



Les représentations iconographiques de Socrate

Mélanie Lucciano

► To cite this version:

Mélanie Lucciano. Les représentations iconographiques de Socrate. *Camenaes*, 2012, 10, pp.1-34.
hal-02398976

HAL Id: hal-02398976

<https://normandie-univ.hal.science/hal-02398976>

Submitted on 8 Dec 2019

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.

Mélanie LUCCIANO

LES REPRESENTATIONS ICONOGRAPHIQUES DE SOCRATE

Socrate, donc, n'était plus parmi les hommes ; mais les Athéniens se repentirent aussitôt, au point de fermer palestres et gymnases. Et les uns, ils les bannirent, tandis que Méléto, ils le condamnèrent à mort. Et à Socrate, ils firent hommage de son effigie en bronze, qui fut l'œuvre de Lysippe, et qu'ils placèrent dans le Pompéion¹.

L'histoire de l'iconographie de Socrate, telle que nous la rapporte Diogène Laërce, se fonde sur une volonté d'expiation de la part de la cité d'Athènes face à celui qu'elle a condamné injustement à mort. L'offrande de la statue honore le philosophe athénien, mais on ne peut s'empêcher de penser que l'érection du monument, si rapidement après la mort de Socrate, joue aussi un rôle de substitution : Socrate n'étant plus là, la cité comble son absence en lui dédiant une statue qu'elle installe en son cœur. Cependant, il ne s'agit là que d'une image de philosophe, tronquée, car ce dernier est privé de paroles : déjà dans le *Phèdre*, Socrate affirme le malaise qu'il éprouve face à la représentation picturale, qui tout en imitant le réel, offre un rapport faussé avec ce dernier par son équivocité. En effet, son aspect est sans cesse le même, mais ne peut être explicité.

Car à mon avis, ce qu'il y a de terrible, *Phèdre*, c'est la ressemblance qu'entretient l'écriture avec la peinture². De fait, les êtres qu'engendre la peinture se tiennent debout comme s'ils étaient vivants ; mais qu'on les interroge, ils restent figés dans une pose solennelle et gardent le silence. Et il en va de même pour les discours. On pourrait croire qu'ils parlent pour exprimer quelque réflexion ; mais si on les interroge, parce qu'on souhaite comprendre ce qu'ils disent, c'est une seule chose qu'ils se contentent de signifier, toujours la même³.

Tout comme le discours écrit est dévalorisé par rapport au dialogue, la représentation est seconde par rapport à la réalité dont elle ne peut rendre toute la richesse. De plus, comme l'explique Maurizio Bettini, l'image – tout comme le discours écrit – création libre, se détache de son créateur pour passer de mains en mains, au risque d'être manipulée, déformée, voire méprisée⁴. En effet, la représentation comporte en soi un paradoxe : le terme même de représentation vient du latin *repraesentare*, qui signifie « rendre présent ». Or, un portrait, en dépit d'une forme d'apparente objectivité, ne nous rend pas présente la réalité de l'objet décrit, mais bien plus la manière dont ce même objet a été perçu par

¹ Diogène Laërce, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, II, 43 : 'Ο μὲν οὖν ἐξ ἀνθρώπων ἦν· Ἀθηναῖοι δ'εὐθὺς μετέγνωσαν, ὥστε κλείσαι καὶ παλαιίστρας καὶ γυμνάσια. Καὶ τοὺς μὲν ἐφυγάδευσαν, Μελέτου δὲ θάνατον κατέγνωσαν. Σωκράτην δὲ χαλκῇ εἰκόνι ἐτίμησαν, ἣν ἔθεσαν ἐν τῷ Πομπείῳ, Λυσίππου ταύτην ἐργασαμένου.

Nous suivons la traduction dirigée par Marie-Odile Goulet-Cazé dans Diogène Laërce, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, Paris, La Pochothèque, Le Livre de Poche, Librairie Générale Française, 1999.

² Il est intéressant de noter que le même verbe γράφω est utilisé pour désigner à la fois l'activité d'écriture et de peinture.

³ Platon, *Phèdre*, 275d : Δεινὸν γάρ που, ὦ Φαῖδρε, τοῦτ'ἔχει γραφή, καὶ ὡς ἀληθῶς ὅμοιον ζωγραφία. Καὶ γὰρ τὰ ἐκείνης ἔκγονα ἔστηκε μὲν ὡς ζῶντα, ἐὰν δ'ἀνέρη τι, σεμνῶς πάνυ σιγᾷ. Ταῦτόν δὲ καὶ οἱ λόγοι: δόξαις μὲν ἂν ὡς τι φρονούντας αὐτοὺς λέγειν, ἐὰν δὲ τι ἔρη τῶν λεγομένων βουλόμενος μαθεῖν, ἐν τι σημαίνει μόνον ταῦτόν ἁεί.

Nous suivons la traduction de Luc Brisson dans Platon, *Phèdre*, Paris, GF-Flammarion, 1992.

⁴ Maurizio Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Torino, Einaudi, 1992, p.266-267.

l'artiste. Loin de le faire voir, la représentation peut au contraire jeter un voile entre le public et l'objet représenté. Ainsi, étudier les différentes représentations iconographiques de Socrate équivaut à faire une étude de la manière selon laquelle il a été perçu, ou de la manière selon laquelle les commanditaires des portraits d'un personnage de l'Antiquité voulaient qu'il soit perçu, c'est-à-dire une étude de la réception.

Cette dimension paradoxale est de plus renforcée lorsque l'on travaille sur la figure de Socrate : en effet, ce dernier, de par son refus de l'écrit, ne nous est connu qu'à travers le regard et les écrits des auteurs qui l'ont mis en scène. Or, ces sources ne s'accordent pas forcément entre elles : comme l'écrit Y. de Magalhães-Vilhena :

Renonçant dès l'abord à les [*les sources socratiques*] accorder toutes, comme aussi à les superposer éclectiquement dans un assemblage factice et hybride, nous devons plutôt essayer de dégager les différentes images dans leur diversité même, car chacune nous propose de Socrate un visage qui a été tenu pour vrai⁵.

De par ce double voile de représentations, la figure de Socrate, dans son ressaisissement perpétuel, se caractérise donc par son aspect hybride, protéiforme et, de fait, fascinant.

Toutefois, l'étude de la représentation de Socrate n'est pas seulement fascinante ; elle comporte également un caractère de nécessité. Cela se manifeste par l'importance quantitative de la représentation du philosophe athénien : grâce aux textes de ses disciples, il ne nous est pas permis d'ignorer l'apparence physique de Socrate ; elle est mise en avant, sans doute davantage que celle de tout autre philosophe. Mais pourquoi nous donne-t-on à voir si fréquemment l'apparence de Socrate, qui refusait pourtant à la représentation la possibilité de rendre compte du réel ?

PORTRAITS LITTÉRAIRES : POURQUOI REPRÉSENTER SOCRATE ?

Une forte présence physique de Socrate dans les textes : le portrait littéraire

De tous les philosophes, celui que nous pourrions le plus facilement décrire, identifier grâce à quelques traits physiques est Socrate. Il s'agit ici d'un fait bien connu : divers auteurs nous transmettent en effet des indications qui concernent à la fois son physique proprement dit, mais également son habillement et ses attitudes. Des détails précis se retrouvent dans nos principales sources directes sur Socrate, c'est-à-dire Platon, Xénophon et Aristophane⁶. En ce qui concerne l'habillement, on note la récurrence du motif des pieds nus et du manteau en mauvais état⁷. Il convient alors de noter que la référence à ces détails ouvre la voie à un portrait qui sera plus tard celui du philosophe cynique – dont l'école revendique son ascendance socratique – tel Antisthène ou Diogène, caractérisé par le

⁵ Y. de Magalhães-Vilhena, *Le problème de Socrate, le Socrate historique et le Socrate de Platon*, Paris, P.U.F., 1952, p.11-12.

⁶ La question de la concordance entre nos différentes sources, dans le but d'identifier le Socrate historique, est un point qui est discuté par la critique. Les deux principales thèses en présence sont celles de K. Dover et celle de K. Kleve. K. Dover, dans son édition commentée, *Aristophanes Clouds*, Oxford, Clarendon Paperbacks, Clarendon Press, 1990⁵, estime que le personnage de Socrate représenté dans les *Nuées* se distingue sensiblement du Socrate historique, tout comme Delfim F. Leão, dans « Retrato físico de Sócrates nas Nuvens e em Platão – Breve apotamento », *Humanitas*, XLVII, 1995, p. 327-339. En revanche, K. Kleve, dans « Anti-Dover or Socrates in the Clouds. », *Symbolae Osloenses*, 1983, LVIII, p. 23-37, soutient que le personnage mis en scène par Aristophane dans les *Nuées* n'est pas sans rapport avec le Socrate réel.

⁷ Nous retrouvons plusieurs mentions du manteau usé ainsi que dans pieds nus de Socrate, dans les *Nuées* d'Aristophane, v. 103, mais aussi dans le *Protagoras*, en 335c-d.

τρίβων, qu'il porte d'été comme d'hiver, et par ses pieds nus⁸. Pour ce qui concerne son physique proprement dit, outre la comparaison avec un silène dans les différents *Banquet* de Platon et de Xénophon⁹, sur laquelle nous reviendrons, nous pouvons donner quelques traits caractéristiques du philosophe athénien, comme son embonpoint, qui est évoqué par Xénophon :

ἢ τόδε γελάτε, εἰ μείζω τοῦ καιροῦ τὴν γαστέρα ἔχων μετριοτέραν βούλομαι ποιῆσαι αὐτήν;

Riez-vous parce que, ayant trop de ventre, je veux le réduire à une plus juste mesure¹⁰ ?

Mais la partie du corps de Socrate qui est la plus décrite est probablement son visage :

Οἶσθα οὖν, ἔφη, ὀφθαλμῶν τίνος ἔνεκα δεόμεθα; - Δῆλον, ἔφη, ὅτι τοῦ ὀρᾶν. - Οὕτω μὲν τοίνυν ἤδη οἱ ἐμοὶ ὀφθαλμοὶ καλλίονες ἂν τῶν σῶν εἴησαν. - Πῶς δὲ; - Ὅτι οἱ μὲν σοὶ τὸ κατ'εὐθὺ μόνον ὀρώσιν, οἱ δὲ ἐμοὶ καὶ τὸ ἐκ πλαγίου διὰ τὸ ἐπιπόλαιοι εἶναι. [...] Εἶεν, ἔφη, τῶν δὲ ῥινῶν ποτέρα καλλίων, ἡ σὴ ἢ ἡ ἐμή; Ἐγὼ μὲν, ἔφη, οἶμαι τὴν ἐμήν, εἴπερ γε τοῦ ὁσφραίνεσθαι ἔνεκεν ἐποίησαν ἡμῖν ῥίνας οἱ θεοί. Οἱ μὲν γάρ σοι μυκτῆρες εἰς γῆν ὀρώσιν, οἱ δὲ ἐμοὶ ἀναπέπτανται, ὥστε τὰς πάντοθεν ὁσμάς προσδέχεσθαι. [...] Τοῦ γε μὴν στόματος, ἔφη ὁ Κριτόβουλος, ὑφίεμαι. Εἰ γὰρ τοῦ ἀποδάκνειν ἔνεκα πεποιήται, πολὺ ἂν σὺ μείζον ἢ ἐγὼ ἀποδάκοις. Διὰ δὲ τὸ παχέα ἔχειν τὰ χεῖλη οὐκ οἶει καὶ μαλακώτερόν σου ἔχειν τὸ φίλημα; - Ἔοικα, ἔφη, ἐγὼ κατὰ τὸν σὸν λόγον καὶ τῶν ὄντων αἰσχίον τὸ στόμα ἔχειν.

Sais-tu donc pourquoi nous avons besoin des yeux ? – C'est évidemment pour voir. – A ce compte, mes yeux seraient déjà plus beaux que les tiens. – Comment donc cela ? – C'est que tes yeux voient seulement droit devant eux, tandis que les miens voient aussi de côté puisqu'ils sont à fleur de tête. [...] Bien, mais voyons les nez : lequel est le plus beau, le tien ou le mien ? – Le mien, à mon avis, si du moins c'est pour sentir que les dieux nous ont donné des nez. Tes narines, en effet, regardent vers la terre, les miennes sont retroussées, de manière à capter de partout les odeurs. [...] Pour la bouche, continua Critobule, à toi la palme ; car si elle est faite pour mordre, tu peux emporter en mordant de beaucoup plus gros morceaux que moi. Et ne crois-tu pas que l'épaisseur de tes lèvres rend ton baiser plus moelleux que le mien ? – A t'entendre, réplique Socrate, il semble que ma bouche soit plus vilaine que celle des ânes¹¹.

Dans le *Théétète*, le jeune interlocuteur de Socrate est décrit, dans ce qui le rapproche du philosophe :

⁸ Pour une liste des attributs définitoires du philosophe cynique, on consultera la note 48 « Diogène : l'abbigliamento cinico » de Gabriele Giannantoni, *Socratis et Socraticorum Reliquiae IV*, Napoli, Bibliopolis, 1990, p. 499-505.

On consultera également les pages 2738-2746 de l'article de Marie-Odile Goulet-Cazé, « Le cynisme à l'époque impériale », *ANRW*, 36, 4, 1990, p.2720-2883.

⁹ Platon, *Banquet*, 215b-d, 216d, et 221d-222a.

Xénophon, *Banquet*, V, 7.

Il faut noter que si, chez Platon, la comparaison est faite par Alcibiade, chez Xénophon, c'est Socrate lui-même qui introduit cette comparaison pour défendre son physique jugé ingrat.

¹⁰ Xénophon, *Banquet*, II, 19.

Nous suivons l'établissement du texte et la traduction de la collection des Universités de France :

Xénophon, *Banquet*, *Apologie de Socrate*, éd., F., Ollier, Paris, C.U.F., 1961.

¹¹ Xénophon, *Banquet*, V, 5-7.

νὺν δέ - καὶ μή μοι ἄχθου - οὐκ ἔστι καλός, προσέεικε δὲ σοὶ τὴν τε σιμότητα καὶ τὸ ἔξω τῶν ὀμμάτων· ἦττον δὲ ἢ σὺ ταῦτ' ἔχει.

Mais en fait – et ne te fâche pas contre moi – il n'est pas beau, et il te ressemble, tant pour l'aplatissement du nez que pour les yeux saillants ; mais il a le nez moins aplati, les yeux moins saillants que toi. »¹².

C'est encore la mention des yeux de Socrate que nous retrouvons dans la pièce d'Aristophane. Il faut d'ailleurs noter que la ressemblance entre le personnage mis en scène et le philosophe a été clairement voulue et mise en œuvre, comme l'attestent certaines sources antiques¹³.

