Zeitschrift: Entretiens sur l'Antiquité classique

Herausgeber: Fondation Hardt pour l'étude de l'Antiquité classique

Band: 66 (2020)

Artikel: Les couleurs dans les Imagines de Philostrate L'Ancien ont-elles une valeur cognitive?

Autor: Rouveret, Agnès

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1055048

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Siehe Rechtliche Hinweise.

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. Voir Informations légales.

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. See Legal notice.

Download PDF: 20.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

V

AGNÈS ROUVERET

LES COULEURS DANS LES *IMAGINES* DE PHILOSTRATE L'ANCIEN ONT-ELLES UNE VALEUR COGNITIVE ?*

ABSTRACT

Colours play an important role in Philostratus' definition of painting in the *proœmium* of the *Imagines* ("painting composes its forms from colours"). But in the dialogue between Apollonius of Tyana and Damis in front of the Taxila temple, containing pictures of the battles between king Porus and Alexander (*VA* 2, 22), the philosopher provides a different characterization, considering that "we must also grant the name of painting to an outline drawn without any colour at all, and composed merely of shadow and light". The primary aim of this contribution is to examine the uses and functions of colours in Philostratus' descriptions and to trace the effects the rhetor tries to produce on his young audience by resorting to the variety and vividness of colours: mere seduction of sensations and emotions, or rational devices towards ethical and intellectual education? At a second interpretative level resulting from the fictional setting of the lesson of art history in the imaginary *pinacotheca* of a Neapolitan villa, the following question arises: what is the impact of colours on the pleasure of recognition experienced by a learned audience, viewing with the mind's eye a large set of fictitious paintings interwoven with literary quotations?
Confronting several *ekphraseis* — among which *Scamander, Comus, Hunters*, *The Education of Achilles* and *Rhodogoune* — with the recent archaeological data about colour in ancient Greek painting, it has been possible to identify a sophisticated 'pictorial rhetoric' at work in Philostratus' *Imagines.*

* Je remercie les collègues qui ont participé aux *Entretiens* ainsi que S. Dubel, H. Brecoulaki, J.-Y. Tilliette et R. Webb pour leurs précieuses remarques et suggestions.

Comme le soulignent plusieurs études sur les *Imagines* de Philostrate l'Ancien, le *proœmium* du recueil met en valeur le rôle des couleurs dans la définition de la peinture, un trait qui contraste avec le nombre limité d'occurrences des termes de couleur dans d'autres *ekphraseis* comme celles de Lucien et celles de Philostrate le Jeune.[1] Dans l'œuvre de Philostrate l'Ancien lui-même, on a également remarqué le contraste entre le *proœmium* des *Imagines* et le dialogue entre Apollonius de Tyane et Damis devant le temple de Taxila (*VA* 2, 22), où les batailles entre le roi Porus et Alexandre sont représentées à l'aide d'une "peinture de métal", conforme à la tradition épique.[2] Pour le sage, "un dessin où sont marqués l'ombre et la lumière, même sans l'emploi des couleurs (γραμμὴν καὶ τὸ ἄνευ χρώματος, ὃ δὴ σκιᾶς τε ξύγκειται καὶ φωτός), mérite aussi le nom de peinture".

Les deux points de vue exprimés par Philostrate l'Ancien, me semblent, cependant, plus complémentaires que contradictoires. Dans le *proœmium* des *Imagines*, en effet, le sophiste précise que la peinture à partir du seul moyen de la couleur "invente avec ingéniosité" (σοφίζεται) plus de choses que les autres techniques à partir de ressources nombreuses. Or les deux exemples cités à l'appui sont aussi présents dans le dialogue de la *Vie d'Apollonius* : "montrer" l'ombre (σκιάν τε γὰρ ἀποφαίνει), "savoir distinguer" le regard du fou furieux, de celui qui souffre, ou qui se réjouit (βλέμμα γινώσκει ἄλλο μὲν τοῦ μεμηνότος, ἄλλο δὲ τοῦ ἀλγοῦντος ἢ χαίροντος), en réalisant, mieux que la sculpture, l'éclat varié des yeux (αὐγὰς ὀμμάτων), qui montrent "le caractère de l'âme", pour reprendre l'expression socratique,[3] et les passions qui l'affectent. C'est en précisant la couleur des yeux en allant du plus clair au plus foncé qu'il élargit les savoirs de la peinture (γραφικὴ οἶδε). Il s'attache d'abord aux visages en insistant sur la blondeur des cheveux suivant une luminosité croissante. Puis il évoque, sans les nommer, les couleurs des vêtements

[1] Dubel (2009) ; Prioux (2013) ; Crescenzo (2006) ; Primavesi / Giuliani (2012) ; Ghedini / Colpo / Marta (2004).

[2] Dubel (2006).

[3] Xen. *Mem.* 3, 10, 3-5 ; Xen. *Symp.* 4, 57.

et des armes, qui font partie des attributs des personnages, celles des chambres et des maisons, et enfin des bois, des forêts et des montagnes, des sources et de l'éther "qui les contient tous". Pour reprendre une suggestion de S. Swain[4] ce classement, rappelle la dualité entre ce qui relève de la nature (φύσις) et ce qui relève de l'usage social (νόμος).

Cette définition de la peinture reprend les éléments essentiels des premiers traités d'histoire de l'art, composés entre la fin du IVe siècle et le IIIe siècle av. J.-C. C'est à eux que l'on doit sans doute attribuer la théorie, mentionnée par Philostrate, sur l'origine commune de la peinture et de la sculpture (πλαστική),[5] à partir de l'ombre portée (σκιαγραφία) d'un être humain ou d'un animal sur un mur. La publication des nouvelles épigrammes de Posidippe de Pella[6] a permis d'affiner nos connaissances sur ces premiers historiens de l'art grec, identifiés auparavant pour l'essentiel à partir de Pline l'Ancien, et de mieux comprendre la genèse d'une réflexion critique sur les arts visuels née au contact des œuvres novatrices des artistes contemporains d'Alexandre et de ses successeurs immédiats. Elle contraste avec celle des traités rhétoriques plus tardifs dans lesquels les brèves histoires des peintres et des sculpteurs, qui servent de parallèles pour l'histoire des styles, sont marquées par la vision rétrospective d'un art grec dont l'excellence appartient au passé.[7] Un point invariant néanmoins dans ces écrits sur l'art est l'existence d'une rupture majeure de la peinture grecque classique par rapport aux modes de figuration antérieurs. Elle repose sur l''invention' de la technique des ombres et des lumières par Apollodore d'Athènes[8] et ses contemporains, Zeuxis, Parrhasios,

[4] Swain (2009).

[5] Rouveret (2007a).

[6] Bastianini / Galazzi (2001) ; Austin / Bastianini (2002) ; Gutzwiller (2005) ; Prioux (2008) ; (2016a).

[7] Cic. *Brut.* 70 ; Dion. Hal. *Is.* 4, 1-2 ; Quint. *Inst.*12, 10 ; Maffei (1994) XV-XVI.

[8] Plin. *NH* 35, 60 ; Plut. *De glor. Ath.* 346a. Sur la préférence pour Polygnote : Plin. *NH* 35, 54-60 ; Arist. *Poet.* 1448a1 ; 1450a25 ; *Pol.* 1340a35 ; Plin. *NH* 7, 205.

