



HAL
open science

Les couleurs de Philostrate l’Ancien : de la peinture des émotions aux métaphores de l’oeuvre sophistique

Évelyne Prioux

► **To cite this version:**

Évelyne Prioux. Les couleurs de Philostrate l’Ancien : de la peinture des émotions aux métaphores de l’oeuvre sophistique. Cahier des thèmes transversaux ArScAn, 2013, XI, pp.163-168. hal-02277125

HAL Id: hal-02277125

<https://hal.science/hal-02277125v1>

Submitted on 3 Sep 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.

LES COULEURS DE PHILOSTRATE L'ANCIEN : DE LA PEINTURE DES ÉMOTIONS AUX MÉTAPHORES DE L'ŒUVRE SOPHISTIQUE¹

Évelyne PRIOUX

CNRS – ArScAn-ESPRI

evelyne.prioux@mae.u-paris10.fr

La préface des *Images* de Philostrate l'Ancien confère aux couleurs une importance qui demeure rare dans le corpus de l'écphrasis antique. L'art du peintre y est en effet caractérisé comme un art consistant à imiter au moyen des couleurs (préf. 2). Le rhéteur affirme aussi le primat de la peinture sur la sculpture. La peinture n'aurait recours qu'au maniement des couleurs, par opposition à la sculpture qui peut s'appuyer sur l'utilisation de matériaux très différents tels que le bronze ou la pierre : la valorisation de l'art du coloris, pris comme technique unique du peintre, est ici d'autant plus marquée que le rhéteur ne mentionne même pas la question du dessin.

PRÉSENCE ET RÉPARTITION DES NOTATIONS DE COULEURS DANS LES *IMAGES*

Alors que l'on pourrait s'attendre à un intérêt marqué et continu pour les couleurs dans ce cycle de descriptions de peintures, les relevés que l'on peut effectuer permettent au contraire de s'apercevoir que l'intérêt porté aux couleurs varie sensiblement d'une description à l'autre. Plusieurs passages des images évoquent des surfaces diaprées et des couleurs variées, similaires à l'arc-en-ciel ou à la queue du paon, mais si l'on s'intéresse en propre aux notations de couleur qui renvoient à une teinte et non à un chatoyement impliquant des tons variés, on s'aperçoit bien vite que le rhéteur s'intéresse particulièrement aux notes dorées désignées par des termes de la famille du terme χρυσός (or), ainsi qu'au blanc et au noir.

Je me propose d'avancer quelques chiffres, sachant qu'il faut les manier avec prudence car les quelques 180 indications de couleur que l'on peut repérer dans les *Images* constituent un échantillon trop faible pour établir des statistiques. Les confins de ce corpus sont de surcroît labiles, certaines couleurs étant induites par la nature même des objets mentionnés par le rhéteur ou suggérées par des toponymes aux noms évocateurs comme *Kelainai* (littéralement « Noires »). Je me contenterai donc de quelques remarques assez superficielles sur ces chiffres. Sur un peu plus de 180 indications renvoyant à une couleur, 30% environ concernent l'or, 30% environ le noir ou le blanc, tandis que les 40% restants correspondent aux autres teintes, essentiellement des rouges (rouge pourpre, rouge sang), des bleus (vert-bleu ou au contraire bleu profond), et des couleurs très proches du doré ou de l'orangé (jaune boue, jaune soleil, jaune-rouge flamme, vert-jaune) ; on trouve aussi, de manière beaucoup plus isolée, du gris et du vert émeraude.