οὐ γὰρ ἂν ἄλλῳ γ' ὑπακούσαιμεν τῶν νὺν μετεωροσοφιστῶν
πλὴν ἢ Προδίκῳ, τῷ μὲν σοφίας καὶ γνώμης οὕνεκα, σοὶ δὲ,
ὅτι βρενθύει τ' ἐν ταῖσιν ὁδοῖς καὶ τῷ φθαλμῷ παραβάλλεις,
κάνυπόδητος κακὰ πόλλ' ἀνέχει κάφ' ἡμῖν σεμνοπροσωπεῖς.

Car à nul autre nous ne prêterions l'oreille parmi les sophistes transcendants d'aujourd'hui, sauf à Prodicos : à celui-ci pour sa sagesse et son savoir ; à toi pour ta démarche superbe dans les rues, ta façon de jeter les yeux de côté, les maux que tu endures à marcher pieds nus, ta confiance en nous et ton air imposant¹⁴.

La critique a également souligné que le vers d'Aristophane mentionnant le regard de côté de Socrate, le vers 362, est repris dans le *Banquet* de Platon (en 221b), par Alcibiade lorsqu'il décrit Socrate lors de la campagne de Potidée, preuve d'une circulation des descriptions du maître auprès des Socratiques. Une dernière attestation se trouve dans le *Phédon* :

ὥσπερ εἰώθει ταυρηδὸν ὑποβλέψας πρὸς τὸν ἄνθρωπον

¹² Platon, *Théétète*, 143e.

Nous suivons l'établissement du texte de la collection des Universités de France :

Platon, *Théétète*, éd., A., Diès, Paris, C.U.F., 1993⁸.

Pour la traduction, nous utilisons celle de Michel Narcy, dans Platon, *Théétète*, Paris, GF-Flammarion, 1995².

¹³ Elien, *Histoires variées*, II, 13 : Καὶ ἄτε ὄντων Διονυσίων, πάμπόλῳ τι χρῆμα τῶν Ἑλλήνων σπουδῇ τῆς θεάς ἀφίκετο. Περιφερομένου τοίνυν ἐν τῇ σκηνῇ τοῦ Σωκράτους, καὶ ὀνομαζομένου πολλάκις, οὐκ ἂν δὲ θαυμάσαιμι, εἰ καὶ βλεπομένου ἐν τοῖς ὑποκριταῖς· δῆλα γὰρ δὴ, ὅτι καὶ σκευοποιοὶ ἐπλασαν αὐτὸν ὥς ὅτι μάλιστα ἐξεικάσαντες, ἀλλ' οἱ γε ξένοι τὸν γὰρ κωμωδοῦμενον ἡγνούσιν, θροῦς παρ' αὐτῶν ἐπανίσταται, καὶ ἐζήτουν ὅστις ποτὲ οὗτος ὁ Σωκράτης ἐστίν. Ὅπερ οὖν ἐκεῖνος αἰσθόμενος· καὶ γάρ τοι καὶ παρῆν οὐκ ἄλλως οὐδὲ ἐκ τύχης, εἰδὼς δὲ ὅτι κωμωδοῦσιν αὐτόν· καὶ δὴ καὶ ἐν καλῷ τοῦ θεάτρου ἐκάθητο· ἵνα οὖν λύσῃ τὴν τῶν ξένων ἀπορίαν, ἐξαναστὰς, παρ' ὅλον τὸ δρᾶμα, ἀγωνιζομένων τῶν ὑποκριτῶν, ἐστὼς ἐβλέτο. Τοσοῦτον ἄρα περιῆν τῷ Σωκράτει τοῦ κωμωδίας καὶ Ἀθηναίων καταφρονεῖν.

« Comme on fêtait les Dionysies, une très grande masse de Grecs était venue, attirée par le spectacle. Socrate était tourné en bourrique sur la scène et nommé à plusieurs reprises, et je ne m'étonnerais pas qu'on l'ait également aperçu parmi les acteurs (il est évident que les fabricants de masques l'avaient aussi représenté de manière très ressemblante) : par conséquent, du côté des étrangers – eux ne connaissaient pas en effet l'homme dont la comédie se moquait – un murmure se leva, et ils cherchaient à savoir qui pouvait bien être ce Socrate. Il s'en aperçut (on peut bien dire qu'il n'était pas là pour un motif quelconque, et encore moins par hasard, mais parce qu'il savait qu'il était l'objet d'une comédie) ; de plus, il était assis dans les bonnes places. Alors, pour mettre fin à la perplexité des étrangers, il se leva et se tint debout, exposé aux regards, pendant toute la durée de la pièce, tandis que les acteurs jouaient. Si grand était le mépris de Socrate pour la comédie et pour les Athéniens. ».

Nous suivons le texte établi par M.R. Dilts pour l'édition Teubner, Leipzig, 1974, et la traduction d'Alessandra Lukinovitch et Anne-France Morand dans Elien, *Histoire Variée*, Paris, La Roue à livres, Les Belles Lettres, 1991.

¹⁴ Aristophane, *Les Nuées*, Tome I, éd., V., Coulon et H., Van Daele, Paris, C.U.F., 1948, vers 359-363.

regardant l'homme un peu en dessous avec son air de taureau, selon son habitude¹⁵.

Nous observons donc une importance accordée à la description du visage de Socrate : ses yeux à fleur de tête, son nez épaté, et sa large bouche. De plus, cette description est presque toujours accompagnée d'une appréciation esthétique sur le physique de Socrate : chez Platon, Théodore, en comparant Théétète à Socrate, juge que tous deux ne sont pas beaux ; chez Xénophon, les yeux, le nez et la bouche de Socrate sont paradoxalement qualifiés de beaux, non en fonction de critères esthétiques, mais bien en vertu de leur aptitude à remplir la fonction pour laquelle ils ont été créés.

Selon H. Toole¹⁶, cette mention de la laideur de Socrate est présente dès les écrits des premiers socratiques et notamment dans le dialogue perdu de Phédon d'Elis intitulé *Zopyre* qui retracerait la discussion entre le philosophe et le physiognomoniste, entrevue sur laquelle nous reviendrons¹⁷. Nous nous trouvons ici face au paradoxe esthétique qui réside dans le visage de Socrate, déjà formulé par Nietzsche dans le *Crépuscule des Idoles*¹⁸ : en effet, le philosophe athénien ne répond qu'à une seule partie de la définition de l'excellence pour les Grecs, la *καλοκαγαθία*. Si l'on peut dire, en bonne logique platonicienne, que la bonté équivaut à la sagesse et à la connaissance, Socrate, à qui l'oracle de Delphes a conféré le titre de σοφός, peut être dit ἀγαθός. Cependant, ce qui le définit d'un point de vue esthétique est sa laideur. La question est alors celle de l'articulation entre la beauté spirituelle et la laideur physique¹⁹. Il convient de noter que l'aspect repoussant du physique de Socrate aura une postérité dans la représentation du philosophe cynique²⁰, qui se définira par son accoutrement, inspiré du philosophe athénien²¹. Par le vecteur du cynisme, la représentation de Socrate tend à s'assimiler à celle du philosophe en général, représentation qui tient à la caricature, comme nous en retrouvons un exemple dans la vision que pourra donner de lui-même un Apulée (avec une même dialectique, mais inversée d'un point de

¹⁵ Platon, *Phédon*, éd., L., Robin éd., Paris, C.U.F., 1949⁴, 117b.

¹⁶ H. Toole, « A quel Socratique doit-on attribuer la laideur de Socrate ? », *Athena*, 1974-1975, LXXV, p.303-317 (et résumé en français p.496-497).

¹⁷ *Socratis et Socraticorum Reliquiae*, Gabriele Giannantoni éd., IV, note 11 : « Fedone di Elide », p. 125 : « Riguardo allo *Zopiro*, non è dubbio che esso, come il *Physiognomicus* di Antistene, riguardasse la caratteristica *ὑποπία* di Socrate, cioè lo sconcerto provocato dal palese contrasto tra la bruttezza del suo aspetto esteriore e la bellezza del suo animo e delle sue parole, e l'interpretazione che Zopiro avrebbe dato del suo carattere (*stupidus, mulierosus*) sulla base della sua fisionomia e che lo stesso Socrate avrebbe, almeno in parte, confermato. »

¹⁸ Friedrich Nietzsche, *Le Crépuscule des Idoles*, Henri Albert trad., Orléans, Mercure de France, 1920, « Le problème Socrate », 3 : « On sait, on voit même combien il était laid. Mais la laideur, objection en soi, est presque une réfutation chez les Grecs. En fin de compte Socrate était-il un Grec ? La laideur est assez souvent l'expression d'une évolution croisée, *entravée* par le croisement. Autrement elle apparaît comme le signe d'une évolution descendante. »

¹⁹ H. B. Walters, « A Statuette of Socrates », *The British Museum Quarterly*, Vol. 1, No. 1 (May, 1926), p.10. Il résume clairement la question de la façon suivante : « The problem of the Socrates type – how to unite the spiritual beauty and physical ugliness of his person – occupied artists for several centuries. »

²⁰ W. Amelung, « Notes on Representations of Socrates and of Diogenes and Other Cynics », *American Journal of Archaeology*, vol. 31, n°3, 1927, p. 281-296.

²¹ Diskin Clay, « Picturing Diogenes », *The Cynics, The Cynic Movement in Antiquity and Its Legacy*, éd. R. Bracht Branham et Marie-Odile Goulet-Cazé, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1996, p.366-387, p.371 : « A *tribōn*, worn during the day and folded at night for bedding ; a wallet to carry one's earthly possessions and provisions ; sometimes a begging cup, or, in the case of Diogenes of Sinope, a drinking cup ; a walking stick that proclaimed the Cynic as a traveler and a stranger, in any city, yet at home in the world – these were the significant emblems of the Cynic's autarky, autonomy, and contempt for convention. Antisthenes disputed with Diogenes of Sinope the title of inventor of this Cynic stage costume, although Socrates and one Diodorus of Aspendus also had some claims to the originality that led to centuries of conformity. »

vue axiologique, entre la beauté perçue par autrui et la manière dont se perçoit le philosophe lui-même, puisque Apulée donne des exemples de philosophes au physique agréable tout en se détachant lui-même de ce groupe)²².

La question de l'importance de la présence physique de Socrate peut trouver une réponse dans la pratique-même du dialogue socratique. En effet, comme l'explique Françoise Frontisi-Ducroux, le face à face entre Socrate et ses interlocuteurs est nécessaire pour entamer une discussion philosophique : « le langage visuel précède et induit celui des paroles. »²³. C'est ainsi qu'elle interprète le silence des prisonniers de la caverne dans la *République* : ne pouvant pas se faire face, puisqu'ils sont enchaînés, ils ne peuvent pas non plus communiquer. Cette idée est également développée par Umberto Curi : proposant une relecture du mythe de la caverne, il souligne que les philosophes sont définis par le fait qu'ils aiment à contempler la vérité²⁴, et qu'en revanche, le manque d'éducation philosophique se caractérise, dans la condition du prisonnier, par une amputation sensorielle (visuelle et auditive puisque les prisonniers ne voient que des ombres et n'entendent que des échos), laquelle débouche sur une amputation cognitive : les prisonniers n'ont qu'une vision tronquée du monde et d'eux-mêmes et leurs discours ne sont alors que le reflet de cette limitation essentielle. Le mythe de la *République* traduit donc bien l'importance de la vision, vision dont la libération devient la métaphore de la formation philosophique²⁵. La contemplation du visage sert de prélude à la conversation philosophique, à la recherche sur soi, puisque selon le texte bien connu de l'*Alcibiade*, pour bien se contempler, l'âme a besoin du regard d'autrui dans lequel elle se reflète.

²² Nous retrouvons ces affirmations dès les premiers arguments de sa défense dans le procès pour sorcellerie qui lui est intenté :

Apulée, *Apologie*, éd., P., Valette, Paris, C.U.F., 1960², IV : *Praeterea: licere etiam philosophis esse uolui liberali; Pythagoram, qui primum se esse philosophum nuncuparit, eum sui saeculi excellentissima forma fuisse; [...] itemque multos philosophos ab ore honestissimos memoriae prodi, qui gratiam corporis morum honestamentis ornauerint. Sed haec defensio, ut dixi, aliquam multum a me remota est, cui praeter formae mediocritatem continuatio etiam litterati laboris omnem gratiam corpore deterget, habitudinem tenuat, sucum exsorbet, colorem obliterat, nigorem debilitat. Capillus ipse, quem isti aperto mendacio ad lenocinium decoris promissum dixere, uides quam sit amoenus ac delicatus, horrore implexus atque impeditus, stuppeo tomento adsimilis et inaequaliter hirtus et globosus et congestus, prorsum inenodabilis diutina incuria non modo comendi, sed saltem expediendi et discriminandi : satis, ut puto, crinium crimen, quod illi quasi capitale intenderunt, refutatur.*

« Et j'aurais ajouté qu'il est permis même à un philosophe d'avoir une figure avenante : Pythagore, qui le premier prit le nom de philosophe, fut l'homme le plus remarquablement beau de son temps ; [...] et bien d'autres philosophes encore, dont l'histoire rapporte qu'ils étaient beaux de visage, firent valoir leurs avantages physiques par la dignité de leurs mœurs. Mais ce genre de défense, je l'ai dit, est bien loin de me convenir : médiocrement pourvu d'agréments extérieurs, la continuité de mes travaux littéraires enlève toute grâce à ma personne, exténue mon corps, tarit mon embonpoint, fane mon teint, paralyse ma vigueur. Cette chevelure même, dont mes adversaires, par un mensonge flagrant, ont attribué la longueur à un artifice de coquetterie, tu vois comme elle est gracieuse et efféminée : hirsute, emmêlée et enchevêtrée, semblable à de la bourre d'étaupe, inégalement ramassée en mèches rudes et en paquets, elle forme des nœuds inextricables, tant il y a longtemps que je néglige, je ne dis pas de la cultiver, mais de la peigner et démêler. C'en est assez, j'imagine, pour réfuter leurs dires concernant mes cheveux, dont ils m'ont fait un crime capital. »

²³ F. Frontisi-Ducroux, *Du masque au visage, Aspects de l'identité en Grèce Ancienne*, Paris, Flammarion, 1995, p.24-25. La question des « visages platoniciens » est abordée à plusieurs reprises dans l'œuvre et particulièrement p.29-30.

²⁴ Platon, *République*, V, 475e : Τοὺς τῆς ἀληθείας [...] φιλοθεάμονας.

