



HAL
open science

La Galerie de tableaux de Philostrate : vision, mémoire et espace

Ruth Webb

► To cite this version:

Ruth Webb. La Galerie de tableaux de Philostrate : vision, mémoire et espace. dir. J. Scheid et A. Berthoz. Les Arts de la mémoire et les images mentales, Collège de France, pp.31 - 43, 2018, 10.4000/books.cdf.5471 . halshs-01900076

HAL Id: halshs-01900076

<https://shs.hal.science/halshs-01900076>

Submitted on 20 Oct 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Alain Berthoz et John Scheid (dir.)

Les arts de la mémoire et les images mentales

Collège de France

La Galerie de tableaux de Philostrate : vision, mémoire et espace

Ruth Webb

DOI : 10.4000/books.cdf.5471
Éditeur : Collège de France
Lieu d'édition : Paris
Année d'édition : 2018
Date de mise en ligne : 27 septembre 2018
Collection : Conférences
ISBN électronique : 9782722604988



<http://books.openedition.org>

Édition imprimée

Date de publication : 25 septembre 2018

Ce document vous est offert par Collège de France



Référence électronique

WEBB, Ruth. *La Galerie de tableaux de Philostrate : vision, mémoire et espace* In : *Les arts de la mémoire et les images mentales* [en ligne]. Paris : Collège de France, 2018 (généré le 16 octobre 2018). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/cdf/5471>>. ISBN : 9782722604988. DOI : 10.4000/books.cdf.5471.

La Galerie de tableaux de Philostrate : vision, mémoire et espace

Ruth Webb

Université de Lille, CNRS, UMR 8163, STL « Savoirs, textes, langage »

AU TOURNANT des II^e et III^e siècles de notre ère, un érudit grec en voyage en Italie a prononcé une série de discours descriptifs devant les tableaux qui ornaient les portiques de la villa où il logeait. Il était suivi dans sa visite de la galerie par le jeune fils du propriétaire, un garçon d'une dizaine d'années, et par un groupe de jeunes étudiants de rhétorique qui attendaient devant la villa dans l'espoir d'entendre parler le visiteur. Telle est, du moins, la situation que nous décrit le narrateur de Philostrate dans le proème de son ouvrage *Les Images* ou *La Galerie de tableaux* :

Il y avait alors des jeux à Naples [...] je ne voulais point déclamer en public, quoique pressé par les jeunes gens qui fréquentaient la maison de mon hôte. Je logeais alors en dehors des murs dans un faubourg bâti sur la côte... (pr. 4¹)

La série de descriptions de tableaux qui suit et qui constitue le reste de l'ouvrage peut être comparée à plusieurs titres aux palais de mémoire tels qu'ils sont présentés dans les traités latins de rhétorique². Dans ce chapitre, je soulignerai ces similarités avant d'explorer une notion connexe qui est profondément enracinée dans la conception grecque du discours, celle du récit (ou de la description, puisque les deux types de discours ne sont pas strictement distingués dans les théories antiques) comme parcours à travers la matière dont il traite, parcours dans lequel l'auteur ou l'orateur prend métaphoriquement son lecteur-auditeur par la main pour lui faire découvrir le sujet. L'emploi courant de ces métaphores visuelles et spatiales pour exprimer le fonctionnement de la communication verbale suggère que les palais de

1. Philostrate, *La Galerie de tableaux*, traduit par A. Bougot, révisé par F. Lissarrague, Paris, Les Belles Lettres, coll. « La Roue à livres », 1991, p. 10.

2. Auctor ad Herennium, *Ars rhetorica*, III, 16 (28) – 24 (40) ; Quintilien, *De institutione oratoria*, XI, 17-22 ; cf. aussi Cicéron, *De oratore*, II, 86 (351-354) et 88 (360). Sur ces textes et leur influence au Moyen Âge, voir Yates, 1966.

mémoire ne sont qu'un cas particulier – et particulièrement développé – d'une manière courante dans l'Antiquité de concevoir le discours ou le récit³.

