

DES EAUX MENTALES VISION ET CÉCITÉ CHEZ PHILOSTRATE

Filippo FIMIANI

Où est l'homme qui n'a pas exploré en esprit la nature abyssale?
Valéry

Ces Grecs étaient superficiels – par profondeur! Et n'en revenons-nous par là, nous casse-cou de l'esprit, qui avons escaladé le sommet le plus élevé et le plus dangereux [die höchste und gefährlichste Spitze] de la pensée actuelle et qui, de là, avons regardé autour, et qui, de là, avons regardé en bas? [und von da aus umgesehen haben, die wir von da aus hinabgesehen haben?] Ne sommes-nous pas, précisément en cela – des Grecs? Des adorateurs de la forme, des sons, des mots? Artistes donc?
Nietzsche

Exception faite du soi-disant « prologue », dans les *Eikones* de Philostrate¹ il n'y a pas de véritable philosophie explicite, ni d'esthétique. Il n'y a pas de méta-discours qui, ayant pris ses distances et les précautions nécessaires, exprime et légitime l'*ekphrasis*, la description et l'explication de la peinture. Il n'y a pas de philosophie de la peinture, ni de la rhétorique. Cela ne veut pas dire que Philostrate n'utilise, ni n'adapte intentions et contextes, dictionnaires spécifiques, termes provenant des traditions et des écoles les plus variées et de différents auteurs et autorités : philosophiques (Platon et Aristote surtout), littéraires, rhétoriques, artistiques, etc.

1. Philostrate, *La Galerie de tableaux*, trad. A. Bougot, révisée et annotée par F. Lissarrague, préface de P. Hadot, Les Belles Lettres, 1991 ; pour le texte grec, Philostratus the Elder, Philostratus the Young, *Imagines*, Callistratus, *Descriptions*, trad. et notes de A. Fairbanks, Loeb Classical Library, Heineman-London-Harvard, 1969 (mais 1931), et Philostratos, *Die Bilder*, trad. et notes de E. Kalinka et O. Schönberger, München, Heimeran, 1968.

Je dirais que, dans les *Eikones*, la philosophie est contestée surtout quand elle n'apparaît pas en tant que telle. Depuis Hans Blumenthal, Philostrate, me semble-t-il, peut nous conduire à esquisser une préhistoire, voire une *histoire autre* – une sorte de généalogie donc – de la théorie.

Dans quel sens? Dans le sens où il commente et décrit la façon dans laquelle la philosophie isole son propre objet – la vérité en tant que telle, au-delà de la matière sensible – et s'isole en tant que discours. Elle méconnaît donc le lieu concret et corporel de la production du savoir et refoule la génération de ses notions. Le regard du philosophe est désincarné, il est *atopos*; œil de la contemplation, il est extatique et exorbité². Philostrate nous enseigne alors à évaluer une rhétorique de la philosophie (platonicienne surtout) où cette dernière ne dit pas ce qu'elle fait, méconnaît son action – notamment son voir – et le sublime dans la faculté de savoir exprimer son voir.

Chez Philostrate, je retrouve donc ce que Valéry³ aurait défini le problème même de la philosophie *réelle* du philosophe, la vraie philosophie du sujet de savoir. Au sens propre, cela touche au problème du *poiein*, du façonner et aussi du *bios theoretikos*, de la conduite existentielle du savoir, du style de vie de la théorie. En d'autres termes: comment manœuvrer le regard et comment penser le regard? Comment décrire l'événement du percevoir et comment commenter le parcours théorique du voir?

Nous voilà au thème des *Eikones*: mettre en discours (de façon critique) le voir comme, pour citer Baxandall, *a theory-laden activity*. Chez Philostrate il y a une auto-réflexion perpétuelle de celui qui voit, qui décrit et raconte l'histoire de son propre œil pour ce qu'elle est, c'est-à-dire une activité chargée de théorie, une praxis biologique d'un sujet culturel.

1. Nous voilà donc au « prologue ».

Tout de suite on retrouve l'exemple platonicien du ciel étoilé, véritable paradigme qui accoutume le regard à ne pas se laisser éblouir et capturer par les phénomènes

2. Sur le déguisement du lieu du savoir, voir M. De Certeau, « L'histoire, science et fiction » (1983), *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, présentation par L. Giard, Gallimard, Coll. Folio Essais, 1987, p. 66-96, surtout p. 70 ss.; sur isolement et refoulement, S. Freud *Inhibition, symptôme et angoisse* (1926), trad. M. Tort, PUF, 1951, p. 41-4.

3. Par ex. P. Valéry, *Poésie et pensée abstraite* (1939), *Œuvres*, édition établie et annotée par J. Hytier, t. I, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, p. 1336: « il ne faut pas chercher [la] philosophie réelle dans ce qu'il [le poète, pour nous le sujet du discours en général] dit de plus ou moins philosophique. À mon avis, la plus authentique philosophie n'est pas dans les objets de notre réflexion, tant que dans l'acte même de la pensée et dans sa manœuvre. » Sur la « main-d'œuvre » chez Valéry, voir J.-M. Rey, *Paul Valéry. L'aventure d'une œuvre*, Seuil, 1991, p. 33-58.

instables et intrigants⁴. Prenons l'un des passages de la *République*⁵. L'âme de Glaucon, le passionné d'astronomie, risque de ne pas se tourner vraiment vers le haut, vers le ciel des idées, mais vers le bas, c'est-à-dire vers les choses terrestres et sensibles. Socrate fait semblant d'être inculte et illettré, d'être *idiotès*, et il affirme que « les constellations variées du firmament [...] brodées dans une matière visible » peuvent être réellement vues et définies comme belles et harmonieuses seulement si elles sont considérées comme des exemples et des modèles, des *paradigmata* et des *problemata*, de la spéculation mathématique, de la science numérique de la mesure et du mouvement. Cassirer a montré la relation entre la théorie pure de la nature et la construction mathématique et il nous a expliqué comment cette relation arrive jusqu'à la cosmogonie du *Timée*, modelée sur la praxis artistique⁶. La technique magistrale des chefs-d'œuvre de l'art attire donc le regard comme les constellations

