

## De l'*ekphrasis* des manuels aux *Portraits* de Lucien\*

Francesca Mestre et Pilar Gómez  
Universitat de Barcelona

### ABSTRACT

*Imagines* (Εἰκόνες) has been considered the most complete and complex Lucian *ἔκφρασις*; this fact invites us to think that its author, once again, intends here to break with gender molds and a conventional writing of his times. Thus, starting from school exercises (*ἔκφρασις* and others) and their rules, Lucian puts an object *in absentia* under the eyes of the listener or the reader, but, by taking as references works of classical sculpture, he wants to model, not using marble or stone but words, the portrait of a beautiful woman, Panthea, the mistress of emperor Lucius Verus. So it turns out that the description becomes a lesson on how to read a work of art by an expert (σοφός), *i.e.* a theory about ancient beauty canons, but, by adapting them to Lucian's own context and to the triviality of the life of the imperial court, beautiful Panthea is also inscribed in the catalogue of satirical heroes of the Lucian universe.

KEYWORDS : Lucian, *progymnasmata*, *ekphrasis*, *Imagines*, *Pro imaginibus*

### 1.

La littérature de l'époque impériale est une littérature rhétorique, marquée par l'apprentissage scolaire au long du parcours des différents niveaux de formation —d'abord chez le γραμματιστής ou *paedagogus* et ensuite chez le

\* Cet article a été préparé dans le cadre du projet de recherche FFI2016-77969-P financé par le 'Ministerio de Economía, Industria y Competitividad'.

γραμματικός ou *grammaticus* pour les deux premières étapes— qui aboutissent aux exercices pratiqués chez le rhéteur ; ces exercices, les *progymnasmata*, c'est-à-dire, littéralement, exercices préparatoires, dont la méthodologie consistait à lire ou à écouter un texte pris comme modèle, à l'identifier et le reconnaître au moyen de sa définition, classification, explication, variation et évaluation, pour en produire tout de suite après une espèce de réplique<sup>1</sup>. Le rhéteur Aélius Théon, dans l'introduction de son manuel, montre l'« utilité » des *progymnasmata* pour atteindre la performance dans la composition d' *hypotheses* et des genres du discours oratoire, qui est, nous le savons, le but principal de la formation dans l'Empire ; or Théon fait valoir aussi l'importance que la formation rhétorique des *progymnasmata* fournit à l'ensemble de toutes les formes d'expression littéraire ; il encourage, à cet effet, les enseignants à compiler des exemples de chaque exercice en prélevant des modèles et des sujets dans les textes des auteurs anciens afin que les disciples puissent les étudier, comprendre et mettre en pratique :

ταῦτα μὲν οὖν παρεθέμην, οὐ νομίζων μὲν ἅπαντα εἶναι πᾶσιν ἀρχομένοις ἐπιτήδεια, ἀλλ' ἵνα ἡμεῖς εἰδῶμεν, ὅτι πάνυ ἐστὶν ἀναγκαῖον ἢ τῶν γυμνασμάτων ἄσκησις οὐ μόνον τοῖς μέλλουσι ῥητορεύειν, ἀλλὰ καὶ εἴ τις ἢ ποιητῶν ἢ λογοποιῶν ἢ ἄλλων τινῶν λόγων δύναμιν ἐθέλει μεταχειρίζεσθαι. ἔστι γὰρ ταῦτα οἷονεὶ θεμέλια πάσης τῆς τῶν λόγων ἰδέας, καὶ ὡς ἂν αὐτὰ τις ὑπάγηται τῇ τῶν νέων ψυχῇ, ἀνάγκη τὸν αὐτὸν τρόπον καὶ τὰ μετὰ ταῦτα συμβαίνειν· διόπερ χρὴ πρὸς τοῖς εἰρημένοις καὶ αὐτὸν τὸν διδάσκαλον ἀνασκευάσας τινὰς καὶ κατασκευάσας [μάλιστα] κάλλιστα ποιησάμενον προστάξαι τοῖς νέοις ἀπαγγεῖλαι, ὅπως τυπωθέντες κατὰ τὴν ἐκείνων ἀγωγὴν μιμήσασθαι δυνηθῶσιν· (Theon *Prog.* 70)

Je n'ai pas fait cet exposé parce que je pensais que tout y convenait à tous les débutants, mais pour que nous sachions que l'entraînement à ces exercices est absolument nécessaire non seulement aux futurs orateurs, mais encore à tous ceux qui veulent pratiquer l'art des poètes, des historiens ou d'autres écrivains. En effet, ce sont là en quelque sorte les fondements de toute forme de discours et la façon dont on les aura jetés dans l'esprit des jeunes gens déterminera nécessairement la qualité aussi de la suite : aussi faut-il qu'en plus des exemples susdits le maître lui-même compose en particulier certaines contestations et confirmations parfaites et qu'il les fasse réciter par les jeunes gens, afin qu'ils soient façonnés par la méthode de ces modèles et deviennent capables de les imiter<sup>2</sup>.

Le texte de Théon s'avère programmatique dans la mesure où, sans le dire explicitement, il introduit un concept fondamental dans la littérature de l'époque impériale : la *μίμησις* littéraire ou rhétorique, et établit de ce fait

1. WEBB 2001, 289-316 ; CRIBIÖRE 2001, 229-230 ; WEBB 2017, 139-153.

2. Nous suivons, ici et ailleurs, le texte et la traduction de PATILLON 1997.

que parole et mot écrit représentent deux formes d'expression inséparables, en particulier dans une période où la formation scolaire rhétorique était dominante. Le rhéteur, par conséquent, a dans ses mains la responsabilité d'une formation qui est la même pour le futur orateur et pour l'écrivain, étant donné que pour l'un et l'autre le point de départ sera toujours un modèle connu, figé par la tradition, que l'élève doit appréhender et imiter, tout en le réélabrant, le retravaillant, afin d'en faire sa propre création, en faisant face à de très dures contraintes, une espèce d'esclavage pour la création, porté souvent à des extrêmes absurdes, comme nombre d'auteurs en grec et en latin remarquent, sous forme satirique la plupart du temps<sup>3</sup>.

Tous les manuels de *progymnasmata* établissent le catalogue des diverses modalités d'exercice, c'est une liste fermée qui, en principe, n'admet pas d'autres possibilités, et cette liste est, à très peu d'exceptions près, exactement la même chez tous les auteurs : elle comprend quatorze *progymnasmata*<sup>4</sup>, qui sont presque toujours définis de la même façon, qui reçoivent le même nom, et dont les exemples sont la plupart du temps les mêmes : ceci pour signaler l'unité et la fixation stricte de ce système de *paideia*.

Or, il est important de dire que ces exercices ne sont pas du tout, eux-mêmes, des modèles de composition, du point de vue du genre ou de la forme finale du discours ou de l'œuvre littéraire ; ce ne sont que des clichés, chacun ne visant qu'un seul aspect de l'expression, dont la performance servira au futur orateur, sophiste ou écrivain, de répertoire de sujets, mais surtout de formes au moment d'élaborer une pièce littéraire qui, évidemment, enchaînera, par succession ou par fusion, d'une façon plus ou moins visible en vertu de la créativité de l'auteur, un nombre indéterminé de ces ressources.

