

PRÉFACE

Sandrine DUBEL

Lucien est né sur les bords de l’Euphrate, à Samosate, une cité de la province romaine de Syrie, dans les années 120 de notre ère, sous le règne de l’empereur philhellène Hadrien ; il a connu l’apogée de la *Pax Romana* avec les Antonins, pour mourir peu après Marc-Aurèle, autour de 180¹. Ce « barbare » de naissance et de langue maternelle, comme il aime à le rappeler lui-même², parfaitement hellénisé, tour à tour se met en scène dans ses œuvres en orateur à succès, se comporte en courtisan, ou adopte la posture d’un « philosophe » moraliste et satirique, renouvelant le genre du dialogue en croisant rhétorique, philosophie et comédie, pratiquant la diatribe et le pamphlet. Peut-être d’abord avocat, puis conférencier itinérant de l’Ionie à la Gaule, un moment en poste dans l’administration impériale en Égypte, résident d’Antioche, de Rome ou plus longuement d’Athènes, il est un bon représentant de cette époque de renaissance des lettres grecques et de ce nouvel âge d’or de la littérature rhétorique connu sous le nom de seconde sophistique³.

Dans ce monde où le pouvoir politique est romain, la culture (*paideia*, dont Lucien propose un éloge sous forme allégorique dans le *Songe*) joue un rôle essentiel dans l’affirmation d’une identité hellénique. La Grèce qui fonde cette culture est celle de la glorieuse époque archaïque et classique, celle, surtout, de l’Athènes des v^e et iv^e siècles av. J.-C. : sa manifestation la plus visible

1. Les détails de la vie de notre auteur doivent être établis avec prudence, puisqu’ils nous viennent essentiellement de son œuvre, et l’on se souviendra que le seul moment, ou presque, où Lucien se mette en scène sous son nom propre est celui qui relève de la fiction la plus affichée (*Histoire vraie*, II, 28, à l’occasion d’une rencontre avec Homère dans l’île des Bienheureux, qui compose une épigramme en l’honneur de *Loukianos*) : pour un exposé mesuré de sa biographie et de la chronologie de ses œuvres, on se reportera commodément à J. Bompaire, *Lucien, Œuvres*, tome I, Introduction générale.

2. Le syriaque est un dialecte de l’araméen ; pour l’insistance de Lucien sur son origine barbare, qui sert son regard critique sur le monde et sa capacité à renouveler les formes littéraires traditionnelles, voir notamment le *Pêcheur*, 17, et la *Double Accusation*, 27 et 34, un dialogue où il fait son autoportrait sous l’identité du Syrien, ainsi que l’ouverture de la *Déesse syrienne*, *infra*, p. 106.

3. Sur ce phénomène littéraire et social, et sa redéfinition de l’hellénisme, on se reportera à la bibliographie sélective proposée à la fin du volume, en pleine expansion depuis une dizaine d’années.

en est le phénomène de l'atticisme (l'adoption du dialecte attique classique comme langue de culture, à distance de la langue parlée), dont Lucien est l'un des maîtres ; la seconde sophistique est donc ainsi nommée par référence à la « première », celle qui commence à l'époque classique avec Gorgias⁴. Le terme de sophiste, s'il garde parfois le sens péjoratif hérité de Platon, est le plus souvent à cette époque, comme le montrent les inscriptions funéraires, une qualification prestigieuse sinon précise : il désigne aussi bien un avocat qu'un simple expert, ou, plus couramment, un professeur de rhétorique, c'est-à-dire finalement tout homme doté d'une réputation d'éloquence⁵.