4. Philostrate semble choisir une plus sérieuse hypothèse, de dérivation aristotélicienne, sur l'imitation comme impulsion naturelle (Aristote, *Poétique*, 1448b). L'hypothèse platonicienne sur l'origine de la peinture est donc une « subtilité » et une fraude, une conjecture sophiste, une « clever theory » (Fairbanks) : Philostrate emploie le verbe *sophizein*, et oppose les spécialistes des mythes (*sophistai* : cfr. Aristote *Mét.* 1000a) aux spectateurs « en simples curieux » (*theatai* : la traduction de Bougot nous invite à songer soit à la différence entre douter, *epistēin*, et examiner, *exetazein*, examiner à fond et comparer, à interroger justement par rapport à l'herméneutique du tableau, soit à l'opposition épistémologique entre *curiositas* et méthode, voire entre *diletantisch* et *theoretischen Neugierde*, aboutie chez Descartes ; sur ce point, je me limite à renvoyer aux pages de H. Blumemberg, notamment à *Die Legitimität der Neuzeit* (1987), et à L. Marin « Mimésis et description, ou de la curiosité à la méthode de l'âge de Montaigne à celui de Descartes » (1992), *De la représentation*, Hautes Études-Gallimard-Seuil, 1994, p. 71-94). Toutefois Platon voudrait éduquer le regard et la main du peintre à la vérité des idées et non pas à la pseudo-sagesse de l'imitation sensible, c'est-à-dire au sophisme de la peinture-miroir du visible et encore plus de l'invisible (voir Platon, *Resp.* 596a). L'institution même du paradigme, l'objet du regard du philosophe et de l'artiste, l'aptitude et la position de leur vision intellectuelle et théorique, sont renommés par Philostrate et, me semble-t-il, précisément avec les caractéristiques que Platon avait refusées et niées.
5. Platon, *Resp.* 529a et ss. Je rappelle le passage célèbre du *Théétète* (173c-174ab) et de Diogène Laërce (*Vie, doctrines et sentences des philosophes illustres*, I, I, 34-5, éd. Genaille, Garnier, [s.d.], t. I, p. 45, mais cfr. Diels-Kranz 11 A 9) commenté dans le livre indépassable de H. Blumemberg *Le rire de la servante de Thace* (1987), récemment traduit par L. Cassagnau aux éditions Arche : la pensée du philosophe « promène partout son vol, comme le dit Pindare, sondant les abîmes de la terre et mesurant ses étendues, au terme des profondeurs célestes, poursuivant la marche des astres, et, de chaque réalité, scrutant la nature en son détail et son ensemble, sans qu'elle jamais se laisse redescendre à ce qui est immédiatement proche. [...] Ainsi Thalès observait les astres, *astronomuntā*, [...] et, le regard au ciel, *ano bleponta*, venait choir dans le puits. Quelque Thrace, accorte et plaisante soubrette, de le railler, ce dit-on, de son zèle à savoir ce qui se passe au ciel, *urano prothumoito eidenai*, lui qui ne savait voir ce qu'il avait devant lui, *d'emproshen autou*, à ses pieds, *para podas lanthanoi auton*. Cette raillerie vaut contre tous ceux qui passent leur vie à philosopher. » Pour Pindare, cfr. Puech fr. 121.
6. « Il faut [...] se servir des ornements variés du ciel comme des exemples pour atteindre à la connaissance des choses invisibles, comme on ferait si l'on trouvait des dessins de Dédale ou de quelque autre artiste ou peintre tracés et travaillés d'une main géniale. » Platon, *Resp.* 529e. Voir E. Cassirer, « Eidos und Eidolon. Das Problem der Schönen und der Kunst in Platons Dialogen », *Vorträge der Bibliothek Warburg*, II, 1922-3, Leipzig-Berlin, 1924, p. 1-27. La même année, Panofsky, comme on le sait, définit son étude sur l'*Idée*, où Philostrate aussi est traité comme source iconographique, comme l'idéal développement de ces pages. Cf. S. Ferretti, *Il demone della memoria. Simbolo e tempo storico in Warburg*, Cassirer, Panofsky, Casale Monferrato, Marietti, 1984, p. 143 et ss.

et leurs *schemata*. Le danger, conclut Socrate, est « qu'on [...] regarde en haut, bouche béante », qu'on se limite à contempler le ciel et la peinture. On court le péril d'un véritable *effondrement vers le haut*, vers le mutisme du *thauma*, origine et fin de la philosophie. Contre le *monter en tombant* de l'extase mystique – qu'on connaît bien depuis Biswanger⁷ –, Platon représente une phénoménologie élémentaire d'un *monter en tombant* du sujet.

Nous voilà à une passivité de celui qui regarde et connaît, régressé à l'aphasie de la merveille – à l'enfance de la philosophie – et incapable de comprendre les structures mathématiques, les régularités géométriques et les rythmes qui définissent et mesurent les desseins du ciel, voire du visible comme tel. Le danger, explique Socrate, est « qu'un homme qui lèverait la tête pour regarder les ornements du plafond et qui en prendrait une vague connaissance, userait pour cela les yeux de l'âme, et non ceux du corps ».

Platon nous instruit finalement au regard véritable vers le haut, à l'*anablepein*.

2. Or, je crois que chez Philostrate il y a une réécriture de cette scène originaire de la philosophie platonicienne.

Mais d'abord je voudrais considérer rapidement une autre variation ou mouvement de ce thème épistémologique qui intéresse plus précisément les rapports entre le beau et la parole.

Je songe à Lucien⁸. À partir du modèle architectural et organiciste du *Timée* et du *Phèdre*, qui est présent chez Longin⁹ aussi, Lucien définit le plafond de la salle qu'il est en train de décrire rayonnant comme l'Olympe¹⁰ et sublime comme la voûte céleste et les constellations. La splendeur du ciel est l'accomplissement du corps vivant du cosmos, elle élève l'âme du spectateur, pousse son regard et son discours vers le haut. Dans le mouvement de l'élévation, dans la direction de l'*hypo*, entre la vue et le mot il y a un rapport de compétition réciproque: le discours doit être à la hauteur, *apoleiphthênai*, de ce qu'on voit, le langage doit correspondre et

7. Cf. L. Biswanger, « Le rêve et l'existence » (1930), trad. J. Verdeaux et R. Kuhn, *Introduction à l'analyse existentielle*, Minuit, 1971, p. 199-225.

8. Lucien, *Peri tou oikou*, 8; j'utilise Lucien *Œuvres*, t. I, *Opuscles 1-10*, texte établi et traduit par J. Bompaire, Les Belles Lettres, 1993; je renvoie au désormais classique J. Bompaire, *Lucien écrivain. Imitation et création*, De Boccard, 1958, p. 713-721.