Timanthe. Cette définition d'une peinture savante fondée sur des critères techniques élaborés dans les milieux artistiques et lettrés se transmet jusqu'à l'époque impériale, notamment grâce à l'essor des grandes collections privées et publiques. Pline l'Ancien en donne un précieux aperçu dans les derniers livres de l'*Histoire naturelle*, tout en livrant à un plus large public, en traduction latine émaillée de termes grecs,[9] les principaux éléments d'un savoir partagé sur ces œuvres désormais inscrites dans une liste d'*opera nobilia* connus dans le monde entier.[10] L'approche critique de Philostrate, ou de Lucien avant lui[11] sur les γραφαί qu'ils décrivent fictivement, présuppose l'existence de tels tableaux. Il en va de même pour le cas-limite du dessin 'sans couleur' que Philostrate cite à l'appui de sa définition de la φαντασία, l'imagination, la faculté naturelle, qui permet de concevoir des images mentales, et qui conditionne la création et la communication artistiques.[12] Ce point de vue critique est aussi un manifeste à la gloire d'Athènes.[13] L'idéal attique d'un amour du beau associé à la simplicité est incarné dans les *Imagines* par Dédale dont une transcription saisissante se trouve sur la mosaïque de la maison de Poséidon à Zeugma.[14]

L'originalité du scénario présenté dans la préface est de décrire un processus d'acquisition du savoir par des jeunes gens (μειράκια), au cours d'un entretien familier entre le sophiste et le fils de son hôte, âgé de dix ans.[15] Dans le cadre agonistique des prestigieux *Sebasta* de Naples, la cité qui garde vivante jusqu'à l'Empire la mémoire de l'hellénisme, la 'feuille de route' imposée au sophiste par les devoirs dus à son hôte le conduit à

[9] PLIN. *NH* 35, 29 ; 35, 79-80 (χάρις / *uenustas*) ; QUINT. *Inst.* 12, 10, 6 ; PLUT. *Demetr.* 22.

[10] PLIN. *NH* 36, 39-40 (Pasitélès).

[11] LUC. *Zeux.* 3-7 ; MAFFEI (1994)18-31 ; DUBEL (2014) ; ROUVERET (à paraître).

[12] ROUVERET (1989) 385-392 ; GOLDHILL (1994) ; WATSON (1994) ; LABARRIÈRE (2004) ; WEBB (2009) ; (2016) ; SQUIRE (2013).

[13] THUC. 2, 40-41 ; PLUT. *De glor. Ath.* 346a.

[14] *Imag.* 1, 16, 1 (*Pasiphaé*) ; DARMON (2012). Sur la centralité de *Pasiphaé* et des *Îles* dans le dispositif du recueil : BRAGINSKAYA / LEONOV (2006) 13, 26.

[15] Cf. WEBB (2009).

renoncer au simple éloge des tableaux. C'est par le biais de leçons éducatives qu'il rend hommage à l'expertise et au goût du propriétaire de la collection et au savoir (σοφία) des peintres qui la composent.[16] Le discours ne porte pas sur les artistes ni sur leur biographie mais sur des types de peinture (εἴδη ζωγραφίας). On peut le définir comme des *progymnasmata* dans l'art d'appréhender les éléments d'un tableau afin de "transformer l'émotion de la vision en une expérience esthétique"[17] et d'acquérir les signes de distinction de l'amateur d'art. C'est une ingénieuse variation sur thème du *naïve and knowing eye*,[18] souvent incarné à l'époque hellénistique par le regard féminin. Au second degré, il s'agit de susciter dans l'esprit du public cultivé la vision de tableaux aux apparences variées (εἴδη). Ces images mentales éveillent le plaisir de la reconnaissance non d'une œuvre unique — qu'un nom propre eût suffit à identifier — mais d'une multiplicité de tableaux. Chaque γραφή est une parcelle de mémoire sur l'art de peindre, qui offre par le biais des citations enchâssées dans le texte un trésor de réminiscences de la littérature grecque depuis Homère, "le plus grand peintre de l'Antiquité".[19]

Face à ces jeux de miroirs, le lecteur moderne est démuni par la perte d'une grande partie des œuvres littéraires de référence et plus encore par la disparition complète des tableaux célébrés par les auteurs antiques. Depuis une quarantaine d'années, cependant, les découvertes archéologiques jointes aux ensembles déjà connus dans le monde méditerranéen ont profondément renouvelé notre vision de la peinture perdue. Sans compter le rôle des *Imagines* comme source sur l'iconographie des mythes, et comme thème d'inspiration pour les peintres depuis la Renaissance,[20]

[16] MAFFEI (1991).

[17] MAFFEI (1994) XL.

[18] PLUT. *Mor.* 575c ; GOLDHILL (1994).

[19] LUC. *Im.* 8 ; PS. PLUT. *Vit. Hom.* 216 ; CIC. *Tusc.* 5, 114 ; WEBB (2015) ; SQUIRE / ELSNER (2016) ; sur Phidias "meilleur poète" : DIO CHRYS. *Or.* 12, 25-26 ; PHILOSTR. *VA* 4, 7.

[20] Par ex. la *Bacchanale des Andriens* du Titien : MOREL (2015) et le *Narcisse* du Caravage : BANN (2009).

plusieurs analyses, comme celle de J. Elsner sur les *Horae*,[21] ont pris appui sur la documentation romaine pour éclairer les échanges entre le visuel et le verbal mis en scène par le rhéteur. Dans quelle mesure les nouvelles peintures murales, datées entre la deuxième moitié du IVe siècle et la première moitié du IIIe siècle av. J.-C., lorsque la peinture grecque avait atteint un degré d'excellence inégalé, offrent-elles de nouveaux indices pour interroger le rôle de la couleur dans les *Imagines* de Philostrate ? Le deuxième volet de la question concerne l'empreinte durable sur les écrits de la seconde sophistique des critères d'évaluation des artistes élaborés dans les premiers traités d'histoire de l'art. Ils figurent en bonne part dans le projet pédagogique de Philostrate. Parmi eux, la prise en compte du regard subjectif du spectateur joue un rôle fondamental dans la création de l'effet mimétique fondé sur la représentation d'un espace fictif tridimensionnel. Quels effets le sophiste cherche-t-il à créer sur son jeune public par l'éclat et la variété des couleurs dans ce processus de formation du regard, ponctué par de multiples signes d'énonciation qui structurent chaque γραφή, depuis les plus visibles, telles les injonctions à 'voir' ou 'regarder', dont la distribution n'est pas arbitraire,[22] jusqu'à l'interpellation des figures peintes dans le tableau pour souligner l'intensité d'une émotion ? Quels sont les enjeux d'une telle éducation de la sensibilité ? Simple séduction des sensations ? Acquisition des moyens rationnels de contrôle des émotions destinés à la formation intellectuelle et morale ?

Après un bilan des travaux récents sur les couleurs dans les *Imagines*, on s'interrogera, dans la deuxième partie, sur les composantes de la rhétorique picturale de Philostrate. Dans la troisième partie, *Doctor gradus ad Parnassum*, on essaiera de montrer en quoi la couleur s'intègre dans le parcours de formation du jeune public, au fil de la déambulation dans la galerie

[21] Elsner (2000) ; Ghedini (2000) ; (2004) ; Abbondanza (2008) ; Elsner / Squire (2016).

[22] Maffei (1991) 617 ; Webb (2018) ; sur l'effet spontané d'un tel style : Webb (2006) 115-116.

fictive,[23] en analysant sept γραφαί : *Le Scamandre* (1, 1), *Cômos* (1, 2), *Memnon* (1, 7), les *Chasseurs* (1, 28), *L'éducation d'Achille* (2, 2), *Rhodogune* (2, 5) et *Antiloque* (2, 7).