Cette proportion qui se base sur les deux livres pris en bloc se présente sous un jour différent si l'on considère séparément les deux livres d'*Images* : dans le premier livre, l'or, le noir et le blanc correspondent à la moitié des indications de couleur, tandis que, dans le second livre, ces couleurs représentent 63% de toutes les indications de couleur. Il est intéressant de constater que les indications de couleurs ne sont pas réparties équitablement dans l'ensemble de chaque livre². Au livre I, les tableaux I, 6 (les Amours), I, 12 (le Bosphore) et I, 27 (les Chasseurs), autrement dit trois textes sur un total de 30, regroupent à eux seuls 36% des indications renvoyant de manière spécifique à une certaine couleur et 43% des notations de couleurs qui ne renvoient ni à l'or, ni au blanc, ni au noir. C'est donc dans ces trois textes que se concentrent à la fois les adjectifs de couleurs et les teintes qui sont les plus saillantes de par leur rareté dans le corpus des *Images*. Les trois tableaux relèvent de la catégorie du paysage, mais on peut remarquer que d'autres paysages du livre I (le Marais, par exemple) sont presque exempts d'indications de couleurs. Au livre II, les descriptions II, 5 (Rhodogune), II, 9 (Panthée) et II, 17 (les Îles) regroupent 44% des notations renvoyant de manière spécifique à une couleur. Les deux premiers tableaux sont caractérisés comme étant des scènes orientales, tandis que le troisième présente une concentration inouïe de touches dorées. On peut encore noter que les ecphraseis II, 2 (l'éducation d'Achille), II, 5 (Rhodogune) et II, 9 (Panthée) regroupent 44% des notations de couleurs qui ne renvoient ni à l'or, ni au noir, ni au blanc. Globalement, on peut noter une certaine stabilité

¹ Dans cette contribution, la numérotation des *Images* de Philostrate tient compte de l'idée selon laquelle les deux descriptions du Bosphore souvent numérotées I, 12 et I, 13 n'en forment en réalité qu'une seule, que nous numérotons I, 12 (l'édition utilisée dans le présent article est celle de la collection Loeb, publiée avec une traduction d'A. Fairbanks en 1931).

² Pour cette remarque, voir aussi Dubel, 2009.

dans le type de teintes évoquées au fil des deux livres d'Images et, aux petites variations statistiques près, une stabilité dans la proportion des différentes couleurs évoquées. L'or, le noir et le blanc sont les grands gagnants dans les deux livres, avec huit occurrences où le noir et blanc sont juxtaposés de manière à obtenir un contraste très tranché. La différence principale entre les deux livres tient peut-être au fait qu'on rencontre un peu plus de bleus, gris, gris-vert-bleu au livre I, et plus de pourpre marine (άλιπόρφουρος) au livre II.

Sandrine Dubel a récemment renouvelé l'étude des couleurs dans le corpus des *Images* de Philostrate en montrant l'importance de la notion de couleur (et en particulier de la notion de contraste et de variété) pour la définition même du projet littéraire et stylistique de Philostrate ; elle s'est aussi attachée à mettre en évidence le rôle des notations de couleur dans une stratégie qui consiste à attirer l'attention du lecteur sur la nécessité de déchiffrer la signification des différents tableaux³. Je souhaiterais ici apporter quelques pistes complémentaires qui contribuent à montrer que les choix de Philostrate en matière de couleur sont signifiants et que les détails colorés qu'il nomme sont investis d'une signification précise pour son propre projet littéraire et esthétique. Je m'attacherai tout d'abord au rôle du contraste de couleurs comme marqueur du *pathos* d'une scène, avant de considérer plus en détail le choix d'objets dont Philostrate décrit la couleur.

CONTRASTES DE COULEURS, CLAIR-OBSCUR ET PATHOS

La préface des *Images* de Philostrate associe nettement l'emploi des couleurs dans la peinture à la question du rendu des émotions : « La peinture consiste dans l'emploi des couleurs, mais non en cela seul, ou plutôt de cet unique moyen elle tire un plus grand parti qu'un autre art de ressources nombreuses. En effet, elle représente les ombres, elle varie l'expression des regards, suivant qu'elle nous montre la fureur, la douleur ou la joie. Donner aux yeux l'éclat qui leur est propre, c'est ce que ne saurait faire la plastique ; ils sont brillants, ils sont d'un vert bleuâtre, ils sont noirs dans les représentations de la peinture... » (préf. 2, traduction A. Bougot).

