

O sábio e a imagem

Estudos sobre Plutarco e a arte

**Carlos Alcalde Martín &
Luísa de Nazaré Ferreira (coords.)**

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

ANNABLUME

LE SAGE ET L'IMAGE – PRÉSENTATION (The sage and the image – Presentation)

SUZANNE SAÏD (ss94@columbia.edu)
Columbia University

Le volume édité par Carlos Alcalde Martín et Luísa de Nazaré Ferreira, qui regroupe une série d'articles consacrés à la place des arts figuratifs dans l'œuvre de Plutarque (ch. 1, 2, 3, 4) et à la réception de la *Vie d'Alexandre* de Plutarque dans la peinture, la tapisserie et le cinéma (ch. 5, 6, 7), témoigne de la vitalité des études sur Plutarque et sa réception en Espagne comme au Portugal.

I. PLUTARQUE ET LES ARTS

Comme le rappelait L. Van der Stockt en 1995 dans son article sur “L'homme d'état et les beaux arts selon Plutarque”, il n'existait que peu d'études consacrées à ce sujet dans la première moitié du XX^e siècle. Il ne pouvait citer qu'une dissertation de G. Voelsing, *Plutarchus quid de pulchritudinis vi ac natura senserit* (Marburg 1908), qualifiée d'*Unzureichend* par K. Ziegler¹, ainsi qu'un article de K. Svoboda sur “Les idées esthétiques de Plutarque”². La copieuse bibliographie rassemblée dans ce volume permet de compléter cette liste en y ajoutant les articles de A. Wardman, J. Mossman, L. Van der Stockt, parus entre 1967 et 2005, les livres de R. Hirsch-Luipold (2002) et F. Marín Valdés (2008), ainsi que les recueils édités respectivement par L. N. Ferreira, P. S. Rodrigues et N. S. Rodrigues (2010), et G. Santana Henríquez (2013). Les études rassemblées dans la première partie de ce livre sont donc les bienvenues. Elles frappent en effet par la variété des questions et des méthodes. Leurs auteurs ont parfois recours à Plutarque comme une source d'information sur l'évolution des beaux arts (ch. 1) ou de l'art funéraire (ch. 4). Ils peuvent se servir de l'iconographie monétaire pour mettre en évidence l'influence exercée par la tradition iconographique sur les *Vies* (ch. 2). Ils peuvent enfin, à partir d'une analyse des références aux beaux arts dans l'œuvre de Plutarque, mettre en évidence leur subordination au contexte et la complexité de leurs utilisations (ch. 3).

Le ch. 1 de J. R. Ferreira, “As artes plásticas em Plutarco”, dresse d'abord un état des lieux et donne une liste des passages de Plutarque qui se réfèrent à l'architecture (1ex.), aux arts décoratifs (1ex.), à la peinture des V^e et IV^e siècles av. J.C. (12 ex.) et à la sculpture (20 ex.). Il propose ensuite une analyse de quatre

¹ Van der Stockt 1995: 457 n. 3.

² Parue dans les *Mélanges Bidez*, Bruxelles, 1934: 917-946.

œuvres disparues ou connues uniquement à travers leurs copies romaines. Il s'attache d'abord à l'œuvre la plus célèbre de Polyclète, *Le Doryphore* dont on a pu reconstituer les proportions (le célèbre canon) grâce aux copies romaines et à l'éloge par Plutarque d'un art fondé sur des proportions mathématiques. Il propose en effet une interprétation séduisante appuyée par des parallèles latins de deux passages controversés (*Quaestiones Conviviales* 638B-C et *De profectibus in virtute* 86A) qui mettraient l'accent sur le soin apporté par ce sculpteur au moindre détail et rapproche du canon de Polyclète un passage du *De recta ratione audiendi* (45C) qui place l'origine du beau dans le nombre, la *symmetria*, l'*harmonia* et le *kairos*. Il commente aussi les trois passages de Plutarque qui se réfèrent à deux œuvres de Silanion, un sculpteur de la seconde moitié du IV^e siècle av. J.C. Dans la *Vie de Thésée* (4.1.5), il souligne la supériorité du précepteur qui forma son esprit sur ceux qui ont représenté son apparence physique comme le sculpteur Silanion, auteur d'une célèbre statue du héros, et le peintre Parrhasios qui avait fait son portrait. Par contre il fait un éloge sans réserve de la statue de Jocaste mourante du même Silanion (*De audiendis poetis* 18C et *Quaestiones Conviviales* 647A), en mettant l'accent sur l'admiration et le plaisir que suscite chez le spectateur cette représentation de la pâleur de l'agonie. Il cite enfin à deux reprises la célèbre statue de Démosthène par Polyuktos (*Vie de Démosthène* 30.5-31.2, *Vies des dix orateurs* 847A) pour mettre en évidence une évolution de la statuaire vers le réalisme psychologique, alors que Plutarque n'en retient qu'un détail – les doigts serrés sur l'or qu'un soldat lui aurait confié, censé symboliser le désintéressement de Démosthène – rejetant ainsi indirectement les accusations de corruption portées contre lui par ses contemporains.

