

DANIELLE VAN MAL-MAEDER

**Mémoire collective et imaginaire bridé.
Homère, Phidias et la représentation de la divinité
dans la littérature impériale**

Lorsque Dionysios, honorable seigneur de Milet, aperçoit pour la première fois près d'un temple d'Aphrodite la belle Callirhoé, héroïne du roman de Chariton d'Aphrodise, il s'écrie en se prosternant devant elle: «Sois-moi propice, Aphrodite, et que ton apparition me soit de bon augure!»¹. Son intendant, Léonas, qui a acheté la jeune femme à une bande de pirates pour l'offrir à son maître, tente de le détromper, ordonnant à Callirhoé de venir saluer son nouveau maître. Dionysios reprend alors violemment son serviteur en ces termes²:

Ἄσεβέστατε - εἶπεν - ὡς ἀνθρώποις διαλέγῃ τοῖς θεοῖς; σὺ ταύτην λέγεις ἀρ-
γυρώνητον; δικαίως οὖν οὐχ εὔρες τὸν πιπράσκοντα. οὐκ ἤκουσας οὐδὲ Ὀμήρου
διδάσκοντος ἡμᾶς
καὶ τε θεοὶ ξείνοισιν ἐοικότες ἀλλοδαποῖσιν
ἀνθρώπων ὕβριν τε καὶ εὐνομίην ἐφορῶσι.

Homme impie, s'écria-t-il, tu parles aux divinités comme à des humains? Tu prétends que tu as acheté cette femme et que tu ne trouves plus celui qui te l'a vendue? N'as-tu pas entendu ce qu'Homère nous enseignait? «Et les dieux, prenant la forme d'étrangers de toute sorte viennent observer des hommes l'insolence et la piété».

Il est des plus communs, dans le roman grec d'amour et d'aventures, que la beauté exceptionnelle du héros ou de l'héroïne transforme leur apparition en épiphanie. Aux yeux de qui croise leur chemin, ils ne sont pas seulement aussi beaux que des dieux, ils sont des dieux. Cette occurrence du motif m'intéresse ici en raison de la citation homérique. Le passage auquel Dionysios fait référence est celui où Ulysse, qui a pris l'apparence d'un mendiant, se fait maltraiter par Antinoos. Un autre prétendant s'en indigne, suggérant que le vagabond n'est peut-être pas celui qu'il paraît être, mais l'un des dieux du ciel³:

¹ Charito II 3,6 ἴλεως εἶης, ὃ Ἄφροδίτη, καὶ ἐπ' ἀγαθῷ μοι φανείης. Texte de B.P.Reardon, München-Leipzig, Teubner 2004; traduction de P.Grimal, Paris, La Pléiade 1958.

² Charito II 3,6-7.

³ Hom. *Od.* XVII, 483-487 (texte de Th.W.Allen, Oxford 1985 (1908¹); traduction de M.Meunier, Lausanne, La Guilde du Livre 1961.

Ἀντίνο', οὐ μὲν κάλ' ἔβαλες δύστηνον ἀλήτην.
οὐλόμεν', εἰ δὴ πού τις ἐπουράνιος θεός ἐστι·
καί τε θεοὶ ξείνοισιν ἐοικότες ἀλλοδαποῖσι,
παντοῖοι τελέθοντες, ἐπιστρωφῶσι πόληας,
ἀνθρώπων ὕβριν τε καὶ εὐνομίην ἐφορώντες.

Antinoos, tu as eu tort de frapper ce pauvre vagabond. Qui sait, malheureux, si ce n'est pas quelqu'un des dieux du ciel? Les dieux en effet, sous les traits de lointains étrangers et sous toutes les formes, s'en vont de ville en ville s'enquérir des vertus et des crimes des hommes.

Si, pour ce prétendant, l'aspect misérable du vagabond n'est peut-être qu'un faux-semblant, pour Dionysios, c'est la beauté extraordinaire de Callirhoé qui provoque la confusion. En dépit de cette différence, la citation homérique révèle l'autorité du poète en matière de conception de la divinité. Homère constitue encore, dans ce texte de la Seconde Sophistique, la référence à laquelle se rapporte toute représentation du divin⁴. Cela ressort également des *Éthiopiennes* d'Héliodore, un roman composé autour de 360 ap. J.-C.⁵, où le prêtre Calasiris raconte comment Apollon et Artémis lui étaient apparus. À leur démarche, il avait reconnu qu'il s'agissait non pas d'un songe, mais d'une vision réelle, citant pour appuyer ses dires deux vers de l'*Iliade* évoquant l'apparition de Poséidon aux yeux d'Ajax⁶:

Ἴχνια γὰρ μετόπισθε ποδῶν ἠδὲ κνημῶν
ρεῖ' ἔγνω ἀπίοντος· ἀρίγνωτοι δὲ θεοὶ περ.

Sans peine aucune, j'ai reconnu par derrière, alors qu'il s'en allait, la divine allure de ses pieds, de ses jambes, et les dieux se laissent aisément reconnaître.