Ces virtuoses de la parole, lorsqu'ils ne sont pas en mission politique au service d'une cité, outre le cadre éventuellement de leur école, se produisent dans divers bâtiments publics, théâtre, salle de conseil, auditorium (c'est un lieu de cette nature que peut décrire la *Salle*), ou chez des particuliers (cf. *Hérodote ou Aétion*) pour des conférences (*épideixis*, « démonstration », « exhibition ») ; ils ont affaire à un public cultivé, exigeant, connaisseur (cf. les compliments flatteurs décernés dans la *Salle*, *Zeuxis* ou *Hérodote*), qui vient les entendre improviser sur n'importe quel thème ou prononcer au contraire un discours longuement préparé. En ouverture de sa conférence, l'orateur se livre souvent à une proflalie, ou « causerie préliminaire » : c'est à ce genre très libre, dans lequel brille particulièrement Lucien, qu'appartiennent, d'une manière plus ou moins nette, cinq des six premiers textes de ce recueil⁶. Ces préambules présentent une très grande liberté de forme et de sujets : ils doivent conquérir l'attention et l'intérêt de l'auditoire en donnant un échantillon de la virtuosité du sophiste, et sont donc l'occasion d'une autocélébration plus ou moins appuyée, teintée d'une certaine auto-ironie. Les descriptions d'œuvres d'art, l'importance qui leur est accordée le montre, servent particulièrement bien la mise en scène du talent du sophiste, elles sont à la fois démonstration de culture et d'éloquence, et les stratégies qui orchestrent une telle représentation de l'orateur dans son rapport à l'art, alibi de l'écriture, sont d'abord, nécessairement, rhétoriques.

Les ambiguïtés de cette ironie traversent le premier texte retenu⁷ : à travers un récit allégorique, le *Songe* pose en apparence une alternative entre la plastique

4. L'expression de « seconde sophistique » nous vient de Philostrate l'Ancien, qui appartient à la génération suivant celle de Lucien, et à ses *Vies des sophistes*, qui donnent une image très concrète de la vie intellectuelle de cette époque. Philostrate ne mentionne pas notre auteur au nombre des sophistes qu'il met en scène.

5. Voir B. Puech, *Orateurs et sophistes grecs dans les inscriptions d'époque impériale*.

6. *Zeuxis*, *Hérodote* et *Héraclès* sont des pièces introductives. Ce genre très souple, qui s'oppose au discours formalisé (logos), a pu gagner en autonomie : le *Songe*, la *Salle*, malgré leur longueur, sont souvent considérées comme des lalies, conférences prononcées pour elles-mêmes et non plus en préambule ; il faut ajouter à cette liste *Des dipsades*, dont on donne un extrait en annexe, mais peut-être aussi l'*Hippias*. Sur ces créations de la seconde sophistique, lire L. Pernot, *La Rhétorique de l'éloquence dans le monde gréco-romain*, p. 546-568.

7. Pour la liste à peu près complète des références de Lucien à l'art, on se reportera à l'introduction de Sonia Maffei à son anthologie des descriptions d'art de notre auteur (*Luciano di Samosata. Descrizioni*

de la pierre et celle des mots, mettant en scène la dispute autour du jeune Lucien de Sculpture et de *Paideia* – Éducation, Culture, Rhétorique en réalité. Mais le texte démontre par le motif même combien l'art est partie intégrante de cette culture et il illustre, par les détails de la vision et l'élaboration allégorique, qui relève d'un certain art du visuel, les talents plastiques de l'orateur, son art du modelage. Ce talent aboutit à la synthèse opérée en clôture de la présente anthologie par le dialogue des *Portraits*, où l'art de l'Éloquence intègre les chefs-d'œuvre de la sculpture, de la peinture, jusqu'à citer Homère, « le plus habile des peintres » (§ 8).

