



HAL
open science

**Mimesis et filiation artistique : la question du style de
Lysippe et de ses disciples dans l'épigramme 62 A.-B. de
Posidippe et chez Pline l'Ancien (NH 34, 66)**

Évelyne Prioux, Eleonora Santin

► **To cite this version:**

Évelyne Prioux, Eleonora Santin. Mimesis et filiation artistique : la question du style de Lysippe et de ses disciples dans l'épigramme 62 A.-B. de Posidippe et chez Pline l'Ancien (NH 34, 66). *Aitia. Regards sur la culture hellénistique au XXIe siècle*, 2017, 10.4000/aitia.1737 . hal-01674693

HAL Id: hal-01674693

<https://hal.science/hal-01674693>

Submitted on 14 Jan 2020

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.



Aitia

Regards sur la culture hellénistique au XXI^e siècle

7.1 | 2017

Tradition et nouveauté à l'époque hellénistique

Mimesis et filiation artistique : la question du style de Lysippe et de ses disciples dans l'épigramme 62 A.-B. de Posidippe et chez Pline l'Ancien (NH 34, 66)

Mimesis and Artistic Filiation: The Question of Style of Lysippus and His Followers in the Epigram 62 A.-B. of Posidippus and in Pliny the Elder (NH 34, 66)

Mimesis e filiazione artistica: la questione di stile di Lisippo e dei suoi seguaci nel epigram 62 A.-B. di Posidippo e Plinio il Vecchio (NH 34, 66)

Évelyne Prioux et Eleonora Santin



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/aitia/1737>

DOI : 10.4000/aitia.1737

ISSN : 1775-4275

Éditeur

ENS Éditions

Ce document vous est offert par Bibliothèque Diderot de Lyon ENS



Référence électronique

Évelyne Prioux et Eleonora Santin, « *Mimesis et filiation artistique : la question du style de Lysippe et de ses disciples dans l'épigramme 62 A.-B. de Posidippe et chez Pline l'Ancien (NH 34, 66)* », *Aitia* [En ligne], 7.1 | 2017, mis en ligne le 21 mars 2017, consulté le 14 janvier 2020. URL : <http://journals.openedition.org/aitia/1737> ; DOI : 10.4000/aitia.1737

Ce document a été généré automatiquement le 14 janvier 2020.

© ENS Éditions

Mimesis et filiation artistique : la question du style de Lysippe et de ses disciples dans l'épigramme 62 A.-B. de Posidippe et chez Pline l'Ancien (NH 34, 66)

Mimesis and Artistic Filiation: The Question of Style of Lysippus and His Followers in the Epigram 62 A.-B. of Posidippus and in Pliny the Elder (NH 34, 66)
Mimesis e filiazione artistica: la questione di stile di Lisippo e dei suoi seguaci nel epigram 62 A.-B. di Posidippo e Plinio il Vecchio (NH 34, 66)

Évelyne Prioux et Eleonora Santin

La première épigramme du cycle des *andriantopoiika* de Posidippe

- 1 La première épigramme du cycle des *andriantopoiika* (épigrammes sur les bronziers) retrouvée dans le papyrus de Milan *P. Mil. Vogl. VIII, 309* mentionne plusieurs bronziers dont Posidippe oppose les œuvres rigides à celles de Lysippe qui sont, au contraire, perçues comme souples et susceptibles de donner l'illusion du mouvement convenant à des statues d'athlètes (62 A.-B.) :

μιμ[ή]σασθε τάδ' ἔργα, πολυχρονίους δὲ κολοσσῶν,
 ὧ̃ ζ[ωι]οπλαστάι, υ[αί,] παραθεῖτε νόμους
 εἶ γε μὲν ἀρχαῖαι [...].α χέρεις, ἡ Ἀγελάιδης
 ὁ πρὸ Πολυκ<λ>εῖτο[υ πά]γχνυ παλαιότεχνης,
 ἢ οἱ †Διδυμιδοῦ† σκληρ[οῖ τύ]ποι εἰς πέδον ἔλθειν, [sic !]
 Λυσίππου νεάρ' ἦν οὐδ[ε]μία πρόφασις
 δεῦρο παρεκτεῖναι βασιάνου χάριν· εἶ[τα] δ' ἔα<ν> χρῆι
 καὶ πίπτει <ῶ>θλο<ς> καίνοτεχνέων, .ε.εσηι

Imitez ces œuvres, sculpteurs, et dépassez, oui, dépassez les règles surannées qui faisaient les colosses. Si l'on devait faire descendre dans la carrière les œuvres antiques de † [-].as † ou Hagéladas, cet artiste très ancien, qui officiait avant Polyclète, ou bien les épreuves rigides de † Didymidès †, il n'y aurait aucune raison de faire comparaître ici les nouveautés de Lysippe pour le jugement. Mais s'il fallait ensuite que survienne le concours des nouveaux artistes, (...).

- 2 Posidippe joue ici sur l'idée selon laquelle les statues des Modernes seraient plus capables de donner l'illusion du mouvement et de la vie que les statues des Anciens. Pour illustrer cette idée, Posidippe imagine de faire participer à une course à pied différentes statues de sculpteurs archaïques : ces œuvres, qualifiées de « rigides », ne sauraient concourir dans la même catégorie que les œuvres de Lysippe et des « nouveaux artistes ». Posidippe joue notamment sur deux modèles littéraires dont la connaissance aide le lecteur à interpréter le sens de l'épigramme. Le premier est la cinquième *Néméenne* de Pindare qui s'ouvre par les mots (v. 1-2) :

Οὐκ ἀνδριαντοποιός εἰμ' ὥστ' ἐλινύσοντα ἐργάζεσθαι ἀγάλματ' ἐπ' αὐτᾶς
βαθμίδος
ἔσταότ(α)

Je ne suis pas bronzier et je ne façonne pas des statues immobiles destinées à rester sur leur base.

- 3 Le poète lyrique y oppose l'immobilité des statues conçues par le bronzier (ἀνδριαντοποιός) à la mobilité du chant qui voyage littéralement pour toucher « chaque mouillage » (ἐπὶ πάσας ὀλκάδος, v. 2). Dans le cadre du recueil de Milan, la reconnaissance de ce modèle célèbre était facilitée par la présence du titre *andriantopoiika* (épigrammes relatives aux bronziers), qui figurait juste au-dessus de l'épigramme qui nous intéresse. Dans le cas de l'ode pindarique, la comparaison entre sculpture et poésie est d'autant plus pertinente que les vainqueurs des concours panhelléniques en honneur desquels Pindare composait ses odes pouvaient également être représentés, en sculpture, par les bronziers : leurs portraits, qui ornaient les grands sanctuaires, pouvaient ainsi être confrontés aux compositions d'un Pindare ou d'un Bacchylide. Dans la mesure où Posidippe parle, dans son épigramme, de statues qui quittent leurs bases pour s'élancer dans une course athlétique, le contraste avec le poème de Pindare ne pouvait que retenir l'attention des lecteurs hellénistiques : Posidippe examine l'idée selon laquelle les statues seraient capables de donner l'illusion de la vie et du mouvement, et invite implicitement son lecteur à se poser la question des rapports entre poésie et statuaire. Pour les lecteurs de Posidippe, la connaissance du modèle pindarique ne pouvait qu'encourager une réflexion sur la possibilité d'une comparaison entre l'art du poète et celui du bronzier. Quel est l'« art nouveau » qui permet à des statues de se mouvoir ? Et ne faut-il pas, dès lors que les artistes ont, à la suite de Lysippe, développé cette possibilité nouvelle, se reposer la question de la validité des comparaisons entre poésie et beaux-arts ? Doit-on rejeter cette comparaison comme le faisait Pindare ou au contraire considérer que l'évolution des arts figurés permet, à l'époque hellénistique, de repenser les rapports entre ces deux *tekhnai* au moyen des mêmes outils théoriques ? Un deuxième modèle que Posidippe se plaît sans doute à subvertir est celui du passage du *Contre les Sophistes* (27-28) où Alcidas compare les discours improvisés à des corps réels et les discours écrits à ceux, figés, de « statues de bronze », de « sculptures de marbre » et de « peintures ». L'immobilité du discours écrit lui interdit – selon le champion de l'improvisation – de s'adapter aux circonstances changeantes (καίροι). Or, dans ses épigrammes, Posidippe fait l'éloge de Lysippe, l'auteur d'une représentation de l'Occasion personnifiée – le *Kairos* – et décrit même, dans l'un de ses poèmes (*Anthologie de Planude* 275 = Posidippe de

Pella 19 G.-P. = 142 A.-B.), l'Occasion faite statue par le sculpteur : Posidippe précise en outre que le bronzier avait ainsi offert une « leçon » à ses spectateurs (διδασκαλίην). On devine alors que Posidippe répond, dans l'épigramme 62 A.-B., non seulement à l'ouverture de la cinquième *Néméenne*, mais aussi à la critique de l'immobilité des statues qu'Alcidamas avait formulée pour dénigrer les discours trop écrits d'Isocrate¹. L'épigramme 62 A.-B. proclame en effet que les temps ont changé : puisque les « nouveaux artistes » respectent désormais les préceptes de Lysippe, il devient possible d'imaginer de nouvelles comparaisons entre le texte et l'image. Tous deux sont désormais capables de s'adapter aux circonstances changeantes : l'image et la poésie nouvelles donnent l'illusion du mouvement et de la vie. Une statue et un poème maintes fois retravaillé sauront avoir autant de fraîcheur qu'un discours improvisé.