1. Les couleurs de Philostrate l'Ancien : un premier bilan

Le premier point acquis grâce aux études de S. Dubel et É. Prioux est la répartition inégale et non aléatoire des notations de couleur dans les soixante-quatre γραφαί du recueil,[24] certaines étant sans couleurs[25] ou réduites à une couleur.[26] Ces variations sont indépendantes du genre du tableau représenté. Ainsi la première des deux descriptions de *Xenia* (1, 31) est riche en couleurs, la seconde (2, 26) en est dépourvue. La même observation vaut pour le *Bosphore* (1, 12-13) et le *Marais* (1, 9).

Les deux auteurs soulignent les difficultés à comptabiliser les couleurs qui découlent de l'acception plus ou moins large que l'on donne à ce mot. Ainsi, le sang, le vin, les végétaux, les matières précieuses suggèrent une notion de couleur. Les résultats chiffrés qu'elles proposent[27] se limitent à juste titre aux termes désignant une teinte. É. Prioux inclut aussi les expressions évoquant un aspect irisé ou chatoyant, et dénombre cent quatre-vingts occurrences, réparties en nombre à peu près égal entre les deux livres.

Sur un ensemble de vingt et une couleurs répertoriées, les couleurs les plus fréquentes sont les suivantes : l'or, le doré (χρυσοῦς et composés), le blanc (λευκός et composés), le noir (μέλας, souvent opposé au blanc). S. Dubel signale également l'importance du jaune brillant (ξανθός, πυρσός et ἡλιώδης), du pourpre et de

[23] Dubel (1997) ; Squire (2009) 348-353.

[24] Braginskaya / Leonov (2006) : le chiffre pair résulte de l'unification de la description du *Bosphore* (1, 12-13).

[25] *Imag.* 1, 3 ; 1, 5 ; 1, 25 ; 2, 26.

[26] *Imag.* 1, 9, 3 ; 1, 20, 2 ; 1, 22, 2 ; 2, 16, 3 ; 2, 17, 14 ; 1, 29, 3. Un nom propre peut ajouter une touche de couleur : *Kelainai* (1, 20).

[27] Dubel (2009) 311 et n. 7 ; Prioux (2013) 179-185 ; Crescenzo (2006) 68-76.

l'écarlate (φοινικοῦς, ἁλουργίς, πορφυροῦς, ἁλιπόρφυρος, κόκκος). Un deuxième groupe, réparti à part à peu près égale (entre cinq et sept occurrences), comprend le rouge (ἐρυθρός) le vert et le bleu : κυανοῦς, γλαυκός, χαροπός. Les autres adjectifs n'apparaissent qu'une ou deux fois. Quatre descriptions sont particulièrement riches en couleurs : les *Amours* (1, 6), les *Chasseurs* (1, 28), *Rhodogune* (2, 5) et *Pantheia* (2, 9).[28]

Ces deux études donnent la priorité à la composante littéraire et stylistique du projet de Philostrate. Pour S. Dubel, la variété et la ποικιλία des *Imagines* correspond pour l'essentiel à une fonction ornementale de la couleur. Elle contraste avec l'austérité du discours d'Apollonius de Tyane, qui *progressively purges painting of colour* au bénéfice de la ligne. Pour elle, deux esthétiques s'opposent, l'une repose sur la critique philosophique et morale des artifices de la couleur, l'autre sur le style brillant et "floride" (ἀνθηρός) du discours épidictique dont les *Horai* sont l'emblème. Pourtant plusieurs observations de S. Dubel retiennent l'attention. Ainsi, la délimitation du "territoire du peintre" par le biais des termes de couleur montre un réel souci d'imitation du geste pictural : touches de couleur placées au début et à la fin de la description, telles le cadre d'un tableau (*Le Scamandre* 1, 1 ; *Glaucus* 2, 15 ; *Les Gyres* 2, 13), un procédé récurrent dans les portraits ; traitement contrasté du corps hybride des *Centauresses* et de *Chiron*[29] ou encore nuances dans la gamme chromatique du rouge et du pourpre (*Cassandre* 2, 10 ; *Rhodogune* 2, 5). Soulignant, comme S. Dubel, l'importance des jeux de lumière, des effets de miroitement ou de réflexion et la recherche de l'éclat, É. Prioux met l'accent sur l'association du clair-obscur avec le *pathos*, en particulier dans les scènes de mort violente et de deuil (*Pantheia* 2, 9 ; *Cassandre* 2, 10 ; *Antigone* 2, 29), souvent des nocturnes. Au terme de son analyse, elle interprète les couleurs de Philostrate comme une représentation allégorique des styles, analogue

[28] PRIOUX (2013) 164, leur adjoint le *Bosphore*, les *Iles* et l'*Éducation d'Achille*.
[29] DUBEL (2009) 315-316.

aux codes métaphoriques de la poésie hellénistique, fondés sur les couleurs du corps ou des éléments naturels, comme les fleuves et la mer.[30]

2. Une rhétorique picturale

Ces conclusions subtiles mettent l'accent sur la valeur rhétorique ou métapoétique des χρώματα /*colores* de Philostrate. Cependant le caractère non aléatoire du choix des couleurs, de leur fréquence, et de leur distribution dans le recueil, autant d'éléments qui suggèrent un rôle classifiant de la couleur, m'incite à revenir sur ce qu'il y a de 'pictural' dans les couleurs de Philostrate. L'objet même du défi posé au sophiste consiste en effet à inventer des γραφαί dans lesquelles est mise en scène, suivant des 'modes' variés, l'interaction entre le visuel et le verbal, que les recherches contemporaines sur l'herméneutique des textes et des images ont considérablement enrichi.[31]

La trame narrative ou dramatique des mythes, qui crée un 'lieu commun' évident pour cet échange n'en forme qu'un des aspects. Ainsi la mort violente des jeunes guerriers, qui se vident de leur sang, permet-elle de souligner l'altération pathétique de leur incarnat tout en montrant la virtuosité du peintre dans la représentation de la couleur chair (ἀνδρείκελον), pierre de touche de l'excellence du peintre.[32] Le portrait de *Ménécée* (1, 4) qui donne sa vie pour sauver Thèbes, est une image de mémoire saisissante de l'homme de bien, tel que le décrit Simonide (τετράγωνος).[33] Tel une statue de Polyclète, le corps est exactement proportionné et présente le teint blond et légèrement hâlé du jeune homme fortifié par l'exercice de la palestre.

[30] Prioux (2013)174-175 et n. 31 ; Prioux (2014a).

[31] Webb (2006) ; Squire (2009) et (2013).

[32] Villard (2002) ; (2006) ; Brecoulaki (2015) ; Rouveret (1989) 42-43 ; (2018b) 282-286 ; Longhi (2018).

[33] Pl. *Prt.* 339b ; Svenbro (1976) ; Rouveret (1989) 146-149 ; ([2]2014) 585-588.

L'allusion au passage de la *République* (474e) sur le teint "couleur de miel" (οἷον τὸ τῶν μελιχρόων ἄνθος, οὓς ἐπαινεῖ ὁ τοῦ Ἀρίστωνος)[34] n'évoque pas seulement les dialogues socratiques sur l'amour, elle rappelle aussi la valeur positive que Platon confère à la métaphore picturale, quand il s'agit de la couleur chair.[35] Dans le cas de Ménécée, la "couleur de miel" désigne les premiers effets de la pâleur sur le visage du mourant.[36] Le contraste entre le sang de la blessure et la dépigmentation des chairs,[37] aboutit à la pointe finale, lorsque le sophiste demande à l'enfant de recueillir le sang de Ménécée dans son manteau.