9. Voir Platon, *Tim.* 44d-e et *Phaed.* 254c; Longin, *Du Sublime*, traduction, présentation et notes par J. Pigeaud, Payot-Rivages, 1993, XXXIX, 1, sur ce texte N. Hertz, « Lecture de Longin », *Poétique*, 15, 1973, p. 294-6; pour le texte grec, Longin, *On Sublime*, traduction et notes de D.A. Russell, Loeb Classical Library, Heinemann-London-Harvard, 1964.

10. Lucien, *Peri tou oikou*, 9; Cf. Homère, *Il.* I, 523; XIII, 243; *Od.* XX, 203.

relancer la vision. Pour Claudel¹¹, grand lecteur du *Timée*, le rôle du poète est encore d'être chez soi, auprès des « édifices algébriques » du ciel, de nommer et calculer ce « Paradis mathématique » qui gouverne la « Mer intellectuelle » du devenir. Pour lui, évidemment, il s'agit d'exprimer le souffle visible de la création divine, d'insuffler et suggérer dans le mot humain le souffle sans langage du Très-Haut : « Le Seigneur créa avec son souffle l'ornement des cieux » (*P*: XXXIII).

Chez Lucien, mais chez Philostrate aussi, cette pédagogie métaphysique du regard individuel est précisément une politique de la vision, interne et externe. Les yeux se contentent seulement du faste de l'or, du visible, yeux qui aiment la richesse, *philoploutoi*, et non pas le beau, ni le vrai, ni *philokaloi*, ni *philosophoi*. Ce sont des yeux barbares et idiots – incultes et sauvages, étrangers au *logos* comme à la *krisis*, au discours comme au jugement. Ce sont des yeux en dehors de la juridiction de l'autorité de celui « qui ne juge pas d'après le regard mais qui associe aussi une réflexion aux choses qu'il voit »¹². Ce sont des yeux agités et pourtant médusés : il y a toute une mimique corporelle, une gestualité aphone qui exprime ce qui tombe en deçà de l'âge adulte de la vision et du *ta teamata nomos* – l'enfance, l'animalité, l'extranéité sociale. Ce sont des yeux déambulants et sans direction, car leur rayon d'action n'est pas le *hypo*, n'est pas le véritable *en haut*. La vision et le langage sont en fait dispersés par l'espace débrillé et fragmentaire du *peri* – suffixe qui indique, chez Lucien, mais aussi chez Platon, Plotin et Philostrate, notamment la distraction et l'errance, l'incohérence et la passivité¹³. Le mot régresse à l'état d'un souffle biologique, il est soufflé par ce qu'on a vu, suggéré et hanté par les phantasmes du corps du visible ; le sujet du discours, est ravi et soustrait à lui-même¹⁴.

11. P. Claudel, *Positions et Prépositions*, I, Gallimard, 1928, p. 244-5.

12. Lucien, *Peri tou oikou*, 6. Ce sont des yeux aveugles à l'homologie de nature entre l'ordre parfait du cosmos et l'ordre perfectible de l'intelligence de l'homme (Platon, *Timée* 47b-c) ; ce sont des yeux fermés à l'analogie ontologique entre les orbites en mouvement de notre crâne, inscrites dans la corruption du devenir, et celles des étoiles, harmonieuses et immortelles ; ce sont des yeux imperméables à l'homologie extatique, en force de leur « nature originnaire » (*kata ten archaïan phusin*), entre contemplant et contemplé, pensant et pensé.

13. Chez Philostrate (I, 12) l'*ekphrasis* devient levé topographique et flânerie dans la peinture, elle devient parcours réel et non pas seulement verbal, « un discours périégétique qui met sous les yeux avec évidence ce qui doit être montré ». Sur cela, F. Graziani, « La peinture parlante : *ekphrasis* et herméneutique dans les Images de Philostrate et leur postérité en France au XVIII^e siècle », *Saggi e Ricerche di Letteratura francese*, XXIX, 1990, p. 11-44, et *Introduction à Philostrate Les Images ou tableaux de plâtre-peinture*, traduction et commentaire de Blaise de Vigenère (1578), Honoré Champion, 1995, t. I, p. VII. Sur la *Geistesabwesenheit*, on relira le chapitre onzième de *Le rire de la servante de Thrace* de H. Blumemberg.

14. Lucien, *Peri tou oikou*, 4 : *hypoballein*. Point de repère, la colère d'Achille provoquée par l'éclat médusant des armes : *Il. XIX*, 15 et ss., 384 et ss..

Chez Lucien, donc, la décoration de la voûte céleste non seulement *apparaît*, mais elle *est* belle car rangée et régulière: comme chez Platon, la décoration, *kosmêma*, est structurée et ordonnée sur le rythme du cosmos, la cosmétologie est modelée sur le bel ordre du cosmos. Le haut est beau à cause de la discrétion, car il est à intervalles (*diastêmata*), car il est distingué et localisé, car il est doué de forme (de *eidos* et de *schêma*) sur le fond noir de la nuit. Si le ciel était tout de feu, s'il était un magma continu sans interruptions, ni limites, sans proportion, ni ordre, affirme Lucien, il ne serait pas beau, mais effrayant, *phoberos* – et pourtant il sera bien capable d'attirer, *psychagogeï*. Les étoiles ne seraient pas non plus les fleurs du pré de la nuit, mais les trous noirs du sans fond qui est derrière la nuit, de la nuit dans la nuit, de cette *autre nuit* qui ne continue pas le jour, mais qui en est la folie. Les étoiles seraient unités discrètes qui séparent, *diechonta*, mais aussi qui ouvrent grand la béance de l'abîme: blessures, *chasma*, du ciel et abcès du cosmos, écume, *aphros*, du torrent et de l'abîme de l'être, qui s'en va tumultueux, *cheimarrous*. Marc-Aurèle dira: *Les astres paisibles sont un éternel orage*. La voûte céleste ne serait plus le toit du monde et le siège éternel des dieux, mais la puissance cosmique et primordiale, *Ouranos*, le ciel obscur, qui correspond au Tartare, à l'espace non orienté de l'abîme en bas – à la haute mer dans le cœur de la terre, à la mer sans limites, *pontos*, au couler infernal du chaos, au Styx qui s'écoule sous la terre¹⁵. Et le *genius loci*, le maître du lieu des *Eikones* n'est-il pas le Vésuve que Stace¹⁶ définira comme « un océan de flammes »?

3. Me voilà enfin à Philostrate.

Il s'agit de la treizième des *Eikones* du Premier Livre où l'on décrit une pêche au thon dans le Bosphore, près du rivage de la Corne d'Or. On retrouvera beaucoup des aspects cités.

