'est ce que la peinture a choisi d'ignorer...

Ce contournement soigneux du bouclier se remarque même à l'échelle du recueil : alors que dans sa préface, le sophiste célèbre la capacité de la peinture à rendre le chatoiement du monde, et la couleur, en particulier, « des vêtements et des armes » (préf., 2), celles d'Achille sont systématiquement omises. Au début du livre II, le héros est évoqué à Troie, debout au fossé sur la recommandation d'Iris et mettant en déroute les Troyens par son seul cri²⁵ : c'est faute précisément d'avoir reçu ses nouvelles armes, une absence dite par le silence du texte sur ce point. Et de même, quelques *Images* plus tard, quand Antiloque vient lui annoncer la mort de Patrocle : c'est une nouvelle référence au début du chant XVIII, mais ces « peintures homériques » [Ὅμηρου γραφαί] sont explicitement écartées du *drama* composé par le peintre (II. 7, 2). Athéna elle-même, née en armes irisées dont on ne saurait saisir la matière, ne peut rien attendre de l'art d'Héphaïstos (II. 27, 2)²⁶, si bien que le seul bouclier proposé à notre admiration est celui de Rhodogune :

Pour son bouclier, il faut en admirer la mesure, il suffit à couvrir la poitrine. Et examiner là le tour de force de la peinture : la main gauche, à travers la poignée, tient la lance et écarte le bouclier de la poitrine, mais, malgré son orbe tenue droite, on peut aussi voir l'extérieur du bouclier - n'est-ce pas là de l'or, et comme des figures animées [ἢ οὐ χρυσᾶ ταῦτα καὶ οἶον ζῶα] ? L'intérieur, où se trouve la main, est pourpre, et l'avant-bras se teinte de cet éclat (II. 5, 3).

Il y a là description « mesurée » (et non développée) du tour de force du peintre (et non de l'artisan du bouclier) : la représentation de trois quarts permet seulement d'entrapercevoir des images qui animent l'orbe, ciselures aussitôt abandonnées pour des considérations picturales, de coloris, tandis que le jeune auditeur du sophiste s'intéresse plutôt à la beauté de la reine (II. 5, 4). Un atelier, enfin, comme au chant

²⁴ XVIII, 146 *sqq.* ; en particulier vers 178 et 358 pour l'expression.

²⁵ En II. 2, 1 : *Education d'Achille*, cf. II. XVIII, 198 et 215 *sqq.*

²⁶ Ce chatoiement coloré caractérise seul les « vraies » armes d'Achille à Troie, selon le vigneron de l'*Heroikos* de notre Philostrate, qui tient ces informations véridiques sur la guerre de Troie du fantôme de Protésilas lui-même : Achille n'aurait jamais eu d'autres armes que celles avec lesquelles il est venu, des armes « non historiées et raisonnables » (ἄσημα καὶ σώφρονα), que leur éclat changeant, « dépassant les possibilités de l'art », aurait fait attribuer par le poète à Héphaïstos (47). Le chant XVIII faisait donc l'objet, comme l'ensemble des poèmes, d'exercices de critique ou de réfutation (*anaskenē*) : voir R. Webb, « Philostrate lecteur d'Homère », dans *Homère rhétorique. Etudes de réception antique*, sous la direction de S. Dubel, A.-M. Favreau-Linder et E. Oudot, Paris, Presses Rue d'Ulm, « Etudes de Littérature Ancienne », à paraître, 2013.

XVIII, nous est bien dépeint, avec ses différentes œuvres en cours d'achèvement²⁷, au centre numérique du livre I, mais c'est celui de Dédale, l'artiste dont le *χόρος* sert de modèle à celui que cisèle Héphaïstos sur le bouclier²⁸...