Le ch. 2 d'A. Pérez Jiménez, "Plutarco y la iconografía monetaria antigua", met en relief la place que tient l'iconographie des monnaies dans l'œuvre de Plutarque en distinguant nettement entre les *Vies* grecques et les *Vies* romaines. Après avoir dressé une liste des emblèmes qui figurent sur les monnaies grecques mentionnées par Plutarque, il s'intéresse à leur utilisation. La présence du trident accompagné ou non d'un dauphin sur les monnaies de Trézène des V^e et IV^e siècles av. J.C. sert ainsi à valider la légende qui faisait de Thésée le fils de Poséidon dans la *Vie de Thésée* (6.1). Il en va de même pour les monnaies athéniennes frappées à l'époque des Pisistratides, d'une tête de taureau qui évoque les exploits du héros (le taureau de Marathon, ou le meurtre du Minotaure) mais peut aussi être interprétée comme une exhortation à pratiquer l'agriculture (25.3). De même, dans le *De sollertia animalium* (984E-F), la monnaie de bronze d'Yasos, qui représente un enfant monté sur un dauphin pour commémorer l'affection de cet animal pour celui qui était son compagnon de jeu en se laissant mourir près de son cadavre, est utilisée pour authentifier cette anecdote. Dans la *Vie de Lysandre* (16.2), le rappel de l'existence à l'époque de l'empire d'Athènes de nombre de monnaies frappées d'une chouette permet à Plutarque d'expliquer le sens de la dénonciation cryptée de la corruption de Gylippe par l'un de ses esclaves. Celui-ci révéla en effet aux

magistrats que “sous le céramique dorment bien des chouettes” avec un jeu sur la double référence du Céramique qui renvoie à la fois à un quartier d’Athènes et aux tuiles d’un toit. Ailleurs Plutarque souligne la valeur symbolique d’un emblème monétaire : dans la *Vie de Périclès* (26.4), la chouette associée à Athéna patronne d’Athènes et la Samienne – un type de navire construit pour la première fois par le tyran Polycrate de Samos – qui figuraient sur les monnaies d’Athènes et de Samos furent tatouées sur le corps des vaincus réduits en esclavage pour marquer leur déchéance. Plutarque peut enfin se servir de références à la frappe d’une monnaie pour illustrer le caractère d’un héros : son humour grinçant (quand Thémistocle insulte le représentant des Erétriens qui frappaient leur monnaie d’un calmar en lui disant que, comme cet animal, ils n’ont au ventre qu’une épée mais guère de cœur (*Thémistocle* 11.6 = *Apophth.* 185E) ou quand Agésilas (*Agésilas* 15.6 = *Apophth.* 211B, *Artaxerxés* 20.5-6), qui attribue son rappel d’Asie à la corruption des dirigeants grecs par les Perses, souligne que le roi ne l’a chassé d’Asie que grâce à ses trente mille archers, c’est à dire aux trente mille dariques qui portaient cet emblème) ou son amour d’une vaine gloire (quand Philippe II faisait graver sur ses statères un char pour rappeler la victoire de son char à Olympie).

Par contre dans les *Vies* comme dans les *Questions romaines*, A. Pérez Jiménez s’intéresse d’abord aux monnaies comme une source qui pourrait éclairer indirectement le texte de Plutarque. L’iconographie monétaire suggérerait en effet l’existence d’une tradition artistique qui se serait maintenue jusqu’à Plutarque et aurait pu inspirer, au même titre que la tradition littéraire, le choix des thèmes traités dans les *Vies* de Romulus, de Marius, de Coriolan ou de Paul-Emile. Il s’attache enfin aux trois passages qui font allusion à la frappe des monnaies romaines. Dans les *Questions romaines* (274E-F) il s’interroge sur une monnaie qui représente sur une face un Janus bifrons et sur l’autre la proue ou la poupe d’un navire de guerre et explique de manière convaincante cette allusion à la poupe par un passage des *Fastes* d’Ovide où la poupe représente par synecdoque le navire tout entier. Dans les *Questions romaines* (274F-275A) comme dans la *Vie de Publicola* (11.7) l’existence d’animaux sur des monnaies ou des lingots s’expliquerait par des raisons économiques (la richesse des anciens romains consistait en effet essentiellement en bétail).