Un passage du traité *Sur la manière d'écouter les poètes* de Plutarque évoque en les comparant les effets qu'ont respectivement, sur l'auditeur, le style et la trame narrative d'un poème. Une fiction bien conduite aurait plus d'effet sur l'auditeur que le caractère du style, sa majesté ou la justesse des métaphores. Plutarque introduit alors une analogie avec la peinture, où la couleur aurait plus d'effet sur le spectateur que le dessin car c'est la couleur qui donne l'illusion de la réalité (« ἐν γραφαῖς κινητικώτερόν ἐστι χρῶμα γραμμῆς διὰ τὸ ἀνδρείκελον καὶ ἀπατηλόν » : dans les peintures, la couleur provoque plus d'émotion que le dessin en raison de sa ressemblance avec l'être humain et de son caractère trompeur)⁴. C'est ainsi à la couleur que reviendrait le privilège d'émouvoir l'auditeur. Bien sûr, cette indication très brève ne peut être utilisée comme un guide pour opposer les effets respectifs que les Anciens prêtaient à la couleur et au dessin : l'art ancien fournit par exemple de très nombreux exemples de ce qu'Aby Warburg avait nommé les *Pathosformeln*, schémas, postures polysémiques marquant la charge émotionnelle d'une scène et associées de manière répétée à plusieurs émotions intenses (comme le fait d'avoir le bras levé au-dessus de la tête en signe de douleur)⁵.

La remarque de Plutarque paraît toutefois susceptible d'éclairer la lecture de certaines œuvres poétiques et de certaines descriptions que nous a livrées la littérature hellénistique puis la littérature impériale. Comme l'a souligné E. Phinney, plusieurs exemples confirment en effet que l'usage de contrastes de couleurs était l'une des techniques utilisées par les artistes anciens pour conférer plus de *pathos*, plus d'intensité émotionnelle, à une scène peinte. Au III^e siècle av. J.-C., Apollonios de Rhodes utilise en particulier les contrastes de couleurs et le contraste entre rouge (ἔρευθος) et blanc dans les passages les plus chargés d'émotion ; à ces jeux de contraste s'ajoute un intérêt marqué pour les jeux de lumière, les reflets et les objets qui changent de couleur⁶. Les sculpteurs jouaient eux aussi sur les contrastes de couleur pour renforcer le *pathos* : les descriptions antiques indiquent en effet que Silanion (2^e moitié du IV^e siècle av. J.-C.) et son contemporain Aristonidas avaient joué sur l'ajout d'argent ou de fer dans le bronze pour représenter la figure mourante de Jocaste ou encore la honte d'Athamas après qu'il eut tué son fils⁷.

³ Dubel, 2009. Sur les couleurs de Philostrate, voir aussi Manieri, 1999.

⁴ Plutarque, *Sur la manière d'écouter les poètes* 2 (= *Œuvres morales*, 16b).

⁵ Warburg, 1905. Sur le problème du rendu des émotions dans l'art antique et de sa perception par les Anciens, voir surtout, Franzoni, 2006, 75-105 et 153-161. Sur l'émotion dans l'ecphrasis d'œuvres d'art, voir Prioux, 2011 (avec des remarques sur le cas de Philostrate).

⁶ Phinney, 1967, sur Apollonios de Rhodes, *Argonautiques*, III, 755-760 ; IV, 172-173 ; IV, 125-126 ; IV, 471-474.

⁷ Sur la Jocaste de Silanion, voir Plutarque, *Propos de table* V, 1, 2 ; *Sur la manière d'écouter les poètes* 3 (= *Mor.* 18c). Sur l'Athamas d'Aristonidas, voir Plin l'Ancien, *Histoire Naturelle* XXXIV, 140.

Chez Philostrate lui-même, un intérêt très net pour le clair-obscur⁸ se fait jour dans deux scènes qui comptent sans doute parmi les plus pathétiques du recueil des *Images* : la mort de Cassandre en II, 10 et Antigone brûlant de nuit le corps de Polynice en II, 29. Le tableau de la mort de Cassandre est une scène nocturne, où des corps mutilés gisent dans une pièce éclairée par des torches et où resplendissent des cratères d'un or plus brillant que les torches (II, 10, 2). Le tableau avec Antigone est encore une scène nocturne, qui se déroule à la lueur de la lune et à celle, admirable et longuement décrite, des flambeaux. Encore une fois, la scène est jonchée de corps blessés ; l'ecphrasis se clôt précisément sur le clair obscur, avec l'évocation des flambeaux du bûcher funéraire et d'un mûrier qui pousse sur la tombe de Polynice et d'où pourrait gicler du sang — détail qui suggère efficacement la couleur rouge sombre à noire du fruit.