La scène est très connue et codifiée: d'Aristote à Strabon, d'Oppien à Plutarque, d'Hérodote à Thucydide, de Pline à Eschyle et Longin¹⁷. Ici aussi les critères du choix du sujet semblent platoniciens. Tout d'abord sont exclus car agréables,

15. Cf. M. Detienne et J.-P. Vernant, *Les ruses de l'intelligence. La Métis des Grecs*, Flammarion, 1974, Coll. Champs, p. 152 ss.. Selon cette logique de l'inversion, le paradigme organiciste est renversé comme un gant: le dehors deviendrait le dedans et le vivant moribond – chez Sophocle (*Phil.* 1157) *aiolos* décrit le pigment lumineux de la nuit étoilée, l'ornement et le pointillage de lumière qui embellit et rythme la peau noire de la nuit, mais aussi la rayure de sang qui tache la peau déchirée de Philoctète. Sur *aiolos* et *poikilos*, E. Benveniste, « Expression indo-européenne de l'éternité », *BSLP*, xxxviii, I, 1936, p. 107 ss., et M. Detienne et J.-P. Vernant, *op. cit.*, p. 25-8; enfin, G. Didi-Huberman, « La couleur d'écume », *Critique*, 469-470, 1986, p. 629.

16. Stace, *Silves*, éditées par H. Frère et traduites par H.J. Izaac, Les Belles Lettres, t. II, 1961, IV, 4, 81-5.

17. Aristote, *Hist. An.* VI, 10, 543b2-3; VI, 17, 571a11-19; VIII, 12, 597a13-15; VIII, 13, 598a26b31; Elien, *De nat. anim.* XV, 5-6; Strabon, *Geo.* VII 6,2; Oppien, *Haliect.* III, 643; Plutarque, *Mor.* 979, f; Hérodote, VIII, 16 et Thucydide, II, 84; Pline, *Nat. Hist.* IX 50-3; Eschyle, *Perses* 353-428; Longin, *Du Sublime* XXIII, 2.

édusmata, la pêche avec l'hameçon, le casier et le harpon, c'est-à-dire toutes les activités fortement contestées dans les *Lois* (823d-824a) car elles développent l'astuce et la duplicité, étant donc aux antipodes des vertus des citoyens de la ville. Detienne et Vernant ont montré que la condamnation platonicienne de la pêche concerne l'intelligence rusée et polymorphe de la *mêtis*, les pièges du stratège et du rhéteur. Valéry¹⁸ dira que le pêcheur est « mi-philosophe, mi-mollusque ». La pêche comme la chasse de I, 28 est donc chez Philostrate méta-poétique et méta-textuelle, c'est une mise en représentation de la performance de la vision en général et particulièrement de la vision sur la peinture, du parcours écrit du regard. Mieux : il s'agit de la mise en représentation du processus de découverte, de disposition et de lecture du vouloir-dire des signes, de l'*hyposêmein* des *symbola* et des *enigmata*. Les pêcheurs et les chasseurs sont les lieutenants de notre regard, du regard du « nous » que Philostrate forme et éduque dans les *Eikones* (le narrateur et l'enfant, nous-mêmes spectateurs et lecteurs). Ou plutôt : chasseur et pêcheur sont des vedettes, l'avant-garde de l'aventure du regard, l'acmé et la pointe de la cible de l'œil, presque une prothèse de l'organe de la vue, l'extrémité du toucher de loin du voir.

Or, c'est précisément ici que l'apologue de Philostrate conteste la lecture que lui-même propose et que le « prologue » institue comme condition de possibilité du savoir de son discours. En deux mots : ici, mais il y en a d'autres exemples, l'*ekphrasis* s'auto-conteste comme iconologie. Et pourtant Philostrate affirme clairement que la *sophia* du discours de la peinture (I, 3) consiste avant tout à traverser la technique, la manière et les matériaux de la peinture dans la direction de la signification littéraire et mythologique cachée et allégorisée, vers la contemplation des idées. Subjectifs, pigments, texture de la peinture disparaîtraient et s'effaceraient au bénéfice du sujet du tableau. Les signes seraient tous, en principe, interprétables et transparents. L'affirmation d'une signification préexistante, d'un référent abstrait, déjà donné (les

18. P. Valéry, « Regards sur la mer » (1930), *Œuvres*, édition établie et annotée par J. Hytier, t. II, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1960, p. 1340. C'est la nature stochastique de l'intelligence pratique, l'aspect conjectural et hypothétique de la connaissance que Platon exclut et que Aristote choisit au contraire. Le *Théétète* (173d-e) nous dit que « le philosophe n'a nul soupçon [du débat politique et des lois de la cité], pas plus, dit le proverbe, que du nombre des tonnelets que remplirait la mer » ; et qu'« il ignore tout cela, lui-même ne le sait point... » Le *Philebe* (55e et ss.) distingue avec précision les productions humaines guidées par un savoir exact, objet de calcul, mesure et poids, et celles conduites par un pseudo-savoir, incertain et aventureux. Le pêcheur est donc en compagnie du stratège, du médecin, du politicien, mais surtout du rhéteur et du sophiste (*Soph.* 218 et ss.). À une telle institution de la *sophia* comme sagesse contemplative et non plus artisanale et technique, correspond la vérité, l'*alétheia*, qui n'est plus une pure ressemblance des matériaux façonnés, mais modèle idéal et exemple, *paradeigma*. Voir M. Detienne et J.-P. Vernant, *op. cit.*, p. 283, 304, et l'étude désormais classique de M. Detienne, « Le choix : Alétheia ou Apaté », *Les maîtres de la vérité dans la Grèce archaïque*, Maspero, 1973 (mais 1967).

faits des mythes), ou d'un être métaphysique (les idées), supprimerait le pictural et le textuel.