Les deux éloges inscrits dans le parcours d'un espace architectural, la *Salle* et le *Bain*, offrent après le *Songe* une variation sur la rivalité entre la vue et la parole. Viennent ensuite les grandes ecphrasis picturales qui ont fait la renommée de Lucien depuis la Renaissance : la *Famille de centaures* de Zeuxis, les *Noces d'Alexandre et de Roxane* d'Aétion, la *Calomnie* d'Apelle sont trois tableaux des maîtres de la peinture hellénistique que Lucien offre à nos regards. De telles descriptions, explorant les détails d'une composition de la grande peinture grecque en les rapportant à la main d'un artiste connu, sont très rares dans la littérature antique – jamais Philostrate dans ses *Images*, la plus grande pinacothèque littéraire qui nous soit parvenue, ne cite un nom de peintre, le sophiste occupe seul toute la place : chez Philostrate, l'artiste est effacé au profit du sophiste-peintre, chez Lucien, les artistes, les grands maîtres de l'époque classique, sont autant d'autoportraits de l'orateur⁸. Mais on se souviendra que ces compositions ne nous sont livrées que par Lucien, sans aucun autre témoignage attestant leur existence : le connaisseur averti fait peut-être le meilleur des faussaires.

Cette collection est complétée par l'allégorie picturale de l'Héraclès Ogmios, qui se joue des points de vues grecs et indigènes entre hellénisme et exotisme, comme dans les extraits de la *Déesse syrienne* présentés ensuite ; ces figures culturelles ouvrent une série de textes sur la sculpture, dans l'ambivalence des rituels ou des pièces de collection (*De la déesse syrienne*, *Les Menteurs*

di opere d'arte), augmentée d'un important appareil iconographique : nous complétons son choix de textes par un certain nombre d'extraits.

8. Philostrate définit clairement son objet dans la préface de ses *Images* : « Notre propos, pour l'heure, ne s'intéresse pas aux peintres et à leur histoire : nous exposons des peintures variées, sous la forme d'entretiens avec des jeunes gens qui doivent leur apprendre à s'exprimer [ou « à les interpréter », *hermeneuein*] et apprécier ce qui convient. » (§ 3) Dans les quelques descriptions des *Images* où il est question des modalités de la représentation, les effets sont parfois attribués à la peinture elle-même, voire à un sujet sous-entendu, l'artiste anonyme à qui il faut redonner existence. Plinie, Pausanias se contentent souvent de quelques traits généraux, ou bien soulignent des détails particuliers : l'exception la plus marquante est l'intérêt de Pausanias pour les compositions de Polygnote à Delphes, un peintre dont les œuvres ne sont jamais décrites par Lucien. Le romancier Achille Tatius attribue le diptyque que son narrateur découvre à Péluse à un peintre, Évanthès, mais il nous est inconnu (*Leucippé et Clitophon*, III, 6-8).

d'inclination), de la divinité et de sa représentation (*Zeus tragique*), de l'art et du vivant (l'*Aphrodite* de Cnide des *Amours*).

Le diptyque final des *Portraits* et de leur *Défense* rassemble le répertoire des chefs-d'œuvre de l'art classique en une nouvelle image, synthèse emblématique de l'art combinatoire si caractéristique de Lucien.

Ces textes démontrent combien l'art relève à cette époque de la culture, ne serait-ce que parce que les œuvres, celles de la grande peinture notamment, sont un support essentiel du mythe⁹ : l'honnête homme de l'époque, le *pepaideumenos*, se fait reconnaître par sa capacité à identifier le sujet représenté, si bien que toute description d'œuvre d'art donne la préséance, dans l'Antiquité, à l'histoire qu'elle dépeint¹⁰. Le meilleur exemple en est ici la *Salle* : en présence des tableaux, l'orateur s'applique davantage à identifier exactement la scène, jusque dans ses sources littéraires, plutôt qu'à souligner la technique des peintres ; les sujets sont tous empruntés à la fable grecque, si bien que cette petite collection de tableaux tient un peu de l'abrégé de mythologie. Et comme il sied, les œuvres d'art mentionnées par Lucien (lorsque le nom de l'artiste est précisé) relèvent d'une culture classique, elles lui sont distantes de plus de quatre siècles : aucune n'est postérieure à la mort d'Alexandre le Grand, et ce sont pour la plupart les chefs-d'œuvre des v^e et iv^e siècles, réalisés par des peintres et des sculpteurs dont l'activité s'est centrée sur Athènes. Comme la villa d'Hadrien à Tivoli – ou la *Description de la Grèce* de Pausanias –, les textes de Lucien rassemblent l'essentiel du patrimoine artistique de la grande époque classique : la galerie offerte par les *Portraits* en représente la somme.