²⁵ U. Curi, *La forza dello sguardo*, Torino, Bollati Boringhieri editore, 2004. Le chapitre 4, « Vedere le idee », traite tout particulièrement de cette question, p. 166 : « L'errore logico si presenta come una conseguenza di una preesistente inferiorità sul piano del vedere. Il linguaggio, ciò che i prigionieri dicono, è raffigurazione di ciò che essi vedono, sicché la *apaideusia* sensoriale implica anche quella forma di mancanza di formazione che si manifesta attraverso discorsi nei quali si parla di ombre come se fossero oggetti reali. Per dirla in altri termini, tutto ciò che riguarda la condizione originaria degli uomini – il fatto che essi siano prigionieri, che abbiano di se stessi e degli altri una conoscenza fallace, che ritengano reali i riflessi acustici e visivi, che si scambino discorsi destituiti di fondamento – scaturisce da, e infine coincide con, la limitazione dello sguardo. »

Le vis-à-vis qui précède et prépare le dialogue socratique, jeu de miroir entre le philosophe et son double, un Théétète au nez camus et aux yeux à fleur de tête, ne constitue, pour Platon, qu'une étape préliminaire à l'entretien qui, par le *logos*, s'instaure d'une âme à l'autre, et au parcours qui doit mener à la contemplation de la beauté et du divin. Mais le point de départ de ce processus pédagogique, la relation de réciprocité visuelle entre semblables, est en accord total avec la conception grecque de l'identité. La connaissance de soi passe par l'autre²⁶.

Avoir une représentation de Socrate, c'est donc d'une certaine manière entamer le discours philosophique, le dialogue avec lui. Il convient de noter que la contemplation du visage de Socrate ne peut toutefois être considérée comme un en-deçà du dialogue : elle initie la communication entre les êtres, mais apporte également une dimension supplémentaire sur laquelle il convient de s'interroger²⁷. Comme l'explique Emmanuel Lévinas, le visage d'autrui est ce qui l'extériorise et l'impose dans une dimension proprement éthique, dans sa ressemblance et sa différence absolue avec moi.

Autrui demeure infiniment transcendant, infiniment étranger, – mais son visage où se produit son épiphanie et qui en appelle à moi, rompt avec le monde qui peut nous être commun [...] La présentation de l'être dans le visage ne laisse pas de place logique à sa contradictoire. Aussi, au discours qu'ouvre l'épiphanie comme visage, je ne peux me dérober par le silence comme Thrasymaque irrité s'y essaie, dans le premier livre de la *République* (sans d'ailleurs y réussir). [...] Le visage ouvre le discours originel dont le premier mot est obligation qu'aucune « intériorité » ne permet d'éviter. Discours qui oblige à entrer dans le discours, commencement du discours que le rationalisme appelle de ses vœux, « force » qui convainc même « les gens qui ne veulent pas entendre » et fonde ainsi la vraie universalité de la raison²⁸.

Comment le visage de Socrate, forme de relais de sa parole, peut-il alors nous inviter au dialogue en initiant le questionnement ?

Comment faire un portrait de Socrate ?

Si l'étude de la représentation de Socrate apparaît nécessaire de par la rupture qu'elle crée avec le système grec de valeurs à la fois esthétiques et morales, ainsi que pour des motifs philosophiques, il convient néanmoins de souligner que la représentation de Socrate ne va pas de soi. En effet, lorsque Alcibiade, dans le *Banquet* de Platon, fait irruption, dans un état d'ébriété avancée, dans le banquet d'Agathon, il est sommé par Eryximaque de prononcer, comme les autres convives, un discours et un éloge de l'Amour. Après avoir expliqué qu'il ne peut faire l'éloge de personne d'autre – pas même d'un dieu – en présence de la personne qu'il aime, Alcibiade se propose alors de faire un éloge de Socrate. Cet éloge, comme il l'affirme pourtant, n'appartient plus au registre de la bouffonnerie ; il s'agit au contraire d'un discours de vérité :

²⁶ F. Frontisi-Ducroux, *ibid.*, p.30.

²⁷ C'est la question que pose Emmanuel Lévinas au début de sa réflexion sur « Le visage et l'extériorité » : « Le visage n'est-il pas donné à la vision ? En quoi l'épiphanie comme visage, marque-t-elle un rapport différent de celui qui caractérise toute notre expérience sensible ? », dans *Totalité et infini, Essai sur l'extériorité*, Paris, Biblio Essai, Le Livre de Poche, 1990, p.203.

²⁸ Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini, Essai sur l'extériorité*, Paris, Biblio Essai, Le Livre de Poche, 1990, p. 211-220.

Τάληθῃ ἐρῶ : ἀλλ' ὄρα εἰ παρίης. - Ἀλλὰ μέντοι, φάναι, τά γε ἀληθῇ παρίημι, καὶ κελεύω λέγειν.

Je veux dire la vérité : à toi de voir si tu l'acceptes. – La vérité ? Bien sûr que je l'accepte. Je te demande même de la dire²⁹.

Or, la forme choisie par Alcibiade pour faire l'éloge de Socrate est bien celle de l'image, de la représentation, du portrait textuel :

Σωκράτη δ' ἐγὼ ἐπαινέιν, ὧ ἄνδρες, οὕτως ἐπιχειρήσω, δι' εἰκόνων. Οὗτος μὲν οὖν ἴσως οἰήσεται ἐπὶ τὰ γελοϊότερα· ἔσται δ' ἡ εἰκὼν τοῦ ἀληθοῦς ἔνεκα, οὐ τοῦ γελοίου.

Pour faire l'éloge de Socrate, mes amis, j'aurai recours à des images. Il croira, sans doute, lui, que c'est pour être plus drôle, et pourtant l'image aura pour but la vérité, non la drôlerie³⁰.

On peut bien sûr penser que c'est parce que Alcibiade est ivre qu'il recourt à des images, parce qu'il est incapable de construire un discours. En ce sens, le recours à l'image serait vu comme la forme minimale d'expression du λόγος, expression inférieure de la pensée par rapport au discours organisé. Mais il semble plus intéressant d'interroger réellement ce recours nécessaire à l'image pour exprimer la vérité de la personnalité de Socrate. Même si l'image proposée par Alcibiade, à travers la célèbre comparaison avec le Silène apparaît comme une image bouffonne³¹, il faut bien distinguer, comme le fait Léon Robin, entre l'élément comique sans vérité – c'est-à-dire le discours précédent d'Aristophane – et le « comique de vérité »³² qui est exprimé par le portrait de Socrate dressé par Alcibiade. Il s'agit donc pour nous d'interroger cette forme d'expression de la vérité du philosophe athénien dans son originalité.

PORTRAITS MATERIELS : QUEL SOCRATE EST REPRESENTÉ ?

Le fait même de réaliser un portrait de Socrate peut être curieux en soi, le philosophe athénien ne comprenant pas, comme nous le rappelle Diogène Laërce, l'intérêt que l'on pouvait trouver aux représentations figurées, à la mise en scène de soi :

Il disait aussi que ceux qui se font faire leur portrait en pierre l'étonnaient : toute leur attention va à la pierre, qu'elle soit tout à fait ressemblante, alors que d'eux-mêmes, ils n'ont cure, de sorte qu'ils ne se montrent pas ressemblants à leur statue. Il jugeait bon aussi que les jeunes gens se regardent continuellement dans un miroir, afin que, s'ils sont beaux, ils en deviennent dignes, et que s'ils sont laids, ils dissimulent sous leur éducation leur vilaine apparence³³.

²⁹ Platon, *Banquet*, éd., P., Vicaire et J., Laborderie, notice de Léon Robin, Paris, C.U.F.1989, 214 e.

³⁰ Platon, *Banquet*, 215a.

³¹ Il convient de noter, avec Kenneth Dover, *ibid.*, que le recours à l'εἰκὼν lorsque l'on fait un portrait est un trait courant de l'humour grec, dont on retrouve de nombreux exemples chez Aristophane. Ces comparaisons – souvent animalières – ne sont évidemment pas laudatives !

³² Notice de Léon Robin à l'édition C.U.F., p. XCVIII

³³ Diogène Laërce, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, II, 33 : ἐλεγέ τε θαυμάζειν τῶν τὰς λιθίνας εἰκόνας κατασκευαζομένων τοῦ μὲν λίθου προνοεῖν ὅπως ὁμοιότατος ἔσται, αὐτῶν δ' ἀμελεῖν, ὥς μὴ ὁμοίους τῷ λίθῳ φαίνεσθαι. ἡξίου δὲ καὶ τοὺς νέους συνεχῆς κατοπτρίζεσθαι, ἵν' εἰ μὲν καλοὶ εἶεν, ἄξιοι γίγνοιτο· εἰ δ' αἰσχροί, παιδείᾳ τὴν δυσείδειαν ἐπικαλύπτοιεν.

Cette position recoupe celle de Platon, telle que l'exposent Mary Beard et John Henderson, *Classical Art, From Greece to Rome*, Oxford, Oxford History of Art, Oxford University Press, 2001, p. 237 : « The images of

Pourtant la représentation de Socrate ne se réduit pas à une description matérielle ; comment comprendre alors l'intérêt pour l'image du philosophe athénien ? Un portrait peut-il faire office de biographie imagée³⁴ ? Peut-on comprendre la relation entre portrait littéraire et portrait matériel sur le modèle de la μίμησις, étant donné que la représentation est une composante inhérente de l'œuvre d'art³⁵ ?

Portraits grecs, portraits romains

Avant de commencer à analyser certaines représentations iconographiques de Socrate, il importe de mettre en avant le point suivant : les sculptures que nous avons conservées du philosophe athénien sont pour la plupart des copies romaines d'originaux grecs : se pose donc le problème de la transmission et de l'acculturation des modèles grecs à la société romaine. En effet, le phénomène de copie a également entraîné des modifications qu'il convient de détailler.

Nous pouvons tout d'abord noter, avec Gisela Richter³⁶, qu'à l'inverse de la pratique des Grecs de l'époque classique qui érigeaient des statues dans des lieux sacrés, en hommage à des divinités, puis dans des lieux publics, les Romains ont également utilisé les statues comme ornement dans des maisons privées³⁷. Cette différence de pratique en explique une autre, la réduction de la taille des statues et l'invention du buste. En effet, puisque pour les Romains la statue devient un ornement privé et non plus public, cette dernière doit s'adapter à son nouvel environnement : les artistes réduisent la taille des œuvres, et se concentrent sur la partie du corps qui leur semble (ou qui semble à leurs commanditaires) la

Socrates is not to be confused with the real Socrates ; in Platonic terms, the image of Socrates tells us that. Why ? Because it is precisely *an image*, and images are neither reality nor reliable guides to it. The paradox is that, in coming face to face with one of the most individual physiognomies of them all, we are also confronted by a portrait that was designed to remind us how contested the relationship is between how people look (or are made to look) and how they « really » are. Metaphysics aside, portraits always raise the questions of how far the truth of a person – heart, mind, or soul – can be captured for the eye. »

³⁴ Sheila Dillon, *Ancient Greek Portrait Sculpture, Contexts, Subjects, and Styles*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p.7 : « The portrait statue of Socrates is perhaps the best and most famous example of a portrait image that aims to be a visual re-presentation of the literary descriptions of its subject's life. Socrates' portrait in fact so well matches what the viewer knows from literary accounts about Socrates' physical appearance and the life that he led, that it encourages one to read all portraits in this way. ».

³⁵ Sheila Dillon, *Ancient Greek Portrait Sculpture*, pose le problème de la reconnaissance des portraits par le public, dans le cadre du phénomène des copies romaines d'originaux grecs, p. 29 : « Unlike images of the Roman Emperor, portraits of Greek intellectuals refer not to a living individual with a constantly changing physical appearance, but to a known and fixed image of that person from a time long past. If the new Roman version diverged considerably from this old fixed image, it would have been unrecognizable as a representation of that image. », mais souligne également le fait qu'on ne peut évacuer l'idée d'une représentation, d'une mise en scène, p.9 : « even the most realistic-looking portraits should be interrogated as representation rather than simply accepted as *mimesis*. ».

³⁶ Gisela Richter, *The Portraits of the Greeks*, London, Phaidon, 1965.

³⁷ Nous savons qu'une statue de Socrate se trouvait très probablement dans une villa à Casale Maruffi (Frattochie), comme l'atteste une inscription. Elle est citée et analysée dans : Peter Stewart, *Statues in Roman Society, Representation and Response*, Oxford, Oxford Studies in Ancient Culture and Representation, Oxford University Press, 2003, p.255-256 : « It was found in 1926 along with two satyrs, a Minerva and a female portrait statue. We can presume that there were also herms of Cato (probably Cato Uticensis) and Socrates. The inscription closely associates the images of Greek philosopher and Roman magistrate as appropriate and inspiring elements in the garden retreat, presided over by the muses [...] Cato might not seem at home in this environment, but there is further evidence that the idyllic villa garden was not merely reserved for satyrs and philosophers. Portraits images of worthy Greeks and Romans were intended to be instructive, exemplary and representative of past wisdom and virtue. All kinds of celebrities, and not just intellectuals, could find their way into the domestic sphere as examples of right behaviour. ».

plus importante : le visage. Ainsi, à l'inverse de la statuaire grecque qui s'intéressait à l'ensemble du corps, à sa position, à l'usage des drapés etc., les copies romaines que nous possédons accordent davantage d'importance au visage par rapport à leur original grec. Il s'agit en effet pour les Romains d'une image qui se veut historique et véridique de la culture grecque ; les mêmes œuvres d'art (on peut en effet parler de similitude puisque qu'il s'agit de copies) ont donc rempli dans deux civilisations différentes des buts totalement divers. En ce qui concerne la focalisation romaine sur le visage, celle-ci est déjà affirmée par Cicéron dans le *De legibus*³⁸, et se développe dans le cadre de la représentation des ancêtres par des masques de cire, qui symbolisent la transmission du *mos maiorum*. Ainsi, cette présence de portraits de philosophes grecs dans les villas des riches Romains, et de Socrate en particulier montre bien la présence de la philosophie à Rome, puisque, comme le dit Paul Zanker³⁹, ces statues, même si elles célèbrent des personnages appartenant à une autre culture et à un passé révolu, incarnent les velléités intellectuelles de leurs propriétaires. Il faut enfin noter, comme le rappellent Vagn Poulsen et Gisela Richter⁴⁰, qu'à la différence du portrait grec classique, qui entend donner une image idéalisée de la personne représentée (que l'on pense aux représentations de Périclès par exemple, toujours casqué pour cacher le défaut de forme de son crâne – en forme de poire ! –), le portrait romain se veut lui réaliste, et ce dès les premiers témoignages que nous pouvons trouver⁴¹.