Or, qu'est-ce qui se passe dans la scène de la pêche? Le regard perçant et pénétrant du pêcheur¹⁹ est pris par une extrême passivité. La *percée* de la vision immerge l'œil à corps mort entre les ondes: le regard est la proie du télescopage de *Tychê*, il est livré au hasard et à l'*alea*²⁰, à l'écroulement catastrophique des formes qui sollicite de près le spectateur (pensez au verbe *entygchanein*). On retrouve quelque chose de similaire dans la scène de chasse (I, 28) qui est complémentaire quant au sujet meta-poétique, car là aussi il s'agit de l'aventure de la connaissance et du processus même de la vision, de l'*ekphrasis*. Ici, la peinture est un espace qui enveloppe tout et dans lequel le spectateur entre en éliminant dangereusement toute distance. Le tableau de « platte-peinture » est un lieu tactile dans lequel le spectateur entre avec tout son corps. Mais la tyrannie d'Éros est cruelle, elle inverse actif et passif, humain et animal, haut et bas, de sorte que le regard qui poursuit son propre objet est emboîté par le piège du visible: celui qui regarde, c'est-à-dire chasse, est finalement capturé et regardé – voir est être vu. La discordance entre perception et réalité, l'illusion hypnotique de la peinture selon *Apatê* et *Hypnos*, est un rapt et une violence sexuelle. Selon Blaise de Vigenère²¹ le narrateur est « abusé par la peinture » (I, 28-23). Le regard, affirme Philostrate, est une caresse, *parapsausis* (I, 28). Le regard tâte les choses peintes à mesure qu'elles le touchent²². Dans un cas comme dans l'autre, pour citer l'aristotélicien et thomiste Claudel, le regard est plongé dans l'atmosphère de rêve de la peinture comme un poisson dans l'eau²³.

La dimension de l'altitude apparaît déjà en I, 12, car le point d'origine du regard est situé dans un lieu escarpé et à pic sur la mer, scène du sacrifice par amour narrée par Xénophon, Strabon et Plutarque²⁴. Pour désigner l'action du regard, Philostrate utilise le verbe *kateinai*, composé par le suffixe *kata*, dont Françoise Frontisi-Ducroux a souligné les deux dimensions antithétiques pour la connaissance humaine. Si, chez

19. M. Detienne et J-P. Vernant, *op. cit.*, p. 38.

20. Voir Platon, *Axiochos* 368b.

21. Philostrate, *Les Images ou tableaux de platte-peinture*, traduction et commentaire de Blaise de Vigenère, *op. cit.*, t. II, p. 398: en grec, c'est la forme passive de *exechein*, composée par *ex* et *echein*, « être confus et abasourdi » – qui indique ainsi un au-delà de la peinture, c'est-à-dire le son et plus précisément le bruit dissonant des armes et le grondement du tonnerre, effets notamment du sublime. De plus, l'excès érotique est le signe majeur de l'animalité de la passion et du plaisir dépourvu de la vertu: c'est la marque distinctive de ceux qui regardent seulement vers le bas: Platon, *République* 586a-b, et Longin, *Du Sublime*, XLIV, 5.

22. M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, édition établie et annotée par C. Lefort, Gallimard, 1964, p. 173.

23. P. Claudel, *Connaissance de l'Est* (1900), *Œuvres poétiques*, édition établie par J. Petit, présentée par S. Fumet, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, p. 107.

24. Pour les sources: Xénophon, *Com.* 4, 23, Strabon, *Geogr.* X, 2, 8-9, et Plutarque, *Mor.* 236d.

Platon, le sujet du regard est partagé, voire clivé entre celles-ci, Philostrate, me semble-t-il, nous propose une véritable dialectique de la vision²⁵.

D'un côté, la pulsion visuelle, c'est-à-dire la volonté (érotique) de savoir qui pénètre le visible pour arriver à une vision distincte, se dirige du haut vers le bas. Ce n'est pas par hasard qu'on utilise le verbe *kateinai*, employé pour la pêche aussi, pratique exemplaire de la *mêtis* et de la *phronêsis*, et, enfin, sujet de la scène suivante. Dans ce sens, le coup d'œil de la vedette est l'exercice d'une intelligence du visible, c'est-à-dire d'une intelligence occupée à attraper ce qui va trop vite pour être observé, le *askeptos*²⁶. On pourrait dire avec Foucault²⁷ que c'est la « curiosité de l'esprit parcourant l'ordre du monde » et non pas « la réminiscence de l'âme se mirant elle-même » ou le non-monde des idées. Le sujet ne détourne pas les yeux des ombres et des apparences de ce monde-ci, en bas, où se trouve son corps, mais mène jusqu'à la fin son regard perpendiculaire aux choses en devenir et en mouvement, c'est-à-dire aux choses mortelles. En effet, Philostrate écrit que, du haut, la mer apparaît d'un bleu plus profond, *chyaneos*, c'est-à-dire de la couleur abyssale de la nuit et de la mort sans étoiles. En outre, le promontoire avance vers la mer comme un bateau à la dérive sur les flots funestes. Le lieu du regard est *un bateau ivre – Écume, roule sur le pont et par-dessus le bois*. Planqué debout sur la terre ferme, le regard – le regard du texte – est toutefois embarqué. À la limite – il est perdu dans un naufrage, submergé dans l'effacement des distinctions et des oppositions. Chez soi, la langue de terre permet de s'introduire au sein de la pléthore du dehors. Ainsi, dans l'*oikos*, au dedans de l'habitation et de l'économie d'où on regarde et on nomme les choses, la langue de terre introduit une discontinuité et un mouvement grouillant; dans la sécurité et dans l'immobilité où s'institue le *logos*, elle héberge l'*apeiron*. La langue de terre en haut marque donc la saillie – le sacrifice? – du discours sur l'extériorité radicale, ajoute au lieu du savoir et du voir les traits qui le nient, inclut dans la théorie ce qu'elle exclut – *le sublime*. Il y a un renversement et une scission, il y a *un vide vertical* qui, d'en bas, sépare l'être près de soi de soi-même, et instaure une distance entre soi et soi.

En relisant la fiction théorique construite par Philostrate, on pourrait penser à ce que Foucault²⁸ écrit sur la « vue plongeante » du stoïcisme, particulièrement chez

25. Platon, *Resp.* 603d. Sur la dialectique du voir, F. Frontisi-Ducroux, *Dans l'œil du miroir*, Odile Jacob, 1997.

26. Voir Aristote, *Seconds Analytiques*, I, 34, 89b 10-15.

27. M. Foucault, *Herméneutique du sujet. Cours au Collège de France*, textes établis sous la direction de F. Ewald et A. Fontana par F. Gros, Gallimard-Seuil, 2001, p. 265 et ss. (leçons du 17 et du 24 février 1982).

28. *Ibid.* Cf. Marc-Aurèle, *Pensées*, texte établi et traduit par A.I. Trannoy, préface de A. Puech, Les Belles Lettres, 1925, IX, 30.