La galerie décrite par Philostrate dans ses *Images* contient une série de tableaux qui représentent souvent des moments extraits des textes antiques les plus célèbres qui formaient encore le cœur du *curriculum* scolaire et dont la connaissance identifiait son possesseur comme un Grec. Le narrateur (que je préfère distinguer de l'auteur, Philostrate) décrit, par exemple, la lutte entre Achille et la rivière Scamandre racontée par Homère au chant 21 de *l'Iliade* (*Images*, I, 1) ; il décrit aussi les meurtres d'Agamemnon et de sa concubine troyenne, Cassandre, aux mains de son épouse, Clytemnestre (*Images*, II, 10), un événement raconté plusieurs fois dans *l'Odyssée* et mis en scène dans *l'Agamemnon* d'Eschyle. *Les Phéniciennes*, *Les Bacchantes* et *Hippolyte* d'Euripide, qui figuraient parmi les tragédies les plus lues et les plus étudiées à l'époque romaine, sont toutes présentes à travers des tableaux représentant les morts violentes de leur jeune héros (*Images*, I, 4 ; I, 18 ; II, 4). Il est possible que le tableau représentant la mort de Phaéon dans le char de son père Hélios (*Images*, I, 11) soit également inspiré d'une pièce d'Euripide aujourd'hui perdue mais encore connue à l'époque de Philostrate⁴. D'autres tableaux évoquent des mythes qui sont plus difficiles à rattacher à un texte en particulier mais qui appartenaient à la culture générale du citoyen lettré : Narcisse (*Images*, I, 23), Amphion (*Images*, I, 10), Persée et Andromède (*Images*, I, 29), tous dans les formes qui rappellent l'iconographie des tableaux réels. Le narrateur explique et décrit simultanément chaque tableau, identifiant les personnages – qui sont souvent décrits comme s'ils étaient en mouvement – et leurs actions, reliant les détails visibles sur la surface des tableaux aux histoires sous-jacentes, commentant parfois des aspects de la technique picturale. Surtout, il réagit à la capacité de la peinture à créer un effet de présence qui donne l'impression au spectateur de se trouver devant les événements mêmes, d'être capable non seulement de les voir mais de les entendre, de les sentir. Pendant tout ce temps, la présence du garçon dans la galerie est soulignée par l'emploi de vocatifs, d'impératifs – par lesquels le narrateur encourage surtout son auditeur à « regarder » ce qui est devant

3. Des études récentes ont souligné les qualités visuelles de l'épopée homérique et le fait que les actions ainsi évoquées sont situées très précisément dans l'espace imaginaire de l'univers des poèmes à travers lequel le poète amène son auditeur ou son lecteur. Voir Strauss Clay, 2011 et Bakker, 2005, surtout le chapitre 4, qui souligne le lien entre image mentale, mémoire et performance orale.

4. L'auteur du traité *Du sublime* attribué à Longin semble connaître la pièce dont il cite un extrait au chap. 15.4.

lui – et d’emplois de la deuxième personne dans un dialogue à une seule voix⁵. Ainsi, le texte s’inscrit dans une interrogation sur la présence et l’accessibilité des événements du passé.

Les *Images* et l’*ekphrasis*

Cette caractérisation rapide des *Images* ne tient aucunement compte de la complexité du texte. D’abord, les paroles que nous lisons sont censées représenter le discours tenu par le sophiste devant les tableaux et ce discours est adressé non pas au lecteur du texte, mais aux auditeurs internes. À la différence de Pausanias, par exemple, qui parle directement à son lecteur, lequel peut partager les expériences qu’il évoque en se déplaçant, le narrateur des *Images* place son lecteur dans la position d’un espion qui écoute les discours tenus devant des tableaux qu’il ne voit pas lui-même. Si les tableaux dans la galerie donnent l’impression aux spectateurs d’être en présence des personnages des mythes et des textes classiques, et d’être capables même d’entrer en conversation avec eux⁶, les lecteurs pour leur part dépendent entièrement des paroles du sophiste pour percevoir ces choses.

Cette capacité de la parole à « faire voir » son sujet était reconnue dans l’Antiquité et analysée sous la rubrique de l’*enargeia*, de l’*hypotupose* ou de l’*ekphrasis*⁷. C’est dans ce sens que les *Images* rentrent dans la catégorie antique d’*ekphrasis*, qui s’appliquait à tout discours qui « fait voir » son sujet, quelle que soit la catégorie d’objet ou d’événement décrit. Cependant, même si la restriction du terme aux descriptions d’œuvres d’art est moderne⁸, la catégorie d’*ekphrasis* d’œuvres d’art soulève un volet de questions relatives à sa nature de « représentation verbale d’une représentation visuelle⁹ ». Dans le contexte antique, la représentation verbale était censée susciter une réaction visuelle en créant une image dans l’esprit de l’auditeur ou du lecteur avec, pour résultat, que la parole était capable de rivaliser avec les arts visuels.