Un de ces exercices est l'*ἔκφρασις*, qui généralement désigne une description et, plus particulièrement, la description d'objets artistiques. C'est une forme —comme toutes les autres que les *progymnasmata* proposent— largement représentée dans la littérature grecque, dans tous ses genres et à toutes les époques, en commençant par la description du bouclier d'Achille dans l'*Iliade*<sup>5</sup>. Or, c'est dans la littérature grecque de l'époque impériale, dans le cadre de la Seconde Sophistique, et surtout chez des auteurs tels que Philostrate avec *La galerie de tableaux* et Callistrate avec sa *Description de quelques statues*, que l'*ἔκφρασις* apparaît comme un genre par lui-

3. À cet égard, de nombreux passages de Lucien peuvent être cités dans *Le Pseudosophiste ou le Soléciste*, *Le Maître de rhétorique*, *Le Pseudologiste ou Sur le mot apophras*, etc.

4. Les voici : fable (μῦθος), récit (διήγημα), anecdote (χρεία), maxime (γνώμη), confirmation (κατασκευή) et réfutation (ἀνασκευή), lieu commun (κοινὸς τόπος), éloge (ἔγκωμιον), blâme (ψόγος), comparaison (σύγκρισις), éthorée (ἠθοποιία), description (ἔκφρασις), thèse (θέσις), loi (νόμος).

5. Hom. *Il.* 18.478-608. La bibliographie sur l'écphrase dans le monde gréco-romain est abondante, voir une mise au jour très utile dans SQUIRE 2015, 16-33.

même, en vertu, évidemment, de son inclusion dans les exercices préparatoires<sup>6</sup>.

Théon définit l'ἔκφρασις<sup>7</sup> comme un discours qui expose en détail et présente devant les yeux, d'une façon manifeste, l'objet montré ; et il ajoute que la description peut porter sur des personnages, des faits, des lieux ou des époques :

Ἐκφρασις ἐστὶ λόγος περιηγηματικὸς ἐναργῶς ὑπ' ὄψιν ἄγων τὸ δηλούμενον.  
γίνεται δὲ ἔκφρασις προσώπων τε καὶ πραγμάτων καὶ τόπων καὶ χρόνων.  
(Theon *Prog.* 118)

La description est un discours qui présente en détail et met sous les yeux de façon évidente ce qu'il donne à connaître. On a des descriptions de personnes, de faits, de lieux et de temps.

De cette manière, l'orateur, ou l'écrivain, pourra atteindre son but s'il est capable de construire un discours, moyennant la description, qui soit clair et visible, puisque σαφήνεια et ἐνάργεια sont les principales ἀρεταὶ d'une ἔκφρασις<sup>8</sup> ; ce sont elles qui permettent de « presque voir ce qui est décrit » :

ἀρεταὶ δὲ ἐκφράσεως αἶδε, σαφήνεια μὲν μάλιστα καὶ ἐνάργεια τοῦ σχεδὸν ὁρᾶσθαι τὰ ἀπαγγελλόμενα, ἔπειτα τὸ μὴ τελέως ἀπομηκύνειν περὶ τὰ ἄχρηστα... (Theon *Prog.* 119)

Les vertus de la description sont les suivantes : avant tout la clarté et l'évidence qui fait presque voir ce qu'on présente ; puis de ne pas s'étendre tout au long sur les détails inutile...

Par étymologie, ἐνάργεια, ἐναργῶς, ἐναργής sont des mots qui appartiennent au champ lexical de la vision ; ils désignent la luminosité ou quelque chose qui brille<sup>9</sup>. Et à cette vivacité le mot doit son pouvoir de recréer une image, c'est justement l'ἐνάργεια qui distingue —selon le rhéteur Nicolas— une ἔκφρασις d'un simple exposé des faits et transforme les auditeurs en spectateurs, *in absentia*, pour ainsi dire :

ἔκφρασις ἐστὶ λόγος ἀφηγηματικὸς, ὑπ' ὄψιν ἄγων ἐναργῶς τὸ δηλούμενον.  
πρόσκειται δὲ ἐναργῶς, ὅτι κατὰ τοῦτο μάλιστα τῆς διηγήσεως διαφέρει ἢ

6. Tous les traités de *progymnasmata* —Théon (Ie siècle), d'Hermogène (IIIe siècle), d'Aphthonios (IVe siècle) ou de Nicolas (Ve siècle)— placent la description après l'éthopée et précédant la thèse.
7. Pour un résumé de l'ἔκφρασις dans les livres de Théon et dans les autres *Manuels*, cf. PATILLON 1997, xxxviii-xlv.
8. Cf. DUBEL 1997, 249-264.
9. CHANTRAINE 1970. Les termes équivalents en latin chez Quintilien sont : *evidentia, in-lustratio, sub oculis subiectio, perspicuitas...*(*Inst.* 6.2,32 ; 8.3,61).

μὲν γὰρ ψιλὴν ἔχει ἔκθεσιν πραγμάτων, ἢ δὲ πειρᾶται θεατὰς τοὺς ἀκούοντας ἐργάζεσθαι. (Nicol. *Prog.* 68)

*Ekphrasis* est un discours qui expose en détail, qui met sous les yeux de façon évidente ce qu'il donne à connaître. De façon évidente est ajouté puisque c'est par là qu'il diffère le plus du récit ; car le récit offre un exposé clair simple des faits, tandis que l'*ekphrasis* tache de transformer les auditeurs en spectateurs<sup>10</sup>.

D'autre part, il est important de signaler que le terme grec ἔκφρασις est formé sur le même radical que le verbe φράζειν — « faire comprendre, indiquer par des signes ou par la parole<sup>11</sup> » —, renforcé par le préfixe ἐκ-, de sorte que sa traduction serait « décrire de façon exhaustive » ; cependant, le mot « description », comme en latin *descriptio*, appartient au champ sémantique de l'écriture, tandis qu'en grec le champ lexical concerné est celui de l'oral ; sans oublier, par ailleurs, que même le champ sémantique de γράφειν en grec désigne à la fois l'action de dessiner ou peindre et aussi celle d'écrire.

La description (ἔκφρασις) nous emmène, donc, à une autre réalité, qui est visuelle et verbale en même temps, dont l'orateur ou l'écrivain ont la clé : leurs mots donnent accès à un monde parallèle, qui est révélé par une parole sage et persuasive ; autrement dit, il s'agit d'une translation du texte iconique au texte linguistique, sans que la parole abandonne l'hégémonie, car sans l'hégémonie de la parole, il ne s'agirait que d'une affaire de θαῦμα, d'admiration, d'étonnement<sup>12</sup>.

Finalement, en ce qui concerne le style de l'ἔκφρασις, les auteurs des manuels, et notamment Théon qui nous sert ici de porte-parole de ses collègues postérieurs, signalent que la correspondance entre le sujet et le mode d'expression utilisé est nécessaire et obligatoire ; l'élocution, donc, ne doit pas s'éloigner du caractère ni de la proportion de l'objet ou sujet décrits :

τὸ δὲ ὅλον συνεξομοιοῦσθαι χρὴ τοῖς ὑποκειμένοις τὴν ἀπαγγελίαν, ὥστε εἰ μὲν εὐανθές τι εἶη τὸ δηλούμενον, εὐανθῆ καὶ τὴν φράσιν εἶναι· εἰ δὲ ἀνχμηρὸν ἢ φοβερὸν ἢ ὁποῖον δὴ ποτε, μηδὲ τὰ τῆς ἐρμηνείας ἀπάδειν τῆς φύσεως αὐτῶν. (Theon *Prog.* 119-120)

D'une manière générale l'expression doit se modeler sur le sujet, de sorte que, si ce qu'on donne à connaître est fleuri, l'expression soit également fleurie et que, si cela est sec ou horrible ou autrement, les éléments de l'expression ne soient pas en désaccord avec la nature du sujet<sup>13</sup>.