Il reste que ce motif homérique du chœur de danse inspire peut-être la dernière *Image* du recueil. On sait que le cadre de la galerie de Naples n'est jamais rappelé explicitement passé la préface, les terrasses pourraient donc se succéder sans fin, mais la dernière Image, celle des Heures ou des Saisons (II, 34), qui commence avec la mention des portes du ciel et l'apothéose d'Homère, présente un certain nombre de motifs de clôture²⁹, auxquels on voudrait ajouter un discret écho iliadique : cette ronde des déesses qui dansent en se tenant la main, d'un « art divin », ne peut-elle rappeler la dernière saynète du bouclier d'Achille, celle qui figure les chœurs de jeunes filles et de jeunes gens dans l'espace de danse conçu par Héphaïstos à l'image de celui de Dédale (*Il.* XVIII, 590-606)³⁰ ? On sait combien cette scène homérique se distingue des autres par une accumulation de références artistiques : son sujet même, spectacle de danses et d'acrobaties, outre la présence discutée d'un aède ; le recours à une comparaison, avec le travail au tour du potier, circularité de la danse qui prépare au retour à l'orbe et à la clôture de la description ; par la mention de Dédale et de son *χόρος* ouvragé.

La présence du bouclier se dessinerait ainsi, à travers le premier recueil, en filigrane seulement, à distance.

Le chœur des arts et des textes : continuités de l'*ekphrasis*

Ce rapport entre la dernière *Image* et la dernière scène du bouclier est ténu, mais le lecteur antique des *Eikones* qu'est Callistrate le répète et l'explique.

²⁷ *Il.* 16, 1 cf. *Il.* XVIII, 378-379.

²⁸ *Il.* XVIII, 590 *sqq.* Cet espace de danse a été conçu, nous dit Homère, pour Ariane aux belles boucles : l'*Image* de l'atelier de Dédale succède, dans le recueil de Philostrate, à un tableau où figurent Ariane et Dionysos.

²⁹ J. Elsner, « *Making Myth Visual: The Horae of Philostratus and the Dance of the Text* », *Römische Mitteilungen*, 107, 2000, pp. 253-276.

³⁰ On peut ajouter qu'à l'époque impériale, la série des scènes agricoles figurant sur le bouclier est comprise comme représentation du cycle des saisons : voir R. Amedick, « *Der Schild des Achilleus in der hellenistisch-römischen ikonographischen Tradition* », art. cit., pp. 185-189.

Son ensemble de quatorze *Descriptions* nous est parvenu sans texte liminaire³¹, faisant surgir en une sorte de vaste périégèse des chefs-d'œuvre de la statuaire remontant au début de l'époque hellénistique. En l'absence de cadre, la scénographie est donc complètement ouverte, jusqu'à la quatorzième pièce qui permet de refermer le recueil. La folie d'Athamas et le saut d'Ino dans la mer, une histoire chère à la tragédie classique³², sont le sujet non pas d'un groupe sculpté dans le marbre ou fondu dans le bronze, mais d'une εἰκών rivalisant avec la peinture³³, d'une image, donc, qui peut s'interpréter dans un premier temps comme un bas-relief peint, mais qui se révèle finalement tableau, une peinture de technique ancienne à l'encaustique³⁴. On voit d'abord un Athamas très plastique, « modelé » dans toute sa folie meurtrière (ἐκτετύπωται 14. 1), rendant une impression saisissante de mouvement - l'image est ainsi traitée exactement comme le sont les sculptures qui la précèdent ; puis la figure d'Ino surgit pour s'inscrire dans un paysage, promontoire ouvrant sur la mer, dont la cire « épouse la nature » - comme le bronze ou le marbre dans le reste du recueil, la matière picturale se fait directement puissance créatrice ; la scène marine enfin, peuplée des dauphins qui sauveront le petit Mélécerte et des divinités qui accueilleront la mère et l'enfant, circonscrit soudain l'ensemble dans le cadre étroit d'un panneau peint :

Il y avait là aussi des dauphins bondissants, fendant les vagues sonores dans la peinture [ἐν τῇ γροαφῇ], et la cire semblait saisie d'un souffle [ὁ κηρὸς ἐδόκει διαπνέεσθαι] et s'humidifier à l'imitation de la mer, changeant pour épouser sa nature. Aux limites du tableau [ἐν τοῖς τοῦ πίνακος τέρμασιν], une Amphitrite remontait des profondeurs (...), et des Néréides l'entouraient, pleines de douceur [ἀπαλαι], éclatantes [ἀνθηραί] à regarder, et leurs yeux distillaient un irrésistible désir ; elles faisaient tourner leur chœur [ἐλίσσουσαι τὴν χορείαν] sur

³¹ On dispose d'une traduction récente en français moderne : *Callistrate. Quatorze visions (statues et bas-relief)*, sous la direction de J. Boulogne et al., Villeneuve d'Ascq, PU du Septentrion, 2008, outre la traduction de 1602 de Blaise de Vigenère qui vient d'être rééditée par A. Magnien (*La Description de Callistrate de quelques statues antiques tant de marbre comme de bronze*, Paris, Editions La Bibliothèque, 2010). On doit également à B. Bäbler et H.-G. Nesselrath une édition commentée, très archéologique dans sa perspective : *Ars et Verba. Die Kunstbeschreibungen des Kallistratos*, Munich-Leipzig, 2006.