Le texte de Philostrate est donc une *ekphrasis* selon les deux définitions : il a pour sujet des œuvres d’art qu’il tente de « mettre sous les yeux » des lecteurs ou des auditeurs, qui sont à la fois exclus de l’espace privé de la galerie et distants dans le temps. Cependant, Philostrate « met sous les yeux » bien

5. Voir Elsner, 1995, chap. 1 ; Manieri, 1999 ; Dubel, 2009 et 2014.

6. Le narrateur s’adresse directement à la figure de Narcisse par exemple (*Images*, I, 23, 3). Voir Webb, 2006.

7. Voir Calame, 1991 ; Pernot et Lévy, 1997 ; Dross, 2004 ; Manieri, 1998.

8. Webb, 1999.

9. Cette définition est celle de Heffernan, 1993, p. 3.

plus que les seuls tableaux : en choisissant des représentations de passages de textes classiques, il rend présents ces personnages du passé ; il nous « fait voir » également le processus de perception et l'apprentissage par lequel le jeune auditeur interne apprend à voir, à interpréter et à juger les tableaux devant lui. Plusieurs descriptions, par exemple, représentent à travers l'ordre dans lequel les éléments du tableau sont évoqués le processus de reconnaissance qui amène le jeune garçon, guidé par le sophiste-narrateur, à percevoir un contenu narratif dans la collection de détails visibles sur la surface du tableau¹⁰. Surtout, la toute première image, qui montre la lutte entre Achille et la rivière Scamandre devant la ville de Troie, présente ce processus avec une clarté remarquable. Ici, le narrateur énumère les entités visibles dans le tableau avec une économie admirable. En employant l'adresse à l'auditeur interne (« Tu reconnais, mon enfant, que ce sujet est tiré d'Homère ? Ou ne l'as-tu pas encore remarqué, émerveillé par la manière dont le feu vit sur l'eau¹¹ ? »), l'auteur nous informe du sujet du tableau tout en nous donnant accès à la perception du jeune spectateur. Le narrateur demande ensuite au garçon de détourner son regard pour interroger ses connaissances du poème homérique. Ce n'est qu'une fois qu'il a obéi et regardé à nouveau le tableau à la lumière de ces connaissances que l'identification du sujet commence et que la lutte entre Achille et le Scamandre devient simultanément visible pour les lecteurs et compréhensible pour le garçon dans la galerie. Philostrate – l'auteur – indique ainsi l'importance de la mémoire pour l'interprétation du tableau : le spectateur doit y puiser les connaissances nécessaires à la compréhension des formes et des couleurs qu'il voit. En ce qui concerne le lecteur, qui n'a pas les tableaux sous les yeux, le processus est différent : il doit recomposer une image mentale à la fois du tableau et des perceptions des spectateurs internes à partir des connaissances de textes et d'images stockées dans sa propre mémoire.

Les deux types de connaissances – d'images et de textes – pouvaient être stockées sous forme visuelle. Plusieurs auteurs antiques, en effet, témoignent de l'impact visuel potentiel des textes. Un témoin important de l'impact potentiel des textes sur les lecteurs est Quintilien, professeur romain de rhétorique au 1^{er} siècle apr. J.-C., qui décrit sa propre réaction à la lecture

10. La description de la mort d'Agamemnon dans *Cassandre (Images, II, 10)* est un bon exemple qui commence par l'évocation d'une liste d'éléments (« des personnages gisant çà et là dans une salle de festin, le vin et le sang mêlés ensemble, des hommes mourant près des tables, ce cratère repoussé du pied... ») pour ensuite expliquer les événements qui sont à l'origine de cette situation. Voir aussi Webb, 2010.

11. Traduction de Bougot (Philostrate, 1991) modifiée.

d'un passage de Cicéron¹². Alors que l'orateur donne une esquisse rapide d'un personnage « debout sur le rivage, en sandales, avec un pallium de pourpre et une tunique talaire, appuyé au bras d'une donzelle, le préteur du peuple romain », Quintilien – le lecteur – « semble voir » non seulement les détails évoqués, mais aussi d'autres qu'il ajoute lui-même. Ce passage nous montre à la fois l'impact sur l'imagination du lecteur que pouvait exercer un texte écrit et le rôle actif de l'auditeur, qui complète les indications données par sa source. Il est également important de noter que l'image conçue par Quintilien est tout sauf statique et comprend, comme des tableaux évoqués par le narrateur chez Philostrate, des personnages en mouvement.

Ailleurs, le critique littéraire Longin parle d'un phénomène parallèle qu'il appelle *phantasia* et qu'il définit comme le phénomène qui résulte « quand ce que tu dis sous l'effet de l'enthousiasme et de la passion, tu crois le voir et tu le places sous les yeux de l'auditeur¹³ ». Comme Quintilien, Longin parle de ses propres expériences, notamment en tant que lecteur de la tragédie d'Euripide, à travers son analyse de l'acte de composition poétique. Commentant le discours de messenger de la tragédie perdue *Phaéton*, qui a peut-être inspiré le tableau du même sujet dans les *Images*, Longin demande à son lecteur « ne dirais-tu pas que l'âme de l'écrivain avec lui monte sur le char, avec lui court le risque des chevaux et avec lui s'envole ? Car si elle n'était pas emportée dans la même course pour ces exploits célestes, elle n'aurait jamais conçu de telles apparitions (*phantasiai*)¹⁴ ». Ici, Longin exprime l'impact exercé par ce passage sur lui-même et en déduit l'état du poète lors de sa composition. Philostrate à son tour imagine la chute de Phaéton sous la forme d'un tableau qui rend le même événement présent aux yeux des visiteurs de la galerie et à l'imagination du lecteur (*Images*, I, 11).