- 4 Si l'on devine le sens général de l'épigramme 62 A.-B. et s'il semble possible de reconstituer les présupposés théoriques sur lesquels elle repose, ce texte pose néanmoins de nombreux problèmes d'édition. Dans le cadre du présent article, nous souhaitons principalement revenir sur le vers 5, où le papyrus nous livre un nom qui ne rencontre aucun parallèle dans les témoignages sur la sculpture antique qui nous sont parvenus : Διδυμίδου. Plusieurs corrections ont été proposées² : en 2001, W. Luppe propose le maintien pur et simple de la forme Διδυμίδου³. En 2006, cette lecture est acceptée comme étant la meilleure par P. Moreno qui propose d'interpréter Διδυμίδης (anthroponyme non attesté : voir *LGPN*) comme une appellation dérivant de Didymes. P. Moreno y reconnaît en outre une désignation indirecte de Canachos de Sicyone qui avait réalisé en bronze la statue d'Apollon, dieu « jumeau » (δίδυμος). V. Strocka⁴ souhaite de même reconnaître ici une appellation de Canachos qui serait dès lors présenté comme l'homme de Didymes⁵. Il nous paraît toutefois peu vraisemblable que Posidippe ait retenu une appellation indirecte de Canachos, surtout si cette dernière était métriquement incorrecte, et qu'il ait ainsi obscurci un poème qui semble au contraire livrer de manière assez didactique la clé d'interprétation de la section des *andriantopoiika*. De plus, on ne connaît pas d'autre cas d'artiste désigné par un surnom tiré de l'une de ses œuvres, ce qui rend l'ensemble de cette hypothèse très fragile.
- 5 En 2002, E. Livrea suggérait la lecture Δ<α>ι<δ>α<λ>ι<ω>ν – hypothèse proche de celle présentée par K. Gutzwiller également en 2002 : Δ<α>ι<δ>α<λ>ίδου. Dans les deux cas se trouverait introduite dans le poème une référence aux premiers commencements mythiques de la sculpture qui ne semble toutefois pas être la perspective retenue par Posidippe, qui met plutôt l'accent – dans les vers 3-4 – sur la filiation artistique liant Hagéladas à son disciple Polyclète⁶.
- 6 En 2012, M. Muller-Dufeu⁷ suggère à son tour la possibilité d'une lecture Καλάμιδος soulignant que le premier *alpha* de ce mot pouvait être bref comme l'attesterait une occurrence chez Grégoire de Nazianze, autrement dit chez un auteur très largement postérieur à Posidippe. Ce nom a des similitudes, notamment pour la forme des lettres, avec la forme corrompue διδυμίδου et présente l'intérêt de renvoyer à un sculpteur connu pour la rigidité de ses œuvres⁸. Toutefois, et malgré les aspects qui lient l'œuvre de Calamis ou de l'un des sculpteurs qui auraient porté ce nom à la notion de rigidité qui est bien présente dans l'épigramme, il nous paraît peu probable que Posidippe, attentif comme il l'était à la présence de formes de λεπτότης (« finesse, subtilité »), y compris chez des sculpteurs antérieurs à Lysippe⁹, ait ouvert ses *andriantopoiika* sur une raillerie envers un sculpteur dont le nom se trouvera attaché, tant chez Properce que chez Denys d'Halicarnasse, à l'idée d'une forme de finesse¹⁰.

- 7 C'est donc à une autre possibilité de lecture, fugacement évoquée par les auteurs de l'*editio princeps* de 2001 puis par Austin et Bastianini dans l'*editio minor* de 2002, que nous nous attacherons, dans la mesure où elle permet, d'après nous, de reconstituer la cohérence qui lie l'œuvre de Posidippe aux traités d'histoire de l'art dont il s'inspire. L'annotation des premières éditions propose en effet la possibilité d'une lecture Δ<εινομέν>ου<ς>, qui fut reçue assez favorablement par P. Moreno dans son article de 2006, à condition toutefois que le nom recherché commence bien par un *delta*. Cette troisième possibilité de lecture nous paraît être, de loin, la plus convaincante de toutes, dans la mesure où Dinoménès était un disciple de Polyclète (Dinoménès, dont le *floruit* se situe au tournant des v^e et iv^e siècles, était notamment l'auteur d'un *Protésilas* mentionné par Pline et peut-être d'une *Io* et d'une *Kallistô* que Pausanias avait vues sur l'acropole d'Athènes¹¹). La restitution « Dinoménès » permettrait ainsi de compléter une succession chronologique de maîtres et de disciples amorcée avec la mention d'Hagéladas et de Polyclète. Sa présence dans l'épigramme introduirait l'idée selon laquelle tant le prédécesseur de Polyclète – Hagéladas – que son disciple – Dinoménès – auraient été caractérisés par la raideur de leurs compositions, ce qui renforcerait l'idée selon laquelle Lysippe aurait, pour sa part, représenté une rupture sans précédent dans l'histoire de la statuaire grecque. Cette hypothèse permet aussi de conférer un sens bien plus satisfaisant à l'épigramme dans la mesure où l'on sait que Douris de Samos¹² présentait Lysippe comme n'ayant été le disciple de personne, ce qui faisait de ce sculpteur une figure exceptionnelle¹³. La présence d'une succession temporelle Hagéladas – Polyclète – Dinoménès, reproduisant dans la structure des vers 3-5 des générations successives de maîtres et de disciples, renforcerait ainsi l'opposition entre Polyclète et Lysippe – opposition dont on sait qu'elle fournissait le sujet de l'épigramme 70 A.-B., autrement dit de la dernière épigramme du cycle des *andriantopoiika*. À Polyclète, l'artiste recevant et transmettant l'héritage d'Hagéladas, s'opposerait ainsi la figure de Lysippe, à la fois disciple d'aucun artiste et maître de toutes les générations de sculpteurs à venir.
- 8 La première et la principale objection que l'on peut formuler contre cette hypothèse de restitution est que le passage de Δεινομένους à Διδυμίδου suppose un enchaînement très lourd d'erreurs paléographiques (passage intermédiaire de Δεινομένους à Δειδομέδους ?). Δεινομένους nous paraît cependant être la seule forme métriquement correcte d'un nom attesté de sculpteur archaïque ou de sculpteur du v^e siècle qui, commençant par un *delta* et mis au génitif, pourrait s'insérer dans cette *crux*¹⁴. Une chose paraît certaine : le papyrus de Milan, ou un archétype dont il dérive, a été recopié par un personnage qui ignorait presque tout de la sculpture, puisque le nom de Πολυκλείτου s'est trouvé déformé en Πολυκτεΐτου.
- 9 L'autre objection que l'on pourrait formuler contre cette reconstitution du poème est qu'elle entraîne une succession peu euphonique de *sigmas* : Δ<εινομέν>ου<ς> σκληρ[οί]. Cette objection ne nous paraît cependant pas valide, dans la mesure où l'on pourrait expliquer cet enchaînement sonore peu gracieux par la volonté d'imiter, par les sonorités, le caractère rigide et dur de la sculpture du v^e siècle. Mais on peut aussi constater, plus simplement, qu'une telle succession est en réalité courante chez Posidippe, dans le papyrus de Milan et, dans une moindre mesure, dans les épigrammes connues par d'autres sources. Outre les cas reposant sur des reconstitutions proposées par les éditeurs, on rencontre cette même séquence de *sigma final* + *sigma initial* en 12 A.-B., en 19 A.-B. (ἐνὸς σκληροῦ, avec encore une fois l'emploi de l'adjectif σκληρός), 35 A.-B., 52 A.-B., 92 A.-B., 94 A.-B., 113 A.-B. (deux fois), 138 A.-B. (deux fois) et 142 A.-B. (trois

fois). De manière intéressante, l'épigramme où cette séquence se rencontre le plus est le poème sur le *Kairos* de Lysippe (142 A.-B.), où l'on peut se demander si Posidippe ne souhaite pas, précisément, insister sur l'aspect occasionnel et non retravaillé de l'épigramme.

- 10 Si l'on admet la conjecture Δ<εινομέν>ου<ς>, la petite épigramme de Posidippe refléterait ainsi une pensée sur les rapports d'imitation et de filiation entre maître et disciple dans la statuaire grecque. Or, F. Münzer a depuis longtemps suggéré que cette question des filiations artistiques et de la formation des artistes était l'un des points qui avaient beaucoup retenu l'attention de Douris de Samos, l'un des pères fondateurs de l'histoire de l'art dont Posidippe pourrait s'être ici inspiré¹⁵.
- 11 Des incertitudes similaires touchent le vers 3 où la dernière lettre précédant le *alpha* final est lue par certains comme un *pi*¹⁶, par d'autres comme un *tau*¹⁷. Les propositions de lecture sont commodément résumées dans l'apparat de l'édition électronique du *Center for Hellenic Studies*¹⁸ :
- δ[vel ζ[vel ξ[: Δ[ρϋ]όπα Livrea 2002 : [Κανάχο]<υ> Austin 2001 : [Κριτ]α Lapini 2003 : π[λά]στα Gutzwiller 2002 (gen.), Luppe 2001 (voc.) : [γ' Όνατ]ᾶ (sed γ' [Όν]ατᾶ Strocka 2007, def. Luppe 2006-2008 sed τ' [Όν]ατᾶ malit.
- 12 Après examen de la photographie de l'*editio princeps*, il nous semble que l'initiale – largement effacée – pourrait aussi bien être un *kappa* que le *delta*, le *zêta* ou le *ksi* proposés par l'apparat de l'édition électronique. Quant à la fin du nom, nous suggérerions volontiers la séquence ετᾶ, στᾶ ou ςτᾶ – autant de suggestions qui ne permettent pas, en l'état, d'identifier un sculpteur connu.
- 13 Des propositions qui ont, à ce jour, été avancées par les commentateurs, celle consistant à lire « Onatas »¹⁹ paraît tout à fait s'accorder avec la perception qu'un auteur de l'époque hellénistique aurait pu avoir des œuvres de ce représentant du style sévère, mais le parallèle possible avec la présentation de l'histoire de la statuaire donnée par Cicéron²⁰ peut en revanche nous amener à nous arrêter sur la lecture avancée par C. Austin (*apud ed. pr.*) : Κανάχου. Si elle ne s'accorde pas avec le *alpha* final, seule lettre clairement lisible, elle peut nous amener en revanche à suggérer la proposition Καναχᾶ, qui aurait le mérite de correspondre au nombre de lettres probablement perdues dans la lacune. Si la forme du nom de Canachos transmise par les sources est presque toujours Κάναχος / *Canachus*, l'*Anthologie de Planude* (API 220) transmet toutefois une forme Καναχᾶ pour le génitif du nom de l'artiste. Ce génitif Καναχᾶ figure en effet dans une épigramme d'Antipater (peut-être Antipater de Thessalonique, même si l'attribution demeure à ce jour fort incertaine²¹) célébrant trois Muses de style sévère, parmi lesquelles on rencontre une œuvre de Canachos, une œuvre d'Aristoclès frère de Canachos et une œuvre d'Hagéladas. Une mention de Canachos chez Posidippe serait d'autant plus intéressante que cet artiste était – on le sait – associé dans la critique d'art ultérieure à l'idée d'un style rigide²².
- 14 Cette proposition n'est toutefois qu'une hypothèse peu assurée et destinée à compléter, à notre sens, l'éventail des possibilités, aux côtés de la lecture, sans doute plus convaincante, avancée par Strocka avec le nom Onatas.
- 15 L'interprétation que nous avons proposée pour les vers 3 à 5 de l'épigramme 62 A.-B. de Posidippe met donc en avant la transmission d'un art sur trois générations : Hagéladas, Polyclète et Dinomènes créent des figures rigides face auxquelles les œuvres de Lysippe – qui, d'après Douris, ne fut l'élève de personne – marquent une rupture radicale destinée à influencer profondément les générations d'artistes à venir. De manière intéressante, la