Si l'art est support de culture, c'est qu'il est support de mémoire. La rhétorique sait exploiter depuis longtemps le pouvoir mnémonique de l'image, ne serait-ce que par le biais des arts de la mémoire, articulation complexe de « lieux » et d'« images » qui se fonde sur l'affirmation de la supériorité de la vue sur les autres sens¹¹ : « Simonide, ou l'inventeur <de la mémoire artificielle>, quel qu'il soit, vit avec sagacité que ce qui se fixe le mieux dans notre âme sont les impressions transmises par les sens : or, de tous les sens, le plus aigü est celui de

9. L'éloge de la valeur éducative de l'art, pour l'œil comme pour l'esprit, n'est plus à faire depuis Aristote, cf. notamment *Politique*, 1337b, 1338a-b. La préface par laquelle Philostrate ouvre ses *Images* résume bien l'attitude de l'époque impériale. Voir aussi ce qu'un contemporain de Lucien, Aulu Gelle, écrit sur le sens du mot *humanitas*, dont il fait une traduction du grec *paideia*, et sur la connaissance des arts et des artistes qu'elle implique (*Nuits attiques*, XIII, 17).

10. Au sophiste savant on opposera le parvenu de la culture qu'incarne remarquablement Trimalcion dans le *Satyricon* de Pétrone : « J'ai une grande passion pour l'argenterie, je possède plus ou moins une centaine de coupes de grande contenance, avec la manière dont Cassandre tue ses propres enfants [= Médée], et les enfants gisent, morts – tu penserais qu'ils sont vivants ! Je possède un vase, que m'a laissé mon patron, sur lequel Dédale enferme Niobé dans le cheval de Troie [= Pasiphaé dans une génisse de bronze] ; je possède sur des coupes les combats d'Héméros et de Pétraîtès, tout du massif. Ma qualité de connaisseur, je ne la vends à aucun prix ! » (52)

11. La mémoire artificielle était une partie de la rhétorique. Sur ce sujet, voir, entre autres, F. Yates, *L'Art de la mémoire* et M. Carruthers, *Le Livre de la Mémoire*.

la vue. » (Cicéron, *Sur l'orateur*, II, 87, 357) La mémoire naturelle elle-même est souvent représentée comme une sorte de galerie de tableaux intérieure, les signes qui s'y impriment étant fréquemment comparés, chez Platon, chez Aristote, à des images peintes¹². Voilà sans doute pourquoi sophistes et philosophes, les stoïciens tout particulièrement, recourent si souvent à un tableau liminaire pour délivrer une leçon, surtout lorsqu'ils usent de l'allégorie¹³ : si Lucien dans ses diatribes sur la calomnie (*La Délation*) ou le mauvais usage de la rhétorique (*Le Maître de rhétorique*, *infra*, p. 34-35), comme avant lui le pseudo-Cébès dans son *Tableau* (*infra*, p. 30-32), ouvrent leur traité sur un détour en forme d'ekphrasis, c'est pour mieux frapper les esprits – une efficacité qui trouve sa confirmation dans l'énorme postérité qu'a connue la *Calomnie* que notre orateur attribue à Apelle¹⁴.