³⁸ Cicéron, *De legibus*, I, 9, 26-27 : *Nam cum ceteras animantes abiicisset ad pastum, solum hominem erexit et ad caeli quasi cognationis domicilique pristini conspectum excitavit, tum speciem ita formavit oris, ut in ea penitus reconditos mores effingeret. Nam et oculi nimis argute quem ad modum animo affecti simus, loquuntur et is qui appellatur uultus, qui nullo in animante esse praeter hominem potest, indicat mores, quoniam uim Graeci norunt, nomen omnino non habent.*

« Car, tandis que la nature a rejeté vers leur pâture les autres animaux, l'homme est le seul dont elle ait dressé la taille et qu'elle ait appelé à regarder le ciel, comme vers le lieu de sa parenté et de son premier séjour, et elle a tracé de telle sorte les lignes de sa physionomie qu'elle y a empreint les tendances secrètes de son caractère. Car les yeux extrêmement expressifs disent les émotions qui s'emparent de notre âme, et ce que l'on appelle « le visage », dont l'analogue ne peut exister chez aucun être vivant autre que l'homme, le visage dénote le caractère : les Grecs en connaissent bien l'énergie, mais ne possèdent aucun mot qui le désigne. ».

Nous suivons l'établissement du texte et la traduction de Georges de Plinval pour la Collection des Universités de France.

Cicéron, *Traité des lois*, éd., G., de Plinval, Paris, C.U.F., 1959.

³⁹ Paul Zanker, *The Mask of Socrates*, p.201 : « The houses and villas of the rich often contained whole series of portraits of poets and thinkers. But these were almost exclusively images of celebrated Greeks of the distant past. Copied from Classical and Hellenistic portrait statues, only reduced to busts, they shaped the Romans' image of the man of intellectual pursuits, as someone who enjoyed a position of great authority but belonged to a very different age. »

⁴⁰ Gisela M.A. Richter, « The Origin of Verism in Roman Portraits », *The Journal of Roman Studies*, vol. XLV, 1955, p.39-46. Elle propose alors une définition du « vérisme » caractéristique du portrait romain, p.39 : « Verism I take to mean a somewhat dry realism, a realism which shows the person portrayed as he really is, without idealizing tendencies, with wrinkles and warts and other physical defects, and also, what is more important, with an expression not of a philosopher or poet or visionary, but of what might be called a man of affairs. ».

Elle rappelle aussi l'importance des portraits de cire des ancêtres dans la constitution du portrait romain.

p. 46 : « When the Greek artists, after the conquests of their countries during the third and second centuries B.C., began to work for Roman clients, who had taste for realism, and in addition were practical, realistic people, with faces very different from those of the Greek philosophers and poets who had oftenest been represented in past times, it was then that veristic Roman portraiture was born. It was the Greeks with their long experience in naturalistic representation and in the carving of marble, and the Romans with their faces of a lively verism and with their taste for realism, who together created the great epoch of Republican portraiture. »

⁴¹ Vagn Poulsen, *Les portraits romains, République et Dynastie Julienne, Volume I*, Copenhague, Publications de la Glyptothèque NY Carlsberg, 1973, p.8 : « Ainsi, les plus anciens portraits de personnalités qu'il ait été possible d'identifier apportent tous deux le même témoignage : l'art du portrait romain (dans la conception

Les différents portraits de Socrate

Je voudrais d'abord commencer par faire un rapide inventaire du matériel à disposition. Pour cela, je m'appuierai sur la liste établie par Gisela Richter dans son ouvrage *The Portraits of the Greeks* : elle distingue les bustes, les statues, les statuettes (qui peuvent être en marbre, en argile ou en bronze), les bas-reliefs, les peintures, les mosaïques, et les monnaies. Certains matériaux intéressent moins directement notre étude : c'est le cas des mosaïques ou des peintures, qui ne sont reliées à Socrate que parce que le nom du philosophe est indiqué sur l'œuvre et non pour un quelconque motif de ressemblance⁴², ou des statues et des monnaies dont il ne reste qu'un nombre restreint de pièces. Comme nous pouvons le voir sur la reproduction de la mosaïque de Cologne, le rapprochement avec la figure de Socrate telle que nous la connaissons d'après les sources littéraires ne peut pas se faire ; on ne reconnaît le philosophe qu'au fait que son nom est indiqué sous sa représentation iconographique.

historique du terme) a été fondé par des artistes grecs, passés maîtres dans l'art de représenter l'individu d'une manière entièrement réaliste et pathétique. »

⁴² Kenneth Lapatin, *ibid.*, p.121 : « When he was depicted in ancient floor mosaics Socrates clearly served as an attribute of high culture, for he was inserted into the ranks of the Seven Sages. »

Illustration 1 : détail de la mosaïque dite de Dionysos, Römisch-Germanisches Museum, Cologne, 220-230 ap. J.C. Photographie extraite du site *Sacred Destinations*.



Je choisirai donc d'étudier plus en détail les bustes, ainsi qu'un bas-relief. Dans le cadre de mon étude, le type d'œuvre le plus intéressant à étudier est sans doute le buste, puisqu'il permet une focalisation sur le visage, mais il convient également de noter, avec Sheila Dillon⁴³, que le choix du buste, qui est également appelé « Hermès », est particulièrement intéressant dans le cadre de la représentation du philosophe athénien :

The herm was also a particularly appropriate support for the portraits of Greek thinkers and writers because of Hermes' long association with *logos*, communication and oratory, in his guise as Hermes Logios. Hermes was also associated with education of the young, and with trickery and cunning, as well as deception; he possesses, therefore, Socratic-like behaviour.

La plupart des critiques⁴⁴ s'accordent pour dire qu'il existe deux types de représentation de Socrate en ce qui concerne les portraits de pierre (certains en proposent trois, mais ils

⁴³ Sheila Dillon, *Ancient Greek Portrait Sculpture*, p. 31.

⁴⁴ La tradition, incarnée par l'ouvrage de John Jakob Bernoulli, *Griechische Ikonographie mit Ausschluss Alexanders und der Diadochen* (2 vol.), Munich, F. Bruckmann A.G., 1901, définit trois types de représentations de Socrate, qui sont décrites dans l'article de W. Amelung, *ibid.*, p. 283 : « We all know the other three principal types of the Socrates portrait; the oldest one of realistic bent, an accurate copy from nature without the slightest attempt at spiritualization; then that outstanding type with massive brow and eloquent lips, which one would like to ascribe to Lysippos; and finally the powerful rugged head of the Villa Albani. ».

sont minoritaires). La classification, qui se compose du type A et du type B, repose sur des critères qui sont à la fois chronologiques et esthétiques. Je me permets de citer ici Kenneth Lapatin⁴⁵, qui résume ainsi les différences entre les divers types : « Le type A, avec ses traits ronds, son nez épaté, ses cheveux fins et son front dégarni, ressemble de près à l'iconographie traditionnelle des satyres. [...] Les historiens de l'art ont situé chronologiquement ce type entre la fin du V^e siècle, le quatrième siècle et la période hellénistique. Des analyses stylistiques suggèrent que ce type a été créé dans le premier quart du quatrième siècle, et de nombreux commentateurs en sont venus à penser que les amis de Socrate ont commandé l'original en bronze perdu rapidement après sa mort⁴⁶. Le type B atténue les traits repoussants et faunesques du type A pour leur donner un caractère plus noble. Il est ainsi associé avec le portrait effectué par Lysippe, commandité par Lycurgue. [...] ». G. Richter note que le portrait de type B était très populaire à Rome⁴⁷, ce qui explique sans doute l'importance du nombre des portraits que l'on peut rattacher à ce type par rapport à ceux du type A. Cette popularité du portrait de type B incarne une forme de rupture par rapport aux pratiques romaines du portrait : alors que les Romains préférèrent une forme de représentation réaliste que Gisela Richter a même pu qualifier de « vériste », ils ont néanmoins adopté dans leur grande majorité la représentation idéalisée de Socrate.

Si nous nous intéressons à l'étude du type A dans les bustes et prenons une des pièces les plus connues, le buste du Musée National de Naples, nous pouvons noter à quel point ce type se rapproche des représentations textuelles que nous trouvons chez Platon et chez Xénophon dans la description du visage : nous pouvons ainsi retrouver, comme le note Jacques Vincent⁴⁸, la référence à l'embonpoint, qui se manifeste au niveau des joues, les cheveux rares, les yeux saillants (ce trait est renforcé par la mise en avant des rides au niveau des tempes), le nez épaté et la bouche aux lèvres épaisses. On retrouve également une forme de bonhomie dans le demi-sourire esquissé par Socrate, qui pourrait être une représentation picturale de l'ironie. Pour Jacques Vincent, il s'agit de l'image la plus fidèle historiquement (puisque la plus ancienne). On pourrait également ajouter qu'il s'agit de l'image la plus proche des sources littéraires que nous possédons.

Aujourd'hui, les critiques s'accordent pour reconnaître de nombreux traits communs aux types A et C, jusqu'à n'en faire un seul type. Le type C est alors considéré comme une simple variante.

⁴⁵ Kenneth Lapatin, *ibid.*, p.112-113.

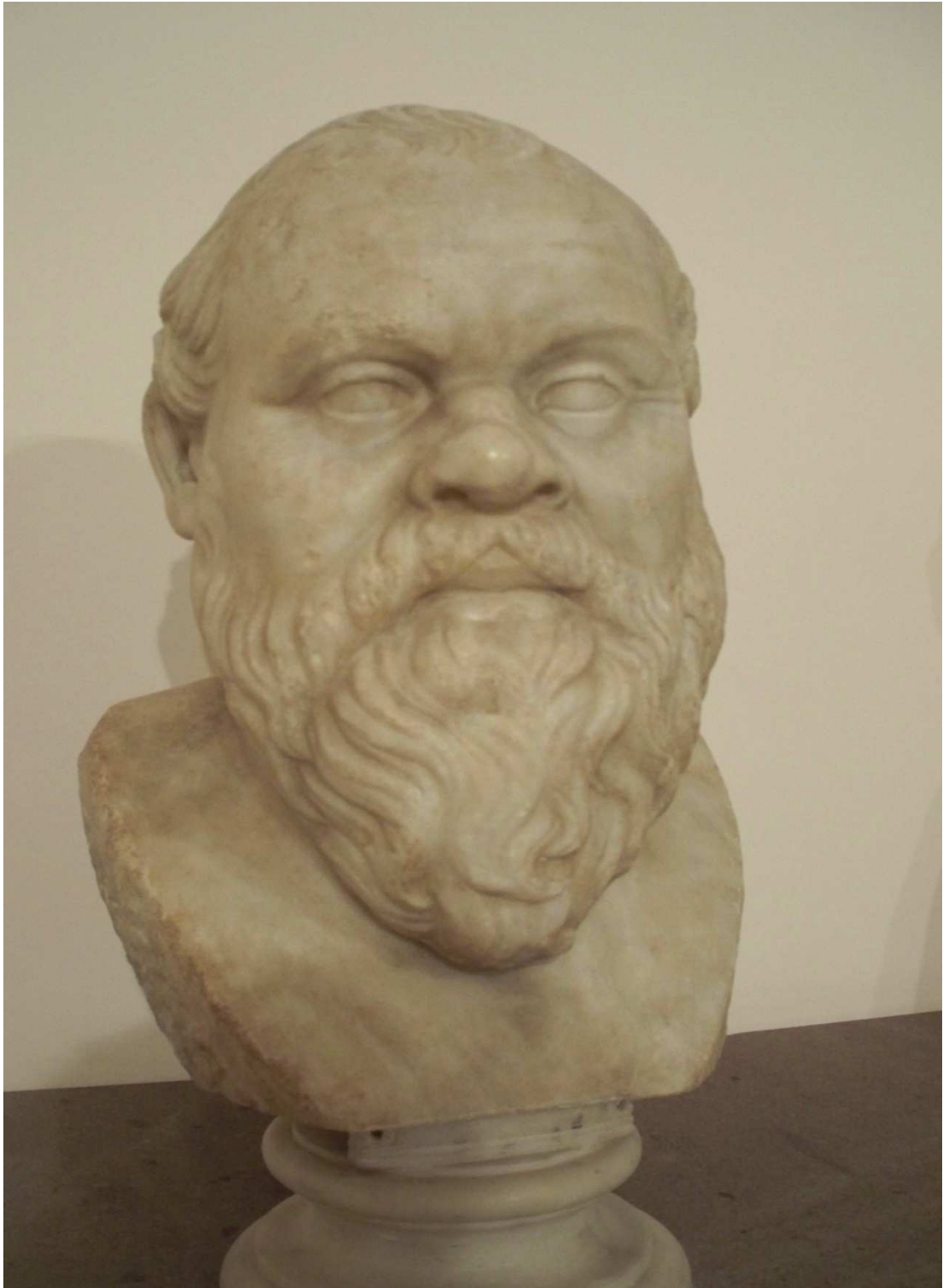
⁴⁶ C'est notamment l'opinion de Paul Zanker, particulièrement diffuse puisqu'on la retrouve dans la description-même du buste proposée par le musée de Naples, où ce dernier est conservé.

Il convient de souligner que nous ne trouvons aucune source littéraire qui puisse appuyer cette conjecture, en dehors du texte de Diogène Laërce cité en exergue. Toutefois, ce texte ne comporte pas la mention de l'intervention des disciples de Socrate.

⁴⁷ Gisela Richter, *ibid.*, p. 110.

⁴⁸ Jacques Vincent, « Le type historique de Socrate dans l'art grec », *L'Information historique*, 1975, 37, n°3, p.107-112.

Illustration 2 : Buste (type A), Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Collection Farnèse, Naples⁴⁹. Photographie personnelle.



⁴⁹ Nous renvoyons à Gisela Richter, *ibid.*, qui en fait la description (fig. 482) p.111.

