

De peintures qui n'ont peut-être jamais existé et de leur paradoxale fortune.

Méditation autour de La Galerie de Tableaux¹ de(s) Philostrate(s)².

C'est un fait : de la peinture antique, tant encensée par les Anciens, il ne nous reste que les témoignages indirects, fragmentaires et sujets à caution, de quelques sources littéraires, parmi lesquelles Pline l'Ancien, Pausanias, Lucien de Samosate figurent comme autant d'incontournables *cicerones* anachroniques dont la postérité a longuement épuisé le commentaire. Les figures d'Apelle, de Zeuxis, de Parrhasios ou encore de Protogène dans l'antiquité grecque, dont Pline³ décline le souvenir ponctué de savoureuses anecdotes, participent de la dimension mythique de la peinture antique qui, parce qu'inaccessible à la connaissance archéologique, se recouvre d'une aura imaginaire et à plus d'un titre, forte de ce qu'en rapportent les Anciens : extraordinaire.

En effet, dans la plupart des anecdotes colportées par le souvenir des auteurs anciens, ressortit l'extraordinaire capacité qu'atteint la peinture à confondre par les voies la *mimesis* la nature elle-même : l'on se souvient des raisins peints par Zeuxis, si finement et fraîchement galbés qu'ils en viennent à tromper de véritables oiseaux, de chair et de plume, surpris par le peintre dans leur vaine tentative de picorer ce qui ne s'avère qu'être le simulacre des fruits existants, l'on connaît moins le cheval peint par Apelle dont l'illusionnisme si parfait trompait jusqu'aux chevaux qui hennissaient à sa vue, pris d'une reconnaissance toute naturelle pour l'un de leurs congénères.

Les souvenirs antiques où l'illusionnisme triomphe par la peinture de l'épreuve de la nature sont pléthore et fondent dans notre tradition picturale qui les redécouvrent à la Renaissance, une origine mythique : mythique parce qu'inaccessible si ce n'est au travers la déflagration narrative des témoignages de quelques noms qui désormais font autorité.

Parmi ces œuvres « imaginaires », parmi ces œuvres que l'on ne connaît que par évocation et allusion littéraires, un ouvrage dénote dans l'antiquité tardive parce ce que d'aucuns, a posteriori, ont consacré comme l'anticipation d'un *musée imaginaire*, d'un catalogue d'exposition anachronique : *La Galerie de Tableaux* ou *Les Images* de Philostrate⁴, un recueil daté du III^e siècle ap.J.C. et qui compile la description de soixante-cinq peintures ou tableaux que Philostrate aurait eu loisir d'admirer chez un hôte à Naples alors qu'il séjournait dans la ville afin d'y exercer dans le cadre de jeux gymniques et musicaux, ses talents d'orateur public.

Soixante-cinq tableaux représentant des sujets mythologiques tirés de sources poétiques telles que celles tissées par Homère et Virgile sont décrits par l'orateur de manière quelque peu inattendue pour un lecteur : là où le lecteur moderne serait en droit d'attendre une attention portée à l'œuvre d'art dans son autonomie matérielle et symbolique forte d'une grille d'interprétation à visée archéologique, Philostrate n'égrène qu'une enfilade d'évocations étranges et hallucinatoires qui tiennent plus d'une volonté d'animer la représentation peinte qu'elles ne répondent à la récente rationalisation de l'œuvre dans le système des arts.

Là où présentement l'on serait tenté de transposer une déambulation d'amateurs d'art dans un espace dédié-en l'occurrence, celui de la tardive *galleria* dédiée à « l'art » dont on suppose la genèse à l'époque Renaissance et ce, dans le contexte confiné de demeures privées⁵- il ressort que le recueil

1. **PHILOSTRATE**, *La Galerie de Tableaux*, trad. Auguste Bougot, révisé par François Lissarague, Paris : Les Belles Lettres, troisième tirage : 2013.

2. Sous le nom de Philostrate, deux identités se dissimulent : Philostrate d'*Athènes*, orateur romain de langue grecque du II^e siècle ap.J.C. et Philostrate de *Lemnos*, sophiste romain du III^e siècle s., probablement son neveu ou son petit-fils.

La paternité littéraire de *La Galerie de tableaux* n'a cessé d'osciller entre ces deux homonymes aussi l'ouvrage, généralement attribué à Philostrate de *Lemnos* a été souvent publié à la suite des autres œuvres de Philostrate d'*Athènes*.

3. dans **PLINE L'ANCIEN**, *Histoire naturelle, livre XXXV* (la peinture), Paris : Les Belles Lettres, 1985.

4. Le titre original de cet ouvrage en langue grecque : *Eikones*, dont les multiples éditions à partir de la Renaissance comptent différentes traductions ; la dernière, *La Galerie de Tableaux*, dont nous nous basons dans cette étude, n'a pas bougé depuis la traduction d'Auguste Bougot en 1881.