³² Le sujet, comme d'autres *Descriptions* du recueil (Narcisse, le Centaure), est choisi en référence au premier Philostrate, dont une *Image* décrit l'issue de cette histoire, la transformation d'Ino en Leucothée et le culte rendu à Mélécerte devenu Palémon (II. 16).

³³ « Il y avait une représentation sur les rives de la Scythie, réalisée avec grand art non pour être exposée, mais pour rivaliser [εἰς ἀγωνίαν] avec les chefs d'œuvre de la peinture » (14. 1).

³⁴ Les flottements d'une édition à l'autre dans l'identification de la représentation en témoignent : voir S. Altekamp, « *Zu den Statuenbeschreibungen des Kallistratos* », *Boreas*, 11, 1988, p. 79.

la crête des vagues marines de manière spectaculaire. Et autour d'elles Océan... (14, 4-5 : la dernière phrase est lacunaire).

Les bords du tableau permettent de fermer le recueil comme ils ferment la scène, ainsi que la figure d'Amphitrite, celle qui, étymologiquement, « entoure » le monde, ainsi que le chœur des Néréides, qui répète la danse des Heures de Philostrate, comme peut-être aussi celles des jeunes gens du bouclier, et pour finir Océan aux eaux gonflées, qui enserme le monde comme il enserme les boucliers de l'épopée archaïque³⁵ : sa présence explicite le lien entre le χορός et l'œuvre d'Héphaïstos.

Le motif de la danse est en réalité omniprésent chez Callistrate, depuis le satyre dansant qui ouvre son recueil jusqu'à ce chœur de Néréides. Comme on pouvait s'y attendre, l'artiste paradigmatique de cette capacité de la sculpture à figurer le mouvement, c'est Dédale, mentionné à trois reprises en une sorte de crescendo : l'Eros de Praxitèle nous fait croire au pouvoir de cet artiste mythique (3, 5), mais son Dionysos le dépasse par l'illusion complète de vie qu'il produit (8, 1) ; enfin à l'impossible (ἀμήχανον), nul n'est tenu : seule la statue de Memnon parle, non les œuvres de l'inventeur de la sculpture (9, 3). Or le Dédale dont il est question ici, c'est celui du bouclier homérique - ses statues ne marchent pas, elles dansent ; il ne travaille pas le marbre, mais l'or :

En regardant cette œuvre (l'Eros de Praxitèle), nous dit le sophiste, j'en suis venu à croire [πιστεύειν] que Dédale avait pu ouvrager un chœur en mouvement [καὶ χορὸν ἤσκησε κινούμενον Δαίδαλος] et donner des sensations à l'or, puisque Praxitèle avait presque mis de la pensée dans son portrait d'Eros et que son aile avait réussi [ἐμηχανήσατο] à fendre l'air (3, 5).

« Ouvrager un chœur », c'est citer le chant XVIII (v. 591-592), et comprendre χορός non pas comme un lieu de danse, mais comme une image de danseurs. Ce que confirme la dernière référence à l'artiste :

Dédale a innové jusqu'à atteindre le mouvement [μεχρὶ κινήσεως] et son art avait le pouvoir [δύναμιν] de dépasser la matière et de la mouvoir jusqu'à la danse [εἰς χορείαν κινεῖν] (9, 3).

³⁵ *Il.* XVIII, 607-608 : « Et il y plaça sa grande force le fleuve Océan, à l'extrémité de l'orbe du bouclier solidement fait », et *Bouclier d'Héraclès*, 314-317 : « Et autour, sur l'orbe, coulait Océan comme en cru, et il englobait tout entier le bouclier aux multiples ciselures ».