D'une manière plus générale, les arts figurés sont une référence obligée du discours rhétorique, qui, à un niveau très superficiel, débite facilement des listes toutes faites de noms¹⁵, ou, plus profondément, s'appuie sur des schémas relevant de l'histoire de l'art pour établir des schémas d'histoire de l'éloquence, établissant des canons parallèles¹⁶. L'analogie entre les arts s'impose d'autant plus facilement que ces deux domaines empruntent l'un à l'autre leur terminologie : jouant sur l'ambiguïté, lorsqu'il fait l'éloge d'un tableau comme celui de Zeuxis, l'orateur fait l'éloge de son propre talent et transforme la figure du centaure en emblème de son art, ou bien il exploite le double champ d'application de l'image (*eikôn*), de la figure (*schêma*) ou de la couleur (*chrôma*) pour souligner sa capacité à « dépeindre », c'est-à-dire à « écrire » et à « peindre » en même temps, suivant les deux sens du verbe *graphein*¹⁷ (cf. la *Salle, Zeuxis*, les compositions allégoriques de la *Délation* ou du *Maître de rhétorique*, et le procédé même qui est à l'origine des *Portraits*)¹⁸.

12. Par ex. Platon, *Philèbe*, 38e-39c ; Aristote, *De la mémoire*, 450a21 sq. Voir, notamment, E. Keuls, *Plato and Greek Painting* (chap. II : Painting as an Allegory of the Phenomenal World and as a Symbol of Fiction) et C. Imbert, « Stoic Logic and Alexandrian Poetics », p. 200 sq.

13. Sur tous ces aspects, voir A. Rouveret, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne* (chap. VI : *Artificiosa memoria*, et chap. VII : *Ut Rhetorica Pictura*).

14. R. Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion*.

15. Sur la topique artistique, voir en particulier J. Bompaire, *Lucien écrivain*, p. 343 sq.

16. Notamment Quintilien, *Institution oratoire*, XII, 10. Les plus intéressantes de ces nombreuses constructions analogiques sont commodément rassemblées par J. J. Pollitt, *The Art of Ancient Greece. Sources and Documents*, p. 221 sq. et commentées par A. Rouveret, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne*, chap. VII.

17. Voir la mise au point de J. Jouanna, « GRAPHEIN, “écrire” et “peindre”. Contribution à l'histoire des mots et à l'histoire de l'imaginaire de la mémoire en Grèce ancienne ». Sur cet aspect des rapports entre littérature et arts figurés, voir plus largement A. Manieri, « Qualcune riflessioni sul rapporto poesia-pittura nella teoria degli antichi ». Sur la fortune du parallèle depuis la Renaissance jusqu'à l'âge classique, voir R. W. Lee, *Ut pictura poesis*.

18. Cf. l'étude détaillée de certains termes techniques proposée par S. Maffei dans son introduction (*Luciano di Samosata. Descrizioni di opere d'arte*, p. xxvii-xxxvi), sur laquelle s'appuient souvent nos notes *ad loc*.

L'image, à travers la terminologie de la vision, constitue même le champ métaphorique de référence pour décrire le pouvoir d'évocation du discours, son *enargeia*, ou « évidence¹⁹ ». Ainsi, dans son sens antique, l'*ekphrasis* désigne un exercice scolaire de description, proche de notre figure de l'hypotypose, qui consiste à « faire faire le tour de son objet pour amener à voir avec évidence ce qui est montré » (Aélius Théon, *Exercices préliminaires*, 118, 7-8) : l'insistance sur la recherche de l'effet de vision est criante. Faire alors l'*ekphrasis* d'une image, démontrer sa capacité à *faire voir* verbalement un objet visuel, voilà bien le meilleur défi qui soit pour la virtuosité d'un sophiste : la description d'un objet d'art est en un sens l'expression la plus élaborée de cette rivalité entre la parole et l'image.