citation de Douris livrée par Pline dans le livre 34 articule la question de la *mimesis* comme imitation de la nature et du vivant à la question de la *mimesis* comme imitation de modèles artistiques²³. On peut ainsi faire l'hypothèse que ces deux textes – celui de Posidippe et le fragment de Douris transmis par Pline – relèvent d'une approche similaire de l'œuvre de Lysippe qui établissait un contraste entre, d'un côté, un Lysippe, imitateur de la nature et source d'inspiration pour les nouveaux artistes, autrement dit un artiste qui aurait représenté une rupture radicale dans l'histoire de l'art grec, et, de l'autre, un Polyclète, élève d'Hagéladas et maître de Dinoménès, qui incarnait au contraire la continuité d'une production artistique, apprise et transmise de génération en génération.

Euthycrate, un successeur de Lysippe

- 16 Cette même question des filiations artistiques offre d'après nous la possibilité d'opérer un nouveau rapprochement signifiant entre un passage du livre 34 de Pline et les nouvelles épigrammes de Posidippe. Il s'agit d'un passage relatif aux fils de Lysippe et à la comparaison qui pouvait être faite entre l'œuvre d'un fils et disciple, Euthycrate, et celle du maître, Lysippe (NH, 34, 66) :

Filios et discipulos reliquit laudatos artifices Laippum, Boëdan, sed ante omnes Euthycraten. quamquam is constantiam potius imitatus patris quam elegantiam austero maluit genere quam iucundo placere. itaque optime expressit Herculem Delphis et Alexandrum Thespiis uenatorem et proelium equestre, simulacrum ipsum Trophoni ad oraculum, quadrigas complures, equum cum fiscinis, canes uenantium.

Il laissa des fils qui étaient aussi ses élèves et des artistes réputés, Boëdas et Laïppus, mais, en premier lieu, Euthycrate ; cependant, imitant de son père plutôt l'agencement que l'élégance, celui-ci préféra se faire apprécier par sa manière austère plutôt que par une manière agréable. C'est ainsi qu'il a remarquablement su représenter l'Hercule qui est à Delphes, l'Alexandre à la chasse qui est à Thespies, une bataille équestre, la statue qui se trouve dans le sanctuaire oraculaire de Trophonios et qui représente le dieu lui-même, plusieurs quadriges, un cheval bête, des chiens de chasse²⁴.

- 17 Ce passage indique que Lysippe associait *constantia* et *elegantia*, *genus austerum* et *genus iucundum*, et qu'Euthycrate aurait, de ce modèle, retenu avant tout la *constantia* et le *genus austerum*. Les commentateurs ont depuis longtemps souligné que la formulation de Pline trahissait l'influence (directe ?) d'une source grecque²⁵ et ont spéculé sur le terme grec qui pouvait se cacher derrière la notion de *constantia* : l'hypothèse fréquemment avancée est celle d'un emploi du terme σύστασις (*constantia* aurait, suivant cette hypothèse, été choisi par Pline – ou par une source latine servant de médiation entre lui et la source grecque – pour sa formation similaire à celle de σύστασις)²⁶. Si l'on admet – ce qui paraît raisonnable – l'influence d'une source grecque, on peut s'interroger sur les équivalents des autres notions critiques qui sont ici employées et qui ont moins retenu l'attention des commentateurs²⁷ : *elegantia* pourrait évoquer τὸ γλαφυρόν / ἡ γλαφυρότης. Quant à la notion de *genus austerum*, elle fait inmanquablement penser aux emplois rhétorico-poétiques de l'adjectif αὐστηρός – on songe à l'αὐστηρὰ ἄρμονία décrite par Denys d'Halicarnasse²⁸ et opposée par lui à la γλαφυρὰ σύνθεσις²⁹ dans les chapitres 22 et 23 du *De Compositione uerborum*. Enfin, l'idée d'un *genus iucundum* fait penser aux notions d'ἡδὺ et d'ἡδονή qui sont elles aussi largement présentes dans les théories rhétorico-poétiques ou encore à la notion d'ἰλαρόν, elle aussi employée en lien avec l'idée d'αὐστηρὰ ἄρμονία³⁰.

- 18 L'une des questions soulevées par les commentateurs du passage plinien tient notamment à la chronologie d'apparition du couple antagoniste ἀύστηρόν / ἡδύ, γλαφυρόν ou ἄνθηρός et de son équivalent latin *austerum* / *iucundum* ou *floridus*. S. Ferri³¹ supposait que ce passage plinien s'inspirait directement de Xénocrate³² et estimait que la théorie de l'opposition entre style ἀύστηρόν et style γλαφυρόν remontait également au même auteur. Selon Ferri, les considérations rhétorico-poétiques de Denys auraient donc illustré l'application à la littérature de théories nées dans le domaine de la statuaire³³ et la critique littéraire aurait emprunté à Xénocrate l'idée d'une opposition binaire entre les catégories de l'ἀύστηρόν et du γλαφυρόν.
- 19 Différente est l'approche de J.J. Pollitt qui opère une triple comparaison entre le passage plinien relatif à Euthycrate, le texte de Denys d'Halicarnasse, et trois autres passages pliniens qui s'intéressent cette fois à l'opposition, en peinture, entre *colores austeri* et *colores floridi*³⁴. J.J. Pollitt oppose l'apparente homogénéité des trois passages pliniens relatifs au couple *colores austeri* / *colores floridi* au caractère isolé que revêt l'emploi du couple *austerum* / *iucundum* appliqué à la statuaire – emploi qui se limite, dans les sources qui nous sont parvenues, à la notice sur Euthycrate. L'homogénéité des références à la peinture trahirait l'ancienneté de la théorie des couleurs austères opposées aux couleurs florides, une théorie dont J.J. Pollitt suppose raisonnablement qu'elle a pu être élaborée au IV^e siècle, à un moment où sont composés des traités sur la couleur, comme celui du peintre Euphranôr.
- 20 J.J. Pollitt souligne en outre l'embarras de Denys face à l'absence de termes propres au domaine rhétorico-poétique pour désigner les trois styles. On peut ainsi remarquer la manière dont Denys attire l'attention de son lecteur (*Comp.*, 21) sur le choix qui consiste à employer, pour différencier les trois styles de composition littéraire, des désignations « métaphoriques » : ἀύστηράν (« austère »), γλαφυράν ἢ ἄνθηράν (« poli ou fleuri » – les mots ἢ ἄνθηράν sont omis dans le *codex Parisinus* 1741), et enfin εὔκρατον (« bien tempéré »). Que Denys souligne ainsi la nécessité de recourir à des métaphores (et donc à des termes empruntés à une autre discipline) trahirait, selon J.J. Pollitt, le caractère inédit (ou du moins encore assez pionnier) de la démarche du rhéteur qui transposerait dans le domaine rhétorique les termes empruntés à la peinture. Quant au passage plinien, il représenterait aux yeux de J.J. Pollitt une troisième étape, où le regard sur la statuaire emprunterait ses grilles de lecture à la rhétorique, discipline que Plin et son lectorat connaissaient bien. Nous verrons plus loin que la découverte du nouveau Posidippe doit au contraire nous amener à revoir cette proposition de chronologie et à considérer que la théorie des trois styles existait déjà du temps de Posidippe et qu'elle servit, dès le III^e siècle av. J.-C., à formuler des remarques sur certaines filiations artistiques³⁵.
- 21 La question de l'opposition entre *colores austeri* et *colores floridi* et de ses liens possibles avec la théorie des styles rhétoriques énoncée par Denys a été reprise par A. Rouveret qui conclut raisonnablement à l'impossibilité de confirmer ou d'infirmer l'attribution à Denys, ou à l'un de ses contemporains, de la transposition des termes issus du vocabulaire technique de la peinture au domaine de la rhétorique³⁶. Comme l'a suggéré A. Rouveret, cette opposition, qui recouvre une appréciation éthique des couleurs perçues comme luxueuses et dispendieuses (*floridi*) que l'on oppose à des couleurs moins coûteuses (*austeri*), doit probablement être mise en rapport avec la question du système tétrachromatique de la peinture classique opposé à la variété parfois dispendieuse des pigments employés par certains peintres hellénistiques ou romains³⁷.