Cette référence à Dédale est aussi une façon de s'inscrire dans l'héritage d'Homère, d'inscrire en réalité les trois recueils dans la même lignée : non seulement l'artiste du chœur de l'*Iliade* réapparaît dans la paraphrase de Philostrate le Jeune (10, 18), mais la représentation de son atelier, on l'a dit, occupe le centre numérique du premier livre des *Eikones*.

L'inspiration homérique de toutes ces références est confirmée par une citation claire du Bouclier au centre numérique du livre, dans la septième *Description*, *Sur la statue d'Orphée*. Ce bronze est imaginé sur l'Hélicon, et la description procède, de manière canonique, du haut vers le bas, de la tiare phrygienne aux sandales du musicien, pour s'achever sur une pointe, l'illusion que des notes de musique s'échappent de sa lyre. On est alors surpris de découvrir un piédestal historié, dont la description est presque aussi développée que celle d'Orphée :

Sous ses pieds, sur la base [ὑπὸ δὲ τῶν ποδῶν τὴν βᾶσιν], ce n'est pas le ciel qui avait été modelé [οὐκ οὐρανὸς ἦν τυπωθείς], ni les Pléiades qui traversent le ciel [οὐδὲ Πλειάδες τὸν αἰθέρα τέμνουσαι], ni les courses de l'Ourse, qui n'a pas part aux bains de l'Océan [οὐδὲ Ἄρκτου περιστροφῆι τῶν Ὠκεανοῦ λουτρῶν ἄμμοροι], mais toutes les espèces d'oiseaux avaient été entraînées par son chant, et toutes les bêtes des montagnes et toutes celles qui vivent dans les replis de la mer (...). Et tu pouvais voir le bronze modeler des fleuves dont le cours se précipitait depuis la source vers la musique, et le flot de la mer s'élever sous le désir du chant, et les pierres frappées par la perception de la musique... (7. 4-5).

Ce qui « n'est pas modelé » est très exactement la première scène, astrale, du bouclier d'Héphaïstos, celle que cite aussi le pseudo-Plutarque et que représentent volontiers les peintres de l'Antiquité, avec sa figuration du « ciel » (cf. *Il.* XVIII, 483), des Pléiades (v. 486) et de l'Ourse qui ne se coucherait pas (les vers 487-489 sont transposés en prose attique : οἷη δ' ἄμμορός ἐστι λοετρῶν Ὠκεανοῖο). A cette scène astrale Callistrate substitue une scène terrestre, qui rassemble autour d'Orphée toutes les espèces animales (à la manière d'autres objets figuratifs de l'épopée archaïque³⁶) : on garde donc cette perspective d'*imago mundi*. Le modèle préféré ici à Homère est l'*Orphée* de Philostrate le Jeune, dont Callistrate inverse l'*Image* : chez Philostrate, « le peintre raconte » (λέγει δὲ καὶ ὁ ζωγράφος 6, 1) la diversité des animaux attirés par le

³⁶ Par exemple le diadème d'or ciselé par Héphaïstos pour Pandore (Hésiode, *Théogonie*, 579-584). Sur les rapports de cette représentation de la faune animale avec les mosaïques d'époque impériale, voir B. Bäbler et H.-G. Nesselrath, *Ars et Verba*, *Op. cit.*, pp. 83-84.

musicien avant que ne soit décrite la représentation d'Orphée, de la tiare à la sandale. Callistrate procède ici par prétérition : la dénégation permet d'afficher la référence à Homère, c'est-à-dire d'inscrire une fois encore sa *Description* et son modèle immédiat, le tableau de Philostrate, dans la continuité de l'image archaïque. Et, croisant les textes, il croise aussi les arts, puisqu'on peut hésiter un instant sur la nature de la représentation décrite, qui se déploie, avec ses multiples personnages et son paysage en mouvement en une sorte de tableau de bronze.

On a ainsi le sentiment que l'imitation par Callistrate des deux recueils picturaux qui l'ont précédé passe par une réappropriation du modèle homérique, qu'il impose en un sens à ses prédécesseurs - au premier Philostrate en particulier, sous l'influence, peut-être, de la mise en *Image* opérée par le second Philostrate.