Mais il en va de même pour les thèmes paysagers,[38] où le 'lieu' règne en maître, et pour les "présents d'hospitalité" (*xenia*), où l'objet comestible envahit le champ figuré. Les réminiscences des poèmes homériques dont ces descriptions sont imprégnées renvoient à des éléments naturels — l'île des Cyclopes, les rives du Xanthe/Scamandre, le verger d'Alcinoos — qui impriment dans leur texture visuelle l'acribie et la 'couleur' du texte de référence.[39] Cette remarque vaut pour un paysage quasiment sans couleur (le *Marais*) comme pour les *xenia* du premier livre, fortement polychromes.

Si on se limite au lexique de la couleur, on ne perdra pas de vue que les termes poétiques définissent, par rapport à la prose, même épidictique, un registre chromatique spécifique qui ne se confond pas non plus avec celui des peintres ni des teinturiers. Ce contraste est nettement posé dans l'anecdote, citée par Athénée d'après un ouvrage du poète Ion de Chios, sur le dialogue entre Sophocle et un maître d'école à propos des joues "empourprées" (ἐπὶ

[34] PL. *Resp.* 474e ; PLUT. *Mor.* 56d ; MATHIEU-CASTELLANI (2006) (sur l'érotique homosexuelle).

[35] Cf. n. 32.

[36] PLUT. *Mor.* 18c ; 674a ; PLIN. *NH* 35, 90.

[37] PLIN. *NH* 33, 116 ; THEOPHR. *Lap.* 51.

[38] VITR. *De arch.* 7, 5, 2 (*topia*) ; PLIN. *NH* 35, 116 (*topiaria opera*). Ils relèvent des genres mineurs comme la peinture des comestibles : *obsonia* (PLIN. *NH* 35, 112) et *xenia* (VITR. *De arch.* 6, 7, 4).

[39] CONAN (1987) ; ROUVERET (2006b) 73-74.

πορφυρέαις παρῇσι) du jeune serviteur.[40] En jouant sur les relations d'intertextualité qu'ils autorisent ou sur leur puissance autoréférentielle, les mots poétiques multiplient, par rapport à la prose, les écarts entre la couleur perçue et la couleur nommée. Au-delà de la citation, ils offrent au rhéteur un registre supplémentaire pour susciter dans l'esprit du lecteur un effet coloré et changeant suivant les univers poétiques évoqués (Homère, Sappho, les Tragiques). Ainsi en est-il de la couleur "jacinthe" (ὑακίνθινος) des cheveux d'Hyacinthe, ou des couleurs de la mer.[41]

La palette chromatique de Philostrate associe au noir et au blanc (pour nous des non- couleurs), qui délimitent les deux extrémités du spectre entre la lumière et l'ombre,[42] l'or et le doré qui indiquent l'éclat. Ce dernier, situé au sommet des valeurs lumineuses, se distingue de la lumière, comme le souligne Pline l'Ancien.[43] Les termes grecs *tonos* et *harmogê* renvoient aux théories musicales et les traités d'harmonie, à l'inverse, utilisent le terme "chromatique" pour désigner les variations tonales dans une échelle donnée. Autre élément central pour notre analyse, le jugement de Pline l'Ancien trouve des échos précis dans les traités d'Aristote sur la vision et la perception de la couleur, notamment dans le *De anima*, le *De sensu et sensibilibus* et les *Meteorologica*. On y trouve la même échelle des valeurs lumineuses qui conditionnent la perception de la couleur : la lumière (φῶς), l'obscurité (σκότος) et l'éclat (αὐγή, λαμπρόν).[44] Aristote distingue nettement l'éclat de la lumière. Il en montre la réalité autonome par l'exemple des éléments qui brillent dans le noir, comme le feu ou

[40] ATH. 603f ; PL. *Resp.* 420a-b ; SASSI (1994) ; ROUVERET (2006a) ; GRAND-CLÉMENT (2009).

[41] DUBEL (2009) 311.

[42] ARIST. *Sens.* 439b15.

[43] *NH* 35, 29 : *Tandem se ars ipsa distinxit et inuenit lumen atque umbras, differentia colorum alterna uice sese excitante. Postea deinde adiectus est splendor, alius hic quam lumen. Quod inter haec et umbras esset, appellarunt tonon, commissuras uero colorum et transitus harmogen.* Sur l'homologie avec les théories musicales : POLLITT (1974) 150-151, 251, 270-271.

[44] ARIST. *De an.* 418a26-418b ; 422a20 ; 425b20 ; *Sens.* 437a ; 439b2 ; voir aussi PL. *Ti.* 68a ; SASSI (2015) ; IERODIAKONOU (2018).

les objets phosphorescents.[45] La notion de transparent (τὸ διαφανές) à laquelle il a recours pour expliquer la perception de la couleur au sein du medium qu'est l'air ou l'eau. La couleur est précisément la surface où le transparent devient visible,[46] un point particulièrement intéressant pour le rôle du miroir d'eau dans l'εἰκών de Narcisse et celle d'Olympos. Le deuxième élément remarquable est l'analogie avec la musique puisque Aristote conçoit le mélange générant les couleurs comme un système de proportions calqué sur l'acoustique.[47] Les couleurs agréables, fondées sur des proportions simples, correspondent aux accords consonants. Les deux exemples qu'il en donne sont le pourpre et le rouge écarlate dont on a également constaté l'importance dans les descriptions de Philostrate.

Ce bref résumé me semble indiquer que la couleur joue un rôle stratégique dans la construction fictive la γραφή grâce aux associations qu'elle génère avec d'autres savoirs et d'autres arts.[48] On peut distinguer quatre niveaux :

a) les savoirs scientifiques sur le phénomène de la vision et de la perception ;
b) la façon dont le peintre en joue dans sa γραφή de manière à lui conférer un style particulier fondé sur une palette chromatique étroitement liée à la définition rhétorique des styles. Elle touche pour l'essentiel au contraste entre l'harmonie "austère" et "floride" (αὐστηρός et ἀνθηρός), présenté comme un emprunt au vocabulaire des peintres ;[49]

[45] *De an.* 419a1-9 ; *Sens.* 437b5-7 ; sur la lumière : *De an.* 418b4-9.

[46] *De an.* 418b7-20 ; 418b28-419a1 ; *Sens.* 439b11-18.

[47] *Sens.* 439b20-440a15-440b25 ; *Mete.* 375a20 ; SORABJI (1972a) ; (1979) et (1972b) ; IERODIAKONOU (2009) ; (2018) ; SASSI (2009) ; (2015) ; sur le lien avec Démocrite : THEOPHR. *Sens.* 73-82.

[48] Pour MAFFEI (1991), Philostrate pose une équivalence entre la *sophia* du peintre et celle du poète, contrairement à Platon et Aristote qui la réduisent à une *technê* particulière.