Il explique ensuite ces vers à l'attention de son interlocuteur⁷:

θεοὶ καὶ δαίμονες - εἶπεν - ὦ Κνήμων, ἐπιφοιτῶντές τε ἡμᾶς καὶ ἀποφοιτῶντες εἰς ἄλλο μὲν ζῶον ἐπ' ἐλάχιστον εἰς ἀνθρώπους δὲ ἐπὶ πλείστον ἑαυτοὺς εἰδοποιούσι, τῷ ὁμοίῳ πλέον ἡμᾶς εἰς τὴν φαντασίαν ὑπαγόμενοι. Τοὺς μὲν δὴ βεβήλους κἂν διαλάθοιεν τὴν δὲ σοφοῦ γινῶσιν οὐκ ἂν διαφύγοιεν, ἀλλὰ τοῖς τε ὀφθαλμοῖς ἂν γνωσθεῖεν ἀπενὲς διόλου βλέποντες καὶ τὸ βλέφαρον οὐποτε ἐπιμύοντες καὶ τῷ βαδίσματι πλέον, οὐ κατὰ διάστασιν τοῖν ποδοῖν οὐδὲ μετάθεσιν ἀνομένῳ ἀλλὰ

⁴ Pour la datation du roman de Chariton, voir Reardon 2003, 312ss.

⁵ Voir Morgan 2003, 417ss.

⁶ Hom. *Il.* XIII 71-72. Texte de D.B.Munro - Th.W.Allen, Oxford 1988 (1902¹); traduction de M.Meunier, Lausanne, La Guilde du livre 1961.

⁷ Hld. III 13,1-3. Texte de R.M.Rattenbury - T.W.Lumb, traduction de J.Maillon, Paris, Les Belles Lettres 1960.

κατά τινα ῥύμην ἀέριον καὶ ὀρμὴν ἀπαραπόδιστον τεμνόντων μᾶλλον τὸ περιέχον ἢ διαπορευομένων. Διὸ δὴ καὶ τὰ ἀγάλματα τῶν θεῶν Αἰγύπτιοι τῷ πόδε ζευγνύοντες καὶ ὡσπερ ἐνοῦντες ἰστᾶσιν· ἃ δὴ καὶ Ὅμηρος εἰδώς, ἅτε Αἰγύπτιος καὶ τὴν ἱερὰν παιδευσιν ἐκδιδαχθείς.

Quand les dieux et les demi-dieux, Cnémon, viennent vers nous et nous quittent, il est bien rare qu'ils prennent l'apparence d'un animal. Ordinairement, ils revêtent la forme humaine pour que leur ressemblance avec nous permette à notre imagination de les reconnaître plus aisément. Les profanes ne s'en rendent pas compte, mais un sage ne s'y trompe pas; il les reconnaît à leurs yeux dont le regard est toujours fixe et les paupières immobiles et plus encore à leur démarche. En effet, leurs pieds joints n'avancent pas l'un après l'autre. Ils glissent et volent d'un mouvement que rien n'arrête, et fendent l'air au lieu de cheminer sur le sol. Voilà pourquoi les statues des dieux, chez les Égyptiens, ont toujours les pieds joints, et pour ainsi dire n'en faisant qu'un. Homère le savait bien, lui qui était Égyptien et avait été instruit de notre sainte doctrine.

Comme chez Chariton, la conception de la divinité dépend entièrement des poèmes homériques. Mais ici, la référence à Homère se double d'une interprétation théologique qui suppose que l'aspect anthropomorphique des dieux n'est qu'une façon, une apparence permettant à l'imagination humaine de les percevoir. Or même lorsque les dieux imitent la réalité humaine, le résultat ne peut pas être parfait et c'est pourquoi certains signes trahissent leur vraie nature. Mais quelle est-elle cette vraie nature? Si Calasiris (ou Héliodore) ne développe pas ce point, le passage évoque bien, en arrière-fond, cette question et, avec elle, celle de la représentation du divin. Dans cette étude, je me propose de me pencher sur ce problème qui semble avoir suscité un intérêt particulier dans la littérature impériale, à l'époque de la Seconde Sophistique et à l'aube du christianisme. Je m'intéresserai en particulier à la figure de Phidias et à son absorption par la rhétorique, en m'appuyant principalement sur un discours de Dion de Pruse mettant en scène le célèbre sculpteur. Mais auparavant, j'évoquerai un autre texte où il est aussi question de Phidias à propos de représentation des dieux : il s'agit d'un passage de la *Vie d'Apollonios de Tyane* de Philostrate que M. Armisen a commenté dans son article consacré à la notion d'imagination dans le domaine de la rhétorique⁸.

Dans une discussion qui le met aux prises avec un sage égyptien, Apollonios demande à son interlocuteur pourquoi les Égyptiens donnent à leurs dieux des formes étranges et ridicules d'animaux dénués de raison, des formes qui ne méritent selon lui aucune considération. À quoi l'Égyptien répond⁹:

⁸ Armisen 1980; voir aussi Rosenmeyer 1986, 234ss.

⁹ Philostr. VA VI 19. Texte de V. Mumprecht, München-Zürich, Artemis 1983; traduction de P. Grimal, Paris, La Pléiade 1958; c'est moi qui souligne.