5. La *galleria* conformait au départ un espace de passage qui réunissait les deux ailes d'une vaste demeure ; afin d'en

de Philostrate n'est que le vestige d'une promenade vécue et d'une discussion orale que ce dernier aurait tenu pour un public de jeunes enfants.

Les tableaux de Philostrate décrivent des scènes mythologiques dont les titres, souvent réduits au nom des personnages représentés (Memnon, Ariane, Pasiphaé, etc.) laissent deviner que les peintures ont isolé une scène particulière de la vie d'un dieu ou d'un héros : une scène qui cristallise le plus souvent le relief d'un épisode marquant que les récits antiques ont en amont inscrits, par le filtre narratif, dans la mémoire littéraire commune que partagent ceux à qui s'adresse le discours; ainsi, des scènes qui peuvent encore aujourd'hui trouver résonance dans l'imaginaire d'un lecteur actuel telles que la noyade de Narcisse, l'abandon d'Ariane par Thésée, la naissance d'Aphrodite, (etc.) côtoient les descriptions d'autres épisodes comme la naissance mythique du poète Pindare, la mort tragique de Cassandre, la fin de Hyacinthe : des passages dont la fortune imaginaire s'est depuis lors quelque peu estompée mais qui, à l'époque, attisaient, il faut le croire, la mémoire de ceux auxquels les représentations étaient adressées.

La première chose qui frappe une lecture moderne de cet ouvrage tient à l'attention portée par Philostrate dans l'animation des figures peintes : force de suggestions synesthésiques et d'évocations que l'on qualifierait aujourd'hui de *paratextuelles*, c'est-à-dire toutes les données qui, dans le hors-champ de la représentation viennent allusivement et paradoxalement la nourrir, les figures dont Philostrate s'essaye à décrire les contours s'émanent de ce que l'on est en droit d'attendre d'une plate description à titre documentaire et acquièrent de ce fait une autonomie à plus d'un titre singulière.

En effet, loin de se contenter de ne décrire que le visible, la réalité figée par la peinture dans la représentation visuelle, l'orateur convoque des sens qui concourent d'un relief inattendu ; l'odorat, l'ouïe, le toucher s'y révèlent aiguïser une appréciation singulière du tableau qui tient de l'immersion totale de l'auditeur⁶ dans l'oeuvre elle-même : « l'haleine douce et suave de Dionysos » qui « exhale le parfum des pommes ou des raisins »⁷, les ailes des Amours qui « font presque entendre en battant l'air un son harmonieux »⁸, le parfum des roses fraîches qui s'exhale de la couronne de Cômpos⁹, sont autant d'effractions sensorielles inédites qui peu à peu et à mesure qu'elles se conjuguent à l'évocation peinte, métamorphosent subrepticement la représentation arrêtée en narration animée. Les tableaux, deviennent ainsi, par la seule puissance évocatoire du discours de Philostrate, des « tableaux vivants ».

A cette vivacité de la description sert également la façon non moins singulière dont joue l'orateur pour immerger ses auditeurs dans le tableau lui-même et inversement, la manière dont la représentation semble, à certains moments s'émaner de son cadre tangible pour venir déteindre et agir dans la réalité du contexte d'énonciation : aussi lorsque Philostrate, dans la description du tableau *Les Amours* dit apercevoir un lièvre et qu'il enjoint ses auditeurs à ne point le laisser s'échapper de la représentation et à le chasser du côté des *Amours*, les figures principales, c'est qu'il présuppose le pouvoir d'action du regard sur la chose regardée. Les spectateurs se retrouvent dotés du pouvoir de recomposer les a-côtés de la représentation jusqu'à influencer sur la narration que la peinture semble avoir arrêté. Ainsi, si le lièvre reste dans la peinture c'est bien grâce aux spectateurs qui, du fait de l'attention portée par leur regard, ne l'ont pas laissé filer.

Ailleurs¹⁰, à l'issue de sa description de la poursuite de la nymphe Amymone par Poséidon amoureux, l'orateur conclue : « *Retirons-nous, mon enfant, devant la nymphe, car le flot s'arrondit*

animer le parcours, l'on doit à Paolo Giovio au XVIème s. et dans sa demeure de Borgo Vico sur les bords du lac de Côme, l'initiative d'en animer la traversée par l'exposition des portraits sculptés de figures illustres des lettres et des arts.

6. Les auditeurs du discours de Philostrate étaient-ils spectateurs des tableaux ? Est une question dont la réponse reste ouverte et qui a attisé de nombreuses spéculations au fil des siècles. Il reste que l'absence de sources et de témoignages à cet endroit participe des nombreux fantasmes que l'ouvrage a colportés.