10. Texte de FELTEN 1913 ; notre traduction.

11. CHANTRAINE 1979, 1224.

12. Cf. SPINICCI 2008.

13. Cf. Hermog. *Prog.* 10.6 (texte et traduction PATILLON 2008) : ἔτι μέντοι συνεξομοιοῦσθαι τὰ τῆς φράσεως ὀφείλει τοῖς πράγμασιν· ἂν ἀνθηρὸν τὸ πρᾶγμα, ἔστω καὶ ἡ λέξις

Voici un résumé très rapide de ce que Théon —et Nicolas— entendent par ἔκφρασις, toujours du point de vue de l'exercice préparatoire. Les autres auteurs des *Manuels de progymnasmata* qui nous sont parvenus s'y accordent, sauf quelques petites différences ou additions. Par exemple, en ce qui concerne le style, Aphthonios recommande que le style de la description soit ἀνειμένον (délié)<sup>14</sup>, bien qu'il puisse être garni de différentes figures afin d'atteindre le but principal, c'est-à-dire, reproduire fidèlement, par des mots, l'objet décrit :

Ἐκφράζοντας δὲ δεῖ τὸν τε χαρακτηῖρα ἀνειμένον ἐκφέρειν καὶ διαφοροῖς ποικίλλειν τοῖς σχήμασι καὶ ὅλως ἀπομιεῖσθαι τὰ ἐκφραζόμενα πράγματα.  
(Aphth. *Prog.* 12.3)

Le style de la description sera délié, orné de figures variées et d'un façon générale à l'imitation des sujets décrits.

Le rhéteur Nicolas évoque également diverses formes d'expression dans la composition d'une description, mais la correspondance avec l'objet décrit est obligatoire et inévitable, car sans cette correspondance l'auditeur ne reçoit pas la motivation adéquate :

φράσεως δὲ ποικίλης ἐν αὐτῇ δεόμεθα· πρὸς γὰρ τὴν ὑποκειμένην ὑπόθεσιν ἀρμόζειν δεῖ καὶ τὸ τῆς ἀπαγγελίας εἶδος ἢ γλυκαίνοντας ἢ ἐκτραγωδοῦντας τὰς συμφορὰς ὅλως ἄλλο τι παριστάντας πάθος· (Nicol. *Prog.* 70)

Il nous faut, pour l'*ekphrasis*, un style varié, car la forme d'expression doit aussi s'ajuster au sujet proposé, rendant douces ou tragiques les accidents ou, en un mot, présenter quelque autre émotion.

Les manuels des rhéteurs indiquent également comment une description doit être élaborée. Ainsi, Aphthonios précise que s'il s'agit d'actions, un ordre chronologique doit être suivi, tandis que la description des lieux et des circonstances doit s'appuyer sur leur entourage, et que pour une description de personnes, il faut aller du début à la fin<sup>15</sup>. Quant à Nicolas, il considère la description une partie d'un assemblage de pièces permettant de composer un ensemble :

τοιαύτη, ἂν ἀνχμηρὸν τὸ πρῶμα, ἔστω καὶ ἡ λέξις παραπλησία. (Il importe en outre que les éléments de l'expression se modèlent sur les objets : si l'objet est fleuri, l'expression le sera aussi, si l'objet est sec, l'expression sera de même sorte).

14. Aphth. *Prog.* 12.3 (PATILLON 2008) ; Hermogène, lui, explique que le style ἀνειμένον est l'opposé du style ardent et véhément (Hermog. *Id.* 2.1). Aussi, Dion Chrysostome (*Or.* 18.10) emprunte ἀνειμένον pour définir le style d'Hérodote.
15. Aphth. *Prog.* 12.1 : Ἐκφράζειν δὲ δεῖ πρόσωπα μὲν ἀπὸ τῶν πρώτων ἐπὶ τὰ τελευταῖα, τουτέστιν ἀπὸ κεφαλῆς ἐπὶ πόδας. (La description des personnes ira de ce qui est premier à ce qui est dernier ; c'est à dire de la tête aux pieds).

Ἔστι δὲ ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ τοῦτο τὸ προγύμνασμα τῶν ὡς μερῶν παραλαμβανομένων· οὐδὲν δὲ ἴσως ἂν κωλύοι καὶ ὡς ἀρκοῦσάν ποτε αὐτὴν πρὸς ὅλην ὑπόθεσιν ἐργάσασθαι, ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον μέντοι τῶν μερῶν ἔστι. (Nicol. *Prog.* 70).

Cet exercice est, la plus part du temps, comme un partie prise d'un ensemble plus large, mais rien n'empêche qu'il puisse parfois être travaillé comme suffisant en lui-même pour une hypothèse complète, puisqu'il est, sans doute, la partie la plus grande.

Donc, d'après Nicolas, la description fournit une connaissance particulière et précise de l'objet décrit : un récit générique, par exemple, explique tout simplement que les Athéniens et les Lacédémoniens se sont battus ; en revanche, une description doit porter sur des particularités telles que les préparatifs au combat ou les armes utilisées, puisque la description est toujours, en termes généraux, un moyen d'exprimer la substance et l'essence des faits<sup>16</sup>.

En ce qui concerne la description spécifique des œuvres d'art, c'est aussi le rhéteur Nicolas qui propose des démarches concrètes : il est obligatoire que l'*ἔκφρασις* de statues ou de peintures contienne une réflexion sur le style de l'artiste et même sur son état d'humeur au moment de la réalisation de son œuvre, afin que ces explications contribuent à l'*ἐνάργεια*<sup>17</sup>. Voilà, à vrai dire, une observation très intéressante, qui annonce peut-être de la différence<sup>18</sup> entre l'*ekphrasis* de l'antiquité et celle de l'époque moderne : pour les anciens l'objet d'art, et par conséquent sa description, attire l'attention surtout par ce qu'il représente — le mythe sous-jacent ou les passions qu'il symbolise — et beaucoup moins par la manière dont il a été exécuté ; dans les descriptions de l'antiquité, du fait qu'elles sont des images verbales élaborées à partir d'une image plastique, la culture (*paideia*) du locuteur est un aspect très important, il s'agit d'un exploit rhétorique, qui consiste à construire verbalement un objet à travers des mots<sup>19</sup>.

L'*ekphrasis* est, sans doute, un grand défi à l'égard de la maîtrise d'un sophiste virtuose ; en effet, réussir à faire visible un objet par le langage, ou, de même, décrire un objet d'art pour que l'auditeur le voie, n'est, somme toute, que l'expression la plus élaborée de la rivalité entre parole et image<sup>20</sup> ; dans ce sens, le champ lexicale de la vision devient le matériau de référence métaphorique pour établir le pouvoir d'évocation de la parole, son *ἐνάργεια*.

16. Nicol. *Prog.* 69.

17. *Ibidem*.

18. Très justement signalé par WEBB 2009, 11.

19. Philostrate, dans *La galerie de tableaux*, prétend avoir sous les yeux les peintures qu'il décrit ; et ces peintures sont, à leur tour, des représentations d'histoires — de mythes, de héros ... — : elles constituent donc une réalité rhétorique qui devient littéraire, qui devient un texte à lire, car la description de la galerie des peintures est destinée à circuler séparément des conditions que l'auteur déclare être à l'origine de la description ; cf. MESTRE 2004, 155-175.

20. GÓMEZ 2019, 239-248.

L'école des anciens, qui est formation rhétorique, est pleine de contraintes, c'est vrai, mais ce sont ces mêmes contraintes qui ouvrent la possibilité d'une application directe<sup>21</sup> et d'un procès créatif très riche. De cette façon, tout le *corpus* de modèles de toutes sortes — personnages, valeurs, récits, citations, conduites, évènements, etc. — sera inévitablement repérable dans les textes littéraires.