Bien que ni Longin, ni Quintilien ne le disent de manière explicite, il semblerait que les images générées pendant la lecture d'un texte restent stockées dans l'esprit du lecteur pour être rappelées ultérieurement. C'est du moins ce que suggère la description que donne Quintilien de l'image évoquée chez lui par le discours de Cicéron. Cela ne voudrait pas dire que les paroles ne jouaient aucun rôle dans la mémorisation des textes, bien au contraire, mais, certains passages semblent avoir été retenus grâce aux images mentales qu'ils suscitaient. La lecture déclencherait ainsi un processus comparable

12. Quintilien, *Institutio oratoria*, VIII, 3, 64-5. Voir *Institution oratoire*, traduit par J. Cousin, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Universités de France », 1978.

13. Longin, *Du sublime*, XV, 1, traduit par J. Pigeaud, Paris, Éditions Payot & Rivages, 1993, p. 79.

14. *Ibid.*, XV, 4, p. 81.

à celui décrit par Aristote lorsqu'il explique que la sensation produit des impressions dans l'âme, « comme une peinture », et que ces impressions, y restant gravées, constituent notre mémoire¹⁵. En se remémorant un des textes ainsi stockés, le lecteur avait peut-être recours à un processus similaire à celui qui est décrit par Augustin qui, lorsqu'il voulait parler de Carthage (une ville qu'il connaissait bien), appelait à l'esprit une image (*phantasia*) de la ville¹⁶.

Ainsi, la galerie décrite par Philostrate peut être considérée comme une galerie de la mémoire où les événements et les personnages du passé mythologique et parfois historique sont stockés sous forme visuelle¹⁷. Il est en effet frappant de constater que plusieurs tableaux représentent des moments qui, dans les textes classiques se trouvant parmi les sources des *Images*, étaient racontés de manière à encourager les auditeurs ou les lecteurs à les imaginer, comme c'est le cas des discours de messagers de la tragédie. En particulier, les tableaux déjà mentionnés évoquant les morts de Phaéon, d'Hippolyte, de Penthée, et de Ménécée représentent sous forme visuelle (réelle dans le monde fictionnel, imaginaire pour le lecteur) la partie de la tragédie où l'acte violent était raconté et mis sous les yeux des spectateurs de la pièce et des personnages sur scène¹⁸. Ces discours sont caractérisés par la volonté du messager de faire imaginer, de rendre présents les événements d'un autre lieu et d'un autre temps, et de partager ainsi les horreurs de la mort d'Hippolyte traîné par ses propres chevaux ou celle de Penthée déchiré par sa propre mère.

La galerie de Philostrate et la mnémotechnique antique

L'importance de l'image dans la réception et la mémorisation des textes par les lecteurs antiques nous encourage donc à comparer la galerie de Philostrate aux palais de mémoire qui étaient à la base de la mnémotechnique antique. Une telle comparaison révèle certaines similarités, mais aussi des différences importantes. Cette technique consistait à imaginer un lieu connu (un portique, comme celui de la villa napolitaine où se trouvait la galerie de Philostrate, une maison, une ville, une route à travers la campagne ou même des tableaux¹⁹) dans lequel des images sont placées pour représenter les sujets des différentes

15. Aristote, *De memoria et reminiscentia*, 450a 25-32.

16. Augustin, *De trinitate*, VIII, 6, 9. Sur ces deux passages et le lien qu'ils suggèrent entre mémoire et imagination, voir Webb, 1997.

17. Voir Quet, 2006 et les remarques de Dubel, 1997, p. 264.

18. Sur la tragédie chez Philostrate, voir Elsner, 2007.

19. Quintilien, *De institutione oratoria*, XI, 2, 21.

parties du discours. De cette façon, lorsqu'il prononce son discours devant son public, l'orateur parcourt en imagination le lieu ainsi peuplé. En commençant par l'entrée ou le premier espace, où sont placées des images représentant le contenu de l'introduction de son discours, il passe ensuite au deuxième espace ou pièce où sont placées des images représentant le contenu de sa deuxième partie, et ainsi de suite.