Paraphrase et *ekphrasis* : le bouclier en *Image*

Le recueil du second Philostrate imite explicitement le projet et la forme des premières *Images* : à la suite d'un paratexte théorique, mais sans support narratif, dix-sept tableaux se succèdent de manière paratactique ; la fin est perdue, puisque la dernière *Image*, *Philoctète*, est lacunaire. Le cycle troyen domine avec six tableaux, mais la légende d'Héraklès ou la geste des Argonautes sont aussi bien représentées ; outre le premier Philostrate, à qui sont repris certains sujets, l'épopée et la tragédie sont des sources importantes, ainsi que Pindare ou Théocrite³⁷. Le second Philostrate s'inscrit ainsi dans une démarche très largement imitative, ce qu'il revendique dans sa préface, car non seulement il reprend à son grand-père ce programme d'une « *ekphrasis* d'œuvres de la peinture » (préface, 2), mais il s'inscrit d'emblée dans une relation d'émulation avec les auteurs « anciens » :

N'enlevons pas aux arts la possibilité d'être préservés pour toujours en considérant qu'il est difficile de regarder en face l'Antiquité [τὸ πρεσβύτερον], et si un Ancien nous a précédé en quelque chose, nous ne devons pas hésiter à rivaliser d'émulation [ζηλοῦν] avec lui au mieux de nos capacités, sans flatter notre paresse en la dissimulant sous un prétexte convenable : affrontons [ἐπιβάλλωμεν] celui qui nous a précédé. Car si nous atteignons notre but, nous obtiendrons un résultat précieux, et s'il nous arrive d'échouer d'une façon ou

³⁷ Voir B. Noack-Hilgers, « *Philostrat der Jüngere, Gemäldebeschreibungen. Aus der "Werkstatt" der Analyse seiner Beschreibungstechnik* », *Thetis*, 5-6, 1999, pp. 205-206.

d'une autre, chercher avec émulation ce qui est bien servira au moins notre mérite (préface, 1).

C'est dans cette perspective qu'il faut replacer la longue paraphrase du chant XVIII qui occupe presque toute l'*Image* consacrée à la victoire de Pyrrhus sur Eurypyle (10, 5-20//*Il.* XVIII, 483-608).

Comme l'*ekphrasis*, la *paraphrasis* est un exercice scolaire. Elle occupe une place centrale dans la formation des élèves, puis des étudiants, puisqu'elle accompagne toute la série graduée des *progymnasmata*³⁸. C'est un exercice d'écriture imitative, qui permet à la fois appropriation complète du texte modèle, réécrit au fil de la lecture, phrase par phrase ou séquence par séquence, et acquisition de « l'abondance et de la facilité » dans l'expression (*copia ac facilitas*, Quintilien, X, 5, 1). Les deux professeurs antiques qui nous exposent son usage en font l'éloge en des termes qui entrent en résonance avec la préface de Philostrate :

Je ne suis pas d'accord avec ceux qui refusent cet exercice de conversion en prose latine sous prétexte que, le mieux ayant déjà été trouvé, tout ce que nous dirons autrement sera inévitablement inférieur. Il ne faut pas toujours désespérer de ne pouvoir trouver mieux que ce qui a été dit, et la nature n'a pas fait l'éloquence si démunie et si pauvre qu'on ne puisse bien dire une même chose deux fois. (...) S'il n'y avait qu'une seule façon de bien parler, on serait autorisé à penser que les anciens nous ont fermé la voie ; mais en réalité les manières de s'exprimer sont innombrables et multiples sont les chemins qui mènent au même endroit (Quintilien, X, 5, 5 et 7)³⁹.

La paraphrase est ainsi conçue par Quintilien comme « lutte d'émulation » (*certamen atque aemulatio*, X, 5, 5) - c'est l'image du corps à corps qu'emploie dans sa préface le second Philostrate. La forme la plus aboutie de l'exercice est le pastiche :

L'exercice atteint la perfection même lorsque, tout en lisant un discours de Lysias, on s'applique à en exprimer les pensées à la manière de Démosthène, ou,

³⁸ Sur la nature et l'importance de cet entraînement dans le système éducatif, voir l'introduction de M. Patillon aux *Progymnasmata* de Théon, *Op. cit.*, pp. civ-cvii, A. Zucker, « *Qu'est-ce qu'une paraphrasis ? L'enfance grecque de la paraphrase* », *Rursus*, 6 | 2011. Deux autres paraphrases d'Homère nous sont parvenues, dans le corpus du Pseudo-Ælius Aristide, *Arts rhétoriques* I, de l'ouverture de l'*Iliade* (I, 1-42) et d'un passage de l'*Odyssée* (IX, 425-436). C'est aussi une pratique bien attestée en critique littéraire, où constamment on réécrit les citations pour souligner les effets de style.