En ce qui concerne notamment l'*ekphrasis*, Lucien de Samosate, un *pepai-deumenos* convaincu, est un exemple excellent et de la stricte application littéraire des contraintes des *progymnasmata* — exemple unique, évidemment, car le talent ou le génie particulier de chacun permet que, bien qu'issus des mêmes modèles, le résultat soit différent — et de l'aboutissement d'un brillant procès créatif.

## 2.

Lucien de Samosate (s. II AD), très prolifique écrivain grec de l'époque impériale, souvent appelé maître de la satire, rénovateur du dialogue, a aussi beaucoup d'autres mérites du point de vue de la littérature, puisqu'il est une source presque intarissable d'exemples de la réflexion sur l'effet des mots et du langage. L'œuvre de Lucien est comblée de l'application stricte des répertoires de modèles et de procédures, mais aussi du résultat de la mise en œuvre de ces procédures d'une façon jusqu'au-boutiste, extrêmement particulière, créative et innovatrice. Pour reprendre les mots de Reardon, dans Lucien il y a l'ancien en parallèle avec le nouveau, le plus radicalement nouveau<sup>22</sup>.

Pour aborder notre sujet, nous avons choisi d'analyser le dialogue *Portraits* — avec sa réplique *Défense des portraits*<sup>23</sup> —, dans l'idée d'y suivre, d'un côté, l'application des *progymnasmata* conventionnels (l'*ἔκφρασις* en particulier : en fait, *ἔκφρασις* se trouve être le titre de ces écrits), et de l'autre, de montrer et de mettre en valeur comment, suivant en apparence strictement les règles et les conventions de la *paideia* et de la tradition, Lucien façonne, crée, un produit nouveau. Or la nouveauté ouvre à son tour tout un éventail de ressources et de stratégies rhétoriques et littéraires, par exemple : la fusion de formes, la *mixis*, la réflexion théorique sur le langage, le langage face aux arts de représentation plastique, la *mimésis* littéraire et la *mimésis* de la réalité, le tout logé dans le cadre d'une forme tout à fait définie, le dialogue<sup>24</sup>.

21. WEBB 2001, surtout 292, 304.

22. REARDON 1971, 155-180.

23. CISTARO 2009 ; DUBEL 2014, 145-175.

24. Lucien lui-même affirme que la transformation du dialogue qu'il entreprend est sa plus grande réalisation littéraire ; voir MESTRE & GÓMEZ 2001, 115-122. Sur la *mixis* élément fondamental de la création littéraire chez Lucien, voir CAMEROTTO 1998, 75-133 ; DERIU 2017 ; MARQUIS & BILLAULT 2017.

Les dialogues *Portraits* et *Défense des portraits* sont des entretiens entre deux personnages de fiction, contemporains, Lykinos<sup>25</sup> et Polystratos, qui parlent, comme par distraction ou passe-temps, d'une dame de la cour, Panthéia<sup>26</sup>, qui n'est autre que la maîtresse de l'empereur Lucius Verus<sup>27</sup>.

Tout commence, paraît-il, par une vision frappante ; dans *Portraits*, Lykinos transmet à son interlocuteur Polystratos la grande impression qu'il a éprouvée à la vue d'une femme d'une beauté exceptionnelle :

ΛΥΚΙΝΟΣ. — Ἄλλ' ἢ τοιοῦτόν τι ἔπασχον οἱ τὴν Γοργῶ ἰδόντες οἷον ἐγὼ ἔναγχος ἔπαθον, ὃ Πολύστρατε, παγκάλην τινὰ γυναῖκα ἰδόν· αὐτὸ γὰρ τὸ τοῦ μύθου ἐκείνο, μικροῦ δέω λίθος ἐξ ἀνθρώπου σοι γεγονέναι πεπηγὸς ὑπὸ τοῦ θαύματος. (Luc. *Im.* 1)

LYKINOS.— En vérité, Polystratos, ce qu'on éprouvait autrefois à la vue de la Gorgone, je viens de l'éprouver tout à l'heure en voyant une femme parfaitement belle. Peu s'en faut que d'homme je ne sois devenu pierre, comme dans la fable, figé par l'admiration<sup>28</sup>.

Dès le début, donc, il s'agit d'un θαῦμα, qui a besoin d'être dit en paroles, et dans ce cas d'une façon hyperbolique et paradoxale — l'accent est mis sur la vision<sup>29</sup>—, autrement dit, il s'agit de l'effet chocant qu'une vision déterminée provoque ; c'est surtout l'aspect visuel qui compte, bien plus que la qualité de ce qui est vu — la beauté est mentionnée, mais la comparaison (*synkrisis*, un autre προγύμνασμα<sup>30</sup>) qui définit le θαῦμα n'est pas pour autant une comparaison de beauté : Lykinos évoque la Gorgone, et l'impact visuel qu'elle avait le pouvoir de provoquer, ainsi que ses résultats — être pétrifié —, pour avertir Polystratos surtout de cet impact.

Plus encore, un peu plus loin, Lykinos, qui va s'engager dans la difficile tâche de mettre en paroles sa vision, afin que son interlocuteur éprouve le

25. Lykinos, dont le nom a été interprété comme une déformation du nom de Lucien, apparaît plusieurs fois dans les textes de Lucien (*Lexiphanès*, *Conversation avec Hésiode*, *Défense des portraits* ...), est considéré un des *alter ego* dont notre auteur se sert souvent.

26. Xénophon (*Cyr.* 6. 1.31, 6.11 ; 5.1.2-18) avait déjà écrit sur l'apparence et le caractère d'une autre Panthéia —la plus belle femme de l'Asie— ; Plutarque en parle aussi dans plusieurs passages des *Moralia* (31 c, 84 f, 521 f, 706 d, 1093 d) ; et Philostrate lui consacre une de ses descriptions (*Im.* II 9), où il remarque que ni la maîtrise du langage de Xénophon suffit pour rendre les qualités morales de la jeune femme, tandis que, par contre, l'auteur de la peinture qu'il se propose d'interpréter y arrive sans problème. Même s'il ne s'agit pas de la même femme, l'existence d'autres témoignages sur une Panthéia, est utile pour mieux comprendre le jeu littéraire de Lucien. Cf. GÓMEZ & JUFRESA 2007, 277-287.

27. En ce qui concerne Lucien et Lucius Verus, cf. BILLAULT 2010, 146-155.

28. Traduction É. Chambry, cf. BILLAULT & MARQUIS 2015.

29. GOLDHILL 1994, 197-233.

30. En voici la définition de Théon (*Prog.* 112) : ...λόγος τὸ βέλτιον ἢ τὸ χεῖρον παριστάς· γίνονται δὲ συγκρίσεις προσώπων τε καὶ πραγμάτων (...un discours qui compare le meilleur ou le pire. On a des parallèles de personnes et de choses).

même effet (suivant exactement la définition de l'ἔκφρασις rhétorique, comme nous l'avons déjà indiqué), avoue quand même qu'il y aura forcément un élément capital que sa description ne pourra guère rendre. Polystratos pourra « voir » la dame, mais même si la description est parfaite, il ne pourra jamais « être vu » :

ΛΥΚΙΝΟΣ.– (...) καίτοι τοῦτο μὲν ἴσως εἰρηνικώτερόν ἐστιν καὶ τὸ τραῦμα ἦπτον καίριον, εἰ αὐτὸς ἴδοις· εἰ δὲ κάκεινη προσβλέψῃ σε, τίς ἔσται μηχανὴ ἀποστῆναι αὐτῆς ; (Luc. *Im.* 1)

LYKINOS.– (...) Il se peut cependant que ton émoi soit moins grand et que la blessure soit moins grave, si c'est toi qui la vois ; mais si c'est elle qui jette les yeux sur toi, je ne vois pas comment tu pourras t'en sauver.