En II, 7, on peut relever un contraste blanc/rouge qui met en valeur le *pathos* de la mort d'Antiloque en attirant l'œil du spectateur fictif sur la blessure mortelle du jeune homme. Philostrate reprend en effet une comparaison homérique pour décrire le sang qui s'écoule de la blessure d'Antiloque et le compare à une teinture appliquée à de l'ivoire.

En II, 9, tableau qui montre Panthée se suicidant sur le corps mort d'Abradate, les notations de couleurs et de contrastes sont particulièrement marquées. La similitude entre les deux amants est renforcée par ces jeux de couleurs. À la fin du premier mouvement de la description, on apprend en effet que le sang qui jaillissait des blessures d'Abradate aux armes d'or a taché son casque d'or au cimier couleur hyacinthe. À la fin du deuxième mouvement de la description, on apprend que Panthée, elle, recueille le sang de sa blessure dans son giron doré. Entre ces deux passages où le rhéteur joue sur le contraste du rouge et de l'or, on trouve le contraste entre or et vert émeraude qui caractérise la dague de Panthée, puis, par deux fois, un contraste tranché entre blanc-noir, d'abord pour décrire les cheveux noirs de Panthée qui tranchent avec sa gorge blanche, puis pour décrire ses sourcils noirs qui se détachent sur son front blanc.

Des jeux d'ombre et de lumière, avec des contrastes très violents et des notes de lumière flamboyante, sont aussi présents dans le tableau I.13 où Sémélé est frappée par la foudre et donne naissance à Dionysos. Philostrate s'intéresse ici au jeu des ombres projetées, jouant peut-être sur la définition même de la peinture et sur les traditions relatives à l'invention des arts figurés et à la *skiagraphia* : on y lit en effet que «la flamme... peint une grotte» pour Dionysos (ή φλόξ ἄντρον... σκιαγραφεῖ).

D'autres effets de clair-obscur se trouvent dans le tableau I, 11 avec la mort de Phaëthon. Cette scène de mort violente se déroule au crépuscule, dans un contraste entre jour et nuit, obscurité et éclat du feu, contraste qui est rappelé par celui qui oppose, à la fin de la description, les peupliers noirs et l'ambre doré qui en tombe goutte à goutte. Par deux fois, le narrateur insiste sur le détail des larmes d'or des Héliades (I, 11, 1 et I, 11, 4), larmes qui se changent en ambre et qui forment des touches de lumière et des touches dorées dans le tableau. Dans le tableau de la mort de Memnon (I, 7), l'éclat paradoxal d'une surface sombre est décrit par deux fois : le rhéteur loue d'abord l'éclat (ἄνθος) du corps de Memnon, dont la peau, d'un noir paradoxalement très lumineux, ne paraît pas noir et reprend une notation similaire au sujet du colosse de Memnon, pierre noire où jouent les rayons du soleil. On peut noter que ce tableau représente le deuil de l'Aurore, mère de Memnon et que Philostrate joue donc vraisemblablement sur la notion d'un entre-deux entre nuit et jour.

Si toutes les scènes que nous avons citées sont caractérisées par des morts violentes ou par l'image de corps morts suscitant la pitié et le deuil, on pourrait souligner que d'autres tableaux des *Images* nous dépeignent des scènes nocturnes avec de riches effets de clair-obscur. C'est le cas, de manière très explicite, pour Cômpos en I, 2, tableau qui s'ouvre sur l'image de portes d'or brillant dans l'obscurité et qui se poursuit avec l'image du visage de Cômpos plongé dans l'ombre, et, pour Pélops en I, 29, tableau qui se finit sur l'image de l'épaule d'ivoire de Pélops brillant comme une étoile dans le crépuscule. Il me semble que deux explications au moins peuvent être avancées pour rendre compte des contrastes marqués et des effets de clair-obscur qui caractérisent ces deux tableaux. La première tient, comme dans les tableaux précédemment cités, à la mise en valeur d'une émotion ou d'un état qui s'écarte de la norme ou de l'ordinaire : état d'ivresse alanguie de Cômpos qui dort debout devant le porche des époux et joie des cômastes, orgueil et joie extraordinaires de Pélops paré par Poséidon. Une autre explication peut tenir à l'architecture du recueil des *Images* puisque le livre I est fait de symétries nettement mises en valeur par Philostrate et que les tableaux I, 2 et I, 29 sont précisément des symétries aux deux extrémités du livre.