C. Alcalde Martín (ch. 3), “Actitud de Plutarco y sus héroes ante las artes plásticas”, s’intéresse, lui, à l’attitude de Plutarque et de ses héros vis à vis des arts plastiques et souligne à juste titre la complexité du texte de Plutarque sur ce sujet. Après L. Van der Stockt qui soulignait déjà que “l’esthétique en tant que telle ne fut pas au cœur des intérêts de Plutarque”³, il s’appuie d’abord sur une série de

³ Van der Stockt 1995: 457.

textes bien connus qui mettent en relief la supériorité de ceux qui représentent l'âme ou qui la forment sur ceux qui se contentent de figurer l'apparence physique, soulignent la supériorité de l'action sur la représentation et soutiennent que la pratique des beaux arts est indigne des dirigeants et des gens bien nés. Il n'en admet pas moins que l'œuvre de Plutarque dans son ensemble témoigne de son intérêt et de son estime pour les arts. Rien ne le montre mieux que les chapitres 12-14 de la *Vie de Périclès* qui célèbrent les monuments de l'Acropole ainsi que la comparaison finale de Périclès et de Fabius Maximus (3) qui exalte la splendeur d'Athènes. Il attire aussi justement l'attention, dans la *Vie de Timoléon*, sur un passage (36.3-4) qui loin de déprécier l'artiste par rapport au général établit au contraire un parallèle entre les deux. Dans les *Vies*, l'attitude des héros vis à vis des beaux arts est un élément important de leur caractérisation comme le montrent les exemples d'Aratos (12.6-13.6) et de Démétrius (20.1-9) qui surent apprécier les œuvres d'art. Son étude des portraits et de leur utilisation dans les *Vies* lui permet aussi de mettre en évidence la versatilité de Plutarque. S'il utilise la comparaison du biographe avec le peintre et le sculpteur pour mettre en évidence la supériorité du premier, il peut aussi faire de l'artiste un modèle pour le biographe. Ce dernier doit en effet, comme le peintre, s'attacher aux détails quand il peint le portrait de l'âme, et privilégier les signes qui la révèlent quitte à abandonner aux historiens les événements grandioses et les combats comme le peintre qui s'attache aux traits du visage sans se soucier des autres parties du corps. Il doit aussi imiter le portraitiste qui minimise les défauts de son sujet sans pour autant les éliminer totalement. D'autre part Plutarque a recours aux portraits peints ou sculptés pour caractériser ses héros au physique mais plus encore au moral, comme on peut le voir en particulier à propos des statues d'Alexandre par Lysippe ou de Marius. Dans sa conclusion de la *Vie de Démosthène*, il focalise sur un détail de sa statue aux mains serrées sur l'or qu'un soldat lui aurait confié pour mieux réfuter indirectement les accusations de corruption dont l'orateur fit l'objet. Mais il ne se prive pas pour autant de critiquer les œuvres d'art qui témoignent d'une adulation excessive en dotant les souverains des attributs des dieux ou en introduisant le portrait de l'homme d'état dans des scènes mythologiques. C'est pourquoi il préfère au portrait d'Apelle qui mettait l'éclair dans la main d'Alexandre la statue de Lysippe qui le représentait avec une lance, loue Alexandre pour avoir refusé la proposition de l'architecte qui voulait transformer le mont Athos en une statue gigantesque du roi, et condamne la vanité excessive des hommes d'état comme Sylla qui fit graver sur un anneau la bataille où il s'était illustré ou comme Alcibiade qui se fit faire un bouclier d'or avec un Eros porte-foudre au lieu d'un emblème ancestral. Tout en approuvant l'édification de statues pour honorer de bons dirigeants comme Aratos ou Phocion, il ne se prive pas de faire l'éloge de ceux qui les refusèrent comme Agésilas ou Caton le censeur. S'il loue les Romains qui introduisirent à Rome la culture et l'art grecs comme Marcellus qui, après le sac de Syracuse, embellit la ville "des ornements plaisants

et variés, pleins des charmes et des séductions de la Grèce” (21.1) ou Paul-Emile qui initia ses fils à la culture grecque tout en les entourant de peintres et de sculpteurs et qui fit défiler à Rome lors de son triomphe “les statues, les peintures et les figures colossales dont il s’était emparé” (32.4) après sa victoire sur Persée, il critique la passion pour les œuvres d’art de Lucullus qui les rassembla à grands frais pour son usage personnel (39.2).