Nous sommes évidemment dans le terrain stricte de l'*ekphrasis* : il est question de réussir à ce que les mots mettent devant les yeux du destinataire l'objet décrit, au moyen de la *phantasia*. Par contre, rien n'est dit chez les rhéteurs de la capacité magnétique d'être vu —voici une des grandes innovations de Lucien, qu'il utilise, ailleurs, et pour la vue et pour l'ouïe<sup>31</sup>. Polystratos, lui, cependant, ne souhaite pas vraiment, au premier moment, entendre une description de la belle femme, il veut juste savoir de qui s'agit-il, c'est-à-dire, il veut que sa vision mentale, sa *phantasia*, lui vienne tout simplement de son souvenir de la réalité, sans intermédiaire, sans une création à travers les mots ; c'est pour cela qu'il dit à Lykinos :

ΠΟΛΥΣΤΡΑΤΟΣ.– Παύου, ὦ Λυκῖνε, τεράσιόν τι κάλλος ἀναπλάττων, ἀλλ' εἰπέ, τίς ἡ γυνή ἐστιν. (Luc. *Im.* 2)

POLYSTRATOS.– Cesse, Lykinos, de nous façonner je ne sais quelle beauté prodigieuse. Dis-nous plutôt quelle est cette femme.

La phrase est fort intéressante : la réalité (τίς ἡ γυνή ἐστιν) s'oppose au τεράσιον (ce qui est prodigieux, donc irréel) et à ce qui implique le terme ἀναπλάττων, c'est-à-dire, littéralement par le préfixe ἀνα-, « refaire » manuellement quelque chose au sens propre, et « inventer », « imaginer », au sens figuré. Encore une fois, Lucien joue ici avec le cadre borné de la forme conventionnelle, qui, d'habitude, n'implique rien de significatif vis à vis de la réalité, du moment présent, et, dans ce cas, de l'éventuelle identification avec quelqu'un de réel et connu de l'auteur de la description.

Ce n'est que parce que Lykinos ne connaît pas la femme, ne peut pas en donner le nom, qu'il aura recours à la description, et là, une fois dans le cadre rhétorique de la description, il essaiera, d'une façon satirique à notre avis, de décrire de la façon la plus traditionnelle possible. Il va donc faire la

31. Luc. *Dom.* 2, 17-18, 32, *Her.* 4-6. Cf. JUFRESA, MESTRE & GÓMEZ 2000, 273-277.

description de la femme à son interlocuteur, et cette description sera tellement réussie que Polystratos saura tout de suite de qui il s'agit, puisque, lui, il la connaît : la femme, la vraie femme décrite, aura par conséquent été portée devant les yeux de Polystratos, parce que, plus qu'appliquer sa *phantasia* à se faire un portrait de cette femme, il l'applique à une espèce de reconnaissance de la dame elle-même<sup>32</sup>. C'est ainsi que, pour Polystratos, la reconnaissance s'est produite à un deuxième degré, grâce à la description de Lykinos. La fusion du cadre de la *phantasia* et celle de la reconnaissance ou du souvenir du réel est un des atouts les plus importants, nous paraît-il, de la démarche de Lucien qui, à partir de ce moment-là, prépare son terrain pour parler à son empereur, et au public qui reconnaît Panthéia, la vraie Panthéia, et la met en rapport avec Lucius Verus, l'empereur, bien réel aussi<sup>33</sup>.

Par ailleurs, la description que Lykinos met en œuvre un bon nombre des ingrédients conventionnels et des lieux communs (κοινὸς τόπος, encore un autre *progymnasma*<sup>34</sup>) : la parole toute seule n'arrive pas à faire une imitation exacte de toute la beauté de l'objet décrit, comme souvent les arts plastiques n'y arrivent pas non plus ; cependant, dit-il, il lui sera plus facile de parcourir avec ses mots, non pas la vision qu'il a eue, mais la comparaison (σύγκρισις) de cette vision avec des statues célèbres, c'est-à-dire, encore une fois, avec quelque chose de réel, non pas ce que la statue représente, mais la statue elle-même, l'objet. Lykinos va donc évoquer des statues très connues — des peintures aussi —, visibles, qui se trouvent à la vue de tout le monde — des œuvres, d'artistes comme Apellès<sup>35</sup>, Phidias, ou Alcamène :

ΛΥΚΙΝΟΣ.— Καὶ μὴν ἀσφαλέστερον αὐτὸς ποιήσῃν μοι δοκῶ τῶν παλαιῶν  
τινας ἐκείνων τεχνιτῶν παρακαλέσας ἐπὶ τὸ ἔργον, ὡς ἀναπλάσειάν μοι τὴν  
γυναικα. (Luc. *Im.* 3)

LYKINOS.— Il me paraît plus sûr à moi d'appeler quelques-uns des grands artistes de l'Antiquité et de les charger de représenter cette femme à ma place<sup>36</sup>.

32. Sur les conséquences émotionnelles que l'*ekphrasis*, au-delà de la rhétorique, produit sur le destinataire, cf. PIGEAUD 2014, 177-178.
33. Cf. MESTRE & GÓMEZ 2018, 561-565. BÄBLER 2018, 189-201 affirme que Lucien élabore une subtile parodie de l'ecphrase et du discours artistique contemporain, et détruit avec le portrait de *sa* Panthéia ce qui pourrait sembler un acte de servilité et de flatterie vis à vis de la maîtresse de l'empereur.
34. Cf. Theon *Prog.* 106.
35. Apellès, avec Zeuxis et Parrhasios, fut un des trois peintres les plus renommés de l'Athènes classique ; cf. Plin. *HN* 35.36. Dans le texte de Lucien (*Im.* 3), l'absence de l'article devant le nom des artistes indique, peut-être, que Lykinos ne pense qu'à leur individualité, mais à toute une communauté d'artistes réels ou hypothétiques, qui ne pourront jamais rendre justice à la beauté de la femme qu'il décrit avec des mots.
36. Procédure inverse à celle de Philostrate dans *La galerie des tableaux*, cf. plus haut n. 19. Quant au sens de la forme ἀναπλάσειαν, il est beaucoup plus physique que ne le laisse entendre la traduction proposée : littéralement « modeler à nouveau », c'est-à-dire « resculpter ».

En effet, la description consistera à évoquer ces statues, que tous ont déjà vues, à les décomposer — tête, nez, yeux, bras, jambes, costume, etc. —, et se servant de leurs différentes parties, *resculpter*, construire *la statue*, c'est-à-dire, l'image de la belle dame que Lykinos a aperçue dans la rue. Voici les statues choisies : *Aphrodite de Cnidos* (Praxitèle)<sup>37</sup>, *Aphrodite aux jardins* (Alcamène)<sup>38</sup>, *Aphrodite Sosandra* (Calamis)<sup>39</sup>, *Athéna Lemnia* (Phidias)<sup>40</sup>, *Amazonne* (Phidias). Il faut absolument, par ailleurs, noter que la plupart de ces statues, que nous conservons, sont justement des copies romaines du IIe siècle<sup>41</sup>.