22 Comme le souligne A. Rouveret, notamment au sujet de la probable opposition que les Anciens pouvaient percevoir entre Nicias et Pausias, cette distinction entre deux usages du coloris pourrait aussi être mise en rapport avec la question du traitement des ombres et des lumières (l'opposition entre *floridus* et *austerus* pourrait ainsi reposer sur l'appréciation du degré de luminosité des couleurs dans la perception). D'après A. Rouveret, le passage où Denys oppose les structures syntaxiques et sonores de l'αύστηρόν et du γλαφυρόν permet d'envisager, par analogie, la nature probable de l'opposition, en peinture, entre ces deux styles : le style αύστηρός se fonderait surtout sur le τόνος, autrement dit sur les effets de contraste qui permettent de démarquer les figures du fond³⁸, alors que le style γλαφυρός jouerait « sur l'harmonisation tonale qui estompe les oppositions, recherche le fondu et l'enchaînement des demi-teintes ». Nicias, élève d'un certain Antidotus dont Pline affirme qu'il était in *coloribus seuerior*³⁹, était présenté comme le « gardien » de la technique des ombres et des lumières⁴⁰ et aurait critiqué, d'après le Pseudo-Démétrios⁴¹, la réalisation de petits tableaux de genre ou de nature morte, critique qui peut faire songer à l'art d'un Pausias – peintre passé à la postérité notamment pour sa *Tresseuse* (ou *Vendeuse*) de *Couronnes* et critiqué pour son échec dans la restauration des peintures de Polygnote⁴². Nicias aurait ainsi représenté, au IV^e siècle, un attachement à la tradition polygnotéenne et à des modèles du V^e siècle, dont témoignerait notamment la reprise, avec sa *Nékyia*, d'un sujet traité par Polygnote. Pausias, en revanche, aurait pu incarner une forme de peinture nouvelle, tournée vers des petits sujets et distinguée, comme le suppose A. Rouveret, par une nouvelle conception du coloris.

L'austère et le floride : du discours sur les Beaux-Arts aux réflexions sur la nouveauté en poésie et en rhétorique

23 Avant de revenir à Euthycrate, il nous paraît utile de souligner l'intérêt que cette opposition entre un Nicias et un Pausias, entre une peinture αύστηρή et une peinture άνθηρή, a pu avoir, avant Denys, pour les poètes et les rhéteurs. De manière intéressante, le tableau de Pausias dont le titre – *Tresseuse* (ou *Vendeuse*) de *Couronnes* – est passé à la postérité demeure lié à une anecdote, celle de la rivalité entre le peintre et sa maîtresse – une certaine Glycère, contrainte par sa pauvreté à tresser et/ou à vendre des couronnes de fleurs. Cette anecdote plinienne dont l'origine est inconnue, mais qui pourrait éventuellement remonter à Douris de Samos, établit un lien entre le peintre Pausias et la notion de douceur transmise par le nom Glycère. Cette anecdote, qui pose une équivalence entre le peintre et une femme du peuple, et contribue donc à féminiser la présentation de l'artiste tout en le liant à l'univers des petites gens, l'associe en outre au motif de la couronne florale, autrement dit à un objet certes très courant dans la vie quotidienne mais qui est aussi fréquemment employé, dans la littérature grecque, comme un motif métapoétique⁴³. Faut-il penser que Pausias, dont A. Rouveret a supposé qu'il faisait partie des peintres représentant le style άνθηρός ou du moins de ceux qui ne rechignaient pas à manier les couleurs « florides », utilisa ce motif dans une intention méta-picturale ? Même si cet aspect est gommé dans le texte plinien, ne faut-il pas penser que la réception de ce tableau l'associa assez tôt à une considération sur le style de Pausias et que cet événement allait déterminer la fortune de cette œuvre dans les notices

biographiques relatives au peintre ? Si nous manquons d'éléments pour déterminer quelle fut la fortune de la figure de Pausias auprès des poètes et des orateurs, nous pouvons en revanche formuler quelques hypothèses sur la fortune de Nicias.

- 24 Une épigramme transmise par l'*Anthologie palatine* sous le nom d'Antipater et longtemps attribuée à l'auteur augustéen Antipater de Thessalonique (AP 9, 792) a récemment fait l'objet de nouvelles études qui tendent à montrer qu'elle serait en réalité l'œuvre d'Antipater de Sidon, auteur connu pour l'admiration qu'il portait aux poètes Pindare et Antimaque de Colophon – autrement dit à des poètes que Denys associera étroitement au *genus austerum* – mais aussi à Érinna⁴⁴ – représentante du *genus iucundum*. Or, cette épigramme célèbre la *Nékyia* de Nicias en soulignant les liens qu'elle entretient avec le texte homérique. Le texte d'Antipater (de Sidon ?) se caractérise par la récurrence des syllabes longues (ω et η), autrement dit celles qui passaient pour apporter de la majesté au texte, mais aussi par un travail évident sur l'euphonie du texte avec le choix de termes qui multiplient les voyelles et les hiatus internes. Les choix stylistiques d'Antipater s'appuient ainsi sur un usage des sonorités qui peut évoquer celui que Denys relèvera dans les passages d'Homère qu'il jugera les plus mimétiques et les plus aptes à susciter, par des sonorités, la formation d'images mentales adéquates (*De Compositione uerborum*). Antipater, qui, en poésie, admire à la fois les représentants du *genus austerum* et ceux du *genus iucundum*, célèbre donc la manière dont un peintre connu pour son maniement de l'ombre et de la lumière a mis en image un passage de l'œuvre d'Homère – poète que Denys présentera comme le maître du style intermédiaire ou εὐκρατον.
- 25 Cette remarque nous amène à supposer que les artistes qui s'affirmèrent plus que d'autres dans des débats portant sur le style et sur les genres picturaux ont particulièrement retenu l'attention des épigrammatistes hellénistiques, et ce, environ un siècle avant que Denys n'évoque les lacunes du vocabulaire critique qui lui imposaient d'appliquer de manière métaphorique aux œuvres littéraires des termes issus des théories sur la peinture.
- 26 Il nous semble que les *andriantopoiika* (62-70 A.-B.) de Posidippe apportent, pour leur part, une confirmation du caractère précoce de l'application à la sculpture de ces grilles de lecture stylistiques et mettent en évidence la complexité du dialogue qui s'est noué entre critique d'art et critique littéraire autour de la question du style. Comme on l'a montré ailleurs⁴⁵, les *andriantopoiika* célèbrent à la fois des sculpteurs excellent dans la σεμνότης (le style auguste ou noble est ainsi illustré, dans les *andriantopoiika*, par Crésilas, auteur du portrait de *Périclès* « *Olympien* » dont Pline célèbre la noblesse⁴⁶, et par Myron, auteur d'un *Tydée*) et dans la λεπτότης (le style subtil est ainsi illustré par l'œuvre du contemporain de Ptolémée II, le bronzier Hécataios), des champions du μέγεθος (la notion de grandeur est magistralement illustrée par Charès de Lindos, auteur du colosse de Rhodes) et des champions de l'ἀκρίβεια (l'exactitude ou acribie caractérise l'œuvre miniature de Théodore de Samos). Des couples d'antagonistes sont ainsi constitués pour évoquer le caractère stylistique des œuvres, mais aussi la question de leur échelle. Si les couples σεμνότης / λεπτότης et μέγεθος / ἀκρίβεια ne se confondent pas, ils n'en demeurent pas moins connexes. Or, le recueil des *andriantopoiika* suggère aussi qu'un artiste particulièrement génial – Lysippe – transcende ces couples d'antagonistes par sa capacité à s'illustrer à la fois dans la σεμνότης et la λεπτότης, ou encore dans le μέγεθος et l'ἀκρίβεια⁴⁷. Cette même idée selon laquelle Lysippe représenterait une forme de voie moyenne est celle qui dominera dans l'*Héraclès Épitrapéziος* de Stace⁴⁸. L'un des intérêts des nouvelles épigrammes de Posidippe est de prouver que cette réflexion est bien

présente au début du III^e siècle et qu'elle est étroitement articulée à la question de l'influence que Lysippe devra exercer comme modèle pour les sculpteurs à venir, ou encore à celle de la diversité des chemins pris par les créations de ses contemporains qui sont, par définition, les héritiers de Lysippe. Comment comparer, en effet, l'œuvre d'un Charès⁴⁹ qui représente le dieu Hélios sous forme colossale et celle d'un Hécataios qui représente avec méticulosité la figure de Philitas, un vieux poète connu pour sa maigreur ? On devine que dans la question de la filiation artistique qui lie Charès à Lysippe – question posée par le nouveau recueil de Milan – se joue une réflexion très proche de celle qui transparaît dans la notice plinienne sur Euthycrate⁵⁰. Comment l'œuvre d'un maître du style intermédiaire, excellent dans tous les genres, tous les styles et toutes les échelles, peut-elle inspirer la création d'un artiste qui se spécialisera dans le seul *genus austerum* ou au contraire dans le seul *genus iucundum* ?