οί Φειδίαι δὲ - εἶπε - καὶ οἱ Πραξιτέλεις μὴ ἀνελθόντες ἐς οὐρανὸν καὶ ἀπομαξάμενοι τὰ τῶν θεῶν εἶδη τέχνην αὐτὰ ἐποιούντο, ἢ ἕτερόν τι ἦν, ὃ ἐφίστη αὐτοὺς τῷ πλάττειν; ἕτερον - ἔφη - καὶ μεστόν γε σοφίας πρᾶγμα. ποῖον; - εἶπεν - οὐ γὰρ ἂν τι παρὰ τὴν μίμησιν εἴποις. Φαντασία - ἔφη - ταῦτα εἰργάσατο σοφωτέρα μιμήσεως δημιουργός· μίμησις μὲν γὰρ δημιουργήσει, ὃ εἶδεν, φαντασία δὲ καὶ ὃ μὴ εἶδεν, ὑποθήσεται γὰρ αὐτὸ πρὸς τὴν ἀναφορὰν τοῦ ὄντος, καὶ μίμησιν μὲν πολλάκις ἐκκρούει ἔκπληξις, φαντασίαν δὲ οὐδέν, χωρεῖ γὰρ ἀνέκπληκτος πρὸς ὃ αὐτὴ ὑπέθετο. δεῖ δὲ που Διὸς μὲν ἐνθυμηθέντα εἶδος ὄραν αὐτὸν ξὺν οὐρανῷ καὶ ὤραις καὶ ἄστροις, ὥσπερ ὁ Φειδίας τότε ὤρμησεν.

Mais les Phidias et les Praxitèles sont montés au ciel, ont pris une empreinte de la forme des dieux et l'ont reproduite par leur art? Ou bien y a-t-il autre chose qui a guidé leur création?

– Autre chose, dit Apollonios, quelque chose qui relève de la sagesse. – Et quoi donc? – reprit l'autre, car tu ne saurais invoquer ici autre chose que l'imitation. – L'imagination, répliqua Apollonios, c'est elle qui a produit ces œuvres, ouvrière plus sage que l'imitation. Car l'imitation ne peut créer que ce qu'elle a vu, mais la fantaisie, également, ce qu'elle n'a pas vu, car elle le supposera, *en se référant à la réalité*; l'imitation est souvent gênée par la peur, l'imagination n'est gênée par rien, car elle se dirige sans se laisser détourner, vers le but qu'elle s'est elle-même fixé. Il faut apparemment que l'artiste qui cherche à imaginer Zeus le voie avec le ciel, et les saisons, et les astres, comme, autrefois, le tenta Phidias.

La défense de l'Égyptien, on le voit, se fonde sur un argument cognitif. La représentation des dieux, qui est représentation de l'invisible, ne peut pas relever de l'imitation; les Grecs ne peuvent donc pas se targuer que leurs représentations soient meilleures, c'est-à-dire plus exactes que celles des dieux d'Égypte, qui, ajoute-t-il plus loin, sont symboliques¹⁰. Apollonios ne développe pas davantage sa théorie de l'imagination créatrice qui est, comme l'a montré M. Armisen, novatrice. Un point mérite d'être souligné: en dépit de la liberté dont elle jouit par rapport à l'imitation, cette puissance imaginative n'en est pas pour autant débri-dée, puisque c'est bel et bien par analogie avec à la réalité qu'elle se déploie, reflétant toujours d'une certaine manière cette réalité visible et intelligible.

Dans ce passage, Apollonios cite donc en exemple Phidias et sa statue de Zeus Olympien. Ce sculpteur était devenu l'emblème de l'artiste capable de concevoir l'invisible et d'en imposer sa représentation. Il s'agit là d'une tradition à résonance néo-platonicienne dont Plotin se fait par exemple l'écho¹¹, mais que la rhétorique avait largement contribué à diffuser. Les déclamateurs s'étaient ainsi emparés de la figure de Phidias en raison sans doute du lien entre l'art de la parole et les arts plastiques, capables tous deux de *faire voir* – qu'il

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Plot. V 8,1.

s'agisse d'une vision réelle pour la statuaire ou d'une vision imaginaire à travers l'*enargeia* pour la parole. Une controverse du recueil de Sénèque le Père imagine que les Éléens avaient coupé les deux mains de Phidias une fois sa statue terminée, l'accusant d'avoir dérobé de l'or. Certains traits cités par Sénèque évoquent la puissance imaginative de l'artiste réduite désormais au silence, puisqu'il ne possédait plus les instruments capables de l'exprimer¹². Une autre controverse développe le thème de l'imagination artistique en mettant en scène cette fois le peintre Parrhasius, accusé d'avoir soumis à la torture un vieil esclave pour mieux peindre un tableau représentant Prométhée enchaîné en s'inspirant de cette vision. L'orateur Fulvius Sparsus évoque alors l'exemple de Phidias en remarquant¹³:

Non uidit Phidias Iouem, fecit tamen uelut tonantem; nec stetit ante oculos eius Minerua, dignus tamen illa arte animus et concepit deos et exhibuit.

Phidias n'a pas vu Jupiter; pourtant il l'a représenté et on croirait qu'il va lancer la foudre; Minerve n'est pas venue poser devant lui, mais cette âme, digne d'un art si illustre, a su concevoir les dieux et nous les donner.