M. González González (ch. 4), “El paisaje funerario griego a través de algunos textos de Plutarco”, analyse trois passages de Plutarque susceptibles d’éclairer l’histoire de l’art funéraire à Athènes du VI^e au IV^e siècle. Au VI^e siècle les lois de Solon sur le deuil et les funérailles, considérés d’ordinaire comme des lois somptuaires, auraient été inspirées par Épiménide et destinées à marquer clairement la séparation des morts et des vivants en mettant fin aux offrandes funéraires et au culte privé des tombes. La conclusion de la *Vie de Thémistocle* qui mentionne, après Thucydide, l’existence dans l’agora de Magnésie d’un magnifique tombeau de l’homme d’état athénien et rejette aussi bien la version d’Andocide qui soutient que ses cendres furent dispersées par les Athéniens que celle de Diodore le Périégète (adoptée plus tard par Pausanias) qui affirme qu’un tombeau de Thémistocle dont il ne reste qu’un piédestal aurait existé au Pirée coïnciderait avec une brève période (c. 490–440 av.J.C.) de déclin des stèles funéraires individuelles, éclipsées par le culte public des morts à la guerre, comme en témoigne leur réutilisation dans la muraille dite de Thémistocle. Le retour de ses cendres à Athènes et la construction d’une tombe au Pirée feraient partie, avec le retour des cendres de Thésée à Athènes et la dispersion des cendres de Solon à Salamine, des légendes destinées à unir étroitement les pères fondateurs de la démocratie athénienne. Par contre la critique vigoureuse par Plutarque du tombeau élevé à grands frais par Harpale pour la courtisane Pythonicè, dont il était épris (*Phocion* 22.1–2), sur la Voie Sacrée refléterait le point de vue d’un moraliste qui condamne une dépense somptuaire pour une femme de mauvaises mœurs, comme le firent avant lui Dicéarque et Théopompe (cités par Athénée 13.594–595).

II. LA VIE D’ALEXANDRE LE GRAND DANS L’ART OCCIDENTAL

La seconde partie du livre consacrée à Alexandre le Grand dans l’art de l’Occident vient s’ajouter à une bibliographie déjà riche comme en témoigne la présence, dans la bibliographie, de nombre d’articles ainsi que deux recueils rassemblés respectivement par J. Vittet sur *La tenture de l’Histoire d’Alexandre le Grand* (2008) et par P. Cartledge et F. R. Greenland, *Responses to Oliver Stone’s Alexander. Film, History, and Cultural Studies* (2010).

Elle s’ouvre au ch. 5 par un bref article de P. S. Rodrigues et P. D. Telles “Alexandre e o corpo eterno do rei”. Ce titre inspiré de la célèbre étude de Kantorowicz,

The King's Two Bodies, est justifié par une étude qui fait d'Alexandre l'incarnation du corps éternel du roi par opposition à son corps physique et transitoire. Après avoir distingué dans l'Antiquité entre les arts figurés qui servent tous la gloire d'Alexandre et les textes qui oscillent entre l'éloge et la critique, et après avoir rappelé qu'au Moyen Âge le *Secreta Secretorum* impose l'image d'un souverain idéal, les auteurs montrent comment, à partir de la fin du XV^e siècle en Italie comme en Allemagne ou en Espagne, l'accent se déplace et se pose sur le conquérant dans les tableaux et les fresques qui ornent les palais des papes et des aristocrates ainsi que les résidences royales, pour symboliser le triomphe de l'Occident sur les Turcs. D'où l'apparition de nombreux tableaux évoquant la valeur guerrière d'Alexandre qui triompha du Perse Darius et de l'Indien Porus, sa clémence envers les femmes de Darius comme envers Porus, voire ses qualités de bâtisseur. Cette tendance culmine dans la France de Louis XIV avec la série des tableaux du peintre du Roi, C. Le Brun, ainsi que dans les tapisseries des Gobelins dont il avait dessiné les cartons. La même appropriation d'Alexandre par la propagande royale se manifesta aussi au théâtre avec le *Porus* de Boyer, la *Timoclée* de Morel ou l'*Alexandre* de Racine comme dans le ballet de Bensérade où le roi lui-même tenait le rôle d'Alexandre. A partir de 1670 le modèle de l'Alexandre guerrier est éclipsé par celui de l'amant dans les tableaux de Tiepolo, Restout et David.