- 27 Il est vraisemblable que Posidippe aborde cette question parce qu'elle permettait d'illustrer ses propres réflexions sur l'histoire de la littérature : si l'on considère, comme le feront tant de critiques et notamment Denys, qu'Homère est la source d'inspiration de tous les poètes et qu'il est aussi le maître du style intermédiaire⁵¹, comment expliquer la diversité foisonnante des œuvres qui se sont inspirées de la sienne ? Comment peut-on interpréter et comprendre la coexistence, y compris à l'époque hellénistique, de la λεπτότης et de la σεμνότης ? Peut-on admirer la σεμνότης en étant soi-même un représentant de la λεπτότης ?
- 28 Il ne nous paraît donc pas douteux que la notice de Pline sur Euthycrate, qui suit immédiatement un passage sur l'*acribie* et le goût du détail dont témoigne l'œuvre de Lysippe – notice qui rejoint elle aussi les préoccupations de Posidippe –, dérive d'un texte composé au début du III^e siècle av. J.-C., par Xénocrate ou par Douris. La théorie des trois styles aurait ainsi existé dans le domaine de la sculpture dès le début de l'époque hellénistique. Si l'on considère que le vocabulaire de Pline est resté proche des termes choisis par l'original grec – ce qui paraît probable –, la même remarque vaut pour l'application métaphorique des termes issus des théories sur la couleur à d'autres domaines de création artistique. On peut en voir une confirmation dans l'emploi par Posidippe du terme γλαφυρόν pour décrire l'une des pierres gravées (11 A.-B., v. 6) qu'il décrit dans les *lithika*⁵², puis dans le jeu complexe qu'il instaure autour de la réminiscence d'un passage homérique que Douris de Samos caractérisait comme γλαφυρός⁵³. Dans le même temps, Posidippe – en zéléteur de la λεπτότης et de la σεμνότης et en admirateur d'œuvres aussi différentes que le sont, dans le domaine de la sculpture, celles de Crésilas et d'Hécataios, de Charès de Lindos et de Théodore de Samos, ou, dans le domaine poétique, les vers d'Antimaque et de Sappho – imite aussi des passages d'Homère réputés pour leur τραχύτης (« âpreté ») sonore⁵⁴, autrement dit pour une caractéristique associée par Denys⁵⁵ à la σεμνότης du style et à son caractère αὐστηρός. L'idéal de Posidippe, qui rejoint la représentation qu'il donne du style de Lysippe, tient donc à la possibilité du mélange bien tempéré entre deux styles normalement perçus comme antithétiques⁵⁶.
- 29 On devine que, dans le domaine de la sculpture, la notion de γλαφυρόν pourrait s'appliquer au travail de détail et au fini lisse de l'épiderme des statues (ce qui, pour le bronzier, engage à la fois le travail de modelleur pour la réalisation de l'*Urmodell* en argile, et le travail de reprise à froid de l'œuvre en bronze). Cette idée d'un style γλαφυρόν pourrait donc s'accorder avec le travail du portraitiste Hécataios célébré dans l'épigramme 63 de Posidippe⁵⁷. Le style αὐστηρόν serait peut-être, pour sa part, davantage lié à l'attention portée au travail de la posture et au déploiement de la statue dans

l'espace. Une telle interprétation s'accorderait au moins avec le parallèle que Denys esquisse entre rhétorique et architecture en indiquant que le style ἀύστηρόν ressemble aux constructions qui semblent en une architecture solide des blocs dont les surfaces sont à peine travaillées⁵⁸.

- 30 Ces quelques remarques conduisent à souligner la parenté qui lie les théories de Posidippe à la présentation que Pline nous donne de l'art d'Euthycrate, élève de Lysippe. La notice plinienne pourrait dériver de Xénocrate, mais elle pourrait tout aussi bien reproduire la position d'un Douris de Samos, dont Posidippe avait bien des chances de connaître les écrits en raison, notamment, de ses liens avérés avec les élites culturelles samiennes⁵⁹. Ces auteurs du début de l'époque hellénistique s'intéressent à la question des filiations artistiques, mais aussi au problème de la formation d'un style ou encore à la possibilité de caractériser verbalement les différences qu'ils perçoivent entre l'œuvre de deux artistes contemporains ou entre l'œuvre d'un maître et celle de son disciple.

NOTES

1. Sur ces différents points, voir É. Prioux, *Regards alexandrins. Histoire et théorie des arts dans l'épigramme hellénistique*, Louvain, Peeters, 2007, p. 55, 231-234 ; É. Prioux, « Hellenistic Ekphrasis as Programmatic Allegories? », dans F. Cairns (dir.), *Papers of the Langford Latin Seminar (PLLS)*, 15, Cambridge, F. Cairns, ARCA 51, 2012, p. 191-222.

2. Voir l'apparat fourni par l'édition en ligne du *Center for Hellenic Studies* : <<http://chs.harvard.edu/CHS/article/display/1343>>. Sur le texte de cette épigramme, voir notamment W. Luppe, « Ein problematisches 'Andriantopoiika'-Epigramm: Poseidipp X 8-15 », *APapyrol* 13, 2001, p. 103-106 ; W. Luppe, « Abermals zu Poseidipps erstem andriantopoiikon-Epigramm Kol. 8-15/Nr. 62 A/B », *APapyrol* 18-20, 2006-2008, p. 131-133 ; K. Gutzwiller, « Posidippus on Statuary », dans G. Bastianini, A. Casanova (dir.), *Il papiro di Posidippo un anno dopo. Atti del Convegno internazionale di studi Firenze 13-14 giugno 2002*, Florence, Istituto papirologico G. Vitelli, 2002, p. 41-59 ; E. Livrea, « Critica testuale ed esegesi del nuovo Posidippo », dans G. Bastianini, A. Casanova (dir.), *Il papiro di Posidippo un anno dopo. Atti del Convegno internazionale di studi Firenze 13-14 giugno 2002*, Florence, Istituto papirologico G. Vitelli, 2002, p. 61-77 ; P. Moreno, « Scala di durezza », *Archeo* 22, 8, 2006, p. 116-119 ; F. Angiò, « Il Nuovo Posidippo 2006 », *SEP* 4, 2007, p. 41-66, spécialement p. 55-56. Apparat critique du *Center for Hellenic Studies* : διδυμίδου P : Διδυμίδου Luppe 2001 (i.e. Κανάχου, Moreno 2006 ; voir Angiò 2007 ; def. Luppe 2006-2008) : Δ<εινομέν>ου<c> ? ed. min. : Δ<αι>δ<αλ>ιδ<ων> Livrea 2002 : Δ<αι>δ<αλ>ίδου dub. Gutzwiller 2002.

3. Cette proposition présuppose l'allongement du *iota* de la première syllabe.

4. V. M. Strocka, « Poseidippos von Pella und die Anfänge der griechischen Kunstgeschichtsschreibung », *Klio* 89, 2007, p. 332-345.

5. W. Luppe (« Abermals zu Poseidipps erstem andriantopoiikon-Epigramm Kol. 8-15/ Nr. 62 A/B », art. cit., p. 132) semble accepter avec quelques réserves cette proposition : il note cependant la difficulté métrique.
6. Sur la notion de filiation artistique, voir É. Prioux, E. Santin, « Des écrits sur l'art aux signatures d'artiste : l'école de Pasitélès, un cas d'étude sur la notion de filiation artistique », *Topoi* 19, 2014, p. 515-546, avec bibliographie antérieure sur ce sujet.
7. M. Muller-Dufeu, « L'épigramme 62 de Posidippe de Pella », *REG* 125, 1, 2012, p. 283-288.
8. Cicéron, *ad Br.*, 70 ; Quintilien, *Inst.*, XII, 10, 7.
9. On songe ici à son éloge de l'artiste archaïque Théodore de Samos dans l'épigramme 67 A.-B. Sur cet aspect, voir en dernier lieu É. Prioux, « Hellenistic Ekphraseis as Programmatic Allegories? », art. cit.
10. Properce, *Él.*, III, 9, 10 : *exactis... equis* – des chevaux d'une acrobatie parfaite ; Denys d'Halicarnasse, *Isocr.*, 3 : la λεπτότης et la χάρις stylistiques de Lysias permettent de le comparer au sculpteur Calamis.
11. Pausanias, 1, 25, 1.
12. Sur Douris comme historien d'art, voir par ex. J. J. Pollitt, *The Ancient View of Greek Art. Criticism, History, and Terminology*, New Haven, YUP, 1974, p. 65-77 ; A. Linfert, « Pythagoras und Lysipp: Xenocrates und Duris », *RdA* 2, 1978, p. 23-28 ; S. Settis, « La trattatistica delle arti figurative », dans G. Cambiano, L. Canfora, D. Lanza (dir.), *Lo Spazio letterario della Grecia Antica. I, La Produzione e la circolazione del testo. 2, L'Ellenismo*, Rome, Salerno, 1993, p. 469-498 ; J. Tanner, *The Invention of Art History in Ancient Greece. Religion, Society and Artistic Rationalisation*, Cambridge, CUP, 2006, p. 212-214 ; É. Prioux, « Le nouveau Posidippe : une histoire de l'art en épigrammes ? », dans F. Le Blay (dir.), *Transmettre les savoirs dans les mondes hellénistique et romain*, Rennes, PUR, 2009, p. 275-292 ; V. Naas, « Douris de Samos chez Pline l'Ancien », dans V. Naas, M. Simon (dir.), *De Samos à Rome. Personnalité et influence de Douris*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2015, p. 243-256.
13. Pline, *NH*, 34, 61 : *Lysippum Sicyonium Duris negat ullum fuisse discipulum, sed primo aerarium fabrum audendi rationem cepisse pictoris Eupompi responso. Eum enim interrogatum quem sequeretur antecedentium dixisse monstrata hominum multitudine naturam ipsam imitandam esse, non artificem*, « Douris dit que Lysippe de Sicyone ne fut le disciple de personne, mais que, artisan bronzier à l'origine, il trouva l'inspiration de son audace dans une réponse du peintre Eupompe. Comme il lui avait demandé, en effet, lequel de ses prédécesseurs il suivait, celui-ci lui avait répondu, en montrant la foule des hommes rassemblés, qu'il fallait imiter la nature elle-même et non un artiste ».
14. Deinoménès correspond à 44 attestations dans le *LGN*, Didumidès ne correspond à aucune. Les seuls autres noms de sculpteurs (actuellement connus) commençant par Δ qui pourraient s'insérer à cet emplacement métrique sont Δημόκριτος (Overbeck, *SQ* 463 et 466-468), Δηλιάδης, sculpteur dont nous ignorons tout, brièvement cité par Pline en *NH*, 34, 85, ou encore Δερκυλίδης (*NH*, 36, 36), auteur de *pyctas* (boxeurs) dont nous ignorons tout.
15. Voir F. Münzer, « Zur Kunstgeschichte des Plinius », *Hermes* 30, 4, 1895, p. 499-547, spécialement p. 532-533, qui développe une hypothèse de Von Ulrichs. Les passages pliniens où Münzer croit deviner l'influence de Douris et qui traitent de la question des filiations artistiques (ou justement de l'émergence d'artistes qui n'eurent pas de maître

identifié dans les sources) sont les suivants : NH, 34, 51 ; 35, 101 ; 35, 145 ; 34, 60 (Münzer rapproche ce passage des autres mais en attribue l'origine à Antigonos) ; 35, 54. Sur la question de la formation des artistes chez Douris et Posidippe, voir aussi P. Pédech, *Trois historiens méconnus : Théopompe, Duris, Phylarque*, Paris, Les Belles Lettres, 1989, p. 272-273 ; É. Prioux, « Douris et Posidippe : similitudes et dissemblances de quelques éléments de critique d'art et de critique littéraire », dans V. Naas, M. Simon (dir.), *ouvr. cit.*, p. 91-120, spécialement p. 99-102 ; V. Naas, *art. cit.*, p. 247-250.