Cette définition rappelle que l'emprunt que la critique littéraire moderne fait à la terminologie grecque est trompeur : l'*ekphrasis* n'est pas l'*ekphrasis*, les sens antique et moderne ne se rejoignent pas exactement²⁰. La liste topique des sujets de l'exercice mentionne, en effet, des personnes ou des lieux, des circonstances ou des actions, mais non les objets d'art, une expression qui n'a d'ailleurs pas d'équivalent en grec, et ce n'est que trois siècles après Lucien que la diffusion du motif est reconnue dans les traités de rhétorique, au détour de conseils pratiques : « Il faut, dans une *ekphrasis*, en particulier de statues, de tableaux ou de tout autre sujet de cette nature, chercher à exposer les raisons de tel ou tel trait voulu par le peintre ou le sculpteur : ainsi, selon l'occasion, nous dirons que c'est pour telle raison qu'il a peint la colère, ou la joie, ou quelque autre sentiment lié au sujet de notre *ekphrasis*. » (Nicolaos, *Exercices préliminaires*, 69, 4-11 Felten) C'est bien le référent de l'œuvre d'art, nous l'avons dit, qui retient l'attention, l'art intéresse pour son sujet, le mythe qu'il représente et la figuration des passions, plutôt que pour la manière de l'artiste et les jeux de représentation, lesquels constituent à nos yeux aujourd'hui l'intérêt premier de ce type de description. Avant d'aborder les descriptions antiques du point de vue de l'œuvre d'art, comme images verbales d'une image plastique, nous devons donc nous soucier de la culture de l'orateur autant que de sa prouesse rhétorique : définie par l'*enargeia*, l'*ekphrasis* n'a pas pour fin d'accompagner notre regard, mais de s'y substituer pour nous faire voir l'œuvre absente²¹ – la

19. Sur l'*enargeia*, voir notamment le volume édité par C. Lévy et L. Pernot, *Dire l'évidence*, et surtout la monographie de R. Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion*.

20. À la suite du stylisticien Leo Spitzer dans les années 1950, la critique littéraire moderne s'est emparée du mot grec pour désigner les descriptions d'œuvres d'art dans la littérature (avec quelques flottements : descriptions exclusivement poétiques pour certains, d'œuvres d'art exclusivement fictives pour d'autres, incluant ou non les ouvrages d'architecture), s'imaginant, à tort, s'inscrire dans la continuité du sens antique : elle ouvre de ce fait sur les descriptions anciennes un horizon d'attente qui n'est pas le leur. Cf. la mise au point de R. Webb, « Ekphrasis Ancient and Modern : The Invention of a Genre ».

21. La préface des *Images* de Philostrate en témoigne bien : la description de la galerie est destinée à circuler coupée de ses conditions d'énonciation (fictives), le texte est voué à être lu en l'absence des tableaux.

sécheresse de l'évocation de la *Salle* le montre assez, seul texte où le discours doit originellement se déployer en présence des tableaux.

Néanmoins, à la virtuosité du sophiste Lucien associe manifestement l'œil d'un véritable connaisseur, et c'est ce qui confère un intérêt particulier aux textes ici rassemblés. Lui-même adopte à plusieurs reprises la posture de l'amateur éclairé pour critiquer l'attitude de l'ignorant (*idiôtès*), qui reste muet d'admiration devant les beautés de l'art faute de pouvoir en faire l'éloge (*La Salle*); qui valorise le prix de la matière plutôt que la valeur de la manière (*La Salle, Zeus tragique*); qui ne s'intéresse qu'au choix du sujet (*Zeuxis*) ou préfère le réalisme accentué d'une œuvre hellénistique aux chefs-d'œuvre classiques (*Les menteurs d'inclination*). Le connaisseur, lui, se reconnaît à sa perception du détail des œuvres – et donc à la qualité de ses descriptions : c'est grâce à la précision de son esquisse du *Discobole* que nous pouvons évaluer aujourd'hui les copies romaines de la statue de Myron (*Les menteurs d'inclination*); la description fouillée de la *Famille de centaures* atteste le souci qu'a Lucien d'interpréter le projet et les intentions du peintre (*Zeuxis*); c'est sur une connaissance intime des chefs-d'œuvre classiques que repose l'éloge des *Portraits*, le détail d'une chevelure, le dessin d'une lèvre, le coloris d'une joue, les proportions d'un bras. La facture des œuvres d'art est bien ce qui retient l'intérêt de Lucien, alors que les autres auteurs d'ecphrasis se contentent souvent de faire l'éloge d'un sujet, oubliant presque l'artiste.