³⁹ Voir Théon : « La paraphrase n'est pas inutile, comme certains l'ont dit ou cru : en effet, disent-ils, on n'arrive à bien dire qu'une seule fois, deux fois, ce n'est pas possible. Mais c'est là une erreur grossière : la pensée n'est pas ébranlée par un objet unique d'une seule manière, de sorte que la prolotion de la représentation qui l'accompagne soit toujours la même, mais de plusieurs manières » (*Progymnasmata*, 62, 10-16, traduction M. Patillon).

inversement, tous les développements de Démosthène à la manière de Lysias (Théon, *Progymnasmata*, chap. 15, traduction M. Patillon).

On voit à quel degré d'appropriation des auteurs anciens l'étudiant peut aspirer et quelle virtuosité dans l'expression cet entraînement confère.

C'est cette autre pratique scolaire que notre second Philostrate conjugue avec l'exercice d'*ekphrasis*, recherche de l'évidence, mais avant de paraphraser le bouclier d'Achille, il s'exerce sur un autre objet épique, non figuratif.

Le huitième tableau, *Jeux d'enfants*, s'inspire étroitement du début du chant III des *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes, jusqu'à reprendre la description de la balle de Zeus qu'Aphrodite promet à Eros s'il frappe Médée. Chez Apollonios, Aphrodite décrit à l'enfant le jouet absent ; chez Philostrate, le sophiste prétend pointer l'objet et commenter la représentation que le peintre a tirée du poète : « Vois-tu l'art de cet objet dans le tableau [ὄρας καὶ τὴν τέχνην ἐν τῇ γραφῇ] ? » (8, 5). Nulle image en réalité, on procède du texte au texte, le sophiste transpose en prose les vers d'Apollonios, avec néanmoins une glose qui adapte le texte d'origine à la fiction de l'image : Aphrodite mentionne l'existence de « sutures cachées » [μυρπταὶ δὲ ῥαφαὶ εἰσιν III, 139] ; dans le *tableau*, « la suture se donne à imaginer plutôt qu'à voir » [ῥαφή δὲ αὐτῇ οἷα νοεῖσθαι μᾶλλον ἢ ὄρασθαι 8, 5] - comment faire voir, en effet, un raccord invisible ? De fait aucun procédé pictural n'est suggéré, il ne peut que se donner à lire.

Vient ensuite la mise en tableau du bouclier d'Achille, porté par le fils⁴⁰ du héros dans le duel qui l'oppose au chef des Mysiens, Eurypyle⁴¹. Sa description est d'une disproportion similaire à celle du chant XVIII : sur les vingt-et-un paragraphes de l'*Image*, une quinzaine lui sont consacrés, qui suivent fidèlement le déroulement du texte de l'*Iliade*⁴². La démarcation en est très claire, la brève clôture qui suit la

⁴⁰ La thématique de la transmission est mise en avant dès le début de la description : c'est un « chœur de poètes » qui raconte combien les deux héros « ressemblent à leurs pères » (πατρῴζειν 10, 1), au point de porter les armures de ces derniers (τὰ ὄπλα δὲ ἀμφοῖν πατρῴα 10, 4). La continuité généalogique vaut donc pour le sujet comme le projet de Philostrate.

⁴¹ Il faut comparer notre texte au duel représenté par Quintus de Smyrne, qui décrit le bouclier historique d'Eurypyle (*Suite d'Homère*, VI, 196-293), après avoir proposé une réécriture du bouclier d'Achille (V, 5-127), peut-être imitée de Philostrate.

⁴² Les procédures précises de cette paraphrase sont minutieusement étudiées par R. J. Gallé Cejudo, *El Escudo de Neoptólemo. La parafrafrasis filostratea del escudo de Aquiles (Philostr. Jun., Im. 10.4-20 - Hom., Il. 18.483-608)*, Monografías de Filología Griega, 13, Zaragoza, 2001.