[49] DION. HAL. *Comp.* 21 ; DEMETR. *Eloc.* 128-136 ; 173-179 sur le style "élégant" (γλαφυρός, équivalent d'ἀνθηρός pour DION. HAL.) ; sur la polémique entre Nicias et le groupe de Sicyone à propos de la peinture de "petits oiseaux et de fleurs" : DEMETR. *Eloc.* 76 ; POLLITT (1974) 138-139, 321-325, 373 ; PRIOUX (2014b).

c) l'art de susciter dans l'imagination et dans la mémoire du public lettré une impression globale et détaillée du tableau qui lui permet d'identifier un style, voire un auteur, en jouant sur la culture visuelle acquise ;
d) la façon d'apprendre à un jeune public à voir et à reconnaître dans le tableau les signes qui lui permettront de l'interpréter, en lui apprenant les moyens rationnels de contrôler les émotions suscitées par l'image et augmenter le plaisir de la reconnaissance.

Comme je l'ai rappelé en commençant, depuis une vingtaine d'années, une convergence exceptionnelle de découvertes a permis d'approfondir de façon radicale la comparaison entre les données archéologiques sur la peinture grecque et les sources écrites.[50] Ce nouvel état des études permet de revoir sous un angle différent le rôle essentiel des textes philosophiques, en premier lieu ceux de Platon et d'Aristote, dans la création d'un discours critique sur les arts visuels dans l'antiquité classique. Il est évident que ces savoirs philosophiques et scientifiques se sont considérablement enrichis et modifiés entre l'époque hellénistique et celle de Philostrate l'Ancien. Les réflexions pénétrantes de Pierre Hadot sur les consonances étroites entre les *Imagines* et l'œuvre de Plotin en donnent une preuve manifeste.[51] Néanmoins, les chefs-d'œuvre de la peinture grecque classique sont ceux dont les auteurs grecs entendent conserver la mémoire. Il suffit de mentionner les choix de Pausanias dans sa périégèse de la Grèce. À côté des formes artistiques contemporaines de leurs écrits, ce qui a survécu des tableaux anciens reste une pièce centrale de la culture de référence pour les auteurs de la seconde sophistique. Un point commun entre le projet 'mémoriel' de Philostrate dans les *Imagines* et la tradition critique des œuvres classiques repose sur l'association étroite des processus psychologiques de la vision et de la visualisation d'une

[50] Rouveret (2006a) ; (2007b) ; (2012) ; (2018a).
[51] Hadot (1991).

image avec la prise en compte du point de vue du récepteur dans la construction de l'objet d'art.[52]

Le corpus des peintures funéraires macédoniennes livre de nombreux indices sur la présence de préoccupations semblables dans les arts visuels. Parmi les plus frappants figurent les façades en trompe-l'œil qui servent d'accès monumental à la chambre funéraire. Porches d'accès au monde invisible des morts, ces *prothyra* illustrent à la lettre la définition platonicienne de la *skiagraphia* comme "peinture d'ombres" tout en soulignant le prestige du défunt, loin de l'image factice qu'Adimante trace en cercle autour de lui dans la *République* (365c).[53]

Pour définir l'harmonie dominante de la palette de Philostrate, le décor figurant sur le dossier du trône en marbre de la tombe d'Eurydice à Vergina (vers 340 av. J.-C.), peint à la détrempe, apporte des éléments de comparaison précis et significatifs. Sur la corniche,[54] ornée d'un rinceau en relief, qui fait office de cadre, et dans le tableau central, la précision et la minutie du détail (ἀκρίβεια), l'usage savant du modelé des ombres et des lumières et le choix de couleurs dont l'éclat est renforcé par celui du support de marbre, sont associés avec l'application de la feuille d'or sur certains détails[55] de manière créer l'effet de ποικιλία qui convient à l'épiphanie d'Hadès et de Perséphone en majesté sur leur quadrige[56] (Fig. 5.1). Aux couleurs saturées et vives de la corniche s'oppose l'harmonie plus nuancée du tableau central, qui repose sur un équilibre savant des pigments que les anciens avaient classés en couleurs "florides" et "austères" [57] suivant leur degré de luminosité. Le traitement du corps des chevaux repose sur de subtils dégradés, fondés sur des empâtements de la matière colorée. Le contraste

[52] Maffei (1991) 593.

[53] Bacchielli (1985) ; Rouveret (1989) 174-190 ; ([2]2014) 590-597 ; (2018a) 199-203 ; Tanner (2016).

[54] Brecoulaki (2006) 56-61.

[55] Pour la sculpture : Jockey ([2]2015) ; Bourgeois / Jockey (2018).

[56] Sur la représentation des quadriges : *Amphiaraos* (1, 27, 2) ; *Hippolyte* (2, 4, 2), sur celle des chevaux : *Rhodogune* (2, 5, 1-2), et n. 49 (à propos de Nicias).

[57] Plin. *NH* 35, 30 ; Reinach ([2]1985) 8, n°6 ; Rouveret (1989) 255-278.

entre la robe des animaux et le fond blanc bleuté du tableau, l'élégance de leur harnais confèrent à l'image une grâce (χάρις) que l'on a pu rapprocher de l'art d'Apelle.[58] Tous ces éléments donnent une épaisseur concrète à de nombreux détails descriptifs des *Imagines* et permettent de mieux appréhender les subtiles variations de Philostrate sur la séduction exercée par de telles images sur le spectateur ou sur les personnages du tableau, tels Narcisse ou les Chasseurs. Comme il le rappelle dans le *proœmium*, Philostrate a étudié quatre ans chez le peintre Aristodème de Carie, qui associait à la science (σοφία) acquise auprès de son maître Eumélos[59] beaucoup de grâce (πολὺ τὸ ἐπίχαρι ἐς αὐτὴν φέρων).

Philostrate fait cependant allusion de façon explicite à une autre technique, celle de la peinture à l'encaustique qui utilise la cire d'abeille comme liant et le feu pour fondre et appliquer les couleurs.[60] Elle apparaît dans l'apostrophe adressée à Narcisse (1, 23, 3), prisonnier de son reflet dans la source, et non "des couleurs ni d'une cire trompeuse" (οὐδὲ χρώμασιν ἢ κηρῷ). Tout en se prêtant à la comparaison avec la tablette de cire sur laquelle l'écolier apprend à lire et dessiner, aux figurines modelées par Lucien dans son enfance,[61] et à celle, fréquente, de la mémoire avec l'empreinte d'un sceau dans la cire,[62] la technique à l'encaustique favorisait les recherches sur la lumière, la transparence et le clair-obscur avec des effets vifs et durables.[63] Plutarque compare ainsi les impressions visuelles avec les images peintes à fresque sur un fond humide qui "s'effacent vite et disparaissent de l'esprit" et celle des êtres aimés, qui, telles les peintures à l'encaustique, "laissent dans la mémoire des formes qui se meuvent et qui vivent et qui parlent et qui restent à

[58] PLIN. *NH* 35, 79 ; BRECOULAKI (2006) 68, et n. 49 (style γλαφυρός).

[59] Aristodème de Carie est inconnu, pour Eumélos : PHILOSTR. *VS* 2, 5 (portrait d'Hélène à Rome, sur le forum).

[60] Sur les deux procédés à chaud et à froid : PLIN. *NH* 35,149.

[61] LUC. *Somn.* 2. Je remercie R. Webb de cette suggestion.

[62] PL. *Tht.* 191c-d ; ARIST. *De an.* 424a19 ; *Mem.* 450a25-32 ; CIC. *Part. or.* 7, 26 ; *SVF* I, 58 ; I, 484 ; PLATT (2018).