L'orateur qui employait cette technique pour mémoriser le contenu et la structure de son discours devait donc parcourir en imagination le bâtiment choisi lorsqu'il préparait et prononçait son discours. La performance oratoire se déroulait ainsi simultanément dans le temps et dans l'espace imaginaire du lieu choisi. Si les témoignages concernant ces lieux ou palais de mémoire ont été préservés par des auteurs latins, une dimension kinésique et spatiale du discours était fortement ancrée dans le vocabulaire grec du langage et, surtout, de la narration. Celle-ci s'appelle *diègèsis*, du verbe *diègeomai*, qui signifie « amener à travers²⁰ ». Cette métaphore de l'auteur qui mène son lecteur ou son auditeur à travers son sujet, lui montrant les choses dans l'ordre, suggère que l'acquisition de la connaissance est donc comparable à un voyage « à travers » (*dia* en grec) le sujet, un voyage dans lequel l'auteur ou l'orateur joue le rôle de guide qui le mène (*hègeomai*) par la main. Cette conception qui est inscrite dans le vocabulaire même suppose ainsi un positionnement spatial du lecteur ou de l'auditeur relatif au sujet qu'il découvre et qui est progressivement révélé. Ces parcours à travers un sujet peuvent prendre différentes formes, et c'est ici que nous retournons à la définition antique de l'*ekphrasis*, le discours qui « fait voir ».

***Ekphrasis*, parcours et espace**

Selon la définition antique, l'*ekphrasis* « met sous les yeux », mais c'est aussi un discours qui « fait faire le tour » de son sujet (*logos periègèmatikos*²¹). L'*ekphrasis* diffère donc de la *diègèsis* non pas parce qu'elle est consacrée, comme la description dans la taxinomie moderne, à l'objet qui existe dans l'espace, mais parce qu'elle traite le sujet différemment ; alors que la *diègèsis* amène le lecteur directement à travers (*dia*) le sujet en suivant, pour ainsi dire, la route directe, l'*ekphrasis* développe, montre davantage, fait connaître

20. On peut la comparer à l'expression anglaise « let me *take you through* what happened ». La *diègèsis* grecque est donc très différente de la diégèse de la narratologie qui désigne l'« univers » dans lequel l'action se déroule. Voir Genette, 1983, p. 12.

21. Voir à ce sujet Dubel, 1997.

différents aspects du sujet (comme une route scénique de campagne qui permet de voir différents aspects d'un même paysage ou bâtiment²²). Elle peut développer en rajoutant des détails perceptibles par les sens, ce qui lui donne cette capacité à « mettre sous les yeux ». De telles évocations font appel aux différents sens : la vue en premier, mais également l'ouïe, le toucher, et un sens plus diffus de présence physique et de proximité spatiale. De tels effets aidaient l'orateur, en particulier, à mouvoir l'auditeur qui se sentait ainsi concerné par les événements, de la même manière que Longin se sent concerné par le danger couru par Phaéton et que le narrateur des *Images* de Philostrate se sent concerné par les souffrances et les plaisirs vécus par les personnages des tableaux. Toutefois, la vision mentale provoquée par un discours qui « mène » son auditeur ou son lecteur le long d'un parcours et lui fait découvrir un sujet n'est pas uniquement émotive, au contraire, elle peut également donner accès à des connaissances.

C'est ce lien entre connaissance et parcours que je voudrais maintenant approfondir grâce à un autre auteur grec de l'époque romaine qui, comme Plutarque, s'est intéressé à la culture romaine et était imbu de la culture rhétorique : Denys d'Halicarnasse. Au début du livre 11 de son histoire des débuts de Rome, il nous livre une analyse étonnante du travail de l'historien et de celui de son lecteur. Ayant annoncé son intention de traiter les événements qui ont amené la fin du décevirat en 447 av. J.-C., il précise qu'il exposera la manière dans laquelle (*hon tropon*) les Romains se sont débarrassés de ce gouvernement devenu très impopulaire, l'identité des hommes qui ont été les chefs de ce mouvement de libération, leurs motivations et leurs prétextes. De telles connaissances sont excellentes, nous dit-il, pour toute personne qui s'occupe des affaires publiques.

En effet, nous explique-t-il, la plupart des gens ne sont pas satisfaits par un récit simple des événements mais demandent davantage :

En effet, l'esprit (*dianoia*) de chaque être humain prend plaisir à être amené par la main (*kheiragôgoumenè*) par le moyen des mots (*dia tôn logôn*) vers les actions et à ne pas seulement entendre ce qui est raconté mais à voir les actes en train d'être accomplis²³.

Les points de contact avec le discours des orateurs concernant l'*ekphrasis* sont frappants. Dans les deux cas, un contraste est établi entre un discours qui

22. La différence entre *ekphrasis* et *diègèsis* est expliquée par Nikolaos, *Progymnasmata*, 68-69, texte et traduction anglaise dans Webb, 2009, p. 202-205.