Il s'agira donc de décrire une *autre statue*, après l'avoir façonnée avec les parties choisies des autres. Il y a là plusieurs niveaux de description : d'abord celui qui dit les statues connues et ensuite la description du résultat, qui est une nouvelle statue, qui n'existe qu'en paroles, et qui est, à son tour, la description de la dame que Lykinos *fait voir* à Polystratos :

ΛΥΚΙΝΟΣ.– Τὰ κάλλιστα, ὃ ἑταῖρε, ὥστ' οὐκέτ' ἄλλων τεχνιτῶν δεήσει. φέρε δὴ, ἐξ ἀπασῶν ἤδη τούτων ὡς οἷόν τε συναρμόσας μίαν σοι εἰκόνα ἐπιδείξω, τὸ ἐξαίρετον παρ' ἑκάστης ἔχουσαν.

ΠΟΛΥΣΤΡΑΤΟΣ.– Καὶ τίνα ἂν τρόπον τοῦτι γένοιτο ;

ΛΥΚΙΝΟΣ.– Οὐ χαλεπόν, ὃ Πολύστρατε, εἰ τὸ ἀπὸ τοῦδε παραδόντες τὰς εἰκόνας τῷ λόγῳ, ἐπιτρέψαιμεν αὐτῷ μετακοσμεῖν καὶ συντιθέσθαι καὶ ἀρμόζειν ὡς ἂν εὐρυθμότατα δύναίτο, φυλάττων ἅμα τὸ συμμιγῆς ἐκεῖνο καὶ ποικίλον. (Luc., *Im.* 5)

LYKINOS.— Nous avons là, camarade, les plus belles des statues et nous n'avons plus besoin d'autres artistes. Allons maintenant, que je te fasse voir une image

37. Souvent identifiée à la *Vénus Colonna* des Musées Vaticans, qui en serait une copie romaine datée, justement, vers le IIe siècle.
38. Connue aussi comme *Aphrodite au pilier* (Louvre). Pausanias (I 19.2) signale qu'il s'agit d'une statue représentant Aphrodite céleste, protectrice de l'amour le plus spirituel, d'après Platon (*Smp.* 180d-181a). La statue, également mentionnée par Pline (*HN* 36.16), se trouvait à Athènes hors les murs, face au stade ; cf. Luc. *DMeretr.* 7.1, où Mousarion avoue à sa mère qu'elle est prête à offrir des sacrifices à cette image de la déesse, dès qu'elle aura un bon amant.
39. La *Sosandra* (« celle qui sauve les hommes ») de Calamis (sculpteur du Ve siècle aC) se trouvait à l'Acropole et était célèbre pour sa beauté, mais on ne sait pas s'il s'agissait d'une image d'Aphrodite ou d'une femme mortelle. Il paraît que, néanmoins, elle a été le modèle pour le portrait d'Aspasie de Milet, la maîtresse de Périclès, d'après la copie romaine conservée au Louvre. Dans *DMeretr.* 3.2, Lucien évoque cette *Sosandra* pour décrire l'impression que la beauté de Thaïs produit sur Diphilos.
40. Les colons athéniens de l'île de Lemnos avaient fait cadeau à leur métropole, en 450 aC, d'une statue en bronze de la déesse Athéna ; cette *Athéna Lemnia* nous est aussi connue par les copies romaines en marbre. Sur les rapports entre l'art de Phidias et la rhétorique, y compris l'emploi de son nom par les orateurs, cf. PERNOT 2011, 11-43.
41. Sur l'utilisation du mythe grec à l'époque impériale et les œuvres d'art qui le représentent, cf. MESTRE 2017, 677-682.

que je vais composer de mon mieux, en choisissant parmi toutes ces statues ce qu'il y a de plus remarquable en chacune.

POLYSTRATOS.— Comment t'y prendras-tu?

LYKINOS.— C'est chose facile, Polystratos. Je n'ai, dès ce moment, qu'à confier ces portraits à la Parole et à la charger d'en transposer les traits, de les fondre et de les disposer dans les proportions les plus exactes possible, en prenant garde que la variété ne nuise pas à l'ensemble.

Nous vous faisons grâce maintenant des parties choisies pour intégrer la nouvelle statue (*Im.* 6)<sup>42</sup> ; en revanche il est important de faire attention aux verbes utilisés (μετακοσμεῖν, συντιθέναι, ἀρμόζειν) qui rendent avec précision la démarche créatrice de transposition (sculpture / description en paroles), et de nouvel assemblage (ἅμα, τὸ συμμιγές, ποικίλον) ; dans le même sens, un peu plus bas, nous trouvons l'inclusion des peintures dans le répertoire des modèles à choisir, puisque la couleur est capitale lorsqu'il s'agit de décrire la réalité (*Im.* 7).

Finalement, on a l'impression que l'opération a atteint son but, confirmant en même temps que l'*art* de Lykinos est efficace, puisque, à un certain moment, Polystratos reconnaît la dame : la description à partir des chefs-d'œuvres représentant des déesses, et quelque autre information apparemment moins élaborée, fait exclamer Polystratos :

ΠΟΛΥΣΤΡΑΤΟΣ.— Ἐχ' ἀτρέμας. συνήμι γὰρ ἤδη πάνυ σαφῶς ἦντινα καὶ λέγεις τὴν γυναῖκα, τούτοις τε αὐτοῖς γνωρίσας καὶ τῇ πατρίδι. καὶ εὐνούχους δέ τινας ἔπεσθαι αὐτῇ ἔφησ. (*Luc. Im.* 10)

POLYSTRATOS.— Arrête : je vois très bien à présent de quelle femme tu parles. Je la reconnais à ces traits mêmes et à sa patrie. Tu as dit aussi que des eunuques la suivaient?

À ce moment-là, pourrait-on penser, l'objectif est accompli, le jeu rhétorique et soi-disant évocateur des plus excellents produits de l'antiquité grecque, parvient, donc, à *présenter* la dame — Polystratos la *voit!* —, le niveau *ekphrasis* est atteint, mais, à un autre niveau, toute l'opération perpète un autre acte strictement rhétorique, qui est la louange (ἐγκώμιον, encore un autre *progymnasma*) de Panthéia et, par elle, de l'empereur<sup>43</sup>.

Or, il n'en est rien : cette louange strictement physique que fait Lykinos — elle ne saurait être rien d'autre puisque pour lui ce n'est que le résultat d'une vision — déclenche, sans solution de continuité, la louange *morale* qu'entreprend Polystratos, car lui, justement, connaît personnellement la dame et l'a traitée.

42. Pour le détail, cf. EDENBAUM 1966, 67-70.

43. Sur l'aspect satirique ou sincère de l'éloge à l'empereur, cf. MESTRE & GÓMEZ 2018, 570-573 ; CHIALVA 2013, 201-234.

La deuxième partie de *Portraits* insiste surtout sur l'ἐγκώμιον, alors qu'elle reste une ἔκφρασις, mais seulement visible d'une manière abstraite<sup>44</sup> : Polystratos tâche, à son tour, de porter la personne qu'est Panthéia devant Lykinos, de la même façon que celui-ci lui avait fait voir son aspect physique. Cette reconnaissance visuelle implique que Polystratos doit être prêt à compléter — maintenant avec l'aide des philosophes — le portrait de la femme, dessinant également l'image de ses qualités morales excellentes, véritables ornements de la beauté extérieure.

Face à l'éclectisme plastique de Lykinos, Polystratos réalise un portrait individuel à l'imitation d'un seul original, pour chacune des qualités invisibles de Panthéia, parmi lesquelles, non par hasard, *sa paideia* excelle<sup>45</sup>. Ainsi, par sagesse et intelligence, Panthéia est comparée à Aspasia de Milet, à la fois par son lieu d'origine (les deux sont originaires d'Ionie) et par ses relations avec des hommes puissants : l'une fréquentait Périclès, l'autre, l'empereur Lucius Verus ; et la comparaison (encore une *synkrisis*) est possible — insiste Polystratos — grâce au tableau, également fait de mots, que Socrate et Eschine — que Polystrate appelle γραφεῖς et δημιουργοί — font d'Aspasia (*Im.* 17). Théano, Sappho et Diotime sont les référents utilisés pour définir d'autres traits de l'intelligence de Panthéia ; les noms d'Arété et de Nausicaa sont évoqués en modèles pour expliquer le caractère affable et accueillant de Panthéia, tandis que Pénélope et la femme d'Abradatas — l'autre Panthéia — constituent les archétypes pour la prudence et la fidélité de la dame de Smyrne (*Im.* 18-21).