L'étude de L. N. Ferreira (ch. 6), "Tapeçarias da *História de Alexandre Magno* no Museu de Lamego", sur les tapisseries de l'histoire d'Alexandre inspirées par les cartons de Le Brun conservées au musée de Lamego, prolonge heureusement le ch. 5. Elle s'attache en effet à en définir précisément les sources tout à la fois littéraires (Quinte-Curce dans la traduction de Vaugelas, mais aussi Plutarque dans celle d'Amyot) et picturales (les fresques de Sodoma à la Villa Farnesina). Elle montre aussi comment trois des cinq tableaux de Le Brun mettent l'accent sur ses exploits militaires (*Le Passage du Granique*, *La Bataille d'Arbèles*, *Alexandre et Porus* ou *La Défaite de Porus* – le premier traitement pictural de ce thème peut-être inspiré par l'influence de l'*Alexandre* de Racine). Elle fait aussi l'histoire de leur diffusion d'abord dans les onze tapisseries des Gobelins, mais aussi dans les gravures d'Audran et Edelinck, enfin dans les tapisseries d'Aubusson d'où proviennent sans doute les sept tapisseries conservées au Portugal. En effet cinq d'entre elles, tout en reprenant exactement les thèmes des cinq tableaux de Le Brun, manifestent aussi une série d'écarts qui se retrouvent dans d'autres productions de la même usine. Elle met enfin en relief la simplification entraînée par le passage de la peinture à la tapisserie (réduction du nombre de personnages et de la palette des couleurs).

Le ch. 7, "Alexandre entre paixões femininas e masculinas: digressões plutarquianas pelo cinema", consacré à la représentation de la sexualité d'Alexandre dans les deux films que lui ont consacrés R. Rossen (1956) et O. Stone (2004), par

N. S. Rodrigues, souligne d'abord la dette de ces deux œuvres à la *Vie d'Alexandre* de Plutarque. Il analyse ensuite la place des femmes – épouses comme Roxane et Stateira ou concubines comme Barsine, Callixène ou Campaspè – dans les sources antiques sur Alexandre, avant d'examiner l'image que ces mêmes sources donnent de ses relations avec Héphestion et l'eunuque perse Bagoas : l'existence d'une relation érotique avec Héphestion, exclue dans la *Vie* de Plutarque, est suggérée par toute une série de sources antiques, de Diodore à Justin. Par contre tous les auteurs anciens, y compris Plutarque, font de Bagoas le mignon d'Alexandre. Il en conclut justement, après Ogden (2009 et 2011), que le thème de la sexualité d'Alexandre n'occupe guère de place dans la présentation de ce héros par les Anciens. Il est par contre présent dans les deux films de R. Rossen et O. Stone. R. Rossen ne mentionne que l'amour d'Alexandre pour Roxane qui, comme dans le *Roman d'Alexandre* devient sa seule épouse et hérite de la généalogie et des épisodes attribués ailleurs à Stateira. Il fait aussi une place de choix à Barsine cette fille de satrape qui avait selon Plutarque reçu une éducation grecque et qui devient plus grecque que persane dans le film sans pour autant souligner le caractère érotique de leur relation. Par contre O. Stone met l'accent sur l'homosexualité d'Alexandre à travers la description de ses relations avec ses amants (relation amoureuse avec Héphestion et érotique avec Bagoas) et ses parents (il explique l'homosexualité du héros par les rapports de type oedipo-freudien qu'il aurait entretenues avec sa mère Olympias et son père Philippe). De sa relation avec les femmes, la "grecque" Barsine et la persane Roxane (une différence soulignée dans le film par le physique des deux actrices, l'une blanche et l'autre de type afro-cubain), il ne retient que le souci d'assurer une descendance et la manifestation d'un œcuménisme concrétisé par cette double alliance matrimoniale. Sa conclusion souligne justement que la représentation d'Alexandre au cinéma s'explique moins par les sources antiques que par la transformation des goûts du public.

Pour conclure, ces études de la réception dans les arts, de la peinture à la tapisserie et au cinéma, reflètent bien l'évolution des études de réception qui s'attachent désormais moins aux sources des œuvres qu'à leur transformation en fonction du public auquel celles-ci sont destinées, comme l'a bien montré L. Hardwick⁴.

⁴ *Reception Studies, Greece and Rome, New Surveys in the Classics, No 33*. Oxford: University Press, 2003.