Au début de l'*Orateur*, dans un passage qui traite de la perfection dans l'art de la parole – un idéal qui ne peut être atteint qu'à travers l'imitation des meilleurs modèles et à travers l'émulation –, Cicéron annonce vouloir faire le portrait de l'orateur parfait, qui n'est que projection de son imagination. Pour illustrer son propos, il avance l'exemple de Phidias¹⁴:

Sed ego sic statuo, nihil esse in ullo genere tam pulchrum, quo non pulchrius id sit unde illud ut ex ore aliquo quasi imago exprimatur; quod neque oculis neque auribus neque ullo sensu percipi potest, cogitatione tantum et mente complectimur. Itaque et Phidiae simulacris, quibus nihil in illo genere perfectius uidemus, et iis picturis quas nominaui cogitare tamen possumus pulchriora; nec uero ille artifex, cum faceret Iouis formam aut Mineruae, contemplabatur aliquem, e quo similitudinem duceret, sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quaedam, quam intuens in eaque difixus ad illius similitudinem artem et manum dirigebat.

Mais je pose en principe qu'il n'y a rien, dans aucun genre, de si beau qu'il ne soit encore inférieur en beauté à ce dont il n'est que le reflet, comme le portrait d'un visage, à ce que ni les yeux, ni les oreilles, ni aucun sens ne peuvent percevoir, et que nous n'embrassons que par l'imagination et la pensée. Ainsi pour ce qui est des statues de Phidias, auxquelles nous ne voyons dans leur genre rien de supérieur en perfection, et pour les peintures que j'ai citées, nous pouvons cependant en imaginer des plus belles,

¹² Sen. *contr.* VIII 2,1 *Tunc demum illa maiestas exprimi potest cum animus opera prospexit, manus duxit* («La majesté du dieu ne peut être bien exprimée que si, l'imagination ayant conçu l'œuvre, la main l'exécute», texte et traduction de H. Bornecque, Paris, Garnier 1932).

¹³ Sen. *contr.* X 5,8. Sur cette déclamation, voir Morales 1996.

¹⁴ Cic. *or.* II 2,8-9. Texte et traduction de A. Yon, Paris, Les Belles Lettres 1964.

et cet artiste, lorsqu'il créait la forme de Jupiter ou de Minerve, n'avait sous les yeux personne pour lui servir de modèle, mais c'est dans son propre esprit que résidait une vision suprême de la beauté qu'il contemplait et sur laquelle il fixait son regard en dirigeant selon la ressemblance de celle-ci son art et sa main.

Si Phidias était entré dans le catalogue des *exempla* en rhétorique, c'est aussi en raison de l'impact que cette statue avait eu sur la religiosité des Grecs: un impact comparable aux effets persuasifs de la rhétorique. Quintilien, à propos d'influence et d'émulation en matière de style, cite ainsi parmi d'autres artistes plastiques Phidias et son Jupiter Olympien «dont la beauté semble même avoir ajouté au sentiment de la religion établie, tant la majesté de l'oeuvre s'égalait à celle du dieu»¹⁵. Cette idée trouve son expression la plus pleine chez Dion de Pruse, qui imagine de faire revivre le sculpteur dans l'*Olympique*, le sommant de s'expliquer sur la célèbre statue chryséléphantine qu'il avait réalisée pour les Éléens. Ce discours, dont le sous-titre, *De la première conception de dieu* (Περὶ τῆς πρώτης τοῦ θεοῦ ἐννοίας), indique clairement le sujet, fut prononcé à Olympie à l'occasion des jeux, devant le temple de Zeus où se trouvait la statue en question¹⁶. Dion y aborde la question de la conception de la divinité et de sa représentation en poésie et dans les arts plastiques, confrontant la capacité de ces deux expressions artistiques à donner à voir l'image de la divinité.

Après une entrée en matière en forme de *prolalia*, sorte de badinage préliminaire destiné à capter l'attention des auditeurs¹⁷, Dion évoque son récent voyage au pays des Gètes où il s'était rendu pour assister aux préparatifs d'une guerre: allusion à l'une des campagnes de Trajan contre les Daces, à laquelle, comme il se plaît à le souligner avec insistance et en citant Homère, il avait pris part en tant qu'observateur pacifique¹⁸. Feignant un instant de demander à son public s'il souhaite entendre le récit de ce voyage, Dion opte pour un autre sujet davantage adapté à l'occasion et permettant de célébrer, devant son temple à Olympie, Zeus, «roi, maître, souverain et père à la fois des hommes et des dieux, mais aussi dispensateur de la paix et de la guerre»¹⁹. Le choix de ce sujet amène l'orateur à exposer sa théorie d'une conception innée du divin, commune à tous les hommes et accréditée par l'observa-

¹⁵ Quint. *inst.* XII 10,9 *cuius pulchritudo adiecisse aliquid etiam receptae religioni uidetur, adeo maiestas operis deum aequauit*. Texte et traduction de J.Cousin, Paris, Les Belles Lettres 1980; cf. aussi Liu. XLV 28,5.

¹⁶ En 97, 101 ou 105 ap. J.-C.: les opinions divergent quant à la date exacte; voir Russell 1992, 16; Klauck-Bäbler 2000, 25ss.

¹⁷ Sur cette *prolalia* et sur la construction générale du XIIe discours, voir Klauck-Bäbler 2000, 27ss. et 163ss.