Autre émotion évoquée par Philostrate : le sentiment amoureux et le trouble d'Amymoné poursuivie par Poséidon. Un jeu sur les reflets et les rais de lumière similaire à celui qu'Apollonios avait imaginé pour décrire les émotions de la jeune Médée amoureuse (*Argonautiques* III, 755-760) se retrouve à la fin du

⁸ Sur la récurrence des contrastes de couleurs tranchés chez Philostrate, voir Dubel, 2009 : 315-316, et Baumann, 2011 : 173-179.

tableau I, 8 lorsque Amymoné laisse tomber sa cruche d'or et que l'or de la cruche reflété par l'eau éclaire son blanc visage. Ce même jeu se retrouve sous une forme légèrement différente en II, 8 (Amours du dieu fleuve Mélès et de la nymphe Crithéis) : le Mélès amoureux est parcouru par une brise qui soulève le flot et le soleil qui se réfléchit dans cette onde turbulente confère de l'éclat au fleuve. En II, 18, la couleur du voile pourpre de Galatée qui est soulevé par le vent se reflète elle aussi sur son front et le rhéteur relève la différence qui sépare cette teinte de la carnation, jugée plus délicate encore, de la joue de la nymphe.

Ces quelques remarques montrent que l'intérêt de Philostrate pour les contrastes de couleurs et les contrastes entre ombre et lumière vise en partie à mettre en valeur la capacité de la peinture à représenter les émotions. Les contrastes de couleur sont évoqués là où ils sont susceptibles d'être significatifs. Au-delà de cet intérêt pour le *pathos*, on peut aussi noter un intérêt d'ordre scientifique, une curiosité pour les effets d'optique et pour leur représentation qui fait écho à ce qu'on peut observer plusieurs siècles plus tôt dans l'épopée d'Apollonios de Rhodes. La cruche d'Amymoné n'en est qu'un exemple. La cristallisation de l'ambre et la manière dont l'ambre réfléchit la lumière aux différents stades de sa formation en est un autre. Philostrate évoque aussi les jeux de lumière que provoque telle ou telle matière : ainsi pour la surface des étoffes de pourpre phénicienne qui, paradoxalement, et bien qu'elle paraissent sombres, tirent un éclat chaleureux de la lumière du soleil (cette remarque qui distingue la pourpre phénicienne des autres variétés de pourpre est formulée dans le cadre de l'*ecphrasis* des chasseurs lorsque le rhéteur décrit l'équipage de leur éromène). En II, 5, le rhéteur évoque la manière dont la chevelure de Rhodogune, dont une moitié est peignée et coiffée et l'autre non, accroche différemment la lumière et possède donc une nuance différente suivant la moitié que l'on regarde. Cet éclat propre au peigné et au lissé est aussi mentionné, sous une autre forme, au sujet des centaures de II, 3 : certaines, bien que pommelées ou dotées d'une robe aux couleurs variées, ont l'éclat des chevaux domestiques. De même, le rhéteur mentionne en I, 30 le lait qui n'est pas seulement blanc, mais aussi brillant en raison de la couche de crème qui flotte à sa surface.

On peut ainsi relever chez Philostrate un intérêt marqué pour les phénomènes optiques. Plus frappant encore est le passage où le rhéteur évoque les couleurs des poissons qu'il observe dans le tableau du Bosphore : les poissons très proches sont noirs et, à mesure qu'on s'éloigne du premier plan, ils deviennent de plus en plus clairs jusqu'à se confondre, dans le lointain, avec la couleur de la mer. Le rhéteur décrit ici avec patience une forme de perspective atmosphérique, appliquée aux eaux du Pont Euxin au-delà de la bouche du Bosphore. De manière intéressante une célèbre description de perspective atmosphérique se trouve précisément dans le passage des *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes où le poète montre les Argonautes contemplant le paysage depuis la péninsule de Cyzique. Leurs regards se portent notamment sur la bouche du Bosphore qui se perd dans les brumes du lointain (ἠερόεν στόμα)⁹.