Marc-Aurèle. Chez celui-ci, par ailleurs, l'on retrouve le *topos* du promontoire qui surplombe les choses du monde, qui est le lieu ponctuel d'un regard confié à l'inconstance et à l'instabilité du devenir. La vision d'en haut, selon Foucault, n'est pas un « regard ascendant vers autre chose que le monde où nous sommes ». L'*epitheôrein* est une « vue enfoncée », une « vue plongeante » sur la « complexité actuelle » et sur la « fragilité temporelle » de l'objet, voire sur sa mortalité, car le voir, le *blepein*, doit définir et décrire les éléments qui composent l'objet dans sa totalité et aussi « en quoi il va se résoudre, quand, comment, dans quelles conditions, il va se défaire et se dénouer ». La « vue infinitésimale du sujet qui se penche sur les choses », comme le dit Foucault, est donc « un regard de myope sur le grain le plus ténu des choses », sur la matière même du vivant dans sa raréfaction et dans son opacité, sur sa discontinuité et sa disparition.

Or, chez Philostrate aussi, le regard de la scène sur laquelle nous nous attardons, celle de la pêche (I, 13), procède du haut vers le bas. Il part d'une perche très haute, *ex sublimi ligno*, pour citer le latin de Negri. Le regard de la vedette (*a look-out*, traduit Fairbanks), est entièrement extériorisé, voire expulsé au dehors, et doit néanmoins distinguer, compter et nommer les thons. Voilà que le regard devient un doigt fixé sur l'extériorité, voilà que l'œil se transforme en une pointe de chair, en un stylet qui frappe et grave, qui entaille et écrit de loin – il devient *style* et *décision* des formes. L'index-œil montre et calcule le visible, définit et isole les détails de ce qu'il faut voir. Il est l'instrument puissant de *captatio* de notre regard : on le suit jusqu'au bout, arrachés à nous mêmes. Cet indicateur supplémentaire d'ostension de l'objet nous déplace du lieu même de notre savoir-voir et de notre savoir-dire, il nous vide de la possibilité même de localisation et de maîtrise de l'exercice du langage et du percevoir, finalement de leur conversion en discours. L'index-œil de la vedette est ainsi un *symptôme* : il est exorbité, et pourtant définit pour nous une orbite, une trajectoire et une chute. Symptôme icarien d'un *désastre*, il nous indique ce qui est en-deçà et au-delà du visible et, par contiguïté matérielle, il nous fait adhérer à ce qui opacifie justement l'écart constitutif de l'énonciation et du discours, de la perception et de l'expérience. Il est à la lettre une *mise en abyme* du regard du texte.

Relisons finalement Philostrate :

Dans l'éclat verdâtre des eaux, on distingue des poissons à la couleur; les plus près de la surface paraissent noirs; ceux qui suivent le sont moins; le troisième rang en profondeur se dérobe à la vue; puis ce n'est qu'une ombre; puis ils se confondent avec l'eau; puis il faut le deviner, le regard s'affaiblissant et perdant sa netteté à mesure qu'il descend plus bas sous les flots.

En filigrane de ce texte, on retrouve sans difficulté Platon et Aristote. En ce qui concerne Platon, je pense surtout aux passages célèbres du *Sophiste* et de la *République* sur les illusions optiques dans l'eau et sur la *skiagraphia* où on perd le regard notamment vers le bas²⁹. La réfraction, l'*anaklasis*, comporte asthénie et passivité, la rigueur critique laisse sa place aux passions, aux *pathêmata*. Philostrate aussi parle d'affaiblissement de la vue et de diminution de l'acuité visuelle, mais aussi d'arrondissement de l'instrument de l'écriture – du *regard-stylet*³⁰. Ensuite, je pense aussi à Aristote et à sa définition du transparent, c'est-à-dire ce qui n'est pas visible en soi, mais qui l'est seulement grâce à une autre couleur³¹. Comme la finesse et la nuance, la transparence est le but souverain du *graphein*, du trait de la peinture et de l'écriture; et il faut penser au *leptos* et à l'*armoghê* notamment chez Lucien aussi³². En principe, la *saphêneia* et l'*enargeia*, l'*evidentia*, la *perspicuitas*, sont des qualités conatives et iconiques du style capable d'établir une communication facile et de transmettre le sens au lecteur³³. Mais le passage de Philostrate, me semble-t-il, nous invite aussi à réactiver l'étymologie même de l'*enargeia* et à saisir ainsi dans l'efficacité iconique le désœuvrement informe de ce qui est *argos*, l'éclatante blancheur de ce qui est rapide comme l'éclat et brillant comme l'éclair, voire la tautologie instantanée de ce qui tape à l'œil.

D'autant plus que l'eau, bien plus que l'air, est un *medium* qui perturbe la vision. Les couleurs des poissons apparaissent et disparaissent, ils se montrent en étant *écume matérielle du flux et reflux de la visibilité*. Quelque chose qui est précisément l'*aporie* même du lieu du visuel: la possibilité de la forme, et son impossibilité. L'écume qui brille et fleurit (*anthei*, écrit Philostrate) sur l'eau, est l'acte instantané et éphémère d'un mouvement de soulèvement et de chute, de passage. C'est le moment de l'acmé, du sommet et du summum de la peinture, la gloire de ce qui se consomme en se consommant. Apothéose qui est donc déjà dégénérescence, célébration qui est déjà la cataracte et le florilège des détails vivants de la *zoographia*. L'*ekphrasis* raconte ce que la peinture exclut – l'excès de la peinture, l'exubérance et l'excrétion, l'exhalation de la peinture, la fin de la peinture... Chez Philostrate, je retrouve ce que Didi-Huberman³⁴ a défini comme le statut antithétique du sujet de

29. Voir Platon, *Sof.* 239d-e, *Resp.* 509e-510a.

30. *Amblunein*: Philostrate, *Eik.* I, 12 - 315 k, 4; voir Aristote, *De Sensu* III, 443b; Plutarque, *Galb.* 18, 6.

31. Aristote, *De anima* II, 7, 418a; *De sensu* III, 439a; *De coloribus* III-IV, 729a-b.

32. Voir Pline, *Nat. Hist.* XXXV, 29; Lucien, *Zeus.* [6], Philostrate, *Eik.* II, 2-29; voir P. Galand-Hallyn, *Le reflet des fleurs*, Genève, Groz, p. 369 ss.