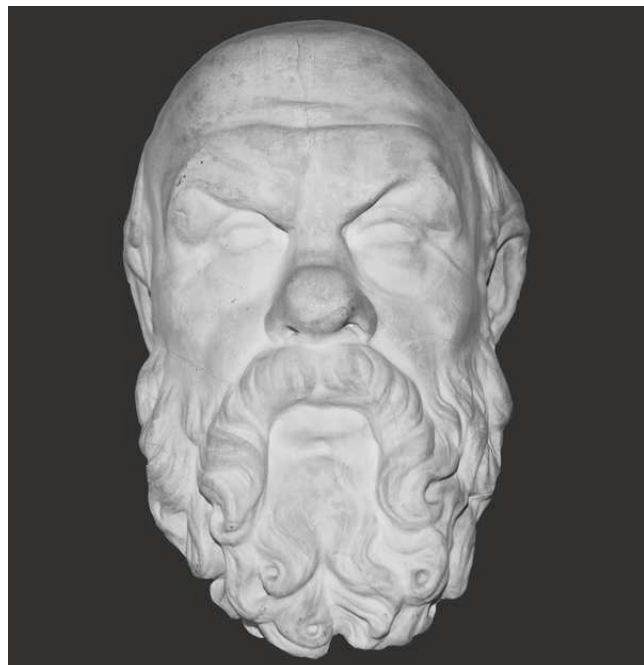
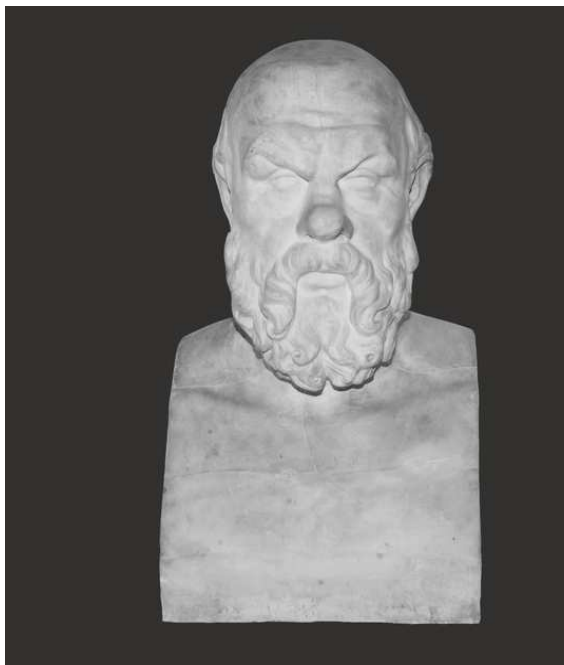
Nous retrouvons les mêmes traits dans ce qui a été considéré par certains critiques comme le type C des représentations socratiques, mais que l'on considère aujourd'hui comme une simple variante du type A : il s'agit du buste de la villa Albani, retrouvé en 1735 à Tusculum devant la villa de Cicéron⁵⁰. Si le mouvement particulièrement marqué des sourcils donne une expression plus sévère au buste, mettant néanmoins en valeur la protubérance des yeux, on retrouve l'embonpoint dans les pommettes saillantes. L'on ne peut bien sûr pas dire que ce buste avait été commandé par Cicéron en personne, mais la présence à proximité de sa villa d'une représentation de Socrate, plus inspirée des sources textuelles grecques alors même que l'autre type de représentation, le type B, était davantage en vigueur à Rome, reste une perspective stimulante, qui suggérerait la connaissance qu'avait l'Arpinate des textes socratiques⁵¹. Ce portrait incarnerait la fusion entre la préférence latine pour le portrait réaliste et la révolution artistique provoquée par la création du premier portrait de Socrate⁵².

⁵⁰ Une abondante bibliographie développe la question des villas cicéroniennes : un des premiers à aborder la question est O.E. Schmidt, dans l'article « Ciceros Villen », *Neue Jahrbücher für das Klassische Altertum*, III, 1899, p.328-355 et p.466-497. On peut également citer G. Mac Cracken, « Cicero's Tusculan Villa », *The Classical Journal*, XXX, 1934-1935, p.261-277 ; S. Treggiari, « Home and Forum: Cicero between "public" and "private" », *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, CXXVIII, 1998, p.1-23, ou encore S. Hales, « At home with Cicero », *Greece and Rome*, XLVII, 2000, p.44-55.

⁵¹ Diskin Clay, « Picturing Diogenes », *The Cynics, The Cynic Movement in Antiquity and Its Legacy*, éd., R. Bracht Branham et Marie-Odile Goulet-Cazé, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1996, p.366-387, décrit la profusion des portraits des philosophes grecs dans les villas romaines sous quelque forme que ce soit, p.383 : « For the wealthy consumer of ancient works of art, there were ways of living comfortably with other ancient they could stand as portrait busts on herms decorously positioned along the walls of a library (as they were in the Villa dei Papiri and the library at Pergamum) or they could be collected and displayed in a suburban villa to advertise the culture of the owner (as they were in the Villa of Brutus near Tivoli). They could be admired as they were organized in mosaics on the floor of a great room, as in Cologne and Baalbek. They could keep their owners company in the form of small, portable bronzes, as they did in the Villa dei Papiri. Perhaps the most ingenious project to accommodate philosophers and poets comfortably to the viewer was the stone benches or exedra constructed in the Ptolemaic Serapeum in Memphis. Here the visitor could sit and communicate with the eleven figures of poets and philosophers positioned between the benches forming the half-circle of the exedra. ».

⁵² L'assimilation entre un propriétaire et sa villa est un phénomène bien connu : nous pouvons ainsi citer Sylvie Agache, « La Villa comme image de soi (Rome Antique, des origines à la fin de la République) », *La villa et l'univers familial, de l'Antiquité à la Renaissance*, éd., Perrine Galand-Hallyn, Paris, PUPS, 2008, p. 15 : « En 1899, dans une monographie sur les villas de Cicéron qui reste l'étude de référence sur ce sujet, O.E. Schmidt soulignait l'importance de l'attention au phénomène des villas pour mieux appréhender la mentalité romaine. [...] « Ces hommes furent aussi étroitement liés à leurs domaines que des escargots à leur coquille ». De fait, dans la littérature latine, l'identification entre le *dominus* et sa ou ses villas est un trait constant. ».

Illustration 3 : Buste (ancien type C, considéré aujourd'hui comme un type A), tête montée sur un hermès moderne, Villa Albani, Rome. Photographies extraites du site *Archäologische Sammlungen der Universität Graz*.



On retrouve également une expression du type A dans un bas-relief en bronze retrouvé dans la Casa dei Capitelli Figurati⁵³ à Pompéi en 1832 : il s'agit probablement de l'image qui rapproche le plus Socrate de la figure du Silène. En effet, on assimile généralement le personnage représenté à Socrate et non à Silène en raison de la forme de ses oreilles (les oreilles sont pointues pour Silène, rondes pour un humain, même si la forme des oreilles aussi est encore discutée !). Le bas-relief ne se compose pas d'un portrait du seul Socrate, mais d'un groupe de personnes, donnant ainsi une image qui peut constituer une structure narrative. Paul Zanker note que nous retrouvons dans la posture de Socrate, appuyé sur son bâton un motif typique de l'époque hellénistique, qui exprimerait la possibilité de prendre du temps libre, ainsi que le plaisir pris à la conversation. Dans ce groupe de trois personnages, l'identité de la femme qui se trouve à gauche a été discutée par les critiques, qui proposent une identification à Aspasia, ou à Diotime. Si l'on choisit d'identifier la femme du bas-relief à la prêtresse, l'allusion au *Banquet* platonicien devient alors transparente, puisque le personnage central est assimilé par tous les critiques à Eros. On pourrait alors analyser la scène de la façon suivante : le sujet de la discussion entre Diotime et Socrate, l'amour, se trouve être symbolisé par sa divinité tutélaire, et se situe, assez logiquement, entre les deux interlocuteurs. Cette lecture du bas-relief renforcerait l'analyse selon laquelle le type A de la représentation socratique est plus ancien et plus directement lié aux sources littéraires.

⁵³ Elle se trouve dans le Regio VI de Pompéi, sur la Strada della Fortuna, à proximité de la Domus del Fauno. Les fouilles ont été effectuées entre 1831 et 1836.
<http://www.pompeiviva.it/pv/it/pompei.htm>

Illustration 4 : Bas-relief en bronze (type A), moulé à époque romaine d'après un original d'argile d'époque hellénistique (II-III^e siècles av. J.C.)⁵⁴, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Collection Castellani, Naples. Photographie extraite du site *UC Press E-Books Collection*.



Le type B nous donne l'image d'un Socrate un peu différent : l'embonpoint s'est effacé, comme l'atteste un creux plus marqué sous les pommettes, donnant ainsi au philosophe un air moins débonnaire. De même, l'un des traits les plus caractéristiques de Socrate, c'est-à-dire les yeux à fleur de visage, est singulièrement atténué (par l'estompe des rides au niveau de la patte d'oie par exemple). Sa calvitie a été réduite et se confond à présent avec celle qui est traditionnellement associée aux intellectuels, ainsi que les cheveux longs et bouclés. La barbe, symbole de l'intellectuel, est également plus soignée. Le Socrate ainsi représenté s'éloigne donc de nos sources littéraires, son expression est plus grave, il se détache aussi nettement de la figure du faune que l'on pouvait distinguer dans le type A. On peut donc parler d'une transformation de la représentation de Socrate. D'une certaine manière, la notion de ressemblance avec le Socrate « historique » se perd. C'est peut-être cette distance qui rend nécessaire l'ajout du nom du philosophe⁵⁵. En effet, le nom de Socrate est gravé

⁵⁴ Nous renvoyons à Gisela Richter, *ibid.*, qui en donne une description (fig. 564) p.117.

⁵⁵ Sheila Dillon, « Subject selection and viewer reception of Greek portraits from Herculaneum and Tivoli, *Journal of Roman Archaeology*, vol.13, n°1, 2000, p. 21-40, évoque également une dimension didactique dans la pratique de ces inscriptions que l'on retrouve par exemple sur les représentations des Sept Sages dans la villa de Cassius à Tivoli, p. 33 : « Below the names of the Wise Men is inscribed a motto or saying, drawn from the sayings of famous men or *apophthegmata* long associated with the Seven Wise Men and philosophers and

en grec, accompagné d'une citation du *Criton*, qui diverge quelque peu du texte généralement établi. Je restitue le texte de la citation, donné par J.J. Bernoulli et G. Richter⁵⁶:

ἐγὼ οὐ νῦν πρῶτον ἀλλὰ καὶ ἀεὶ τοιοῦτος οἶος τῶ[ν] ἐμῶν μηδε[νὶ ἄλ]λῳ
πεῖθεσθαι ἢ τῷ λόγῳ [ὅς ἔστι] μοι [λογιζομένῳ βέλτιστος φαίνεται]⁵⁷.

Je suis homme, vois-tu (et pas seulement aujourd'hui pour la première fois, mais de tout temps), à ne donner son assentiment à aucune règle de conduite qui, quand j'y applique mon raisonnement, ne se soit révélée à moi être la meilleure⁵⁸.

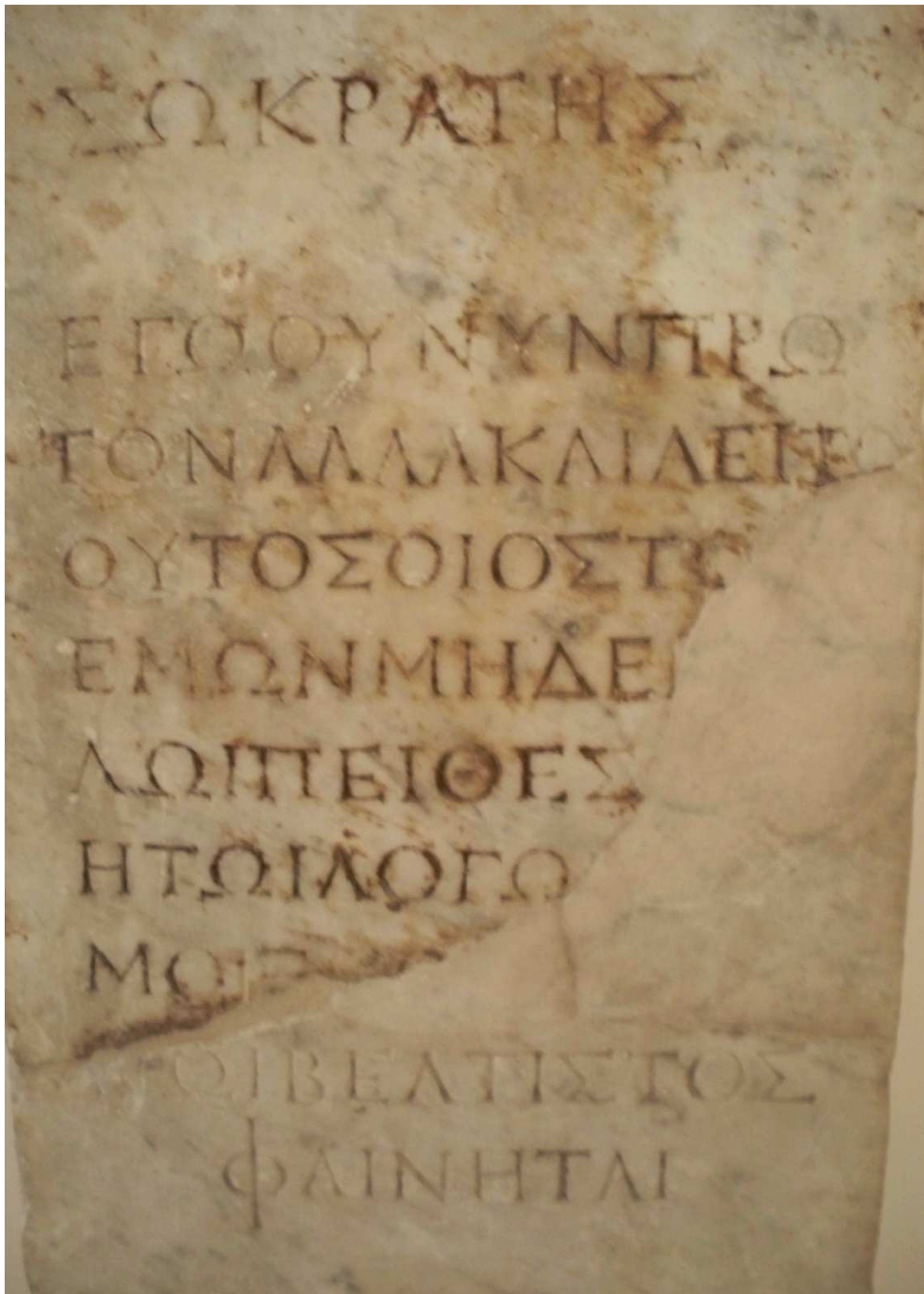
popular as copybook exercises in Hellenistic and Roman primary education. », mais également à la villa de Tivoli, p. 38-39 : « The didactic aspect of Greek portraits is expressed by inscribed sayings on the Tivoli herms which transform these portraits into « talking heads » that speak to the viewer. One can imagine the villa-owner and his young son strolling among the portraits, repeating the sayings and discussing their meanings. The peristyle garden of a Roman villa was modeled on the Hellenistic gymnasium, the locus of Greek education and where aristocratic Romans had attended lectures during their « school days » in Athens. We should also recall the importance of the Roman house as an *aide-mémoire* for rhetoric. »

⁵⁶ J.J. Bernoulli, *ibid.*, p. 187, et G. Richter, *ibid.*, p.113.

⁵⁷ Platon, *Criton*, 46b. Les modifications par rapport au texte édité (ici l'édition de Duke pour la collection Oxford Classical Texts, 1995) sont indiquées entre crochets droits.