DÉTAILS COLORÉS ET ESTHÉTIQUE LITTÉRAIRE

Pour finir, j'aimerais proposer quelques remarques sur la place des contrastes tranchés dans l'esthétique de Philostrate. Les robes des chevaux ou des bovidés occupent une place non négligeable parmi les notations de couleurs proposées par Philostrate (près de 14%). Parmi ces indications de couleur, un topos récurrent est celui de l'animal unissant des parties blanches et des parties noires : une tête noire et un corps blanc, par exemple. On retrouve ce type de robe au contraste tranché pour une vache dans le tableau de Pasiphaé (I, 15), pour le cheval de l'éromène des chasseurs (I, 27), pour l'une des centaures (II, 3), pour la jument de Rhodogune (II, 5). Ce même contraste caractérise Andromède, née blanche parmi les Éthiopiens (I, 28), ou les vêtements du Rêve, qui, contrairement à la Vérité vêtue de blanc, porte des habits blancs et noirs superposés symbolisant sans doute le mélange de vérité et de tromperie, de clarté et d'obscurité du sens, qui caractérise les visions potentiellement oraculaires apportées par les rêves (I, 26 : Amphiaros). Or, ce mélange de vérité et de tromperie qui est associé au contraste blanc-noir des vêtements du Rêve avait de quoi intéresser tout particulièrement l'auteur des *Images*, dans le cadre de sa réflexion sur l'illusion.

Dans l'*ecphrasis* des Centaures, on voit à quel point la figure de l'hybride occupe une place importante dans l'esthétique de Philostrate : la dernière des Centaures décrite par le rhéteur présente en effet, outre sa double nature de femme et de jument, la particularité d'unir un corps blanc avec une robe noire et le rhéteur note à ce propos que ce sont précisément ces « couleurs contrastant à l'extrême » (τὰ ἐναντιώτατα τῶν χρωμάτων) qui concourent à créer la beauté. La question qui est ici posée est certainement celle de l'union de parties très différentes au sein d'un tout.

Or, il s'agit, comme l'a suggéré M. Baumann, d'un problème particulièrement intéressant pour un auteur qui, comme Philostrate, assemble des textes discontinus, des descriptions de tableaux au sein d'un tout

⁹ Apollonios de Rhodes, *Argonautiques*, I, 1114. Voir Phinney, 1967 : 148.

supposément continu : l'espace fictif de la galerie¹⁰. Il me semble que cette idée peut aussi nous conduire à considérer sous un jour assez nouveau les nombreuses références à l'arc-en-ciel et à des étoffes couleurs arc-en-ciel qui figurent dans les *Images*¹¹. On sait en effet que l'étoffe est, dans l'Antiquité, l'une des métaphores les plus courantes du texte et de la composition littéraire. A. Barchiesi a par ailleurs bien montré que l'arc-en-ciel est, par exemple, chez Ovide une métaphore de la composition poétique : Ovide, décrivant l'arc-en-ciel dans ses *Métamorphoses*, pose le problème de la distinction entre les différentes couleurs qui le composent, problème qui rejoint celui de la perception des continuités ou des discontinuités du texte poétique¹². Je suis tentée de reconnaître une métaphore tout à fait similaire dans les fréquentes références de Philostrate à des étoffes couleur arc-en-ciel. L'intérêt que Philostrate porte au problème de la transition et du changement se manifeste dans bien des passages du texte des *Images* : on peut songer à son intérêt récurrent pour les isthmes, les ponts et les détroits qui scandent ses paysages¹³. On peut aussi songer à son intérêt pour les couleurs surprises en plein changement¹⁴ : les raisins qui deviennent noirs en mûrissant (II, 17), la chlamyde d'Achille (II, 2), présent de sa mère Thétis qui troque sa couleur de pourpre marine et de feu pour le bleu sombre et qui reproduit, à l'échelle d'un vêtement, la complexité des couleurs de la mer. D'une certaine façon, on pourrait dire que le détail de la chlamyde changeante du jeune Achille, qu'une forte concentration d'indications de couleurs permet de mettre en valeur au sein de l'ecphrasis II, 2, est une image dans l'image et une métaphore à la fois du travail du peintre et de celui du rhéteur : l'étoffe, autrement dit un objet qui peut, en fonction du contexte, être perçu comme métaphore du texte, est ici une image en miniature de la mer. Cette étoffe reproduit donc la performance réalisée tant par le peintre que par Philostrate lui-même dans les tableaux centraux des deux livres : le Bosphore et les Îles. D'autres exemples de couleurs changeantes nous sont fournis par la mer sur le point d'être colorée en pourpre pour célébrer l'union de Poséidon et d'Amymoné en I, 8, et par les eaux qui se teintent en rouge parce qu'elles sont polluées de sang (c'est aussi bien le cas pour la mer rougie par le sang du *kétos* tué par Persée en I, 28, que pour les eaux du Scamandre rougies par les victimes d'Achille en II, 2 : ces deux passages sont unis par des analogies évidentes, et par la répétition des mêmes notations de couleurs).