33. Cf. Aristote, *Rhet.* 1404b.

34. G. Didi-Huberman, « La couleur d'écume », *art. cit.*, p. 613. R. Pogue Harrison, *Les Morts*, Le Pommier, 2003, p. 10 ss.

la peinture, c'est-à-dire l'émergence de la forme et l'immersion matérielle, la décision de la forme et de la limite, et la soustraction, l'indécision de l'arrière-plan. Quelque chose comme un lieu impassible et en même temps fluide, sans qualité, un lieu sans forme nécessaire pour la distinction des formes, mais qui n'en est ni le modèle ni le paradigme. Nous ne sommes pas loin de la *chôra* du *Timée*³⁵ commentée par Numenius: la mer et les flots sont la complexion de la matière, ce qui est autre que l'intelligible, mais qui lui est indispensable.

Autrement dit, on pourrait affirmer avec Deleuze³⁶ que, chez Philostrate, le signe de perception est une matière-flux. Et encore avec Platon³⁷ que la vision rapprochée des formes nous montre la multiplicité infinie, le mélange, la métamorphose – le devenir. Mieux: le lieu a-topique du rythme de la forme pendant qu'elle naît et disparaît, pendant qu'elle émerge et sombre. Et ce lieu aporétique du visuel est, à la rigueur, *cryptique*, car il englobe et incorpore le regard du sujet, car il rend dissemblable, voire étranger à soi celui qui regarde: le mouvement et la métamorphose de l'objet façonnent par empathie le mélange des *pathêmata* de celui qui regarde, engendrent la confusion entre la fascination et la peur, le plaisir et le déplaisir.

4. Dans la *percée* – orientée vers le bas – du regard décrite par Philostrate apparaît donc une dimension négative, mythique et archaïque, de la vision, complémentaire à la dimension scientifique, pratique et politique. En surimpression à la scène des *Eikones* qui nous intéresse, j'entrevois la descente aux Enfers et j'y relis plus précisément ce merveilleux passage où Pausanias décrit la *Nekya* de Polygnote et le chemin à rebours d'Ulysse vers l'Hadès. Ici aussi, dans l'Achéron, les contours des poissons « sont si effacés qu'on les prendrait plutôt pour des ombres de poissons que pour des poissons véritables »³⁸. Les passages de Philostrate et de Polygnote présentent à la fois une lecture symbolique et technique, permettent une lecture iconologique et en même temps déclarent une résistance matérielle du visuel à l'interprétation. Chez Philostrate, il y a aussi un jeu de mots qui deviendra un *topos*

35. Numenius, *Fragments*, texte établi et traduit E. des Places, Les Belles Lettres, 1973, fr.33; voir Platon, *Pol.* 273d. De haut en bas, le coup d'œil de la vedette ressemble au « regard rapide » de l'âme qui selon Platon a été auprès de ce qui précède les paradigmes et les idées: selon lui, à l'origine l'âme a vu la pure lumière de l'*ousia*, l'être véritable, sans couleur, sans forme, invisible, *anoratos kai ti amorphon*: Platon, *Phaedr.* 250ab, 247d.

36. G. Deleuze, *L'image-mouvement*, Minuit, 1983, p. 115-6, sur le signe de perception comme *reume*.

37. Platon, *Parm.* 165cd.

38. *Amudra*: obscurs: voir Platon, *Phaedr.* 250b à propos des organes grâce auxquels on arrive péniblement à distinguer les modèles dans les images d'ici-bas. Le texte sur Polygnote est tiré du *Recueil Millet*, avant-propos de R. Reinach, introduction et notes par A. Rouveret, Macula, 1985, § 107b, 28-1, surtout p. 109 n.1.

de l'ambiguïté : « ombre » c'est en fait le nom qui fait la chose, le poisson qui fuit le regard, de sorte qu'on finit par regarder en même temps le mot et le réel, par lire et voir leur écart qu'on arrive pas à supprimer. De toute façon, chez Polygnote et chez Philostrate on retrouve le lexique platonicien de la théorie de l'ombre et de l'image, de l'hypothèse de la *chôra*, définie *amudros eidos*. Selon Platon³⁹, la peinture est d'ailleurs miroir et surface qui renvoie des reflets sombres et ternes et pas seulement du visible, des corps vivants, mais aussi de l'invisible, de sorte que ses figures deviennent les ombres des ombres sans vie de l'Hadès.

Même dans l'éclat ombreux de la « fleur » de l'*ekOphrasis* de Philostrate, il y a donc une dimension infernale. *Glaukos*, l'adjectif qui désigne le reflet de l'eau, est particulièrement éloquent. Utilisé autant pour la couleur que pour la lumière, cet adjectif est associé au Styx, à la lueur du bouclier de la Gorgone (ou d'Achille) et au regard éclatant d'Athéna, déesse guerrière et indomptable. « Glaucque » est une lueur terrible qui méduse, un scintillement qui fascine et pétrifie l'organe de la vue⁴⁰. La pêche et la chasse nous informent que la vision est un piège : celui qui regarde est enfin regardé par la chose sans nom ; celui qui voit, est vu par la mort invisible. Chez Ovide⁴¹ aussi, le mythe de Glaucos articule d'une manière moins funeste cette réversibilité des rôles et des fonctions de la vision : le pêcheur rusé qui se transforme en dieu marin toujours à la poursuite de ses proies.

5. Enfin, je pense à l'*eau informe* sur laquelle s'attarde le regard de Valéry⁴², qui, lui aussi, se soulève d'une haute terrasse de terre à la limite entre humain et inhumain, entre civilisation et nature. Je songe aux chemins variables et infinis – aux

39. Platon, *Tim.* 49b, *Resp.* 596c. Sur la *skiagraphia*, P.-M. Schul, *Platon et l'art de son temps*, PUF, 1952 (mais 1934) ; A. Rouveret, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne*, École Française de Rome, 1989 ; V. Stoichita, *A Short History of the Shadow*, Londres, Reaktion Books, 1997 ; Ch. Mugler, *Dictionnaire historique de la terminologie optique des Grecs*, Klincksieck, 1964, *ad vocem*.

40. Platon, *Fed.* 112a, 113c. Cf. P. Chantraine, *Dictionnaire Étymologique de la langue grecque*, Klincksieck, 1999, *ad vocem*, et surtout son « Grec γλαυκός » et mycénien « Karauko », *Mélanges Carcopino*, Hachette, 1966, p. 192-303 ; voir aussi M. Detienne et J.-P. Vernant, *op. cit.*, p. 175 et ss., et les études indispensables de J.-P. Vernant dans *La mort dans les yeux*, Hachette, 1985 (notamment § 5), et dans *L'individu, la mort, l'amour*, Gallimard, 1989 (notamment § 2). C'est la « terreur pâle-verdâtre », qui ravit Ulysse descendu parmi « ceux d'en bas », c'est-à-dire c'est le devenir-blanc dans le face-à-face avec le regard céruleen de Gorgone. Il s'agit d'une scène fondamentale pour plusieurs raisons : nous voilà face au danger de l'effacement du seuil entre les vivants et la foule des défunts, de la transgression de la limite entre l'identité et l'altérité, entre les formes distinguées des corps et le grouillement informe sans vie ; nous voilà face à l'effroyable dissolution du lien entre le corps et les signes, entre *sôma* et *sêma*, entre *graphein* et mémoire ; nous voilà donc face à la peur de la ruine de l'immortalité instaurée par l'art.