[63] PLIN. *NH* 35, 123-125.

jamais".[64] Le meilleur peintre à l'encaustique, Pausias de Sicyone, élève de Pamphilos, le maître d'Apelle, était renommé pour le portrait de son amie Glycère, la tresseuse (ou vendeuse) de couronnes avec qui il rivalisait dans l'invention de compositions florales, aux couleurs vives et variées.[65] À côté de sa parfaite imitation des textures fragiles et de l'incarnat des jeunes femmes et des enfants, équivalents visuels des grâces du style "floride",[66] Pausias était célèbre pour ses recherches sur l'ombre. Dans un tableau, exposé dans les portiques du théâtre de Pompée, il avait peint un bœuf dans un raccourci saisissant qui reposait exclusivement sur le modelé de la couleur noire.[67]

3. *Doctor gradus ad Parnassum*

3.1. *Homère "le plus grand peintre de l'Antiquité" (Le Scamandre, Memnon, L'Éducation d'Achille, Antiloque)*

La leçon du *Scamandre* porte sur le premier degré de l'apprentissage : le sujet du tableau et sa source homérique.[68] Le texte est court, mais les marques d'énonciation soulignent les ignorances du jeune garçon, interpellé dès le début de la première phrase (ὦ παῖ). Philostrate souligne avec une légère auto-ironie la dissymétrie d'un dialogue où le rhéteur fait les questions et les réponses. La vision prodigieuse (θαῦμα) qui attire le regard du garçon, l'eau vaincue par le feu, va à l'encontre du phénomène naturel. Pour la comprendre, il faut se tourner vers le récit du combat entre Achille, fou de douleur à cause de la mort de Patrocle, et le fleuve Scamandre, qui annonce la bataille entre les dieux. C'est le thème choisi par la γραφή, sujet de la phrase, ce qui en souligne la force

[64] PLUT. *Mor.* 759c (trad. REINACH [²1985] 25, n° 16).
[65] PLIN. *NH* 21, 4 ; 35, 125 ; sur la postérité de l'anecdote : DEKONINCK (2018).
[66] Cf. n. 49.
[67] PLIN. *NH* 35,126-127 ; SAINT GIRONS (2018).
[68] *Imag.* 1, 1 ; STRAUSS CLAY (2011).

agissante (ἐνέργεια).[69] Mais comme la pointe finale, adressée en forme d'énigme au lecteur, le laisse entendre, ce que la peinture montre, la vision surnaturelle du feu divin d'Héphaïstos, sa "fleur" (τὸ ἄνθος τοῦ πυρός) n'est pas "jaune" (ξανθός) mais "semblable à l'or et couleur du soleil" (χρυσοειδὲς καὶ ἡλιῶδες). Ce sont les couleurs des armes d'Achille et des *daidala* forgés par le maître du feu,[70] mais la flamme extraordinaire, qui lui sert d'emblème, "n'est pas dans Homère".[71] Le récit de l'*Iliade*, qui est la source du tableau, repose sur un double dialogue, le premier entre Achille et le Scamandre, le second entre Héra et Héphaïstos. Grâce à Homère, fils du Mélès (*Imag.* 2, 8, 6), le lecteur sait que Scamandre est le nom donné par les mortels, mais Xanthos celui attribué par les dieux.[72] On saisit alors la pointe finale qui joue sur la supériorité de l'or, qui tire son éclat du soleil, sur le jaune, la teinte habituelle des fleuves en peinture,[73] dont les pigments sont des terres ou des couleurs d'origine minérale (orpiment, *auripigmentum*). Le jaune, en outre, comme on l'a vu à Vergina, sert d'assiette à l'application de la feuille d'or. Grâce à cette pointe précieuse, le sophiste ne montre-t-il pas du même coup sa supériorité intellectuelle sur le peintre ? Apelle, d'après Pline l'Ancien, avait peint l'impossible, le tonnerre, la foudre et les éclairs (*Brontè*, *Astrapè*, *Ceraunobolia*) : s'agissait-il de personnifications, comme sur les vases du Peintre de Darius[74] ou dans la description du foudroiement de Sémélé (*Imag.* 1, 14) ? Cette γραφή pourrait suggérer que les personnifications accompagnaient la représentation naturaliste du feu tombé du ciel.[75]

[69] ARIST. *Rh.* 1412a1 ; DEMETR. *Eloc.* 81.

[70] Peut-être est-ce aussi une allusion à Lemnos, patrie de Philostrate.

[71] Sur la lecture critique d'Homère voir aussi l'*Héroïque* : WHITMARSH (2009).

[72] *Il.* 20, 74 ; 21, 124-127 ; 21, 305 ; 21, 332 ; 21, 337 : NEWBY (2009) 328.

[73] ARIST. [*Pr.*] 33, 6, 932a30.

[74] PLIN. *NH* 35, 96 ; ROUVERET (2018a) ; sur le tableau d'Apollodore (*Aiax fulmine incensus*) : PLIN. *NH* 35, 60. Ce thème homérique (*Od.* 4, 499-509) inspire aussi PHILOSTR. *Her.* 31-32 ; *Imag.* 2, 13.

[75] Sur Alexandre tenant le foudre : PLIN. *NH* 35, 92 ; PLUT. *Alex.* 4, 3, 1 ; BRECOULAKI (2015) ; sur les personnifications des lieux dans les paysages : PHILOSTR. *Imag.* 2, 16 ; BIERING (1995) ; ROUVERET (2013).

Mais la leçon d'Homère ne saurait s'arrêter là. Le corps à corps entre Achille et le Scamandre est la troisième partie d'un morceau de bravoure dans lequel Homère se révèle pleinement comme le "plus grand peintre de l'antiquité". Du début du récit jusqu'au déclenchement du prodigieux incendie (θεσπιδαὲς πῦρ)[76] — il y a bien un prodige — les adjectifs de couleur abondent avec la progression du massacre qui déclenche la fureur du fleuve aux "tourbillons d'argent" (8, ἀργυροδίνης). Ses flots "rouges de sang" (21, ἐρυθαίνετο), qui, après les malédictions d'Achille,[77] noircissent[78] à leur tour, avant de se teindre de pourpre.[79] Le retour à la γραφή, au paysage troyen et aux supplications du fleuve supplicié par Héphaïstos, se marque par des emprunts directs à Homère.[80] Les couleurs flamboyantes du tableau se substituent à la comparaison des eaux du Xanthe en feu avec la graisse de porc qui bout dans un bassin. Est-ce aussi l'une des raisons pour lesquelles le sophiste se démarque d'Homère ?

Des procédés similaires lient ce premier tableau à trois autres γραφαί inspirées par la vie d'Achille, symétriquement inscrites entre les deux livres mais dans un ordre inversé par rapport au récit épique, un trait récurrent chez Philostrate dans les cycles thématiques (Héraclès par exemple). Deux d'entre elles se réfèrent au récit de l'*Iliade* tout en se démarquant d'Homère.[81] La première (*Imag.* 2, 2), qui forme le pendant du *Scamandre*, évoque l'*Éducation d'Achille*, un thème populaire dans l'antiquité

[76] *Il.* 21, 342 ; 20, 490-494.

[77] *Il.* 21, 126-127 : (…) θρῴσκων τις κατὰ κῦμα μέλαιναν φρῖχ' ὑπαΐξει/ ἰχθύς, ὅς κε φάγῃσι Λυκάονος ἀργέτα δημόν, "quelque poisson alors, en bondissant au fil du flot, s'en viendra sous le noir frémissement de l'onde, dévorer la blanche graisse de Lycaon" (trad. P. MAZON).