Si une grande partie des indications que Philostrate nous fournit concernent par exemple la carnation du corps ou la couleur des yeux, d'autres indications isolées portent sur des motifs qui constituaient, dans l'Antiquité, des symboles et des métaphores tout à fait usuelles du texte poétique ou du travail du poète. Il me paraît ainsi assez significatif que les seuls détails du texte sur Amphion dont Philostrate évoque les couleurs soient le diadème diapré comme l'arc-en-ciel que porte le musicien et sa lyre. Parmi les images qui pourraient évoquer des métaphores de la composition poétique et qui sont, de manière répétée, associées par Philostrate à des notations de couleurs, on peut relever les boucles de cheveux¹⁵, les cours d'eau¹⁶ et la mer¹⁷, les gemmes¹⁸, pour les brides et les guides des chevaux¹⁹, les fleurs et couronnes de fleurs²⁰, les ailes des Amours²¹, les embarcations²², les étoffes et manteaux²³, ainsi que l'ambre²⁴. Il s'agit à chaque fois d'images attestées dans la tradition rhétorique ou poétique où elles ont été utilisées comme images du style ou, plus généralement, de l'œuvre littéraire. Il pourrait paraître assez gratuit de dire que ces détails sont ici utilisés comme métaphores du texte et, à ce titre, rehaussés par des couleurs qui attirent l'attention du lecteur si Philostrate ne se plaisait pas à superposer ces images, livrant peut-être ainsi quelques pistes qui permettent

¹⁰ Baumann, 2011 : 173-179.

¹¹ Dubel 2009 a souligné les liens entre ces images du chatoiement et la ποικιλία (caractère varié) de l'écriture de Philostrate.

¹² Ovide, *Métamorphoses*, VI, 61-67 et Barchiesi, 1994 : 247.

¹³ Sur la fausse « coupure » en deux du paysage du Bosphore, prise comme coupure intentionnelle et maîtrisée redoublant l'image de l'isthme dans l'écriture, voir Braginskaya, Leonov, 2006 : 16 ; Rouveret, 2006 : 71.

¹⁴ Dubel, 2009, montre comment cette peinture des couleurs en changement introduit temps et mouvement dans l'œuvre d'art et souligne ainsi de manière tout à fait concertée l'intervention du sophiste et son rôle de médiation entre le lecteur et la peinture.

¹⁵ Voir préf. 2 ; I, 17 ; I, 22 ; I, 23 ; I, 29 ; II, 5 ; II, 7 ; II, 9 ; II, 11 ; II, 34.

¹⁶ Voir I, 6 ; I, 12 ; I, 29 ; II, 2 ; II, 8 ; II, 8 ; II, 8 ; II, 15.

¹⁷ Voir I, 8 ; I, 12 et I, 12 bis ; I, 26 ; I, 28 ; II, 2 ; II, 14 ; II, 18.

¹⁸ Voir II, 1.

¹⁹ Voir I, 9 ; I, 27 (où le motif est par deux fois associé à des notations de couleur et constitue en quelque sorte un concentré des splendeurs de l'Orient).

²⁰ Voir I, 2 ; I, 22 ; I, 23.

²¹ Voir I, 6.

²² Voir I, 12 ; I, 18 (avec de très nombreuses notations de couleur) ; II, 18.

²³ Voir I, 6 ; I, 10 ; I, 15 ; I, 21 ; I, 26 ; I, 27 ; I, 28 ; II, 1 ; II, 2 ; II, 5 ; II, 8 ; II, 9 ; II, 18 ; II, 31.