41. Ovide, *Mét.* XIII, 898 ss.

42. P. Valéry, « Regards sur la mer », *art. cit.*, p. 1337 ss. (Valéry souligne).

parcours de l'écriture *ekphrastique* – au sein des « zones intermédiaires entre la surface et les grandes profondeurs », parmi des espaces abyssaux traversés par d'innombrables êtres. Valéry oppose à la simplification syntactique et grammaticale de l'être qui se donne à voir ce que j'appellerais un *nom pluriel*:

Rien ne donne plus à penser sur la vraie et naïve nature de la vie qu'un banc de poissons. Peut-être, pour exprimer mon sentiment, devrais-je écrire ce mot au singulier, – faisant de ces animaux une *matière*...

Le singulier collectif est attribué à ce qui nous demande plus de réflexion, à ce qui dépasse la pensée – la *materia non signata*, la *hylê*, le quelque chose qui flotte à la surface des vagues, c'est-à-dire le changeant et l'innombrable, ce qui, pour Platon, ne reste jamais égal à soi et n'est pas assimilable à la logique de l'identité, ni du simple. Ce qui nous demande plus de réflexion, le résidu qui résiste aux noms et aux concepts, est ce qui appelle toujours le regard – est ce qui nous *regarde*. Ce qui nous touche dans le vif de notre être – est *le réel* qui nous restitue le regard et qui nous rend à notre destin⁴³. C'est ce qui met en discussion le prix qu'on attribue à l'existence en tant que telle, c'est ce qui nous oblige à renégocier « la passion métaphysique, écrit Valéry, que nous mettons à vouloir qu'un individu soit un événement isolable, incomparable, produit une fois et pour toutes ». Valéry, me semble-t-il, nous dit que, en vertu de la langue, le sujet est soumis aux lois élémentaires de l'être et obligé à inscrire dans son discours la mort comme « une condition essentielle de la vie, et non plus comme un accident qui chaque fois nous est une affreuse merveille; elle est pour la vie, et non plus contre elle. » Au nom d'une manœuvre langagière, le sujet modifie le lieu de son savoir et transforme sa façon de voir l'être en général, et se transforme lui-même: la poétique est déjà une éthique et une ontologie⁴⁴. D'une manière minime mais capitale, Valéry mobilise ainsi une lignée millénaire et inactuelle, car il reprend, peut-être malgré lui et à son insu,

43. Je songe au « petit apologue » évoqué par Lacan à propos de la réversibilité du regard : « un quelque chose », une boîte de sardines – au fond, toujours des poissons –, qui « flottait à la surface des vagues, [...] là dans le soleil, [et qui] miroitait », *regarde* finalement le sujet, qui, à son tour, est ainsi dans le tableau « d'une manière assez inénarrable ». J. Lacan, *Le Séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1964), Seuil, 1973, p. 88-9.

44. Si Léonard passe des « tourbillons figés des coquilles [à] l'enroulement de la tumeur des ondes, de la peau des minces étangs à des veines qui la tiédiraient, à des mouvements élémentaires de reptation, aux couleuvres fluides » (P. Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard* (1894), *Ceuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 1177), Leibniz écrit dans la *Monadologie*: « Chaque portion de matière peut être conçue comme [...] un Étang plein de poissons. [...] Ainsi il n'y a rien d'inculte, de stérile, de mort dans l'univers, point de Chaos, point de confusions qu'en apparence; à peu près comme il en paraîtrait dans un étang à une distance, dans laquelle on verrait un mouvement confus et grouillement, pour ainsi dire, de poissons de l'étang sans discerner les poissons mêmes. » Et ensuite:

Longin: pour lui aussi, et justement à propos de le pêche au thon, la concentration nominale est une figure du sublime⁴⁵.

Selon Norman Bryson⁴⁶, la prescription « regarde! » des *Eikones* instaure le moment extatique où les mots, la peinture et le réel forment une seule chose. Merveille reconquise par le discours, enfance retrouvée à volonté par le philosophe-écrivain. L'évidence de l'*ekphrasis* consiste à rendre présents les phénomènes du langage et à crever les yeux, c'est-à-dire à rendre le lecteur spectateur et à le placer dans un espace synesthétique où il ne peut pas distinguer le textuel et l'iconique, le rhétorique et le pictural. Et aussi dans la scène sur laquelle je me suis attardé, le sujet est-il inscrit dans un endroit où il perd le privilège de la bonne distance et où il ne sait plus où se mettre. Le « regarde! » instaure une narration de l'impossibilité de toute narration du visible, car il montre l'inénarrable devenir-tache du sujet au sein du tableau même qu'il doit regarder et dire. L'hypotypose crée et dispose dans le discours un référent par excès du réel, mais, en même temps, dénonce aussi un lieu visuel de faillite, un lieu symptomal de sa puissance iconique. Le plaisir de parler expose – nous expose – au déplaisir de voir. Le texte fait ce qu'il dit – c'est-à-dire qu'il défait le voir et le dire. Asthénie, aphasie. Syncope du savoir-voir et éclipse du faire-voir. On pourrait donc retraduire le « regarde! » par « Shut your eyes and see! » Et dans cet aveuglement souverain, dans cette apnée du langage, on doit finalement saisir ce qui du visible nous fait signe vers l'impossible et nous demande néanmoins d'être interprété.

« tous les corps sont dans un flux perpétuel comme des rivières; et des parties y entrent et en sortent continuellement [:] il n'y a pas d'âmes tout à fait séparées... » J'utilise Leibniz, *Monadologie*, préface, présentation et notes de L. Bouquiaux, Gallimard, 1995, §§ 67-69-71-72, p. 109.

45. Longin, *Du Sublime*, XXIII, 2.

46. N. Bryson, « Philostratus and the imaginery museum », *Art and text in the ancient Greek culture*, edited by S. Goldhill and Osborne, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 266 ss.