7. dans la description du tableau *Ariane*, La Galerie de Tableaux, Livre I, 15.

8. dans la description des *Amours*, idem, Livre I,6.

9. dans la description de *Cômpos*, ibid, Livre I,2.

10. description du tableau *Amymone*, Op.cit.Livre I, 8.

déjà en vouûte autour de l'épouse, un flot bleu aux teintes d'azur, mais que Poséidon va bientôt peindre en pourpre ». La poursuite amoureuse dont la représentation semble sur le point de conclure le mouvement présente des risques patents : aussi, à cet instant d'avant ce que l'on peut deviner comme s'annonçant culminer dans une rencontre sexuelle entre les deux amants divins, l'orateur exhorte le public qui l'accompagne à se retirer ; se retirer pour laisser la représentation s'achever d'elle-même, se retirer aussi pour ne point faire intrusion dans ce que la représentation, on s'en doute, ne réserve qu'à sa jouissance particulière.

Les tableaux décrits par Philostrate sont des représentations cinétiques dont l'orateur appuie certains mouvements, aussi, feuilleter cette galerie imaginaire dont la conservation de l'ouvrage pérennise la visite induit une recomposition permanente et ce, à plus forte raison, que les tableaux dont il parle s'avèrent, il faut le croire, des prétextes rhétoriques à apparitions mentales plutôt que de véritables objets dont l'archéologie pourrait nous renseigner.

En ce sens, *La Galerie de tableaux de Philostrate*, tel que son titre la consacre au singulier, désavoue, ce qui, à partir de la Renaissance et jusqu'à aujourd'hui, continue de se conjuguer au pluriel : les galeries de Philostrate sont innombrables, elles connaissent de fait autant de traversées que de lecteurs et ont, durant des siècles, attisé des fantasmes et des reconstitutions dont nous ne donnerons ici, et pour répondre à la force opératoire de l'ouvrage lui-même, qu'un aperçu hallucinatoire fragmentaire.

La Galerie de Philostrate a connu une fortune éditoriale et artistique notoire : redécouvert à la Renaissance, le recueil antique connaît une première traduction française par Blaise de Vigenère en 1578 ; l'ouvrage est publié la même année à Paris chez Abel Langelier sous le titre « *les Images ou Tableaux de platte peinture des deux Philostrates* ». Quelques décennies plus tard, en 1614, le retentissement d'une telle trouvaille ayant aiguisé la volonté de reconstitution des tableaux qu'à l'époque l'on pensait avoir réellement existé et avoir disparu, une nouvelle édition voit le jour accompagnée de gravures inspirées par l'ouvrage, gravures dont une grande partie furent conçues par Antoine Caron, le célèbre peintre bellifontain.

A l'époque et dans le domaine des arts européens, l'ouvrage fraîchement repêché de l'antiquité tardive, apparaît aux artistes comme une source inespérée où puiser l'inspiration de leurs tableaux, ceci sous couvert de la conviction en filigrane d'arriver à reconstituer, ou du moins à caresser ce qui jusqu'à présent attisait tous les fantasmes : la connaissance de la peinture ancienne.

La *Galerie* de Philostrate est devenue par voie de fait un répertoire iconographique privilégié au même titre que la célèbre *Iconologia*¹¹ de Cesare Ripa où des siècles de peinture sont venus puiser et décliner les motifs et les modèles.

A titre d'exemples, des tableaux aussi célèbres que *La bacchanale* de Titien, *l'Apollon amoureux de Daphné* de Nicolas Poussin sont directement issus des lectures respectives que ces deux peintres ont, sans le savoir, superposé aux lectures qui n'ont cessé, depuis, de ne jamais épuiser leur parcours.

Deux siècles plus tard, au XVIIIème siècle et dans le contexte nouveau de la création de la discipline archéologique suite aux découvertes des ruines de Pompéi et d'Herculanum et à la ferveur renouvelée pour l'art Antique portée à incandescence par l'ardente entreprise de celui qui est resté comme « l'inventeur de l'histoire de l'art », Johann Joachim Winckelmann, de nouvelles lectures de *La Galerie* de Philostrate sont sur le point d'éclorre, nimbées de la certitude nouvelle d'arriver-enfin!- à pénétrer les arcanes de ce que, jusqu'à présent, des souvenirs littéraires n'avaient fait qu'esquisser. Une figure s'y intéressera de manière significative : Goethe. La lecture de l'écrivain, pour toute personne qu'elle se révèle, transpire de l'idéologie naissante de rationalisation de l'art :

11. le recueil d'allégories *Iconologia* de Cesare Ripa et publié en 1593 avait pour ambition de servir de manuel de représentation aux « poètes, peintres et sculpteurs » ; se présentant comme une vaste déclinaison de motifs allégoriques à visée encyclopédique, l'ouvrage servit de répertoire visuel où puiser les symboles et attributs des allégories que l'artiste voulait représenter. Les nombreuses éditions du livre confirme son succès au fil des siècles.