²⁴ Voir I, 11.

de proposer une lecture allégorique des *Images* : les boucles de Pélops, l'aurige, sont ainsi semblables à des sources couleur d'or qui ruissellent (I, 22), la chlamyde d'Achille éduqué par Chiron est une image de la mer (II, 2). Les fleuves de Philostrate ont, à l'occasion, des houles, qu'ils soulèvent et teintent en pourpre, deux éléments qui rappellent certes l'hypotexte homérique des amours de Tyrô et l'Énipée²⁵, mais qui pourraient aussi symboliser la capacité à adopter, parfois, une forme d'emphase et de majesté du style (la littérature hellénistique et impériale fournit plusieurs occurrences de cette image du fleuve gonflé qui procureraient de bons parallèles pour une telle analyse²⁶). Si cette hypothèse est juste, elle pourrait expliquer la continuité que l'on observe, chez Philostrate, entre les descriptions de la mer et des cours d'eau, notamment pour ce qui est de leurs teintes. Nous aurions affaire, dans les deux cas, à des métaphores différentes, mais étroitement apparentées, de la composition poétique ou rhétorique.

Une question qui reste en suspens, mais pour laquelle certains textes hellénistiques tels que le nouveau Posidippe et certains extraits de Philodème livrent peut-être quelques pistes, est celle de l'existence d'une symbolique des couleurs dans le discours critique. Quelles couleurs associait-on à des caractéristiques stylistiques ? L'or et le pourpre, couleurs du roi, symbolisent-ils aussi un style ? On peut noter que le noir et le blanc, deux couleurs fréquemment citées et associées en des contrastes frappants par Philostrate, avaient bien une signification métaphorique dans le vocabulaire critique de l'époque hellénistique, le blanc (λευκός) renvoyant, de manière attendue et tout comme le transparent ou le cristallin, à la notion de clarté du style²⁷, tandis que le noir (μέλας) et le sombre (κελαινός) renvoient à des formes d'obscurité illustrées par exemple par l'*Alexandra* de Lycophron.

ÉLÉMENTS DE BIBLIOGRAPHIE

BARCHIESI A. 1994. *Il poeta e il principe*. Rome – Bari : Laterza.

BARCHIESI A. 2001. *Speaking Volumes. Narrative and intertext in Ovid and other Latin poets*. Londres : Duckworth.

BAUMANN M. 2011. *Bilder schreiben : virtuose Ekphrasis in Philostrats Eikones*. Berlin – New-York : de Gruyter.

BRAGINSKAYA N., LEONOV D. 2006. La composition des *Images* de Philostrate l'Ancien. In : COSTANTINI M., GRAZIANI F. et ROLET S. (ed.), *Le Défi de l'art. Philostrate, Callistrate et l'image sophistique* : 9-29. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

DUBEL S. 2009. Colour in Philostratus' *Imagines*. In : BOWIE E., ELSNER J. (ed.), *Philostratus* : 309-321. Cambridge : Cambridge University Press.

FRANZONI C. 2006. *Tirannia dello sguardo. Corpo, gesto, espressione dell'arte greca*, Turin : Einaudi.

LOCKWOOD J. 1937. The Metaphorical Vocabulary of Dionysius of Halicarnassus. *The Classical Quarterly* 31, 3-4 : 192-203.

MANIERI A. 1999. Colori, suoni e profumi nelle *Imagines* : principi dell'estetica filostratea. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* n. s. 63-3 : 111-121.

PHINNEY E. 1967. Hellenistic Painting and the Poetic Style of Apollonius. *The Classical Journal* 62 : 145-149.

PRIOUX É. 2011. Emotions in Ekphrasis and Art Criticism. In : MUNTEANU D. (ed.), *Emotion, Genre, Gender in Antiquity* : 135-174. Londres : Bristol Classical Press.

ROUVERET A. 2006. Les paysages de Philostrate. In : COSTANTINI M., GRAZIANI F. et ROLET S. (ed.), *Le Défi de l'art. Philostrate, Callistrate et l'image sophistique* : 63-76. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

WARBURG A. 1905. Dürer und die italienische Antike. In : BING G. (ed.), 1932, *Gesammelte Schriften II* : 445-449. Leipzig – Berlin.

²⁵ *Odyssée* IX, 235–259.

²⁶ Barchiesi, 2001 : 51-54.

²⁷ Lockwood, 1937 : 200-201.