23. Denys d'Halicarnasse, *Antiquités romaines*, XI, 1, 3. [traduction de l'auteur]. Le passage est cité par Strauss Clay, 2011, p. 25-26.

touche les oreilles, qui transmet l'essentiel de l'information, et un discours qui fait voir, qui rend présent l'événement raconté et donne au lecteur l'impression d'y assister. Pour exprimer la version développée de cette présentation des événements, les auteurs ont recours à la métaphore de la visite guidée, que ce soit dans l'adjectif *periègèmatikos* ou dans l'image employée par Denys de l'historien qui mène par la main son lecteur ou son auditeur à travers les événements du passé. Il est clair, surtout, que ce mode de présentation ne concerne pas seulement les objets, mais qu'il est possible également de faire le tour d'un événement ou même d'un concept.

La galerie invisible

Les passages analysés montrent le lien étroit qui existait dans la pensée antique entre le discours, l'image visuelle et le mouvement à travers l'espace. Ces liens existent à la fois dans la mnémotechnique décrite par les auteurs latins et dans le vocabulaire grec du discours, de la narration et de la description²⁴. Malgré ces points de contact évoqués plus haut entre l'entreprise de Philostrate et la tradition du palais de mémoire, dont la galerie de tableaux est en quelque sorte la concrétisation, des différences importantes existent. Le contraste le plus frappant consiste en l'absence totale d'évocation de mouvement dans l'espace de la galerie. Le portique où sont exposés les tableaux est décrit rapidement dans le proème. Ici Philostrate parle d'une structure « à quatre ou cinq étages, je pense, qui avait vue sur la mer Tyrrhénienne. Revêtu des plus beaux marbres que recherche le luxe, il tirait son principal éclat des tableaux encastrés dans ses murs²⁵... ».

Une fois évoqué, cependant, le portique disparaît pour laisser la place aux discours qui évoquent leur sujet – les tableaux –, l'orateur et ses auditeurs internes²⁶. De l'espace lui-même et, ce qui est plus important encore, du mouvement des visiteurs à l'intérieur de cet espace, il n'y a aucune mention. Cette caractéristique des *Images* est d'autant plus frappante que d'autres descriptions de galeries de peintures prenaient soin de placer ces œuvres dans un contexte²⁷, et que l'organisation de la description d'un bâtiment ou

24. Voir Dubel, 1997, surtout p. 255-257.

25. Philostrate, *Images*, proème 4. Traduction de Bougot (Philostrate, 1991) modifiée par l'ajout de « je pense » qui traduit le grec *oimai* servant à attirer notre attention sur la crédibilité du récit et donc sur le caractère potentiellement fictif du bâtiment.

26. Voir l'analyse de Dubel, 2010, p. 152-156.

27. Voir Pétrone, *Satyricon*, 83-90 avec les remarques de Dubel, 2010, p. 149-150.

d'une ville sous la forme d'un parcours semble avoir été bien établie²⁸. Chez Philostrate, en revanche, les rares déplacements évoqués ont lieu à l'intérieur des tableaux, comme dans la description d'un paysage marin où le narrateur invite le garçon à l'accompagner dans un voyage autour des îles qui y sont représentées²⁹.

Une des conséquences de ce choix est de différencier nettement les *Images* des discours qui seraient prononcés à l'aide du palais de mémoire. Ces discours étaient ainsi ancrés dans des bâtiments imaginaires et l'agencement entre leurs parties était représenté par les rapports entre les différents espaces qui contenaient chaque image. Dans l'anecdote concernant Simonide racontée par Quintilien et par Cicéron, c'était parce qu'il connaissait la position relative des convives frappés par un tremblement de terre alors qu'ils dînaient autour d'une table, que le poète aurait réussi à identifier chaque cadavre³⁰. Dans l'évocation de la galerie de Philostrate, en revanche, toute mention de la position relative des tableaux est absente, ce qui a pour résultat de provoquer des questionnements sur l'organisation de l'ensemble, malgré quelques regroupements et renvois très clairs, et la clôture représentée par le dernier tableau des *Horai* (II, 34, *Les Heures*³¹), et, peut-être, de permettre un parcours libre d'une image à l'autre chez le lecteur qui aurait à son tour mémorisé ce texte et ses images. Un tel parcours libre permettrait de mettre en relation différentes images pour faire ressortir des points de contact entre les différents textes et histoires représentées.