Nul texte n'exprime mieux la qualité du regard de Lucien que sa célèbre description des centaures de Zeuxis, forme la plus proche que l'Antiquité ait connue de la critique d'art, puisque, après avoir rendu compte avec acribie du sujet du tableau, il cherche à en dégager le sens et interprète chaque détail de la représentation, se distinguant par là explicitement de l'attitude du grand public, incapable d'apprécier la qualité de l'exécution. L'intérêt de cette prolalie tient alors à la distinction à trois termes que propose Lucien, qui définit la place de l'amateur éclairé par opposition non seulement au profane, ce qui n'a rien d'original, mais également à l'artiste : s'il revient à l'œil du professionnel d'évaluer la représentation dans sa dimension la plus technique, du point de vue de la « fabrication » de l'image (notamment celle de la préparation et de l'emploi des couleurs, un élément dont on constate singulièrement l'absence dans la littérature d'ecphrasis antique), le spectateur cultivé est capable d'apprécier le détail du traitement du sujet et les effets obtenus par le peintre, comme la jointure invisible des corps chez la centauresse. La maîtrise de l'orateur est, dans ce texte, totale : non seulement il se met en scène sous les traits du spectateur / de l'auditeur idéal, mais il occupe exactement la place de l'artiste – dans son rapport à son œuvre et à son public d'abord, ensuite parce qu'il est capable de se substituer à lui pour faire surgir le tableau absent. Aucune des autres descriptions de Lucien ne s'inscrit dans une absence aussi radicale de son prétendu modèle : le sophiste affirme décrire un tableau éloigné dans l'espace,

puisqu'il faut gagner Athènes pour le voir, et ne voir alors qu'une copie d'un original définitivement perdu dans un naufrage trois siècles plus tôt ! Quand on sait que ce chef-d'œuvre n'a pas laissé d'autre trace de son existence que cette démonstration de virtuosité oratoire, son authenticité, garantie à grand renfort de détails – parfaitement vraisemblables au demeurant – devient discutable, ce qui doit rendre prudents les historiens d'art modernes, pour qui Lucien constitue une source d'informations privilégiée²². Mais leurs hésitations témoignent du talent d'un auteur déjà passé maître dans l'art de la falsification littéraire²³ à réussir parfaitement un tableau à la manière (au moins) de Zeuxis – tout en flattant le goût de l'époque impériale pour la figure hybride du centaure. Il appartiendra à chaque lecteur de trancher en la matière, en appréciant ce remarquable témoignage sur l'art de regarder une œuvre figurée dans l'Antiquité.

La traduction des œuvres de Lucien par Eugène Talbot (1857) a été révisée ici à partir du texte établi par M. D. Macleod pour la collection des « Oxford Classical Texts » (quatre volumes, 1972-1987), qui fait autorité. Sauf indication contraire, toutes les citations du présent recueil ont été traduites par nos soins. Les références complètes des ouvrages cités en note sont données en Bibliographie, infra, p. 217 sq.

Cette anthologie n'aurait pas vu le jour sans l'initiative de Jean Clay ni la collaboration d'Isabelle Châtelet. C'est aussi un plaisir que de remercier Lucie Marignac d'avoir accueilli ces fragments d'art de la seconde sophistique dans la collection des « Études de littérature ancienne » de l'ENS.

22. Le naufrage des œuvres appartenant notamment à la grande peinture classique est tel que les descriptions de Lucien ont servi de programme pour les artistes de la Renaissance à la recherche des chefs-d'œuvre antiques ; par ailleurs, l'« archéologie philologique » s'est particulièrement développée à la fin du XIX^e siècle, mettant à contribution aussi bien les textes de Lucien que les *Images* de Philostrate.

23. Passé maître dans l'art de la parodie et du montage, illustrés ici par *Héraclès* et la *Déesse syrienne*, il semblerait que Lucien ait forgé un faux manuscrit d'Héraclite et pris au piège, à son époque, les prétendus spécialistes du philosophe.