« limite » (ὄρος) dessinée par l'Océan (« Assez pour ces images en relief [τῶν ἐκτυπωμάτων] », 10, 20) répondant à une ouverture programmatique :

Si l'on examine [θεωρῶν] ses armes, on constatera que rien n'est omis des images en relief d'Homère [τῶν Ὅμηροθ ἐκτυπωμάτων], l'œuvre montre avec exactitude tout ce qui s'y trouve [ἀκριβῶς ἢ τέχνη δείκνυσι τὰ κεῖθεν πάντα 10, 5].

Cette exactitude est en réalité moins celle du peintre que celle qui définit l'exercice de paraphrase, et elle restera à l'appréciation du seul lecteur⁴³. Jamais en effet la description ne revient explicitement sur le texte source pour évaluer cette exactitude, le nom d'Homère disparaît même du passage, et Héphaïstos n'est pas davantage nommé : il n'est question que du δημιουργός, avec toute l'ambiguïté que permet ce terme.

Le traitement amplifié des tout premiers vers de la description homérique est exemplaire de la réécriture de notre sophiste :

La figuration [σχῆμα] de la terre, de la mer et du ciel ne demandera, je crois, aucun commentaire [οὐδὲ φράζοντος ὅμαι δεήσει τινός], car l'une se fait reconnaître d'elle-même à qui la regarde, l'artiste [ὑπὸ τοῦ δημιουργοῦ] lui ayant donné sa couleur ; l'autre, la terre, ce sont les cités et ce qui s'y trouve qui la peignent ; pour le ciel, le voici. Tu vois sans doute l'orbe du soleil, comme il est infatigable [ὡς ἀνάμας ἐν αὐτῷ], ainsi que l'éclat de la pleine lune [τὸ τῆς πανσελήνου φαιδρόν] ? Mais j'ai l'impression que tu désires entendre [ἀλλὰ μοι δοκεῖς ποθεῖν ἀκοῦσαι] tous les détails concernant les astres... (10, 5-6)

Il y figura la terre [ἐν μὲν γαῖαν ἔτευξ'], et le ciel, et la mer,

et le soleil infatigable [ἠέλιόν τ' ἀνάμαντα] et la lune pleine [σελήνην τε πλήθουσσαν],

et les étoiles, toutes celles qui couronnent le ciel... (Il. XVIII, 483-484)

Conformément à la tradition exégétique, le premier vers est donc considéré comme organisant l'ensemble de la description : il en établit le programme. Le texte homérique disparaît, les termes poétiques sont remplacés, l'amplification tient à la

⁴³ C'est ainsi l'acribie du sophiste qui est mise en avant dans la scène de danse : « Qu'est-ce qui est représenté ? Des jeunes filles et des jeunes gens qui se tiennent par la main et dansent. Mais toi, à ce qu'il semble, tu ne seras pas satisfait si mes mots ne te décrivent pas exactement [εἰ μὴ σοι ἐξακριβώσομαι τῷ λόγῳ] jusqu'à leurs vêtements » (10, 18). C'est cette fidélité rigoureuse au modèle qui distingue la paraphrase de la réécriture telle que peut la pratiquer Quintus de Smyrne.

présence visible du descripteur, qui « observe à voix haute ». Il n'est plus question que de commenter une représentation (σχῆμα, δημιουργοῦ), mais le point de vue n'est plus celui de l'artisan, plutôt celui du regardant : là où, chez Homère, Héphestos fabrique (ἔτευξε), chez Philostrate, on observe en produisant du discours (φράζοντος). A la lecture de l'épopée source est substituée la fiction du déchiffrement d'une image. Nous n'en retiendrons que quelques exemples, qui travaillent dans le sens de la vraisemblance :