16. Nous ne connaissons à ce jour aucun nom de sculpteur finissant par -πας hormis Σκόπας qui est impossible ici, et pour le sens et pour la métrique.

17. Noms de sculpteurs finissant par -τας et convenant pour la métrique : Dontas, Onatas, Chartas. On connaît aussi un Boutès, ce qui pourrait conduire à envisager une forme Boutas attestée pour des homonymes du sculpteur dans le LGPN. Le sculpteur le plus renommé de cette liste est Onatas.

18. <<http://chs.harvard.edu/CHS/article/display/1343>>.

19. La proposition de Strocka semble faire l'unanimité et a tout récemment été reprise par M. Muller-Dufeu, *art. cit.*

20. Cicéron, *ad Br.*, 70 : *Calamidis dura illa quidem, sed tamen molliora quam Canachi...*, « Les œuvres de Calamis, bien que raides, sont plus souples que celles de Canachos ».

21. Voir Antipater de Thessalonique, 90 Gow-Page (*GPh*, p. 90-92) = *AP* 220. L'attribution à Antipater de Thessalonique est défendue par l'édition Gow-Page et peut s'appuyer sur le goût de ce poète pour les descriptions d'œuvres d'art vues à Rome, tandis que L. Argentieri, *Gli Epigrammi degli Antipatri*, Bari, Levante, 2003, p. 163-164, tend à privilégier une attribution à Antipater de Sidon en raison du caractère doricisant du dialecte et surtout de la ressemblance avec l'épigramme *AP* 6, 118 du Sidonien. On pourrait objecter qu'une autre épigramme d'Antipater de Thessalonique (*AP* 9, 238 = Antipater de Thessalonique, 83 Gow-Page) célèbre une œuvre de style sévère, du bronzier Onatas, et que l'on pourrait ainsi être tenté de prêter à Antipater de Thessalonique une série d'épigrammes témoignant d'un goût pour la statuaire archaïque, mais nous verrons plus loin que cette dimension archaïsante peut aussi s'appliquer à certains jugements esthétiques d'Antipater de Sidon (il convient en outre de noter qu'Antipater de Thessalonique imita assez régulièrement son homonyme sidonien, ce qui complique largement l'attribution des différentes épigrammes à l'un ou l'autre des Antipater).

22. Sur la notion de rigidité chez Posidippe, voir notamment A. Stewart, « Posidippus and the Truth in Sculpture », dans K. Gutzwiller (dir.), *The New Posidippus. A Hellenistic Poetry Book*, Oxford, OUP, 2005, p. 183-205.

23. Voir *supra* n. 8.

24. Dans l'*Oratio ad Graecos* (33), Tatien lui attribue également une série de portraits féminins : le portrait de la poétesse Anytè de Tégée et des sujets lascifs tels que les statues des hétaires Mnèsarchis d'Argos et Thaliarchis d'Éphèse et le portrait de Panteuchis mise enceinte des œuvres d'un séducteur. On conserve la signature d'Euthycrate sur la base du portrait (perdu) de l'épouse d'un certain Mikyl[los?], œuvre de jeunesse datable du milieu du IV^e s. av. J.-C. : S. Prignitz, « Eine Signatur des Lysippschülers Euthykrates (*SEG* 11, 1271) », *ZPE* 185, 2013, p. 143-145.

25. S. Ferri, « Note esegetica ai giudizi d'arte di Plinio il Vecchio », *ASNP* 11 (2^e série), 1942, p. 67-116, spécialement p. 83-86 ; S. Ferri (éd.), *Plinio il Vecchio. Storia delle arti antiche*,

Rome, Palombi, 1946 (*comm. ad loc.* : 36, 66); *Enciclopedia dell'Arte Antica*, s.v. « Euthykrates », 1960 [G. Cressedi].

26. Le terme de σύστασις occupe une place importante dans la *Poétique* d'Aristote : voir les formules πῶς δεῖ συνίστασθαι τοὺς μύθους, εἰ μέλλει καλῶς ἔξειν ἢ ποιήσις, « comment il faut composer l'intrigue si l'on veut que la poésie soit réussie » (1447a, 9-10) et λέγωμεν μετὰ ταῦτα ποῖαν τινὰ δεῖ τὴν σύστασιν εἶναι τῶν πραγμάτων, ἐπειδὴ τοῦτο καὶ πρῶτον καὶ μέγιστον τῆς τραγωδίας ἐστίν, « disons après cela quel doit être l'agencement des faits, puisqu'il s'agit là de la première et de la plus importante des parties de la tragédie » (1450b, 21 sq.) ou encore ὅτι δεῖ τοὺς μύθους καθάπερ ἐν ταῖς τραγωδίαις συνιστάναι δραματικοῦς, « il faut, comme dans les tragédies, composer des intrigues dramatiques » (1459a, 11 sq.). Voir G. Brancato, *La σύστασις nella Poetica di Aristotele*, Naples, Libreria scientifica editrice, 1963.

27. S. Ferri (« Note esegetiche ai giudizi d'arte di Plinio il Vecchio », art. cit., p. 86) propose une reconstitution hypothétique de la source grecque de Pline sous la forme suivante : τὴν τοῦ πατρός σύστασιν μᾶλλον μιμούμενος ἢ τὴν εὐγένειαν, τῷ αὐστηρῷ μᾶλλον ἢ τῷ ἡδεῖ γενεῖ ἀρέσκων ἢθέλησεν. Il nous semble que les choix des principaux termes conviennent, sauf pour la traduction d'*elegantia* par εὐγένεια, dans la mesure où la notion de γλαφυρόν est bien attestée dans les écrits critiques des Anciens pour rendre cette même idée.

28. Voir Denys d'Halicarnasse, *Comp.*, 22, 6 : αὐστηρὰ ἁρμονία « l'harmonie austère », ἥκιστ' ἀνθηρὰ, μεγαλόφρων, ἀυθέκαστος, ἀκόμψευτος, τὸν ἀρχαῖσμον καὶ τὸν πίνον ἔχουσα κάλλος, « est dépourvue de fleurs, est altière, directe, sans afféterie ; elle place la beauté dans l'archaïsme et la patine du style ».

Voir aussi Denys d'Halicarnasse, *Περὶ μιμήσεως* (épitomé), 2, 3 : Ἡσίοδος μὲν γὰρ ἐφρόντισεν ἡδονῆς καὶ ὀνομάτων λειότητος καὶ συνθέσεως ἐμμελοῦς. Ἀντίμαχος δὲ εὐτονίας καὶ ἀγωνιστικῆς τραχύτητος καὶ τοῦ συνήθους τῆς ἐξαλλαγῆς, « Hésiode par exemple a cherché l'agrément, le fondu des mots, une composition harmonieuse. Antimaque a visé la vigueur, la rudesse agonistique, et l'écart d'avec l'usage » (trad. G. Aujac, CUF).

29. Voir Denys d'Halicarnasse, *Comp.*, 23 : l'harmonie polie est pour sa part associée aux images du mouvement, des eaux courantes, des fins tissus et du clair-obscur. Cette opposition est proche de celle que l'on retrouvera, teintée de considérations morales, au sujet de la musique chez Athénée (*Deipnosophistes*, XIV, 20) dans un passage qui décrit la musique ionienne des origines (les Ioniens étant présentés comme ayant été corrompus avec le temps) : οὐδὲ τὸ τῆς Ἰαστὶ γένος ἁρμονίας οὐτ' ἀνθηρὸν οὔτε ἰλαρὸν ἐστίν, ἀλλὰ αὐστηρὸν καὶ σκληρόν, ὄγκον δ' ἔχον οὐκ ἀγεννή, « le genre d'harmonie pratiqué par les Ioniens n'est ni floride ni joyeux, mais austère et sec, et présente une ampleur qui n'est pas sans noblesse ». Sur ces notions, voir K. Gutzwiller, « Contests of Style and Uses of the Middle in Canon Making », dans M. Cojannot-Le Blanc, C. Pouzadoux, É. Prioux (dir.), *L'héroïque et le champêtre. II, Appropriation et déconstruction des théories stylistiques dans la pratique des artistes et dans les modalités d'exposition des œuvres*, [Nanterre], Presses universitaires de Paris Ouest, 2015, p. 15-31, spécialement p. 27-28.