Le portrait de Panthéia s'achève en pointe homérique — le poète certes est le meilleur des peintres et ce qu'il fait s'exprime maintes fois dans le texte par le verbe γράφω —, puisque cette belle femme n'a rien à envier à Hélène, et elle rivalise avec Aphrodite en beauté et avec Athéna en œuvres (*Im.* 22).

Lucien est sans aucun doute un homme de son temps et, par conséquent, tout en reconnaissant la création artistique et littéraire, qui est toujours le résultat de mettre ensemble plusieurs éléments, il propose, à la fin du texte, de confier aussi la représentation de cette Panthéia, créée par le dialogue entre Lykinos et Polystratos, au pouvoir descriptif du mot écrit. Cela montre à quel point la littérature du IIe siècle est liée à l'écriture et au métier d'écrivain, de sorte que lorsque Homère et Socrate sont évoqués ils reçoivent désormais le

44. Luc. *Im.* 12, Lykinos demande à Polystratos ce portrait : μῦθον ἀντὶ μύθου ἄμειψαι αὐτῷ τῷ μέτρῳ, φασίν, ἢ καὶ λώϊον ... τινα εἰκόνα γραψάμενος τῆς ψυχῆς ἐπίδειξον... (rends-moi la pareille ; paye-moi, comme on dit, de la même mesure et même d'une plus forte ... trace et montre-moi une image de son âme...) ; et Polystratos signale la difficulté qu'une telle description entraîne : οὐ γὰρ ὅμοιον τὸ πᾶσι προφανὲς ἐπαινεῖσαι καὶ τὰ ἀδηλα ἐμφανίσαι τῷ λόγῳ. καὶ μοι δοκῶ συνεργῶν καὶ αὐτὸς δεῖσθαι πρὸς τὴν εἰκόνα, οὐ πλαστῶν οὐδὲ γραφῶν μόνον, ἀλλὰ καὶ φιλοσόφων... (il est bien différent de louer ce qui est visible à tous les yeux et de rendre visible par la parole ce qu'on ne saurait apercevoir, et je crois que j'aurai besoin d'aides, moi aussi, pour ce portrait, et non pas seulement de sculpteurs et de peintres, mais aussi de philosophes...).

45. Luc. *Im.* 16.

nom de γραφεύς, qui possède évidemment l'ambiguïté entre peintre et écrivain, une ambiguïté qui est remplie de sens chez Lucien<sup>46</sup>.

### 3.

Notre auteur réussit encore un dernier tour de force vis-à-vis de la rigidité des formules rhétoriques lorsqu'il reprend, dans *Défense des portraits*, le sujet de la louange à travers la description. En effet, Polystratos a fait connaître à Panthéia la description de Lykinos — et peut-être aussi celle de Polystratos, l'œuvre de Lucien, donc — et la dame accueille avec gratitude l'attention et l'éloge des deux interlocuteurs du dialogue, mais se plaint avec véhémence de l'hyperbole de Lykinos qui l'avait comparée à des déesses. Panthéia, qui avoue son respect religieux, ne peut pas admettre pour soi l'impiété d'un tel éloge :

“Ὑπὲρ ἐμὲ γάρ,” φησίν, “μᾶλλον δὲ ὑπὲρ ἅπασαν τὴν ἀνθρωπίνην φύσιν τὰ τοιαῦτα. ἐγὼ δὲ σε οὐδ’ ἐκεῖνα ἡξίουں, ταῖς ἡρωΐναις παραθεωρεῖν με Πηνελόπη καὶ Ἀρήτη καὶ Θεανοί, οὐχ ὅπως θεῶν ταῖς ἀρίσταις. καὶ γὰρ αὖ καὶ τόδε, πάνυ,” ἔφη, “τὰ πρὸς τοὺς θεοὺς δεισιδαιμόνως καὶ ψοφοδεῶς ἔχω.” (*Pr.Im.* 7)

« De pareilles louanges, disait-elle, sont trop au-dessus de moi et même de toute l'espèce humaine. Pour ma part, je n'aurais même pas voulu que tu me mettes en parallèle avec les héroïnes Pénélope, Arété et Théano, pour ne rien dire des premières des déesses. » Elle a dit encore : « Je suis pleine de crainte et de timidité en ce qui regarde les dieux. »

Dans ce deuxième dialogue, Polystratos, requis par Lykinos, rapporte les mots de Panthéia, dans un bel exercice d'éthopée (encore un autre *progymnasma*<sup>47</sup>), qui est en même temps une réfutation (ἀνασκευή, un autre *progymnasma*) des louanges hyperboliques de Lykinos. Celui-ci, à son tour, fait son apologie<sup>48</sup>, qui n'est que confirmation (κατασκευή, encore un autre *progymnasma*) de son éloge, dont l'argument principal revient à l'opposition entre réalité et image car il n'a pas comparé Panthéia aux déesses mais aux statues des déesses :

ἐγὼ δὲ— ἤδη γάρ με προάξεται τᾶληθὲς εἰπεῖν— οὐ θεαῖς σε, ὦ βελτίστη, εἶκασα, τεχνιτῶν δὲ ἀγαθῶν δημιουργήμασιν λίθου καὶ χαλκοῦ ἢ ἐλέφαντος πεποιημένοις· τὰ δὲ ὑπ’ ἀνθρώπων γεγενημένα οὐκ ἀσεβές, οἶμαι, ἀνθρώποις

46. Cf. JOUANNA 2001, 55-70.

47. Théon (*Prog.* 115-118) appelle cet exercice προσωποποιία, tandis que les autres rhéteurs considèrent la προσωποποιία une des formes de l'éthopée (ἠθοποιία) ; cf. Hermog. *Prog.* 9 ; Aphth. *Prog.* 11 ; Nicol. *Prog.* 63-67.

48. Une défense qui occupe presque la moitié de la pièce et qui suit, elle aussi, le cadre stricte du λόγος δικανικός ; cf. *Pr.Im.* 17-28.

εικάζειν. ἐκτὸς εἰ μὴ σὺ τοῦτο εἶναι τὴν Ἀθηναίαν ὑπείληφας τὸ ὑπὸ Φειδίου πεπλασμένον ἢ τοῦτο τὴν οὐρανίαν Ἀφροδίτην ὃ ἐποίησεν Πραξιτέλης ἐν Κνίδῳ οὐ πάνυ πολλῶν ἐτῶν. ἀλλ' ὄρα μὴ ἄσεμνον ἦ τὰ τοιαῦτα περὶ τῶν θεῶν δοξάζειν, ὧν τάς γε ἀληθεῖς εἰκόνας ἀνεφίκτους εἶναι ἀνθρωπίνῃ μιμήσει ἔγωγε ὑπολαμβάνω. (*Pr.Im.* 23)

Je te répondrai, car la vérité me contraint à parler : « Ce n'est pas à des déesses, ô la meilleure des femmes, que je t'ai assimilée, mais à des ouvrages de pierre, d'airain ou d'ivoire fabriqués par de grands artistes. » Or il n'y a pas d'impiété, que je sache, à comparer à des hommes les ouvrages des hommes, à moins que tu penses que ce qu'a modélé Phidias soit Athéna elle-même, que ce que Praxitèle a façonné à Cnide il n'y a pas beaucoup d'années soit l'Aphrodite céleste. Mais prends garde alors qu'une telle opinion ne soit une impiété à l'égard des dieux, dont les véritables images sont, à mon avis, impossibles à imiter pour les mortels.