[78] *Il.* 21, 202 : μέλαν ὕδωρ ; 21, 249 : ἀκροκελαινιόων.

[79] *Il.* 21, 326 : πορφύρεον κῦμα.

[80] *Il.* 16, 100 ; 21, 333 ; 21, 343 ; 21, 337.

[81] *Imag.* 2, 7, 2 : αὗται μὲν οὖν Ὁμήρου γραφαί, τὸ δὲ τοῦ ζωγράφου δρᾶμα : cf. WEBB (2015) qui souligne le lien entre *Le Scamandre* et *Cassandre* (2, 10) et SQUIRE / ELSNER (2016) qui interprètent le jeu avec l'hypotexte homérique en termes de *meta-ekphrasis*.

tardive.[82] La deuxième, se réfère à un héros dont le destin est lié à celui d'Achille et de Patrocle, Antiloque, le plus jeune des Achéens.[83] Sa mort sous les coups de Memnon est vengée par Achille, qui tue le héros éthiopien. Les funérailles de Memnon sont le thème de la troisième γραφή (1, 7).[84] Les symétries et dissymétries entre Antiloque et Memnon, en particulier le sort différent réservé à leur cadavre, sont signalées par le contraste des couleurs qui clôt chaque description. Le noir éclatant de Memnon, souligné par l'apostrophe (οὐδ' ἂν μέλανα φαίης τὸν Μέμνονα), fait écho à l'éclat solaire du feu d'Héphaïstos en 1, 1[85] et s'oppose à l'éclat de l'ivoire et du sang du corps agonisant d'Antiloque, une variante de l'incarnat "couleur de miel" de Ménécée (1, 4).[86] Mais le sourire, imprimé sur le visage du fils de Nestor, exprime la joie d'avoir sauvé son père, et répond à l'éclat d'or de sa chevelure.[87]

Un contraste chromatique distingue aussi les protagonistes de l'*Éducation d'Achille* (2, 2). Le premier élément est la chlamyde d'Achille, emblème des héros épiques.[88] Don probable de Thétis (au dire du rhéteur), le manteau, telle une mer en miniature,[89] est d'une couleur pourpre dont l'éclat flamboyant se change en bleu profond.[90] Signe d'identité de l'enfant semi-divin, il en prophétise le destin. La réussite du peintre, cependant, aux yeux du sophiste (ἀγαθοῦ οἶμαι ζωγράφου) est la

[82] GHEDINI (2000) ; (2004) ; ABBONDANZA (1996) ; (2008) 283, ainsi que GONZENBACH (1984) 225-305 (plat de Kaiseraugst) ; LAPATIN (2014) (trésor de Berthouville) ; LINANT DE BELLEFONDS (2014) (groupe d'Aristéas et Papias).

[83] *Imag.* 2, 7 ; cf. *Il.* 15, 569 ; 17, 694-701 ; 18, 15-21 et 32-33 ; 23, 418-617.

[84] Ces épisodes se trouvaient dans l'*Éthiopide*. Sur Antiloque et Memnon : PHILOSTR. *Her.* 26, 16-19 ; ABBONDANZA (2008) 268-269, n. 29 et 30, 285-286, n. 122-123 ; sur le colosse de Memnon : BOWERSOCK (1984) ; PLATT (2009) 136-144.

[85] Cf. n. 67.

[86] Cf. n. 34, WEBB (2015) 205-206.

[87] *Imag.* 2, 7, 5.

[88] *Il.* 3, 127-128 ; A.R. *Arg.* 1, 721-768 (manteau de Jason).

[89] PRIOUX (2013) 173.

[90] *Imag.* 2, 2, 2, voir le contraste avec γλαυκός : *Il.* 16, 34-35.

réalisation parfaite et invisible de la suture entre les deux parties du corps de Chiron. Le modelé subtil de la surface du corps — une variation sur la centauresse de Zeuxis[91] — souligne l'humanisation du centaure et met en évidence son rôle de précepteur des héros et des princes,[92] un *mousikos anêr*, bienveillant et juste,[93] qui est loin d'être insensible aux charmes de son élève. Dans la leçon d'équitation, le sophiste, sous le masque du Centaure, reproduit avec une touche d'auto-ironie les injonctions de ses leçons de rhétorique (répétition de ἰδού).

Le tableau est construit sur le contraste et le va-et-vient entre les scènes de l'enfance et les citations de l'*Iliade* qui se succèdent à la façon des images abrégées et miniaturisées des tables iliaques.[94] Par rapport au *Scamandre*, qui joue sur les silences de l'hypotexte homérique, *L'Éducation d'Achille* se caractérise par son omniprésence. L'image elle-même est répartie en deux plans distingués par un contraste d'échelle, une composition semblable à celle du *Cyclope* (2, 18) :[95] au premier plan, la caverne, et à l'arrière-plan, la scène d'équitation dans la plaine. On devine dès le premier mot, νεβρός, le faon, trophée de chasse de l'enfant, récompensé par le don des pommes et du rayon de miel, que cette scène idyllique est le prélude d'une vie sanglante.[96] Lors du duel contre le Scamandre,[97] les douze prisonniers troyens capturés par Achille pour être sacrifiés à Patrocle sont comparés à des faons apeurés. Les allusions à l'*Iliade* qui se succèdent ensuite sont

[91] Cf n. 11.

[92] *Imag.* 2, 2, 4 ; pour le lien avec le culte impérial voir les groupes statuaires des *Saepta Iulia :* PLIN. *NH* 36, 29 et le décor de la "basilique" d'Herculanum : TORELLI (2004) ; WALLACE-HADRILL (2011) ; sur l'iconographie des IIe et IIIe siècles cf. n. 82.

[93] *Imag.* 2, 2, 4. La polychromie des Centauresses (2, 3) souligne leur hybridité et peut-être la part d'animalité qui est en elles.

[94] SQUIRE (2011) 34-39, 148 -177, 387-390.

[95] SQUIRE (2009) 300 – 356.

[96] Voir le contrepoint de ce thème dans la composition des *Xenia* (1, 31 ; 2, 26).

[97] *Il.* 21, 27-30.

les amorces prophétiques du destin tragique de l'enfant. L'ambassade infructueuse d'Ulysse, Phénix et Ajax auprès d'Achille, au chant 9, l'énumération des dons d'Agamemnon (qui contrastent avec ceux de Chiron) y occupent une place centrale.[98] Phénix rappelle l'enfance du héros auprès de lui,[99] l'invite à faire la paix et se heurte au refus d'Achille qui préfère une vie sans gloire à la mort. Une deuxième série d'allusions revient sur le cri effrayant d'Achille, sur l'épisode du Scamandre, l'outrage au cadavre d'Hector et la clémence envers Priam.[100] Telles les pièces d'une mnémonique du poème homérique, ces γραφαί ne dessinent pas seulement les étapes de la courte vie d'Achille. Chaque passage marque une étape dans le changement de caractère du jeune homme, qui surmonte son orgueil et sa colère, accepte son destin, et fait preuve de douceur envers le père de son ennemi.[101] Mais à la fin de la description, le Centaure ne révèle à l'enfant que sa gloire future, laissant l'annonce de la mort inéluctable au cheval d'Achille, le blond Xanthos, homonyme du Scamandre, et dernier mot de la γραφή.[102] Grâce à ces citations en forme de puzzle, le sophiste souligne l'exemplarité des poèmes homériques, dont le meilleur interprète fut Polygnote de Thasos. Les descriptions de Pausanias[103] ont conservé la mémoire des grands cycles picturaux qu'il avait peints à Athènes et à Delphes. La célébrité de ses œuvres jusqu'à l'antiquité tardive s'inscrit dans la continuité du jugement d'Aristote sur la valeur éducative des tableaux de Polygnote en raison de sa peinture des caractères.[104]

[98] *Il.* 9, 120-134 ; 9, 144-148 ; 9, 264-291.