¹⁸ Dio Chrys. XII 17; cf. Hom. *Il.* XXI 50.

¹⁹ Dio Chrys. XII 22 οὗτος γὰρ δὴ κοινὸς ἀνθρώπων καὶ θεῶν βασιλεὺς τε καὶ ἄρχων καὶ πρύτανις καὶ πατήρ, ἔτι δὲ εἰρήνης καὶ πολέμου ταμίης. Texte de D.A.Russell, Cambridge, Cambridge University Press 1992; les traductions sont miennes.

tion du monde et des merveilles de la nature²⁰. À cette conception innée s'en ajoute une seconde, «acquise et qui n'a pas pénétré dans l'esprit humain autrement que par les récits, les mythes et les coutumes, qui tantôt ne sont pas attribués à un auteur et n'ont pas été mis par écrit, tantôt l'ont été et ont pour auteurs des hommes très célèbres»²¹. Les artisans de cette conception acquise du divin sont les poètes et les législateurs, qui l'imposent les uns par la persuasion et la séduction, les autres par la contrainte et les prescriptions²².

Dion mentionne également, sans s'y attarder, l'œuvre des philosophes dans la connaissance des choses divines²³. Mais il insiste davantage sur l'importance des peintres, des sculpteurs et des tailleurs de pierre, «de chacun, en un mot, qui jugea bon de se faire imitateur de la nature divine à travers son art»²⁴. Ces artisans, parmi lesquels Phidias, Polyclète, Zeuxis ou encore Dédale, remplirent les villes de leurs images de dieux, riches et variées, sans s'éloigner pour autant des représentations qu'en avaient données les poètes et les législateurs, afin de ne pas paraître sacrilèges, et parce qu'ils voyaient que les poètes les avaient précédés²⁵:

οὐκ οὖν ἐβούλοντο φαίνεσθαι τοῖς πολλοῖς ἀπίθανοι καὶ ἀηδεῖς καινοποιοῦντες. τὰ μὲν οὖν πολλὰ τοῖς μύθοις ἐπόμειοι καὶ συνηγοροῦντες ἔπλαττον, τὰ δὲ καὶ παρ' αὐτῶν εἰσέφερον, ἀντίτεχνοι καὶ ὁμότεχνοι τρόπον τινὰ γιγνόμενοι τοῖς ποιηταῖς, ὡς ἐκεῖνοι δι' ἀκοῆς ἐπιδεικνύοντες, ἀτεχνῶς καὶ αὐτοὶ δι' ὄψεως ἐξηγοῦμενοι τὰ θεῖα τοῖς πλείοσι καὶ ἀπειροτέροις θεαταῖς.

Par conséquent, ils ne voulaient pas sembler peu crédibles aux yeux de la plupart et déplaire par des nouveautés. Si le plus souvent, ils suivirent les mythes et s'accordèrent à eux dans leurs représentations, ils y ajoutèrent aussi parfois du leur, devenant en un sens, dans leur art, les rivaux et les collègues des poètes, puisque la démonstration de ceux-ci s'adresse aux oreilles, alors que ceux-là expliquent simplement le divin en appelant aux yeux des spectateurs, qui sont en plus grand nombre et moins cultivés.

²⁰ *Ibidem* 27-39; cette théorie est aussi développée chez Cic. *leg.* I 8,24. Pour la dimension théologique et religieuse de ce discours, voir Harris 1962 II, 88ss.; Chirassi 1963, 271ss.; Klauck-Bäbler 2000, 186ss.

²¹ Dio Chrys. XII 39-40 τὴν ἐπίκτητον καὶ δι' ἐτέρων ἐγγιγνομένην ταῖς ψυχαῖς [ἡ] λόγοις τε καὶ μύθοις καὶ ἔθεσι, τοῖς μὲν ἀδεσπότησι τε καὶ ἀγράφοις, τοῖς δὲ ἐγγράφοις καὶ σφόδρα γνωρίμοις ἔχουσι τοὺς κυρίους. Ce passage contient un problème de texte, qui ne porte cependant pas à conséquence pour ce qui est de l'idée générale: voir Klauck-Bäbler 2000, 132.

²² *Ibidem* 39.

²³ *Ibidem* 47.

²⁴ *Ibidem* 44 παντὸς ἀπλῶς τοῦ καταξιώσαντος αὐτὸν ἀποφῆναι μιμητὴν διὰ τέχνης τῆς δαιμονίας φύσεως.

²⁵ *Ibidem* 45-46.

La statuaire apparaît donc comme un mode de communication et de diffusion du sentiment religieux et de la religion, et elle est tributaire de la représentation que la tradition, poétique en particulier, avait donnée de la divinité. Cette idée est plus amplement développée dans la suite du discours, où Dion opère une sorte de retour dans le temps en imaginant de faire comparaître Phidias devant un tribunal afin de s'expliquer sur sa représentation de Zeus²⁶. On voit bien, encore une fois, la place que Phidias avait prise dans la rhétorique, puisque c'est à travers une éthopée que la parole lui est donnée pour développer une *synkrisis* entre la poésie et la sculpture²⁷.