- cette fiction du choix dans le parcours du tableau (« Tu vois, n'est-ce pas, comme il y a deux cités : pour laquelle des deux veux-tu un commentaire en premier ? La lumière des torches t'attire ? » 10, 7, cf. *Il.* XVIII, 489 et 491), qui dissimule l'ordre imposé par le modèle ;
- cette mise en scène d'interrogations sur le sens de détails clairement établi chez Homère (« Au milieu se trouvent deux talents, je ne sais pas pourquoi - à moins, par Zeus, qu'il ne faille supposer qu'ils doivent récompenser qui posera un jugement droit ? » 10, 8, cf. *Il.* XVIII, 507-508) ;
- cette manière de soumettre à l'interprétation des données factuelles (« Et les chiens, il y en a neuf là, je crois, suivent le troupeau » 10, 17, cf. *Il.* XVIII, 578) ;
- la mention des indices qui soutiennent l'interprétation (« Ensuite vois-tu un domaine, qu'on peut identifier, je crois, comme celui d'un roi, dont la joie intérieure est attestée par l'éclat de son regard ? », 10, 13, cf. *Il.* XVIII, 550 et 557).

En réalité, la paraphrase est pastiche : tous ces procédés relevant de la mise en scène d'un regard partagé semblent imités du premier Philostrate. Cela vaut pour les « vois-tu » (ὄρας), « vois » (ἰδοῦ), « je crois » (οἶμαι), et les adresses, « mon garçon » (ὦ παῖ), particulièrement fréquentes dans cette description, mais aussi pour des tournures plus particulières, qui témoignent d'une parfaite familiarité avec le premier recueil : le désir d'entendre qui est prêté au jeune allocutaire (10, 6 cité plus haut), les questions rhétoriques (« Où sont leurs combattants ? Tu pourras les trouver là... », 10, 9), et jusqu'à la confiscation de sa parole (« Et les femmes, qu'en dis-tu ? ne te semblent-elles pas transportées d'excitation ? », 10, 14), la technique d'identification (« c'est un mariage, mon garçon », 10, 7), le déploiement de la description comme un parcours (« Parcourons maintenant la terre, laissons les choses célestes et considérons ce qu'il y a de plus beau sur terre, les cités », 10, 7), la capacité du tableau à raconter (φησί) ou à signifier (ἀνίπτομαι), l'interaction avec l'image (« une vigne est à ta disposition », 10, 15 ou encore : « est-ce que la simplicité de leur musique ne te frappe pas ? », 10, 10), le fait de guider les réactions du jeune garçon (« En remarquant le troupeau de bœufs

(...), n'admire pas leur couleur, mais l'impression de les entendre mugir dans la représentation », 10, 17) ou l'appel à la *phantasia* (« Quand ils avancent en cercle, tu imagines voir le tournoiement d'une roue, un potier à l'œuvre », 10, 19).

La description homérique s'enrichit de la mise en scène des regards, qui donne l'illusion de la présence de l'objet : elle se fait *ekphrasis*, exercice d'évidence. Le projet posé dans la préface est remarquablement abouti ici : le plaisir de croire à l'existence d'un objet qui n'est pas (préf., 4)⁴⁴, la démonstration de la parenté entre peinture et poésie (préf., 6), la présence d'un allocutaire qui permet à la prose sophistique de marcher sur ses deux jambes et d'obtenir « sa forme propre ». Cette forme propre, c'est une illusion : celle d'une co-présence à une image alors même que le sophiste ne peut pas être plus près d'un modèle textuel.

Alors que le premier Philostrate travaille à établir une distance, par l'existence fictive d'images propres⁴⁵, l'écriture imitative de ses successeurs dessine progressivement une forme de généalogie homérique : c'est peut-être au basculement dans l'Antiquité tardive qu'on assiste à la constitution du bouclier en archétype.

⁴⁴ L'hypothèse selon laquelle Philostrate décrirait une véritable représentation du bouclier homérique (Voir R. Amedick, « *Der Schild des Achilleus in der hellenistisch-römischen ikonographischen Tradition* », art. cit., p. 162 et n. 23) témoigne simplement de la réussite du texte à construire une illusion de présence.

⁴⁵ Voir J. Elsner, « *Philostratus Visualizes the Tragic : Some Ecphrastic and Pictorial Receptions of Greek Tragedy in the Roman Era* », dans *Visualizing the Tragic. Drama, Myth, Ritual in Greek Art and Literature. Essays in Honour of Froma Zeitlin*, sous la direction de C. Kraus et al., Oxford, OUP, 2007, pp. 309-337.