Une autre conséquence de l'invisibilité de la galerie en tant qu'espace architectural est de laisser dans l'ombre le positionnement des spectateurs internes par rapport aux tableaux. Les effets sont variés et contradictoires. Par exemple, l'absence de toute mention du corps du spectateur en tant qu'entité située dans l'espace contribue à dématérialiser la galerie et ses tableaux. Ceux-ci existent dans le vide créé par le silence qui entoure le contexte physique de la galerie et l'expérience kinésique des visiteurs. Ces

28. Les discours d'Aelius Aristide emploient ce procédé dans son discours 17 sur la cité de Smyrne. Il se trouve également chez les historiens. Voir par exemple la description du temple de Jérusalem dans Flavius Josèphe, *La Guerre des Juifs*, V, 184-247. Le tour de l'acropole d'Alexandrie qui est donné par Aphonius comme exemple de l'*ekphrasis* dans ses *Progymnasmata* est postérieur aux *Images*.

29. Voir Rouveret, 2006.

30. Quintilien, *Institutio oratoria*, XI, 2, 12-13 ; cf. Cicéron, *De oratore*, II, 86 (352).

31. Des lecteurs modernes, à commencer par Goethe, ont tenté de combler cette lacune en proposant des regroupements d'images. Voir, par exemple, Lehmann-Hartleben, 1941. Braginskaya et Leonov, 2006, proposent une structure en boucle complexe. Sur les *Horai* et la fonction de cette image dans l'ensemble, voir Elsner, 2000.

absences sont bien évidemment voulues par l'auteur, qui cherche peut-être à oblitérer ce bâtiment appartenant à l'espace occidental, italien, comme le précise le narrateur dans le proème, afin de placer au premier plan les événements du passé grec. En évacuant la présence physique des spectateurs internes, il met l'accent également sur les corps et les gestes des personnages peints. Le seul moment où le corps des visiteurs est évoqué se trouve à la fin de la description du tableau représentant la mort de Ménécée, le jeune héros qui se suicide pour protéger sa cité, Thèbes (*Images*, I, 4). Ce spectacle pousse le narrateur à réagir comme si Ménécée mourrait devant lui et à inviter son jeune auditeur à se joindre à lui dans un geste qui les mettrait indirectement en contact avec le corps du personnage : « Recevons, mon enfant, recevons dans le pli de notre robe le sang qui s'écoule de sa blessure³². » L'effet de cette invitation sur le lecteur du texte des *Images* est paradoxal : au moment même où le personnage peint est le plus proche physiquement du spectateur dans la galerie, les paroles du narrateur lui rappellent son exclusion de ce rapport intime, qui ne peut être surmontée que par une identification intense avec les visiteurs fictifs qui ne seront plus évoqués en tant que corps en mouvement. Ce moment et ce geste évoqués par l'impératif répété « recevons » soulignent également l'exclusion de tous les spectateurs, internes et externes, des tableaux. Des bruits, des odeurs et même des gouttes de sang, peuvent peut-être sortir des tableaux pour entrer en contact avec eux, mais les spectateurs restent extérieurs au monde représenté, sauf dans le cas du voyage hypothétique parmi les îles.

Conclusion

La confrontation des *Images* de Philostrate et des lieux peuplés d'images de la mnémotechnique antique permet de constater des similarités mais surtout des différences qui contribuent à la singularité de cet ouvrage multiforme mêlant différents genres littéraires et modes de représentation. Comme nous avons pu le constater à travers la mnémotechnique et le vocabulaire du récit et de la description antiques, la conception du discours comme parcours est une donnée culturelle importante. Elle indique que l'absence de parcours défini, mis à part le parcours implicite suggéré par l'ordre dans lequel les images ont été transmises par les manuscrits, résulte d'un choix délibéré et non pas d'une omission banale. Cette absence de parcours souligne la *poikilia*, la diversité des *Images* ; elle sert peut-être à masquer le contexte moderne, romain, de

32. Philostrate, *Images*, I, 4, 4.

la visite, qui est néanmoins souligné dans le proème et, finalement, elle sert à compliquer l'identification du lecteur avec les visiteurs de la galerie. Le résultat de cette série de paradoxes est que le lecteur, comme le narrateur et ses auditeurs internes, reste dans un entre-deux paradoxal entre un présent romain, accessible aux sens, et un passé grec qui est perceptible en tant qu'image dans la galerie de la mémoire.