Dion introduit donc un personnage anonyme qui interpelle Phidias en commençant par louer l'extraordinaire vision de sa statue et l'effet positif provoqué chez tous les visiteurs, Grecs ou Barbares, qui éprouvent à ce spectacle plaisir et apaisement²⁸. Phidias a aussi le mérite d'avoir conquis et unifié la Grèce en imposant à tous et pour toujours sa vision de la divinité²⁹. Mais cette prééminence de la vision de Phidias suscite une question d'ordre gnoséologique: la forme qu'il a donnée à Zeus est-elle appropriée, rend-elle justice à sa nature divine³⁰? La question concerne principalement l'aspect anthropomorphique de la représentation et, liées à lui, la taille et la beauté de la statue.

Pour y répondre, le sculpteur avance divers arguments. D'une part, il reconnaît l'incapacité des arts plastiques à représenter l'esprit et l'intelligence, deux qualités relevant du domaine de l'invisible. D'autre part, il souligne la nécessité de recourir au visible pour faire connaître l'invisible. Partant du présupposé que le corps humain est le réceptacle de l'intelligence divine, il affirme que le corps visible peut être utilisé comme symbole de l'invisible³¹. Mais l'argument principal pour justifier son choix d'une représentation anthropomorphique consiste à alléguer le poids de la tradition. De la tradition sculpturale, d'abord, si ancienne qu'il n'était pas possible de s'y opposer. Phidias ne se distingue de ses prédécesseurs que par la seule exactitude de son exécution³². Plus encore, il invoque le poids de la tradition poétique, dont les représentants «sont capables, par leur poésie, de conduire les hommes à accepter toutes sortes d'idées»³³. Parmi ces poètes, Homère occupe la place de fondateur, lui qui imposa une conception des dieux «surpassant de beaucoup les autres en

²⁶ *Ibidem* 49-83.

²⁷ Sur l'exercice de l'éthopée et sur la *synkrisis*, voir Anderson 1993, 51ss.; pour ces techniques rhétoriques dans ce discours de Dion, voir Klauck-Bäbler 2000, 165ss. et 170ss.

²⁸ Dio Chrys. XII 50.

²⁹ *Ibidem* 53.

³⁰ *Ibidem* 52.

³¹ *Ibidem* 59.

³² *Ibidem* 56-57.

³³ *Ibidem* 57 ἐκείνων μὲν δυναμένων εἰς πᾶσαν ἐπίνοιαν ἄγειν διὰ τῆς ποιήσεως.

matière de beauté, de majesté et de splendeur», et qui fut «le plus grand créateur d'images des divinités»³⁴.

Le discours philosophique que Phidias avait amorcé en évoquant l'esprit et l'intelligence divins présents dans l'homme cède rapidement la place à un discours essentiellement esthétique, portant sur la force de représentation de la langue poétique et de la langue homérique en particulier. Cette langue, par ses particularités phonétiques et morphologiques, par sa richesse et son inventivité, par son recours à des comparaisons et à des métaphores originales, a pour effet de susciter des images si fortes que le poète «était capable d'implanter dans l'âme toutes les émotions qu'il voulait»³⁵. On perçoit ici l'influence de la pensée aristotélicienne dont R. Webb a montré la persistance dans la littérature grecque de l'époque impériale³⁶. Aristote explique en effet dans son traité *De la mémoire et de la réminiscence* que les impressions suscitées par les sensations (visuelles notamment) persistent dans l'âme pour constituer la mémoire³⁷. L'*enargeia* des poèmes homériques, à en croire Phidias, produit un effet comparable, imposant pour toujours des images dans la mémoire de tous. Le sculpteur insiste également sur l'extrême vivacité des représentations homériques qui décrivent les dieux «en action», c'est-à-dire en train de se livrer à toutes sortes d'activités identiques à celles des mortels³⁸; preuve à nouveau que l'invisible ne peut se concevoir qu'en fonction de la réalité et en référence à elle.

Or c'est précisément à partir de ce dernier point que Phidias développe dans la suite de sa défense l'opposition entre l'art du sculpteur et celui du poète. Alors que ce dernier jouit d'une liberté absolue dans sa création, le premier est soumis à diverses contraintes pratiques et matérielles qui donnent à sa représentation une dimension statique et la fixent dans l'espace et dans le temps: matériaux difficilement malléables, obligation de travailler avec des assistants, nécessité de représenter le dieu dans une posture unique qui «comprende en elle toute la nature et le pouvoir du dieu»³⁹. Ces contraintes impliquent aussi que le sculpteur garde dans son esprit la même image pendant de longues années jusqu'au moment où il a terminé son œuvre⁴⁰. Si l'on en croit Phidias et l'exemple de Phidias tel qu'il nous apparaît

³⁴ *Ibidem* 59 ὁ δὲ πλεῖστον ὑπερβαλὼν κάλλει καὶ σεμνότητι καὶ μεγαλοπρεπείᾳ (...) κράτιστος δημιουργοῖς <τύπος> τῶν περὶ τὰ θεῖα ἀγαλμάτων.

³⁵ *Ibidem* 69 δυνατὸς ἦν ὁποῖον ἐβούλετο ἐμποιῆσαι τῇ ψυχῇ πάθος.

³⁶ Webb 1997.

³⁷ Arist. *Mem.* 450a.

³⁸ Dio Chrys. XII 62.