30. Athénée, *Deipnosophistes*, XIV, 20. Aristote oppose quant à lui de manière répétée la notion d'αὐστηρὸν à celle de γλυκύ, dans un vocabulaire lié au champ lexical de la saveur (*Probl.*, 873A ; *Sens.* ; *Top.*, 111a). Pour cette remarque, voir H. Brécoulaki, *La peinture funéraire de Macédoine. Emplois et fonctions de la couleur (IV^e-II^e s. av. J.-C.)*, I, Athènes, Centre

de recherches de l'Antiquité grecque et romaine – Fondation nationale de la recherche scientifique, 2006, p. 459-460.

31. S. Ferri, « Note esegetiche ai giudizi d'arte di Plinio il Vecchio », art. cit., p. 83-86.

32. L'idée que le passage du livre 34 qui concerne Euthycrate s'inspirerait de Xénocrate dérive surtout du témoignage sur la vie de ce sculpteur qui voudrait qu'il ait été l'élève d'Euthycrate. Cette filiation artistique n'est toutefois pas certaine, dans la mesure où Pline indique qu'elle était contestée par certains auteurs qui faisaient de Xénocrate l'élève de Tisicrate de Sicyone (Pline, *NH*, 34, 67 et 83).

33. S. Ferri (« Note esegetiche ai giudizi d'arte di Plinio il Vecchio », art. cit.) va jusqu'à proposer une traduction du texte de Denys (chap. 21-22 du *De Compositione uerborum*) appliquée, au prix de quelques modifications ou suppressions de mots, à la statuaire, et qui reconstitue, derrière les considérations de Denys sur l'euphonie des mots et le fait que le discours soit pensé par son auteur en fonction ou non des limitations physiques du souffle de l'orateur et de la capacité ou non à le prononcer aisément, des considérations originellement consacrées par Xénocrate à la vision du spectateur et à la manière dont l'artiste s'emploierait ou non à concevoir l'œuvre en fonction du regard du spectateur.

34. Pline, *NH*, 35, 30 ; 35, 97 ; 35, 134. J. J. Pollitt, ouvr. cit., s.v. « *austerus* », « *constantia* », « *iucundus* ».

35. L'effort pour penser ensemble tous les arts mimétiques (peinture, sculpture et arts de la parole...) et pour leur appliquer les mêmes notions est bien attesté chez Aristote : voir D. T. Benediktson, *Literature and the Visual Arts in Ancient Greece and Rome*, Norman, University of Oklahoma Press, 2000, p. 53-86.

36. A. Rouveret, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne (v^e siècle av. J.-C. – I^{er} siècle ap. J.-C.)*, Rome, École française de Rome, 1989, p. 255-270. Avant d'évoquer la question de la perception éthique des couleurs tétrachromatiques opposées aux pigments plus variés de la peinture hellénistique, A. Rouveret présente d'autres hypothèses sur la signification des termes *austerus* et *floridus*, qui pourraient renvoyer, comme le suggérait W. Lepik-Kopaczyńska (« Colores floridi und austeri in der antiken Malerei », *JDAI* 73, 1958, p. 79-99), à la question de l'opacité plus ou moins importante des différentes couleurs, avec une opposition entre *colores austeri* employés comme bases couvrantes et *colores floridi* susceptibles d'être employés en glacis. Contre l'hypothèse de W. Lepik-Kopaczyńska, voir H. Brécoulaki, ouvr. cit., p. 188 et 459. Voir aussi, récemment, É. Prioux, « Parler de jardins pour parler de créations littéraires », dans K. Coleman, P. Derron (dir.), *Le jardin dans l'Antiquité*, Vandœuvres – Genève, Fondation Hardt, Entretiens sur l'Antiquité classique 60, 2014, p. 87-143 (avec discussion), spécialement p. 104, 109-110, 137-138, et K. Gutzwiller, « Contests of Style and Uses of the Middle in Canon Making », art. cit., spécialement p. 19, 21, 25.

37. Voir aussi H. Brécoulaki, ouvr. cit., p. 459, qui souligne les liens entre la notion d'ἄνθος et l'idée de teinture coûteuse des vêtements barbares notamment.

38. On songe ici aux peintures de Nicias, dont on a raisonnablement identifié des copies plus ou moins fidèles ou au moins des citations partielles dans les compositions des fresques romaines représentant Io gardée par Argus et Andromède libérée par Persée. Voir par ex. B. Bergmann, « Greek Masterpieces and Roman Recreative Fictions », *HSPH* 97, 1995, p. 79-120, spécialement p. 95-96 (avec la bibliographie antérieure).

39. Pline, *NH*, 35, 130.

40. Pline, *NH*, 35, 131 : *Lumen et umbras custodiit*. Une comparaison entre cette technique et certains exemples de la peinture de Macédoine (notamment la peinture du trône de la tombe de Philippe II) est suggérée par H. Brécoulaki, *ouvr. cit.*, p. 70.

41. Pseudo-Démétrios, *Sur le style*, 76.

42. Pline, *NH*, 35, 125 (pour la *Stephaneplokos* ou *Stephanopolis*). Sur Pausias peintre de fleurs, et ses liens possibles avec certaines tendances de la peinture macédonienne du IV^e s. av. J.-C., voir H. Brécoulaki, *ouvr. cit.*, p. 63-65 (voir aussi, p. 345, le commentaire des décors de la tombe d'Aineia, qui donne une idée de ce que peut être un décor marqué par la préférence pour l'éclat des teintes brillantes et saturées). Sur Pausias mauvais restaurateur des peintures de Polygnote, « parce qu'il avait rivalisé dans un genre qui n'était pas le sien » (*quoniam non suo genere certasset* – rare exemple conservé d'une application explicite de la notion de *genus* à la peinture), voir Pline, *NH*, 35, 123.

43. La tradition voudrait que Simonide ait opposé Hésiode, le jardinier, à Homère, le tresseur de couronnes (*Gnomol. Vat. 1144 = FGrHist 8 F 6*). L'image de la couronne florale est évidemment reprise, dans un sens métapoétique, par Méléagre de Gadara pour sa *Couronne* vers 100 av. J.-C. : voir K. Gutzwiller, *Poetic Garlands. Hellenistic Epigrams in Context*, Berkeley, UCP, 1998, p. 279-281, 284-286 et 304-306. Certaines des attestations de ce motif métapoétique que l'on peut supposer dans la poésie antérieure à Méléagre figurent notamment parmi les pièces que l'anthologiste cite (voir à ce sujet les exemples étudiés par K. Gutzwiller). Pausias, au IV^e s., constituerait un jalon important pour comprendre les formulations précoces de ce motif métapoétique qui pourrait aussi être un motif métapictural.

44. Voir *AP* 7, 409 et 713 (épigrammes jumelles d'Antipater de Sidon sur l'auguste Antimaque et la subtile Érinna). Ces épigrammes imitent à l'évidence une série de poèmes composés par Asclépiade de Samos (un poète dont Posidippe partageait à priori les convictions esthétiques comme le montrent les fréquentes imitations auxquelles se livre le poète macédonien) : *AP* 7, 11 (sur Érinna) et 9, 63 (sur Antimaque – cette épigramme établit un dialogue évident avec Callimaque, *Ep.*, fr. 398 Pf). Sur Pindare, voir *AP* 7, 34 (d'Antipater de Sidon).

Ces textes peuvent être comparés avec les jugements de Denys d'Halicarnasse, *Comp.*, 22, 7 (Antimaque et Pindare sont cités dans la liste d'exemples les plus manifestes de l'harmonie austère) ou encore *Περὶ μιμήσεως* (épitomé), 2, 3 (sur Antimaque) et 2, 5 (sur Pindare).

Sur tous ces points, voir É. Prioux, *Petits musées en vers. Épigramme et discours sur les collections antiques*, Paris, CTHS, INHA, 2008, p. 245 ; É. Prioux, « Hellenistic Ekphraseis as Programmatic Allegories? », *art. cit.*, p. 191-222, spécialement p. 207.

45. Sur tous ces points, voir É. Prioux, *Petits musées en vers*, *ouvr. cit.*, p. 238-252.

46. Pline, *NH*, 34, 74.

47. Sur la complexité des positions de Posidippe qui s'efforcent de concilier l'éloge de la λεπτότης et celui de la σεμνότης, voir É. Prioux, *Petits musées en vers*, *ouvr. cit.*, p. 238-252. Sur la question des échelles dans l'œuvre de Posidippe joint à l'éloge de la λεπτότης (souvent considéré par les Modernes comme étant caractéristique de la poésie hellénistique) et à celui de la σεμνότης, voir J. I. Porter, « Against λεπτότης: Rethinking Hellenistic Aesthetics », dans A. Erskine, L. Llewellyn-Jones (dir.), *Creating a Hellenistic World*, Swansea, Classical Press of Wales, 2011, p. 271-312, spécialement p. 283-294. Les remarques formulées par J. Porter à la note 63 entrent, d'après nous, en contradiction

avec les éléments qui prouvent que la figure d'Antimaque et sa *σεμνότης* furent un élément central dans la controverse opposant Callimaque aux « Telchines » (dont Posidippe et Asclépiade faisaient partie). Nous renvoyons sur ce point à É. Prioux, *Petits musées en vers*, ouvr. cit., p. 238-252, et à É. Prioux, *Regards alexandrins*, ouvr. cit., 2^e partie, *passim* (avec la bibliographie antérieure).

48. Voir Stace, *S.*, IV, 6, v. 45-46.

49. Sur l'influence exercée par Lysippe sur Charès, voir notamment les analyses de P. Moreno, *Scultura ellenistica*, I, Rome, Istituto poligrafico e Zecca dello stato, 1994, p. 143, 149 et fig. 158, 183-184.

50. Sur l'image contrastée de Lysippe dans les sources anciennes, voir A. Stewart, « Lysippos and Hellenistic Sculpture », *AJA* 87, 1983, p. 262 ; sur les fils et disciples de Lysippe, voir par ex. P. Moreno, ouvr. cit., p. 71-123.