Bibliographie

- Bakker E. (2005), *Pointing at the Past: From Formula to Performance in Homeric Poetics*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press ; accessible en ligne : <http://chs.harvard.edu/CHS/article/display/5165> (consulté le 20/01/2017).
- Braginskaya N. et Leonov D. N. (2006), « La composition des *Images* de Philostrate l'Ancien », in Costantini M., Graziani F. et Rolet S. (dir.), *Le Défi de l'art : Philostrate, Callistrate et l'image sophistiquée*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « La Licorne », p. 9-29.
- Calame C. (1991), « Quand dire c'est faire voir : l'évidence dans la rhétorique antique », *Études de lettres*, n° 4, p. 3-22.
- Dross J. (2004), « De la philosophie à la rhétorique : la relation entre *phantasia* et *enargeia* dans le traité *Du sublime* et l'*Institution oratoire* », *Philosophie antique*, n° 4, p. 61-93.
- Dubel S. (1997), « *Ekphrasis* et *enargeia* : la description antique comme parcours », in Pernot L. et Lévy C. (dir.), *Dire l'évidence : philosophie et rhétorique antiques*, Paris, L'Harmattan, p. 249-264.
- Dubel S. (2009), « Colour in Philostratus' *Imagines* », in Bowie E. et Elsner J. (dir.), *Philostratus*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 309-321.
- Dubel S. (2010), « Le Livre et la pinacothèque : position générique des *Images* », in Ballestra-Puech S., Bonhomme B. et Marty P. (dir.), *Musée de mots. L'héritage de Philostrate dans la littérature occidentale*, Genève, Droz.
- Dubel S. (2014), « Mises en scène du regard dans les *Images* de Philostrate l'Ancien », in Orecchia-Havas T. et al. (dir.), *Le Regard à l'œuvre. Lecteurs de l'image, spectateurs du texte*, Caen, Université de Caen ; accessible en ligne : <http://www.unicaen.fr/recherche/mrsh/laslar/2673>.
- Elsner J. (1995), *Art and the Roman Viewer: The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Elsner J. (2000), « Making myth visual: The Horae of Philostratus and the dance of the text », *Römische Mitteilungen*, n° 207, p. 253-276.
- Elsner J. (2007), « Philostratus visualizes the tragic: Some ecphrastic and pictorial receptions of Greek tragedy in the Roman era » in Kraus C. et al. (dir.), *Visualizing*

- the Tragic: Drama, Myth, and Ritual in Greek Art and Literature*, Oxford, Oxford University Press, p. 309-337.
- Genette G. (1983), *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- Heffernan J. A. W. (1993), *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, University of Chicago Press.
- Lehmann-Hartleben K. (1941), « The Imagines of the Elder Philostratus », *The Art Bulletin*, n° 23, p. 16-44.
- Longin (1993), *Du sublime*, traduit par J. Pigeaud, Paris, Payot & Rivages.
- Manieri A. (1998), *L'immagine poetica nella teoria degli antichi : phantasia ed enargeia*, Pisa, Istituti editoriali e poligrafici internazionali.
- Manieri A. (1999), « Colori, suoni et profumi nelle *Imagines*: principi di estetica filostratea », *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, n.s. 63/3, p. 111-121.
- Pernot L. et Lévy C. (dir.) (1997), *Dire l'évidence. Philosophie et rhétorique antiques*, Paris, L'Harmattan.
- Philostrate (1991), *La Galerie de tableaux*, traduit par A. Bougot, révisé par F. Lissarrague, Paris, Les Belles Lettres, coll. « La Roue à livres ».
- Quet M.-H. (2006), « Voir, entendre, se ressouvenir », in Costantini M., Graziani F. et Rolet S. (dir.), *Le Défi de l'art : Philostrate, Callistrate et l'image sophistique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « La Licorne », p. 31-50.
- Rouveret A. (2006), « Les paysages de Philostrate », in Costantini M., Graziani F. et Rolet S. (dir.), *Le Défi de l'art : Philostrate, Callistrate et l'image sophistique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « La Licorne », p. 63-76.
- Strauss Clay J. (2011), *Homer's Trojan Theater: Space, Vision and Memory in the Iliad*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Webb R. (1997), « Mémoire et imagination : les limites de l'enargeia », in Pernot L. et Lévy C. (dir.), *Dire l'évidence. Philosophie et rhétorique antiques*, Paris, L'Harmattan, p. 229-247.
- Webb R. (1999), « Ekphrasis Ancient and Modern: The invention of a genre », *Word and Image*, n° 15, p. 7-18.
- Webb R. (2006), « The *Imagines* as fictional text: *ekphrasis apatè* and illusion », in Costantini M., Graziani F. et Rolet S. (dir.), *Le Défi de l'art : Philostrate, Callistrate et l'image sophistique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « La Licorne », p. 113-136.
- Webb R. (2009), *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham, Ashgate.
- Webb R. (2010), « Les *Imagines* de Philostrate : entre le regard et la constitution du mythe », in Auger D. et Delattre C. (dir.), *Mythe et Fiction*, Paris, Presses universitaires de Paris-Ouest, p. 349-365.
- Yates F. A. (1966), *The Art of Memory*, Londres, Routledge and Kegan Paul (trad. fr. de D. Arasse : *L'Art de la mémoire*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1975).