³⁹ Dio Chrys. XII 70 ὥστε τὴν πᾶσαν ἐν αὐτῷ τοῦ θεοῦ ξυλλαβεῖν φύσιν καὶ δύναμιν. Sur bien des points, ce texte remarquable anticipe le *Laookon* de Lessing; voir Benediktson 1987; Schwabl 1985-1986.

⁴⁰ *Ibidem* 69-71; cf. le texte de Cic. *or.* II 8-9 cité *supra*.

dans la tradition rhétorique dessinée précédemment, la perfection artistique est donc tributaire de la capacité qu'a l'esprit de se fixer sur l'image qu'il a conçue. Et cette dernière est elle-même tributaire de l'empreinte que la tradition homérique a laissée dans sa mémoire.

Paradoxalement, pourtant, ce sont les contraintes du sculpteur qui permettent à Phidias de se libérer de l'emprise homérique et d'imposer à son tour sa propre représentation. Les limites matérielles de son art, explique-t-il, ne lui permettaient pas de sculpter le dieu ébranlant l'Olympe d'un froncement de sourcils, le dieu lançant des éclairs et faisant résonner le tonnerre, le dieu de la guerre et de la destruction qu'avait représenté Homère avec toute la licence que lui donnait son art, le dieu jouant des éléments naturels pour semer la terreur chez les Grecs et les Barbares⁴¹. Ce passage infirme la tradition selon laquelle le sculpteur s'était inspiré des vers de l'*Iliade* où l'on voit le roi des dieux froncer les sourcils pour marquer son assentiment à la requête de Thétis et agiter les boucles de sa chevelure divine. Dion lui-même s'en était fait l'écho plus tôt dans son discours, remarquant à propos de l'oeuvre de Phidias⁴²:

πάντων ὅσα ἐστὶν ἐπὶ γῆς ἀγάλματα κάλλιστον καὶ θεοφιλέστατον, πρὸς τὴν Ὀμηρικὴν ποίησιν, ὡς φασι, Φειδίου παραβαλλομένου, τοῦ κινήσαντος ὀλίγω νεύματι τῶν ὀφρύων τὸν ξύμπαντα Ὀλυμπον, ὡς ἐκεῖνος μάλιστα ἐναργῶς καὶ πεποιθότως ἐν τοῖς ἔπεσιν εἶρηκεν·

ἢ καὶ κυανέησιν ἐπ' ὀφρύσι νεῦσε Κρονίων,
ἀμβρόσιαι δ' ἄρα χαῖται ἐπερρώσαντο ἄνακτος
κρατὸς ἀπ' ἀθανάτοιο, μέγαν δ' ἐλέλιξεν Ὀλυμπον.

De toutes les statues de la terre, elle est la plus belle et la plus chère aux dieux, Phidias l'ayant conçue, dit-on, d'après le poème d'Homère, où le dieu ébranla tout l'Olympe d'un simple froncement de sourcils, comme ce grand poète l'a décrit de manière si limpide et si convaincante dans ces vers: «Il dit, et le Cronide, en abaissant ses sombres sourcils, lui donna le signe de son assentiment. Les boucles ambrosiaques de Zeus souverain s'agitèrent du haut de sa tête immortelle, et le vaste Olympe en fut ébranlé».

Pourtant, à en croire Phidias 'en personne', sa représentation n'est finalement pas entièrement calquée sur les poèmes homériques. Son Zeus n'est ni belliqueux ni tonitrueux, il est un dieu paisible et bienveillant, le gardien d'une Grèce pacifiée et unifiée⁴³. Il est l'expression artistique des appellations traditionnelles du dieu, dont le sculpteur donne la liste: 'père et roi des dieux', 'protecteur des villes', 'dieu de l'amitié', 'dieu de l'entente', 'protecteur des suppliants', 'dieu de l'hospitalité', et quantité d'autres titres indicateurs de sa magnani-

⁴¹ Dio Chrys. XII 78-79.

⁴² Dio Chrys. XII 25-26; cf. Hom. *Il.* I 528-530. Sur cette tradition, cf. aussi *e.g.* Val. Max. III 7 ext. 4.

⁴³ Dio Chrys. XII 74.

mité⁴⁴. Le Zeus Olympien de Phidias offre ainsi une image bien différente de celle qu'en donne Homère, symbolique de la nature profonde de la divinité, et qui, soit dit en passant, pouvait difficilement donner lieu à une description ekphrastique⁴⁵. L'argumentation de Phidias confirme ainsi l'idée exprimée précédemment, selon laquelle les peintres et les sculpteurs, qui s'adressent aux yeux du plus grand nombre, se font parfois les «rivaux» et les «collègues» des poètes⁴⁶. À en croire le sculpteur, ce sont justement les limites de son art qui ont permis à son imagination de se libérer du poids de la tradition pour se former une conception de la divinité autre que celle héritée d'Homère: une conception susceptible de s'imposer à son tour et qui puisse réunir autour de sa vision bienfaisante le monde grec et barbare⁴⁷. Cette *syncrisis* entre poésie et sculpture, qui a pour résultat de consacrer le Zeus de Phidias, établit de la sorte un lien thématique avec le début du discours, où Dion mentionnait brièvement son voyage en Dacie à l'occasion d'une campagne à laquelle il avait pris part en tant qu'observateur pacifique⁴⁸. On peut dès lors, avec P.Desideri⁴⁹, interpréter son refus d'évoquer plus longuement ce conflit, tout comme la glorification du Zeus évergète de Phidias, comme une prise de position contre la politique militaire de Trajan ou du moins comme l'expression d'une vision plus pacifiste.