pour lui, l'ouvrage de Philostrate auquel il consacre de manière intermittente une quinzaine d'années de sa vie¹² possède une valeur archéologique indéniable. Convaincu de la valeur documentaire de ces tableaux dont il ne soupçonne à aucun moment l'inexistence et poussé par l'élan classificatoire de l'histoire de l'art naissant, Goethe entreprend une relecture de l'ouvrage au service d'une restitution raisonnée des modèles de l'art antique : relecture qui se révèle être une ré-écriture puisqu'il propose une classification nouvelle de l'ordre des peintures ; peintures jusqu'alors éditées dans une succession fortuite et dont la pertinence n'avait point inquiété.

Goethe recherche une cohérence thématique qui lui semble manquer dans l'édition consacrée et s'attache alors à réunir sous des rubriques qu'il impose de toutes pièces les passages qu'il estime être les plus séduisants. La traduction « libre » de Goethe se rêve comme un programme artistique exhaustif des sujets traités par les Anciens ; l'écrivain invoque, dans cette perspective, ce qu'il conçoit comme une application bénéfique de ces textes comme matière à représentation : les *images* à l'état de boutures conceptuelles contenues dans *La Galerie* sont pour lui des outils de référence culturelle dont il s'investit du devoir de tirer de l'oubli, de traduire et de transmettre, « *cette occupation si riche pour l'esprit, de restituer au sens où l'entendaient les Anciens ce qui est perdu* »¹³.

La fougueuse entreprise de l'écrivain inspire à son époque à Moritz von Schwind les sujets d'une série de fresques figurant dans une des salles appelée « les tableaux de Philostrate » du Treppenhaus de Karlsruhe : l'édifice-ironie?- a aujourd'hui disparu.

De la Renaissance au XIX^{ème} siècle, artistes et poètes ont parcouru l(es) galerie(s) de Tableaux de Philostrate y cherchant des éclaircissements sur les complexes relations qui associent l'image au discours. La tradition conceptuelle de l'*Ut Pictura Poesis*¹⁴ conforta l'idée que décrire une œuvre c'est traquer l'idée essentielle qui préside à sa réalisation avec cette conviction que la poésie comme la peinture ont en commun la création d'*images*. D'*images* au sens rhétorique, au sens d'*Eikones* : le titre grec de l'ouvrage de Philostrate. Images, c'est-à-dire, des supports à l'imagination qui tissent, à l'insu de leur succession dans le discours ou dans le souvenir, un véritable *art de la mémoire*. Et il est pertinent de rappeler, à l'issue de cette énième déambulation dans la Galerie de l'orateur, que le recueil de ce dernier tenait sa force tout comme sa signification dans son contexte d'énonciation (cet ouvrage n'est que le vestige d'une énonciation : d'une conférence orale) d'être mis en discours. Il constituait un exercice rhétorique précis, à la maîtrise duquel les sophistes de l'antiquité s'exerçaient et que la postérité a réduit, depuis et sans doute à cause de la fortune de *La Galerie de Tableaux*, à la seule description de l'oeuvre d'art : l'*ekphrasis*, cette habileté discursive qui tend à mettre sous les yeux de celui qui l'écoute le sujet qu'il évoque de manière si vivace qu'il engage sa finalité à rivaliser par le verbe seul au génie pictural. La parole peut peindre- aussi bien et voire mieux- que le trait du pinceau : aussi, de la formule de Simonide¹⁵ dont la deuxième proposition affirme que « *la peinture est une poésie muette* », il semble que Philostrate ait, malgré lui¹⁶ réussi à mystifier la première qui révèle que « *la poésie est une peinture parlante* ». La preuve...

12. Goethe emprunta l'ouvrage de Philostrate à la bibliothèque de Weimar à quatre reprises : en 1803, 1804, 1806 et 1813. Il se consacra à sa recomposition entre 1804 et 1818.

13. GOETHE, « Philostrats Gemälde » in *Über Kunst und Altertum*, 1818.

14. *Ut Pictura Poesis* : « comme la poésie la peinture », dont la première occurrence sourd d'un vers du poète Horace, deviendra le concept phare d'une tradition où la représentation se conçoit comme issue d'une « idée » (au sens platonicien du terme) préexistant à tout langage codifié et que les différentes formes d'art s'essayent à traduire.

15. « *La poésie est une peinture parlante et la peinture est une poésie muette* » est une formule attribuée par l'historien Plutarque à Simonide de Céos, poète antique à qui le mythe prête l'invention de *l'art de la mémoire*, cette technique rhétorique de mémorisation du discours.

16. Qui sait si son recueil avait été composé dans l'idée de pérenniser sa prise de parole ?