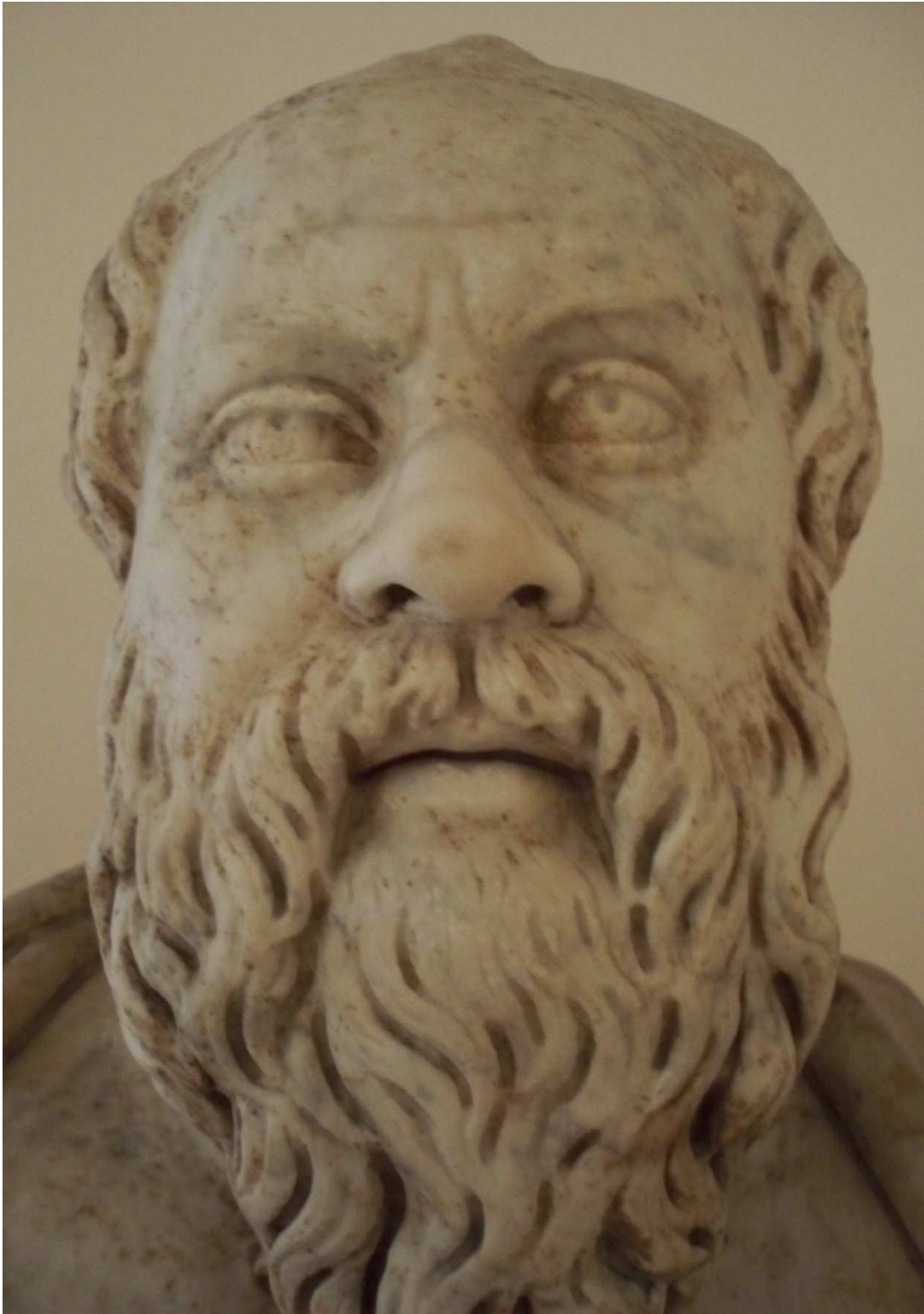
⁵⁸ Nous suivons la traduction de Luc Brisson pour la collection GF Flammarion : Platon, *Apologie de Socrate, Criton*, Paris, GF Flammarion, 1997².

Illustration 5 : Détail du buste (type B), Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Collection Farnèse, Naples. Photographie personnelle.



On peut donc penser que d'une certaine manière, le visage de Socrate n'est plus suffisant à lui seul pour rappeler les textes platoniciens. En effet, alors que dans le type A, une telle citation aurait pu sembler redondante – car le visage de Socrate évoquait à lui seul les textes des socratiques – dans le type B, la connaissance de la philosophie grecque est peut-être moins présente de la part des commanditaires de l'œuvre : elle a besoin d'être réactivée, explicitée. On peut aussi penser que la portée signifiante et symbolique du visage du philosophe athénien s'efface peu à peu par rapport aux sources textuelles.

Illustration 6 : Buste (type B)⁵⁹, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Collection Farnèse, Naples. Photographie personnelle.



⁵⁹ Nous renvoyons à Gisela Richter, *ibid.*, pour une description (fig. 483), p.113.

L'évolution de la représentation de Socrate, reflet de l'intégration du philosophe ?

Le passage du type A au type B marque assez clairement une volonté d'embellissement du sujet représenté de la part de l'artiste : Socrate est humanisé, dans le sens où sa représentation se détache assez nettement de celle du faune et son visage ne porte presque plus la trace des défauts physiques qui lui sont caractéristiques. Nous proposons ici de voir la différence de réalisation des yeux :

Illustration 7 : Détail du buste (type A), Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Collection Farnèse, Naples. Photographie personnelle.



Illustration 8 : Détail du buste (type B), Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Collection Farnèse, Naples. Photographie personnelle.



Comme l'explique Paul Zanker, le type A incarne de façon forte la rupture qu'a pu représenter Socrate par rapport à la société athénienne de son époque : l'existence même d'un portrait « faunesque » exprime une forme de déni des normes collectives en vigueur, c'est-à-dire l'expression de la *καλοκαγαθία*. Ainsi, le portrait de type A de Socrate représente une véritable révolution sur le plan artistique : le philosophe athénien ne fait pas l'objet d'une représentation idéalisée, mais bien réaliste. Le sculpteur, à la probable demande des amis et disciples de Socrate après sa mort, a représenté dans le visage de Socrate un symbole de sa vie : tout comme les questions de Socrate ont pu mettre mal à l'aise ses interlocuteurs, son portrait est lui aussi une mise en question des valeurs athéniennes⁶⁰. Le portrait de Socrate devient alors une extension du discours socratique par le biais d'un autre *medium*, celui de la représentation.

En revanche, comme nous avons commencé à le voir, le type B s'éloigne de la représentation traditionnelle de Socrate, pour mettre en avant des traits qui constituent autant de stéréotypes de l'intellectuel (la barbe ou la calvitie), ou bien tout simplement de l'homme athénien d'âge mûr. Il faut alors bien noter que le contexte de création de l'œuvre est alors totalement différent : le portrait n'a plus une dimension apologétique ou du moins mémorielle, mais exemplaire. En effet, il semble bien que l'on puisse rattacher le type B à la statue de Socrate sculptée par Lysippe à la demande de Lycurgue lors de la reconstruction d'Athènes⁶¹. Cette reconstruction, qui s'effectue aussi bien d'un point de vue militaire que

⁶⁰ Paul Zanker, *The Mask of Socrates*, p. 39 : « As the living Socrates once did, the statue now challenges his society on a fundamental principle of its identity. »

⁶¹ Mary Beard et John Henderson, *ibid.*, expliquent les difficultés chronologiques qu'implique la source littéraire de Diogène Laërce, citée en exergue p. 236 : « The anecdote collector Diogene Laertius [...] claimed that Lysippus made a statue of Socrates for the city of Athens once they repented of putting the philosopher

moral, marque le repli de la cité sur ce qui fait son identité culturelle. Il est alors particulièrement intéressant de noter que le type B semble bien être le fruit d'une dialectique entre le personnage de Socrate et les valeurs athéniennes : les traits les plus choquants de la représentation du philosophe sont gommés, mais on peut également noter que Socrate peut alors constituer un exemple pour la jeunesse, lui qui était, quelque temps auparavant, accusé de la corrompre. En effet, la statue a été érigée sur le Pompéion, c'est-à-dire le lieu d'entraînement des éphèbes. Le lieu revêt également une dimension religieuse puisqu'il s'agit de la place de réunion des grandes processions comme les Panathénées. Le Socrate du type B se trouve donc honoré dans un des centres religieux de la cité, au cœur de ce qui constitue l'identité de la ville. A l'exemple des trois dramaturges tragiques avec lesquels il est représenté, Socrate incarne alors les valeurs, la culture athénienne. Il s'agit bien ici d'un renversement total de la figure de la représentation. Comme le note Paul Zanker, nous avons affaire à une véritable entreprise de normalisation : Socrate est rendu plus beau que de nature et s'adapte donc plus facilement au principe de la *καλοκαγαθία*. Nous pouvons donc noter ici un dédoublement de la représentation de Socrate, mais également du philosophe en général, par le vecteur de l'école cynique : nous avons une caricature d'un point de vue littéraire – qui commence avec les textes des Socratiques et qui se développe dans différents textes comme le *Sur la mort de Pérégrinus* de Lucien – qui ne se retrouve plus vraiment dans l'iconographie, du moins en ce qui concerne Socrate. La figure du philosophe athénien se trouve donc préservée, alors que se développe une critique de l'image du philosophe.

Le double hermès : exemple de fusion matérielle et symbolique avec Socrate

Comme nous l'avons vu, la représentation de Socrate s'adapte donc assez naturellement aux objectifs défendus par les commanditaires des œuvres, au prix de modifications par rapport au modèle que l'on peut qualifier d'« historique », tel que l'on peut le voir dans les œuvres de Platon ou de Xénophon. Il faut donc garder en mémoire que le portrait de Socrate, au-delà de la représentation du philosophe athénien, est également un moyen d'expression de la relation que l'on a à Socrate. La représentation de Socrate évolue donc en fonction des buts des commanditaires des œuvres.

A ce titre, les exemples les plus intéressants sont probablement ceux qui mettent en parallèle Socrate avec d'autres personnages antiques : c'est le cas des doubles Hermès. Dans ce type de représentation, la figure de Socrate fait corps, au sens physique, et bien évidemment symbolique, du terme avec un autre personnage. Il existe trois double-Hermès intégrant la figure du philosophe athénien. Deux d'entre eux le mettent en parallèle avec Platon : il s'agit d'une sculpture de bronze conservée au Staatliche Museen de Berlin et d'une de pierre conservée à la Galleria degli Arazzi, au Vatican. Nous avons alors affaire à une image assez traditionnelle, mettant en parallèle le maître et le disciple, mais également la figure du philosophe qui s'est toujours refusé à écrire sa pensée et le philosophe grâce auquel cette pensée a été connue, c'est-à-dire la relation entre la figure originelle et ses sources, ses traitements littéraires. Il est alors intéressant de noter, si l'on interroge l'œuvre du point de vue de la réception de Socrate, que seule la figure de Platon est associée à celle de Socrate, faisant de lui le premier des Socratiques (alors que dans nos sources littéraires,

to death. The problems of chronology here are almost overwhelming: certainly, if Lysippus was busy casting the image of Alexander in the 320 BCE, any « portrait » he made of Socrates, who died in 399, could hardly have derived from some meeting with the great man. ».

Sénèque par exemple, l'association quasi automatique entre Socrate et Platon est déjà beaucoup moins présente que Cicéron)⁶².

Mais l'œuvre qui est la plus intéressante pour nous est probablement celle qui associe Socrate à Sénèque. Il s'agit d'un double-Hermès découvert à la Villa Mattéi à Rome en 1813, et aujourd'hui conservé au Staatliche Museen de Berlin⁶³. Les deux figures sont clairement identifiées par leurs noms, écrit en caractères grecs pour Socrate, en caractères latins pour Sénèque. Selon Paul Zanker, qui analyse l'écriture de l'inscription et le style de l'œuvre, l'original du double hermès daterait de la dernière partie de la vie de Sénèque⁶⁴. Il convient donc de s'interroger sur les raisons de cette association précoce entre les deux philosophes : lorsque fut découvert le double buste, l'association entre les deux philosophes était, selon Stendhal, entièrement au bénéfice de Sénèque : « Cette découverte a délivré cet adroit courtisan de la figure atroce et basse que tout le monde lui connaît. »⁶⁵. Lié physiquement à Socrate, qui incarne à lui seul la grandeur de la philosophie et la non-compromission, les contradictions sur le plan politique du précepteur de Néron semblent s'atténuer. Le double Hermès traduit ainsi de façon matérielle et physique la ressemblance entre Socrate et Sénèque : la ressemblance de leur style de vie – c'est-à-dire la pratique de la sagesse – s'exprime à travers une ressemblance physique : comme le note Paul Zanker, le torse découvert et le manteau de philosophe donne à Sénèque une coloration de penseur grec, sans toutefois se détacher vraiment de l'iconographie du portrait romain traditionnel de l'époque. Selon María José Muñoz López, cette double représentation est une allégorie de deux cultures, la Grèce et Rome, à travers deux victimes de la tyrannie⁶⁶.

⁶² Jean Marcadé aborde la question des doubles-Hermès dans l'article « Hermès doubles », *Bulletin de correspondance hellénique*, n° 76, 1952, p. 596-624. Cet article développe avant tout les figures liées à la représentation d'Hermès et de Dionysos, mais il s'intéresse également au motif de l'Hermès-portrait, p. 624, en expliquant que : « Motif décoratif, dit-on ; nous l'admettons volontiers, mais dans la mesure seulement où Cicéron commandait en Grèce des Hermathenae pour « orner » son Académie, le gymnase de sa villa de Tusculum. En fait une idée religieuse est encore latente, car les portraits en question sont essentiellement de ces poètes ou de ces penseurs illustres, qui avaient en quelque sorte reçu délégation de la divinité : génies apolliniens ou dionysiaques, psychagogues du passé, grand-prêtres de la philosophie. ».

⁶³ Lors de la présentation orale de ce travail, M. le Professeur Gilles Sauron a émis des doutes sur l'authenticité de ce double-hermès.

Sheila Dillon, *Ancient Greek Portrait Sculpture*, p. 33 : « While it is commonly thought that double herms of Greek intellectuals were an invention of the second century CE, Christiane Vorster has recently argued that a double herm of Demosthenes and a much destroyed portrait, probably of Aeschines, from the villa at Fianello Sabino probably dates to the early first century BCE. ».

Dans une publication du musée où se trouve aujourd'hui conservée l'œuvre, la datation avancée est la première moitié du III^e siècle ap. J.C. : Max Kunze, *Die Antikensammlung im Pergamonmuseum und in Charlottenburg*, Mainz, von Zabern, 1992.

N'ayant pu avoir accès à ce volume, je me permets de laisser, encore aujourd'hui, la question ouverte.