Cette lecture n'épuise pas les possibilités d'interprétation de l'*Olympique*, un texte qui, comme d'autres oeuvres de la Seconde Sophistique, explore les rapports de rivalité entre art de la parole et arts plastiques, mais qui aborde cette question sous un angle théologique. À ce propos, il convient encore de souligner que ce discours a été composé (et prononcé) à une époque où, comme le note B.F.Harris, on observe une influence croissante du Christianisme dans la Bithynie native de Dion. Il était dès lors inévitable que des positions antagonistes s'affrontent sur la question de la représentation du divin⁵⁰. Quoi qu'il en soit, les textes dont il a été question dans cette étude abordent tous, à des degrés divers, ce problème. En cette matière, Homère, fondement de la *paideia* grecque, apparaît comme la référence, imposant à la mémoire collective une vision si puissante que seuls les arts plastiques pouvaient s'en libérer – par la contrainte: tel est en tout cas le discours quelque peu sophistique d'un Phidias devenu artisan de la parole le temps d'une éthopée.

⁴⁴ *Ibidem* 75. Sur ces appellations de Zeus, cf. Arist. *Mu.* 401b.

⁴⁵ Pour une description de certains éléments de cette statue, voir Paus. V 11,1ss.

⁴⁶ Dio Chrys. XX 46 cité *supra*.

⁴⁷ Dio Chrys. XII 50.

⁴⁸ *Supra* note 18.

⁴⁹ Desideri 1978, 331s.

⁵⁰ Harris 1962 II, 95. Cf. Dio Chrys. XII 60, où Phidias proteste contre l'idée, présente dans divers courants philosophiques et religieux, que l'on puisse honorer les dieux sans recourir à aucune représentation matérielle; voir Klauck-Bäbler 2000, 143s. *ad loc.*

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Anderson 1992
G.Anderson, *The Second Sophistic. A Cultural Phenomenon in the Roman Empire*, London-New York 1993.
- Armisen 1979
M.Armisen, *La notion d'imagination chez les Anciens: I - les philosophes*, «Pallas» XXVI (1979), 11-51.
- Armisen 1980
M.Armisen, *La notion d'imagination chez les Anciens: II - la rhétorique*, «Pallas» XXVII (1980), 3-37.
- Aygon 1994
J.-P.Aygon, *L'ekphrasis et la notion de description dans la rhétorique antique*, «Pallas» XLI (1994), 39-56.
- Benediktson 1977
D.Th.Benediktson, *Lessing, Plutarch De gloria Atheniensium 3 and Dio Chrysostom Oratio 12, 70*, «QUCC» LVI (1987), 101-105.
- Billault 1999
A.Billault, *Dion Chrysostome avait-il une théorie de la sculpture?*, «BAGB» II (1999), 211-229.
- Chirassi 1963
I.Chirassi, *Il significato religioso del XII discorso di Dione Crisostomo*, «RCCM» V (1963), 266-285.
- Desideri 1978
P.Desideri, *Dione di Prusa. Un intellettuale greco nell'impero romano*, Messina-Firenze 1978.
- Harris 1962
B.F.Harris, *The Olympian oration of Dio Chrysostom*, «JRH» II (1962), 85-97.
- Klauck-Bäbler 2000
H.-J.Klauck-B.Bäbler, *Dion von Prusa, Olympische Rede oder Über die erste Erkenntnis Gottes*, Darmstadt 2000.
- Morales 1996
H.Morales, *The Torturer's Apprentice: Parrhasius and the Limits of Art*, in J.Elsner (cur.), *Art and Text in Roman Culture*, Cambridge-New York 1996, 182-209.
- Morgan 2003
J.R.Morgan, *Heliodoros*, in G.Schmeling (cur.), *The Novel in the Ancient World*, Boston-Leiden 2003 (1996¹), 417-456.
- Reardon 2003
B.P.Reardon, *Chariton*, in G.Schmeling (cur.), *The Novel in the Ancient World*, Boston-Leiden 2003 (1996¹), 309-335.

Rosenmeyer 1986

Th.Rosenmeyer, *Fantasia und Einbildungskraft. Zur Vorgeschichte eines Leitbegriffs der europäischen Ästhetik*, «Poetica» XVIII (1986), 197-248.

Russell 1992

D.A.Russell, *Dio Chrysostom. Orations VII, XII and XXXVI*, Cambridge 1992.

Schwabl 1985-1986

H.Schwabl, *Dichtung und bildende Kunst. Zum Olympikos des Dion Chrysostomos*, «Archaïognosia» IV (1985-1986), 59-75.

Swain 2000

S.Swain (cur.), *Dio Chrysostom. Politics, Letters, and Philosophy*, Oxford 2000.

Webb 1997

R.Webb, *Mémoire et imagination: les limites de l'enargeia dans la théorie rhétorique grecque*, in C.Lévy - L.Pernot (cur.), *Dire l'évidence (Philosophie et rhétorique antiques)*, Paris-Montréal 1997, 229-248.