Bref, ἔκφρασις surtout, mais aussi κοινὸς τόπος, σύγκρισις, ἐγκώμιον, ἠθοποιΐα, κατασκευὴ et ἀνασκευή, se développent dans ces deux œuvres de Lucien, qui emprunte une succession de *progymnasmata* pour organiser son discours littéraire<sup>49</sup>, sous forme de dialogue, et qui vise, tout à fait dans les tendances de son époque, la louange, très peu conventionnelle, de l'empereur Lucius Verus et de son entourage.

#### BIBLIOGRAPHIE

- B. BÄBLER 2018, « How to Flatter an Imperial Mistress: The Image of Panthea in Lucian's *Imagines* », in Ph. BOSMAN (ed.), *Intellectual and Empire in Greco-Roman Antiquity*, Abingdon, pp. 189-201.
- A. BILLAULT 2010, « Lucien, Lucius Vérus et Marc Aurèle », in F. MESTRE ; P. GÓMEZ (eds.), *Lucian of Samosata. Greek Writer and Roman Citizen*, Barcelona, pp. 145-159.
- A. BILLAULT ; É. MARQUIS 2015, *Lucien de Samosate. Œuvres complètes*, Paris.
- A. CAMEROTTO, 1998, *La metamorfosi della parola. Studi sulla parodia in Luciano di Samosata*, Pisa & Roma.
- M. CISTARO 2009, *Sotto il velo di Pantea. Imagenes e Pro imaginibus di Luciano*, Messina.
- P. CHANTRAINE 1970, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, fasc. II, Paris.
- P. CHANTRAINE 1979, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, fasc. IV-2, Paris.
- I. S. CHIALVA 2013, « Elogio, adulación y parodia : desconciertos en torno al encomio *Imágenes* de Luciano », in F. MESTRE ; P. GÓMEZ (eds.), *Three*

49. Pour l'influence des *progymnasmata* dans la littérature, cf. FERNÁNDEZ DELGADO 2007.

- centuries of Greek culture under the Roman Empire*, Barcelona, pp. 201-234.
- R. CRIBIORE 2001, *Gymnastics of the Mind : Greek Education in Hellenistic and Roman Egypt*, Princeton.
- M. DERIU 2017, *Mixis e poikilia nei protagonisti della satira. Studi sugli archetipi comico e platonico nella satira di Luciano di Samosata*, Trento.
- S. DUBEL 1997, « *Ekphrasis et enargeia* : la description antique comme parcours », in C. LÉVY & L. PERNOT (eds.), *Dire l'évidence. Philosophie et rhétorique antiques*, Paris, pp. 249-264.
- S. DUBEL (ed.) 2014, *Portrait du sophiste en amateur d'art*, Paris.
- R. I. EDENBAUM 1966, « Lucian and Ideal Beauty », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 25/1, pp. 65-70.
- J. FELTEN 1913, « Nicolai progymnasmata », in *Rhetores Graeci* 11, Leipzig.
- J. A. FERNÁNDEZ DELGADO 2007, « Influencia literaria de los progymnasmata », in J.A. FERNÁNDEZ DELGADO ; F. PORDOMINGO ; A. STRAMAGLIA (eds.), *Escuela y Literatura en Grecia Antigua*, Cassino, pp. 273-306.
- S. GOLDHILL 1994, « The Wise and Knowing Eye : Ecphrasis and the Culture of Viewing in the Hellenistic World », in S. GOLDHILL & R. OSBORNE (eds.), *Art and Text in Ancient Greek Culture*, Cambridge, pp. 197-233.
- P. GÓMEZ 2019, « El arte de la palabra y palabras de arte : narración, diálogo y descripción en Luciano », *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política, Humanidades y Relaciones Internacionales*, vol. 21/41, pp. 233-256.
- P. GÓMEZ ; M. JUFRESA 2007, « Un siri seduït per la tradició : imatges i paraules a Llucià de Samòsata », in P. GILABERT *et alii* (eds.), *Estudis clàssics : imposició, apologia o seducció?*, Lleida, pp. 277-287.
- J. JOUANNA 2001, « ΓΡΑΦΕΙΝ, 'écrire' et 'peindre' : Contributions à l'histoire de l'imaginaire de la mémoire en Grèce ancienne », in *La littérature et les arts figurés de l'Antiquité à nos jours. Actes du XIVe Congrès de l'Association Guillaume Budé*, Paris, pp. 55-70.
- M. JUFRESA ; F. MESTRE ; P. GÓMEZ 2000, « Belleza y elocuencia, o la rendición por los sentidos (Lucianus, *Scyth.* 11) », *Emerita* LXVIII 2, pp. 269-278.
- E. MARQUIS ; A. BILLAULT (eds.) 2017, *Mixis. Le mélange des genres chez Lucien de Samosate*, Paris.
- F. MESTRE 2004, « La tradición griega en imágenes : Filóstrato y su galería de pinturas », in ANA M. GONZÁLEZ DE TOBIA (ed.), *Ética y Estética. De Grecia a la Modernidad*, La Plata, pp. 155-175.
- F. MESTRE 2017, « Visiones y usos del mito en la literatura griega de época imperial », in JESÚS DE LA VILLA POLO *et alii* (eds.), *Conventus Classicorum. Temas y formas del mundo antiguo*, Madrid, pp. 665-688.
- F. MESTRE ; P. GÓMEZ 2001, « Retórica, comedia, diálogo. La fusión de géneros en la literatura griega del s. II d.C. », *Myrtia* 16, pp. 111-122.
- F. MESTRE ; P. GÓMEZ 2018, « Llucià i el culte imperial », *Anuari de Filologia. Antiqua et Mediaevalia (Anu.Filol.Antiq.Mediaevalia)* 8, pp. 560-574.
- M. PATILLON 1997, *Aélius Théon. Progymnasmata*, Paris.

- M. PATILLON 2008, *Corpus Rhetoricum. Anonyme, Préambule à la rhétorique. Aphthonios, Progymnasmata. Pseudo-Hermogène. Progymnasmata*, Paris.
- L. PERNOT 2011, « Phidias à la barre », in L. PERNOT (ed.), *La rhétorique des arts*, Paris, pp. 11-43.
- J. PIGEAUD 2014, « Lucien et l'ekphrasis », in S. DUBEL (ed.), *Portrait du sophiste en amateur d'art*, Paris, pp. 177-210.
- B. P. REARDON 1971, *Courants littéraires grecs des II<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> siècles après J.C.*, Paris.
- P. SPINICCI 2008, *Filosofia dell'immagine*, Torino.
- M. SQUIRE 2015, « Ecphrasis : Virtual Interactions in Ancient Greek and Latin Literature », *Oxford Handbooks Online* (DOI : 10.1093/oxfordhb/9780199935390.013.58) [consulté le 15/11/2018].
- R. WEBB 2001, « The Progymnasmata as Practice », in Y. L. TOO (ed.), *Education in Greek and Roman Antiquity*, Leiden, pp. 289-316.
- R. WEBB 2009, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham, UK - Burlington, VT.
- R. WEBB 2017, « Schools and Paideia », in D. S. RICHTER ; W. A. JOHNSON (eds.), *The Oxford Handbook of the Second Sophistic*, Oxford - New York, pp. 139-153.