⁶⁴ Paul Zanker, « I ritratti di Seneca », *Seneca e il suo tempo, Atti del Convegno internazionale di Roma-Cassino* (11-14 novembre 1998), Biblioteca di « Filologia e Critica » VI, Roma, Salerno Editrice, 2000, p. 54 : « A fugare ogni dubbio c'erano, e ci sono ancora, l'iscrizione, senz'altro antica, e anche lo stile, che permette di datare l'originale che è alla base della doppia erma al periodo finale della vita del filosofo. ».

En dépit de cette analyse graphologique, le Professeur Ermanno Malaspina a attiré mon attention sur la difficulté que présentait une datation du double-Hermès antérieure à la mort de Sénèque, puisque le lien entre les deux hommes s'effectue surtout par la mise en parallèle des deux hommes.

Il faut cependant noter que l'œuvre que nous avons conservée est selon Paul Zanker une copie effectuée dans des dimensions plus modestes.

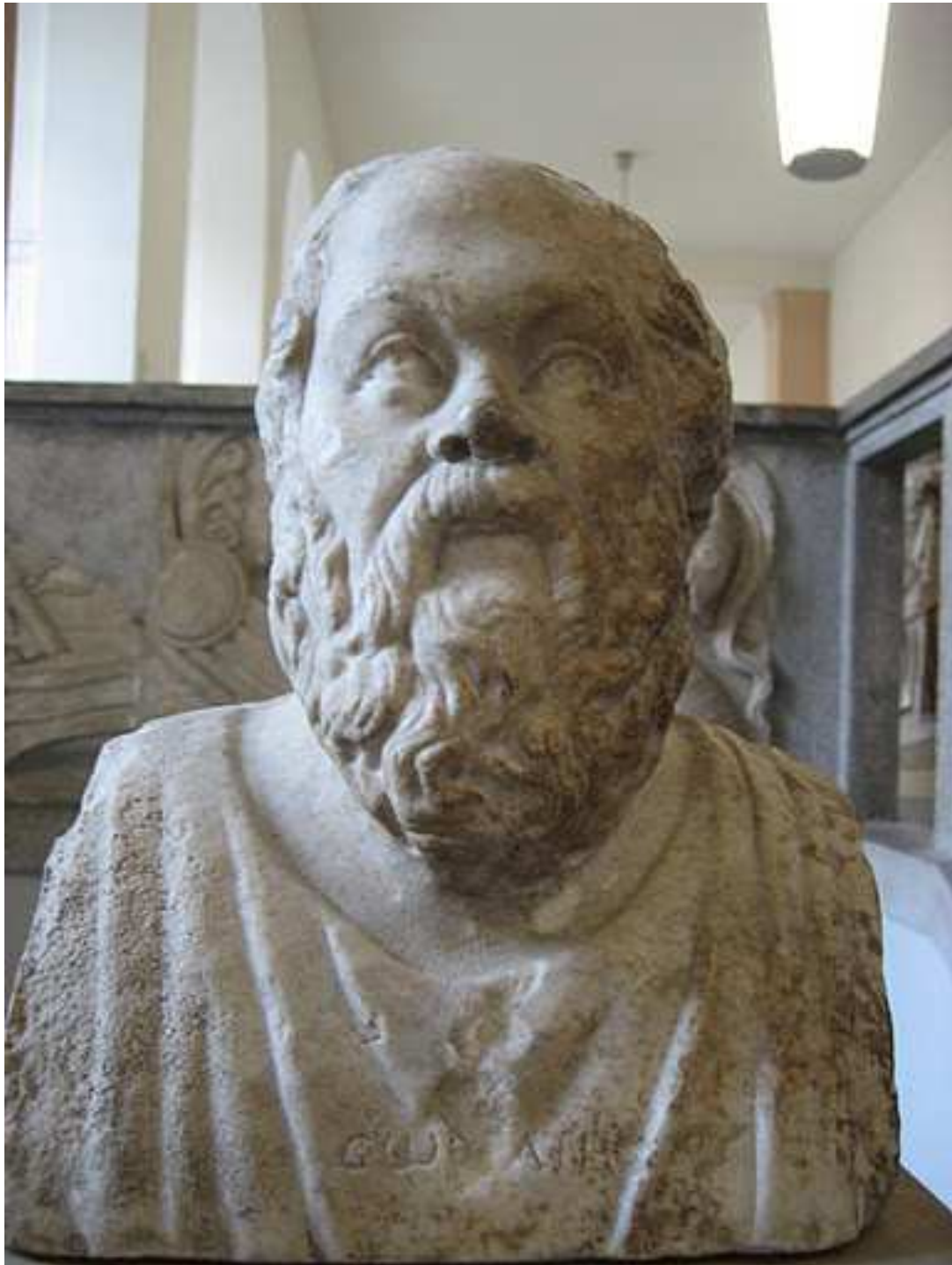
⁶⁵ Stendhal, *Promenades dans Rome*, V. Del Litto éd., Grenoble, Editions Jérôme Million, 1993, p. 302.

⁶⁶ María José Muñoz López, « Iconografía de Séneca en Córdoba », *Séneca dos mil años después, Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Bimilenario de su Nacimiento*, Miguel Rodríguez-Pantoja éd., Cordoue, Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 1997, p.797. Elle explique que « Sócrates fue quien cimentó las ideas del deber y de la virtud en la base del raciocinio, siendo el primero en considerar al hombre moral como objeto de la filosofía y creando la ética, a la que Séneca se consagra. ».

Illustration 9 : Double-Hermès en marbre représentant Socrate et Sénèque, Staatliche Museen, Berlin. Photographie extraite du site *Mitologia e...dintorni*.



Illustration 10 : Détail (Socrate de type B) du Double-Hermès en marbre représentant Socrate et Sénèque⁶⁷, Staatliche Museen, Berlin. Photographie extraite du site *Picasaweb*.



⁶⁷ Nous renvoyons à Gisela Richter, *ibid.*, pour une description (fig. 528), p.114.

Illustration 11 : Détail (Sénèque) du Double-Hermès en marbre représentant Socrate et Sénèque, Staatliche Museen, Berlin. Photographie extraite du site *Wikimedia Commons*.



SOCRATE, *EXEMPLUM* ROMAIN : LA REPRESENTATION ET SES LIMITES

Socrate, exemplum romain

Le lien entre Socrate et Sénèque serait donc leur mort courageuse et volontaire, qui semble ouvrir la voie, comme le dit Ernst Von Bickel, à la création d'un mythe⁶⁸, celui du philosophe qui fait de sa mort l'image symbolique de ses convictions, selon un genre littéraire bien connu, celui de *l'Exitus illustrium uirorum*⁶⁹, qui prend sa source dans le *Phédon* platonicien. Or, si l'on suit la datation de Paul Zanker concernant l'original de notre œuvre, on peut penser que cette assimilation de Sénèque à Socrate est bien en harmonie avec la volonté du philosophe stoïcien, volonté dont nous pouvons trouver trace dans le texte des *Annales* de Tacite, qui rapporte la mort du philosophe :

Ille, interritus, poscit testamenti tabulas ; ac, denegante centurione, conuersus ad amicos, quando meritis eorum reffere gratiam prohiberetur, quod unum iam et tamen pulcherrimum habeat, imaginem uitae suae relinquere testatur ; cuius si memores essent, bonarum artium famam tam constantis amicitiae laturos. Simul lacrimas eorum, modo sermone, modo intentior, in modum coercentis, ad firmitudinem renocat, rogans ubi praecepta sapientiae, ubi tot per annos meditata ratio aduersum imminet. [...] Tum Seneca, gloriae eius non aduersus, simul amore, ne sibi unice dilectam ad iniurias relinqueret, « Vitae, inquit, delinimenta monstraui tibi, tu mortis decus mauis ; non inuidebo exemplo. Sit huius tam fortis exitus constantia penes utrosque par, claritudinis plus in tuo fine. » [...] Seneca interim, durante tractu et lentitudine mortis, Statium Annaeum, diu sibi amicitiae fide et arte medicinae probatum, orat prouisum pridem uenenum, quo damnati publico Atheniensium iudicio exstinguerentur [...] Postremo stagnum calidae aquae introiit, respergens proximos seruorum, addita uoce libare se liquorem illum Ioui Liberatori.

Lui, sans se troubler, demande les tablettes de son testament ; et, sur le refus du centurion, se tournant vers ses amis, il atteste que, puisqu'on l'empêchait de reconnaître leurs services, il leur laissait le seul bien qui lui restât et d'ailleurs le plus beau, l'image de sa vie ; s'ils en gardaient le souvenir, ils trouveraient dans le renom de vertu le fruit de leur inaltérable amitié. En même temps, devant leurs larmes, tantôt sur le ton d'un entretien, tantôt avec plus d'autorité, à la manière d'un censeur, il les rappelle à la fermeté, leur demandant avec insistance où étaient les préceptes de sagesse et la pensée méditée pendant tant d'années pour faire face aux coups du sort. [...] Alors Sénèque, ne voulant pas s'opposer à sa gloire et aussi par amour, afin de ne pas abandonner aux outrages celle qu'il chérissait plus que tout : « Je t'avais montré, lui dit-il, les charmes de la vie ; tu préfères l'honneur de la mort ; je ne t'envierai pas le mérite d'un tel exemple. Montrons tous les deux dans un trépas aussi courageux la même fermeté, en donnant plus d'éclat à ta fin. » [...] Cependant Sénèque, voyant l'agonie se prolonger et la mort tarder, se tourne vers Statius Annaeus, qu'il tenait, par une longue expérience, pour un ami fidèle et un habile médecin, et le prie de lui donner le poison dont il s'était pourvu depuis longtemps, celui qu'utilisaient les Athéniens pour faire périr les condamnés de droit public [...] A la fin, il entra dans un bain d'eau chaude en aspergeant les esclaves qui l'entouraient et ajouta qu'il offrait cette libation à Jupiter Libérateur⁷⁰.

⁶⁸ Ernst Von Bickel, « Seneca und Seneca-Mythus », *Das Altertum*, 1959, n°5, Heft 2, p.90-100.

⁶⁹ Alessandro Ronconi, *Da Lucrezio a Tacito, « Exitus illustrium uirorum »*, Firenze, Vallecchi Editore, 1968, p.206-236. L'idéalisation de la figure du martyr repose selon lui sur un double aspect : l'indépendance par rapport au tyran et l'inspiration prise au modèle socratique ; p.210 : « Dunque, da un lato, indipendenza di fronte al tiranno, dall'altro ispirazione presa dal modello di Socrate : due motivi dello stoicismo romano che qui ci interessano, e che secondo la tradizione hanno avuto il loro primo incontro nel Socrate romano, in Catone Uticense. ». On retrouve les mêmes motifs socratiques dans le traitement de la mort de Sénèque et de Thraséa Paetus chez Tacite.

⁷⁰ Tacite, *Annales*, XV, 62-64.

Si la référence au Socrate mourant, tel que nous le décrit Platon dans le *Phédon*, est évidente, à en juger par des détails comme l'entourage éploré du philosophe, la mention du poison ou de la libation finale, il convient de remarquer, avec James Ker⁷¹, que Sénèque, à l'inverse du philosophe athénien, se préoccupe de l'influence qu'il va laisser après sa mort, et cette influence se manifeste justement par une *imago*, alors que la mort sa femme, Pauline, ne serait qu'un *exemplum*. Il y a donc bien, comme le note Mireille Armisen-Marchetti⁷², une double dimension de l'*imago*, qui tient à la fois de la figure de rhétorique (la comparaison), mais également de la réalité psychologique, au sens de représentation mentale. Il faut bien sûr relier la dimension psychologique et esthétique de l'*imago* à la pratique des *imagines*, la représentation des ancêtres illustres, support de l'émulation suggérée par le *mos maiorum*. L'image, à l'exemple de la vertu éducative portée par la statue de Socrate installée sur le Pompéion, a donc bien une dimension pédagogique et éthique comme l'affirme Sénèque dans la lettre 64 :

Quidni ego magnorum uirorum et imagines habeam incitamenta animi et natales celebrem? quidni ego illos honoris causa semper appellem [...] Quid ergo? Marcum Catonem utrumque et Laelium Sapientem et Socraten cum Platone et Zenonem Cleanthenque in animum meum sine dignatione summa recipiam? Ego uero illos ueneror et tantis nominibus semper adsurgo.

Pourquoi les grands hommes n'auraient-ils pas, eux aussi, chez moi leur image, objet à m'exalter l'âme ? Pourquoi ne fêterais-je pas le jour de leur naissance ? Pourquoi ne pas les nommer toujours pour leur marquer mon respect ? [...] Et quand je songe aux deux Caton, Laelius le Sage, Socrate sans compter Platon, Zénon, Cléanthe, je ne leur ferais pas accueil en mon âme en leur témoignant tous les respects ? Oui, je les vénère et me lève en toute occurrence devant ces grands noms⁷³.

Il est particulièrement intéressant de noter que dans ce texte qui met en avant l'aspect psychologique que peut avoir la contemplation des grands hommes, Socrate, par le mouvement de la phrase, est directement rattaché à des personnages incarnant la culture romaine, Caton et Laelius. Socrate semble avoir presque perdu son caractère de philosophe grec. On pourrait même esquisser un mouvement dans la pensée de Sénèque, qui mettrait en avant tout d'abord l'homme d'Etat, celui qui a affronté la mort en revendiquant ses choix politiques, puis Laelius, figure équilibrée entre le militaire, l'homme d'Etat et le philosophe, comme le prouve l'épithète de *Sapiens* qui lui est accolé, enfin Socrate, qui permet de donner un modèle de vie privée, d'*otium*. Le texte de Sénèque tout comme le double-Hermès symbolisent donc l'intégration réelle de Socrate à la culture latine au prix d'un subtil changement d'image, qui se charge alors de nouvelles significations.

Résistances de la représentation : relecture de la physiognomonie

Cependant, il semble qu'il y ait toujours une forme de résistance de la représentation socratique : à l'inverse de l'*imago* qui est, chez Sénèque, porteuse de signification, le portrait de Socrate, d'une certaine manière, est trompeur : il doit signifier à la fois ce qu'il est et ce qu'il n'est pas, dans une dialectique entre la laideur et la beauté ; il est à la fois accessoire et primordial puisque, tout comme le discours de Socrate, son apparence invite à une

⁷¹ James Ker, *The Deaths of Seneca*, chap. 9 : « Passing into Memory : Seneca's Imago and its Reproduction », Oxford, Oxford University Press, 2009.

⁷² Mireille Armisen-Marchetti, *Sapientiae facies, Etude sur les images de Sénèque*, Paris, Les Belles Lettres, 1989, p. 27.