51. Denys d'Halicarnasse, *Comp.*, 24.

52. Le terme *γλαφυρόν* est traduit comme signifiant « creux, creusé » par Austin-Bastianini, et cette interprétation se justifie car Posidippe semble gloser, par cette expression, le terme *κοίλω* qu'il avait employé au vers 3. Voir E. Sistikou, « Glossing Homer: Homeric Exegesis in Early Third Century Epigram », dans P. Bing, J. S. Bruss (dir.), *Brill's Companion to Hellenistic Epigram*, Leyde, Brill, 2007, p. 391-408, spécialement p. 400. Toutefois, il nous paraît difficile d'ignorer la signification stylistique que le mot revêt chez Douris (voir *infra*, n. 53) et qu'il revêtira chez Denys (*Comp.*, 23), dans la mesure où cette épigramme fait intervenir la représentation de la Charite Aglaé qui se prête elle aussi à une lecture allégorique et la notion d'*ὄγκος*, amplification qui est souvent associée, en rhétorique, à l'idée de *σεμνότης* et de caractère *αὔστηρόν* du style (voir J. I. Porter, art. cit. ; É. Prioux, « Douris et Posidippe : similitudes et dissemblances de quelques éléments de critique d'art et de critique littéraire », art. cit.). Si cette hypothèse est juste, cette épigramme célébrerait donc une œuvre qui associe des qualités perçues comme contradictoires, la grâce, l'amplification, et le poli.

53. Douris, fr. 89 Jacoby (= *Scholia Graeca in Homeri Iliadem*, Φ 257) commente ainsi le *γλαφυρόν πλάσμα* (« façonnage poli ») des vers 21, 257 sq. de l'*Iliade* – vers dont Posidippe se souvient sans doute dans l'épigramme 16 A.-B. avec l'emploi, apparemment impropre et donc probablement signifiant, du terme *ὄχετός*. Voir É. Prioux, « Sonorités et images héritées d'Homère dans l'œuvre de Posidippe », dans Y. Durbec, F. Trajber (dir.), *Homère épigrammatique. Présence des épopées archaïques dans les traditions épigrammatiques grecques et latines*, Louvain, Peeters, à paraître.

54. Voir *ibid.* Voir Eustathe, p. 203 *ad Il.* 2, 209-210, Eustathe, p. 255, 21 sq. *ad Il.* 2, 459-463 et les scholies *ad Il.* 2, 463c, à comparer avec Posidippe 12 A.-B.. De même pour Eustathe, p. 924 *ad Il.* 13, 136-142 les scholies notent la *τραχύτης* de ce passage homérique qui est imité par Posidippe 19 A.-B.. Ou encore Eustathe, p. 960, 32 sq. *ad Il.* 13, 795-799 et les scholies BT *ad Il.* 13, 799, à comparer avec Posidippe 15 A.-B..

55. Denys d'Halicarnasse, *Comp.*, 22.

56. Sur l'importance du style "moyen" dans la pensée des poètes et rhéteurs hellénistiques, voir K. Gutzwiller, « Contests of Style and Uses of the Middle in Canon Making », art. cit.

57. De manière intéressante, parmi les distinctions que Denys établit entre les deux principaux styles figure l'opposition entre le *πάθος* du style *αὔστηρόν* et l'*ἥθος* du style

γλαφυρόν. Le lien qui est ainsi établi entre caractère et style γλαφυρόν éclaire peut-être l'idée selon laquelle, pour Posidippe, le portrait de Philitas par Hécataios serait rehaussé par son caractère (épigramme 63 A.-B.).

58. C. M. Calcante, « Architettura e iconismo: retorica dei genera dicendi e teoria degli ordini architettonici in Vitruvio », *CEA* 48, 2011, <<http://etudesanciennes.revues.org/317>> ; Denys d'Halicarnasse, *Comp.*, 22.

59. Voir en dernier lieu É. Prioux, « Douris et Posidippe : similitudes et dissemblances de quelques éléments de critique d'art et de critique littéraire », art. cit.

RÉSUMÉS

Par cet article nous souhaitons examiner, à travers le cas particulier de Lysippe, le processus d'élaboration de la notion de filiation artistique dans la critique d'art ancienne. Il s'agira notamment de voir comment les théoriciens du début de l'époque hellénistique ont envisagé les rapports d'imitation entre Lysippe et ses disciples, ainsi que les phénomènes de continuité ou de discontinuité stylistique entre le maître et ses successeurs. Le point de départ de cette étude est la première épigramme du cycle des *andriantopoiika* de Posidippe, dont nous souhaitons mettre en évidence les liens avec des théories probablement exposées dans les traités contemporains de Douris de Samos et de Xénocrate d'Athènes. Cette épigramme mentionne trois artistes « anciens » (peut-être trois générations d'artistes : maître, disciple et *Enkelschüler*) dont les œuvres sont caractérisées comme « rigides » et opposées à celles des nouveaux artistes qui suivent les préceptes de Lysippe, un artiste qui passait, selon certaines anecdotes, pour n'avoir été formé par aucun maître, mais par la nature elle-même. Les autres épigrammes que Posidippe consacre aux bronziers montrent que les principes de Lysippe ont pu inspirer des œuvres aussi différentes que le portrait très précis du vieux poète Philitas par le bronzier Hécataios ou la représentation auguste et colossale du dieu Hélios par Charès de Lindos. Un passage plinien lui aussi inspiré de ces premiers traités d'histoire de l'art, la description des qualités stylistiques de l'œuvre d'Euthycrate, disciple de Lysippe, fait état d'une conception de la transmission de l'enseignement artistique, des qualités stylistiques et du savoir technique entre le maître et son disciple qui rejoint les présupposés théoriques de Posidippe. Le vocabulaire stylistique employé dans ce passage de Pline nous permet de deviner la complexité de l'appareil théorique élaboré, au début de l'époque hellénistique, par Xénocrate et Douris.

This paper examines the notion of “artistic filiation” in Early Hellenistic theories of art. We wish to highlight the links between the first epigram of Posidippus’ *andriantopoiika* cycle and the theories of art probably illustrated in the contemporary treatises of Duris of Samos and Xenocrates of Athens. In his epigram, Posidippus establishes a contrast between “ancient” and “modern” art. Ancient art was possibly represented by the mention of three artists belonging to three successive generations (an ancient master, his pupil and his *Enkelschüler*). Their works share a characteristic rigidity, apparently passed from one generation to the next. On the contrary, “new” works should now imitate the works of Lysippus, an artist believed to have had no other master than nature herself. Other epigrams by Posidippus express ideas on the stylistic qualities of ancient and new works of art and suggest that Lysippian principals were the source of inspiration of works as different as Hecataios’ slender and subtle portrait of the poet Philitas and

of Chares of Lindos' gigantic and noble representation of Helios, the Sun god. Pliny's presentation of Euthykrates (one of Lysippus' pupils), which probably derives from Xenocrates, expresses a similar conception of the transmission of artistic education, stylistic qualities and technical knowledge between master and pupil. The stylistic vocabulary that Pliny uses to characterize the works of Lysippus' pupil allow us a tantalizing glimpse into Early Hellenistic theories of art.

Attraverso questo articolo ci proponiamo di esaminare, tramite il caso particolare di Lisippo, il processo di elaborazione della nozione di filiazione artistica nella critica dell'arte antica. Vedremo soprattutto in che modo i teorici dell'arte vissuti all'inizio dell'età ellenistica concepirono sia i rapporti imitativi tra Lisippo ed i suoi discepoli che i fenomeni di continuità o di discontinuità stilistica fra il maestro ed i suoi successori. Il punto di partenza di questo studio è il primo epigramma del ciclo degli andriantopoiika di Posidippo, di cui desideriamo mettere in evidenza i legami con le teorie esposte, probabilmente, nei trattati coevi di Duride di Samo e di Senòcrate di Atene. Questo epigramma menziona tre artisti "antichi" (forse tre generazioni di artisti: maestro, discepolo ed Enkelschüler) le cui opere sono connotate come "rigide" e contrapposte a quelle dei nuovi artisti che seguono i precetti di Lisippo, il quale, stando a certi aneddoti, era noto per non aver avuto altri che la natura come maestro. Gli altri epigrammi che Posidippo dedica ai bronzisti mostrano che i principi di Lisippo hanno potuto ispirare opere diverse, come l'accuratissimo ritratto del vecchio poeta Filita realizzato dal bronzista Ecateo oppure la rappresentazione maestosa e colossale del dio Helios di Carete di Lindo. Un passaggio di Plinio — anch'egli ispirato da questi primi trattati di storia dell'arte — la descrizione delle qualità stilistiche dell'opera di Euticrate discepolo di Lisippo, attesta una concezione della trasmissione dal maestro al discepolo dell'insegnamento artistico, delle qualità stilistiche e del sapere tecnico che incontra i presupposti teorici di Posidippo. Il lessico stilistico utilizzato in questo passo pliniano permette di dedurre la complessità dell'apparato teorico elaborato, agli inizi dell'età ellenistica, da Senòcrate e da Duride.

INDEX

Parole chiave : arte (concezione dell'), filiazione artistica, epigramma, Duride di Samo, Senòcrate di Atene, Posidippo di Pella, Lisippo, Euticrate, brillante, austero

Mots-clés : art (conception), filiation artistique, épigramme, Douris de Samos, Xénocrate d'Athènes, Posidippe de Pella, Lysippe, Euthycrate, floride, austère

Keywords : art (conception of), artistic filiation, epigram, Duris of Samos, Xenocrates of Athens, Posidippus of Pella, Lysippus, Euthykrates, flowery, austere

AUTEURS

ÉVELYNE PRIOUX

CNRS, UMR 7041 ArScAn

ELEONORA SANTIN

CNRS, UMR 5189 HiSoMA