⁷³ Sénèque, *Lettres à Lucilius*, 64, 9-10.

recherche sur l'essence des choses. On peut alors comprendre la réaction d'Alcibiade, qui cela dit en passant constitue lui aussi une transgression par rapport à la norme de la *καλοκαγαθία* grecque dans le sens inverse de celui de Socrate, lorsque ce dernier entreprend de tracer le portrait du philosophe :

Mais si en rappelant mes souvenirs je mêle un peu tout dans mon discours, n'en sois pas surpris, car il n'est pas facile, avec un caractère déroutant comme le tien, et dans l'état où je suis, de dénombrer avec aisance et dans l'ordre. [...] Ainsi, par exemple, de ce que fut Achille on pourrait trouver une image dans Brasidas et d'autres ; ou bien encore de ce qu'est Périclès, dans Nestor, dans Anténor, et ce ne sont pas les seuls ; pour les autres aussi c'est de la même manière qu'on s'en ferait une image. Mais pour ce qu'est ce bonhomme-ci, et à quel point il est déroutant aussi bien dans sa personne que par ses propos, impossible de rien trouver qui en approche ; on peut chercher, et parmi les gens d'aujourd'hui, et parmi ceux du passé ! A moins que d'aventure on n'en découvre une image chez ceux que j'ai dits : non pas les hommes, mais chez les silènes et les satyres ; et aussi bien pour la personne que pour les propos⁷⁴.

Si l'on ne peut vraiment représenter Socrate, c'est en raison de son caractère « atopique », de son extrême singularité, qui exclut tout recours à la comparaison. Tout comme ses discours, son visage conduit la personne qui lui fait face à l'aporie. On comprend mieux alors l'anecdote rapportée à deux reprises par Cicéron, dans les *Tusculanes* et dans le *De fato*, qui met aux prises Socrate et le physiognomoniste Zopyre :

Qui autem natura dicuntur iracundi aut misericordes aut invidi aut tale quid, ei sunt constituti quasi mala ualetudine animi, sanabiles tamen, ut Socrates dicitur: cum multa in conuentu uitia conlegisset in eum Zopyrus qui se naturam cuiusque ex forma perspicere profitebatur, derisus est a ceteris qui illa in Socrate uitia non agnoscerent, ab ipso autem Socrate sublenatus, cum illa sibi insita, sed ratione a se deiecta diceret.

Quant à ceux dont l'on dit qu'ils sont naturellement portés à la colère, ou à la pitié, ou à la jalousie, ou à quelque passion pareille, ils ont pour ainsi dire une mauvaise constitution morale, mais n'en sont pas moins guérissables, à preuve ce que l'on rapporte de Socrate. Dans une réunion, Zopyre, qui se faisait fort de reconnaître la nature de chaque individu à son type physique, ayant chargé Socrate de tous les vices, mit en gaieté l'assistance, laquelle ne retrouvait point ces vices en Socrate, et ce fut Socrate, l'intéressé, qui tira Zopyre d'affaire en disant que ces vices-là étaient bien innés en lui, mais que la raison l'en avait débarrassé⁷⁵.

Quid? Socraten nonne legimus quem ad modum notarit Zopyrus physiognomon, qui se profitebatur hominum mores naturasque ex corpore, oculis, uultu, fronte pernoscere? Stupidum esse Socraten dixit et bardum, quod iugula concaua non haberet: obstructas eas partes et obturatas esse dicebat; addidit etiam mulierosum; in quo Alcibiades cachinnum dicitur sustulisse.

Et Socrate ? N'avons-nous pas lu comment l'a caractérisé le physiognomoniste Zopyre, qui faisait profession de discerner les mœurs des gens et leur naturel d'après leur corps, leurs yeux, leur visage, leur front ? Socrate était un homme stupide, disait-il, et un imbécile, parce

⁷⁴ Platon, *Banquet*, 251a-221d : 'Εάν μέντοι ἀναμνησκόμενος ἄλλο ἄλλοθεν λέγω, μηδέν θαυμάσης: οὐ γάρ τι ῥᾶδιον τὴν σὴν ἀτοπίαν ὧδ' ἔχοντι εὐπόρως καὶ ἐφεξῆς καταριθμῆσαι. [...] Οἷος γάρ 'Αχιλλεὺς ἐγένετο, ἀπεικάσειεν ἂν τις καὶ Βρασίδαν καὶ ἄλλους, καὶ οἷος αὖ Περικλῆς, καὶ Νέστορα καὶ 'Αντήνορα, εἰσὶ δὲ καὶ ἕτεροι: καὶ τοὺς ἄλλους κατὰ ταῦτ' ἂν τις ἀπεικάζοι: Οἷος δὲ οὐτοσί γέγονε τὴν ἀτοπίαν ἄνθρωπος, καὶ αὐτὸς καὶ οἱ λόγοι αὐτοῦ, οὐδ' ἐγγὺς ἂν εὔροι τις ζητῶν, οὔτε τῶν νῦν οὔτε τῶν παλαιῶν, εἰ μὴ ἄρα εἰ οἷς ἐγὼ λέγω ἀπεικάζοι τις αὐτόν, ἀνθρώπων μὲν μηδενί, τοῖς δὲ σιληνοῖς καὶ σατύροις, αὐτὸν καὶ τοὺς λόγους.

⁷⁵ Cicéron, *Tusculanes* (III-V), éd., G., Fohlen et J., Humbert, Paris, C.U.F., 1968³, IV, 80.

qu'il n'avait pas de cavités dans le cou : il disait que ces parties étaient obstruées et bouchées ; il ajouta même : adonné aux femmes, à quoi l'on dit qu'Alcibiade éclata de rire⁷⁶.

La physiognomonie, forme d'herméneutique de l'esprit par l'intermédiaire du corps, suppose, comme l'explique Arnaud Zucker⁷⁷ à la fois une dualité et une complicité psychosomatique que l'on retrouve exprimée à plusieurs reprises dans l'œuvre de Platon⁷⁸. Or, loin de signifier l'incohérence de la physiognomonie, l'anecdote ici rapportée par Cicéron permet plutôt de mettre en lumière l'indépendance humaine face au donné biologique : le visage de Socrate est l'expression de la liberté humaine. Zopyre a donc fait preuve d'incompétence : le visage de Socrate, comme le dit Daniel Mc Lean⁷⁹, suppose de la part de celui qui le regarde la capacité à construire une interprétation : s'en tenir à une vision première revient à ne donner qu'une caricature, une satire de Socrate, que l'on ne peut réduire ni à son apparence de Silène, ni à sa seule intériorité de sage. Le visage de Socrate, comme l'affirmeront fortement les stoïciens, est donc bien une image, mais dans le sens métaphorique du terme : il est l'illustration du cheminement philosophique, de la tension qui pousse le sujet éthique à s'améliorer. De par le mouvement qu'il implique, de par l'invitation à la réflexion qu'il suscite, le visage de Socrate, à l'image de sa pensée, ne peut être fixé que de façon incomplète dans la pierre ou le marbre et c'est bien sur ce paradoxe que je voudrais conclure mon étude.

⁷⁶ Cicéron, *Traité du destin*, éd., A., Yon, Paris, C.U.F., 1991⁵, 10.

⁷⁷ Arnaud Zucker, « La physiognomonie antique et le langage animal du corps », *Rursus* [En ligne], 1, 2006, URL : <http://rursus.revues.org/58>.

⁷⁸ On peut ainsi penser, dans la *République* de Platon (en 336b par exemple) au personne de Thrasymaque dont le corps en sueur marque bien la bestialité avec laquelle il se jette dans la discussion.

⁷⁹ Daniel R. McLean, « The Socratic corpus: Socrates and physiognomy », *Socrates from Antiquity to the Enlightenment*, éd., M. Trapp, Ashgate, Aldershot and Burlington, 2007, p. 74: « In effect, Socrates' appearance was such that merely to *look* upon him with an untrained eye was *already to satirize him*, to reduce his physiognomy to that comical form to which it bore such similarity. ».

BIBLIOGRAPHIE

AGACHE, S., « La Villa comme image de soi (Rome Antique, des origines à la fin de la République) », *La villa et l'univers familial, de l'Antiquité à la Renaissance*, Perrine Galand-Hallyn éd., Paris, PUPS, 2008, p. 15-44.

AMELUNG, W., « Notes on Representations of Socrates and of Diogenes and Other Cynics », *American Journal of Archaeology*, vol. 31, n°3, 1927, p. 281-296.

ARMISEN-MARCHETTI, M., *Sapientiae facies, Etude sur les images de Sénèque*, Paris, Les Belles Lettres, 1989.

BEARD, M. et HENDERSON, J., *Classical Art, From Greece to Rome*, Oxford, Oxford University Press 2001.

BERLAND K.J.H., « Reading character in the face : Lavater, Socrates, and physiognomy », *Word and Image*, 9, n°3, 1993, p. 252-269.

BERNOULLI, J. J., *Griechische Ikonographie mit Ausschluss Alexanders und der Diadochen* (2 vol.), Munich, F. Bruckmann A.G., 1901.

BETTINI, M., *Il ritratto dell'amante*, Torino, Einaudi, 1992.

CLAY, D., « Picturing Diogenes », *The Cynics, The Cynic Movement in Antiquity and Its Legacy*, R. Bracht Branham et Marie-Odile Goulet-Cazé éd., Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1996, p.366-387.

CURI, U., *La forza dello sguardo*, Torino, Bollati Boringhieri editore, 2004.

DILLON, S., « Subject selection and viewer reception of Greek portraits from Herculaneum and Tivoli », *Journal of Roman Archaeology*, vol.13, n°1, 2000, p. 21-40.

DILLON, S., *Ancient Greek Portrait Sculpture, Contexts, Subjects, and Styles*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

DOVER, K.J., *Aristophanes Clouds*, Oxford, Clarendon Paperbacks, Clarendon Press, 1990⁵.

FRONTISI-DUCROUX F., *Du masque au visage, Aspects de l'identité en Grèce Ancienne*, Paris, Flammarion, 1995.

GIANNANTONI, G., *Socratis et Socraticorum Reliquiae IV*, Napoli, Bibliopolis, 1990.

GOULET-CAZE, M.-O., « Le cynisme à l'époque impériale », *ANRW*, 36, 4, 1990, p.2720-2883.

HALES, S., « At home with Cicero », *Greece and Rome*, XLVII, 2000, p.44-55.

HENDERSON, J., « Seeing through Socrates : Portrait of the Philosopher in Sculpture Culture », *Art history*, 19, 3, 1996, p. 327-352.

- KER, J., *The Deaths of Seneca*, Oxford, Oxford University Press, 2009.
- KLEVE, K., « Anti-Dover or Socrates in the Clouds. », *Symbolae Osloenses*, 1983 LVIII, p. 23-37.
- KUNZE, M., *Die Antikensammlung im Pergamonmuseum und in Charlottenburg*, Mainz, von Zabern, 1992.
- LAPATIN, K., « Picturing Socrates », *A companion to Socrates*, Sara Ahbel-Rappe et Rachana Kamtekar éd., Oxford, Blackwell, 2009, p.110-155.
- LEÃO, D.F., dans « Retrato físico de Sócrates nas Nuvens e em Platão – Breve apotamento », *Humanitas*, XLVII, 1995, p. 327-339.
- LEVINAS, E., *Totalité et infini, Essai sur l'extériorité*, Paris, Biblio Essai, Le Livre de Poche, 1990.
- LEVINAS, E., *Altérité et transcendance*, Paris, Biblio Essai, Le Livre de Poche, 2010².
- MCLEAN, D.R., « The Socratic corpus: Socrates and physiognomy », *Socrates from Antiquity to the Enlightenment*, M. Trapp éd., Ashgate, Aldershot and Burlington, 2007, p.65-88.
- MAC CRACKEN, G., « Cicero's Tusculan Villa », *The Classical Journal*, XXX, 1934-1935, p.261-277.
- MAGALHÃES-VILHENA (de), Y., *Le problème de Socrate, le Socrate historique et le Socrate de Platon*, Paris, P.U.F., 1952.
- MARCADE, J., « Hermès doubles », *Bulletin de correspondance hellénique*, n°76, 1952, p. 596-624.
- MUÑOZ LOPEZ, M.J., « Iconografía de Séneca en Córdoba », *Séneca dos mil años después, Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Bimilenario de su Nacimiento, Córdoba 1996*, Miguel Rodríguez-Pantoja éd., Cordoue, Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 1997, p. 791-802.
- NIETZSCHE, F., *Le Crépuscule des Idoles*, Henri Albert trad., Orléans, Mercure de France, 1920.
- POULSEN, V., *Les portraits romains, République et Dynastie Julienne, Volume I*, Copenhague, Publications de la Glyptothèque NY Carlsberg, 1973.
- RICHTER, G.M.A., *The Portraits of the Greeks (3 volumes)*, London, Phaidon, 1965.
- RICHTER, G.M.A., « The Origin of Verism in Roman Portraits », *The Journal of Roman Studies*, vol. XLV, 1955, p.39-46.
- RONCONI, A., *Da Lucrezio a Tacito, Letture critiche*, Firenze, Vallecchi Editore, 1968.

SCHMIDT, O.E., « Ciceros Villen », *Neue Jahrbücher für das Klassische Altertum*, III, 1899, p.328-355 et p.466-497.

STENDHAL, *Promenades dans Rome*, Grenoble, Editions Jérôme Million, 1993.

STEWART, P., *Statues in Roman Society, Representation and Response*, Oxford Studies in Ancient Culture and Representation, Oxford, Oxford University Press, 2003.

TOOLE, H., « A quel Socratique doit-on attribuer la laideur de Socrate ? », *Athena*, 1974-1975, LXXV, p.303-317.

TREGGIARI, S., « Home and Forum: Cicero between “public” and “private” », *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, CXXVIII, 1998, p.1-23.

VERMEULE, C.C., « Socrates and Aspasia : New portraits of Late Antiquity », *The Classical Journal*, 54, n°2, 1958, p.49-55.

VINCENT, J., « Le type historique de Socrate dans l’art grec », *L’Information historique*, 1975, 37, n°3, p.107-112.

VON BICKEL, E., « Seneca und Seneca-Mythus », *Das Altertum*, 1959, n°5, Heft 2, p.90-100.

WALTERS, H. B., « A Statuette of Socrates », *The British Museum Quarterly*, Vol. 1, No. 1, 1926.

ZANKER, P., *The Mask of Socrates, The image of the Intellectual in Antiquity*, Alan Shapiro trad., Berkeley, University of California Press, 1995.

ZANKER, P., « I ritratti di Seneca », *Seneca e il suo tempo, Atti del Convegno internazionale di Roma-Cassino* (11-14 novembre 1998), Biblioteca di « Filologia e Critica »VI, Roma, Salerno Editrice, 2000, p. 47- 58.

ZUCKER, A., « La physiognomonie antique et le langage animal du corps », *Rursus* [En ligne], 1, 2006, URL : <http://rursus.revues.org/58>.