[99] *Il.* 9, 485-600 ; sur l'alimentation d'Achille : PHILOSTR. *Her.* 45, 4.

[100] *Il.* 18, 217-220 ; 18, 229 ; 21, 21 ; 24, 14-18 ; 24, 669-674.

[101] Par ex. *Il.* 9, 254-258 : conseils de Pélée : "vaincre son orgueil", μεγαλήτορα θυμόν, et "acquérir la douceur", φιλοφροσύνη ; 9, 501-600 : apologue des Prières (*Litai*) et d'Erreur (*Atê*).

[102] *Il.* 19, 408.

[103] PAUS. 1, 15-16 ; 1, 17, 2 ; 1, 18 ; 1, 22, 6-7 ; 10, 25-31.

[104] Cf. n. 8, ainsi que PL. *Ion* 532e ; PLUT. *De def. or.* 6 et 47 ; LUCIAN. *Im.* 7 ; PHILOSTR. *VA* 2, 20 ; 6, 11 ; DIO CHRYS. *Or.* 55, 1 ; THEM. *Or.* 34, 11.

3.2. *Voir et décrire : Cômos, Les Chasseurs, Rhodogune*

Si le texte d'Homère donnait trop à "faire voir", avec la deuxième γραφή, pour citer Daniel Arasse, "on n'y voit rien". En choisissant d'opposer à l'éclat, la pénombre du clair-obscur pour le portrait allégorique de Cômos (1, 2), Philostrate crée un tableau parmi les plus audacieux et les plus suggestifs en jouant sur un double plan : le sujet figuré dans le tableau et l'expérience réelle d'une vision indécise et trompeuse. Dès la première phrase, ce double statut est posé par la référence à la première personne (οἶμαι) qui place la description sous le regard savant du rhéteur. La raison de son hésitation sur la couleur d'or des portes de la chambre nuptiale est "la lenteur de l'œil à discerner dans l'ombre de la nuit".[105] Le terme κατάληψις, en effet, appartient au vocabulaire de la philosophie stoïcienne où il désigne "l'appréhension directe d'un sujet par l'esprit".[106] La nuit est représentée sous son aspect naturel, non comme une personnification : οὐκ ἀπὸ τοῦ σώματος, ἀλλ' ἀπὸ καιροῦ. En quelques mots, le sophiste indique deux critères descriptifs essentiels qui définissent la stratégie du peintre. Pour signifier la nuit, un phénomène naturel facile à nommer mais difficile à peindre, deux possibilités se présentent : la personnification et la représentation naturaliste. La configuration opportune qui fait la singularité de ce tableau (καιρός)[107] a pour conséquence de placer le sujet central, la personnification d'une notion abstraite, dans le cadre 'naturel' de la nuit, son ὥρα, l'obscurité,

[105] *Imag.* 1, 2, 1 : βραδεῖα δὲ ἡ κατάληψις αὐτῶν ὑπὸ τοῦ ὡς ἐν νυκτὶ εἶναι. Sur le clair-obscur et le tragique : PRIOUX (2013), à propos de Cassandre : cf. WEBB (2010) ; (2018). Pour l'iconographie, voir le tableau d'Hippys : ATH. 11, 474d ; REINACH ([2]1985) n°384 et le *symposium* d'Aghios Athanasios (dernier quart du IVe siècle av. J.-C.) : TSIMBIDOU-AVLONITI (2005) pl. 25, 31-35 ; BRECOULAKI (2006) 268-286.

[106] GOLDSCHMIDT (1953) 112 ; IMBERT (1978) ; (1980) ; ROUVERET (1989) 392-401 ; ZAGDOUN (2000) ; BARNOUW (2002) ; SQUIRE (2009) 392-393 avec citation de DIOG. LAERT. 7, 177 ; ATH. 8, 354e.

[107] MAFFEI (1991) 620 ; ABBONDANZA (2009) 85-87 ; TRÉDÉ ([2]2015). Sur la différence entre καιρός et χρόνος : QUINT. *Inst.* 3, 6, 25-26 ; 5, 10, 43.

tout en jouant sur des indices placés au début et à la fin de la description : les époux sur le lit nuptial, le cortège des fêtards (οἱ κωμάζοντες).

Dans la création de cet espace signifiant, la couleur joue un rôle. Le plus superficiel est l'éclat de l'or qui connote la richesse des jeunes mariés. Cômos se tient à la porte de la chambre, dans laquelle règne l'Aphrodite d'or.[108] On découvre l'état de torpeur dans lequel l'ivresse l'a plongé. Les indices en sont la rougeur de son teint (ἐρυθρὸς ὑπὸ οἴνου)[109] et le relâchement de son corps qui a réduit l'emprise de sa main[110] sur le flambeau. Cômos a cependant évité la brûlure, en inversant la position de ses bras et de ses jambes.[111] Le flambeau, unique source de lumière dans l'image, tenu désormais de la main gauche, illumine de façon inégale le corps du jeune homme, réglant par là-même l'ordre la description. La comparaison avec l'expérience commune de l'endormissement lorsque "sous les premières caresses du sommeil, notre esprit oublie ce qui le tenait occupé"[112] montre à l'évidence que le rhéteur joue sur la φαντασία du lecteur pour le faire pénétrer au plus près de la γραφή, dans une approche quasiment phénoménologique de l'image, fondée sur l'introspection. L'assoupissement de Cômos pose un lien d'analogie avec la perception incertaine des figures noyées dans la pénombre, qui sont elles-mêmes l'expression métaphorique du sommeil de la raison. Avant l'usage stoïcien des allégories dans leur enseignement moral, l'allusion au vestibule (*prothyron*) ouvrant sur des ombres incertaines rappelle la critique platonicienne de la *skiagraphia*,[113] dont

[108] Voir *Les Amours*, *Imag.* 1, 6.

[109] Voir *Les Satyres*, *Imag.* 1, 20, 2 et la présence de Cômos dans *Les Andriens* (1, 25, 3).

[110] Cf. n. 106 à propos de la φαντασία καταληπτική.

[111] Voir la figure d'*Hymenaios* : LUC. *Herod.* 4-6 ; LINANT DE BELLEFONDS (1991) ; ABBONDANZA (2008) 265, n. 14. Les tableaux d'Aétion suggèrent plusieurs parallèles avec *Imagines* cf. PLIN. *NH* 35, 78 ; LINANT DE BELLEFONDS (2013) (Sémiramis et Rhodogune).

[112] *Imag.* 1, 2, 3.

[113] PL. *Resp.* 365c ; 586b-c ; ROUVERET (1989) ; ([2]2014) (*postface*) ; TANNER (2016) 118 ; sur les décors romains (IIe et IVe Styles) : WYLER (2018).

les images trompeuses créent un "constantly fluctuating hallucinatory state".[114] Les mouvements de la lumière pointent la méthode à suivre dans l'analyse d'un tableau, identifier le sujet principal et le distinguer des éléments accessoires, attributs stables ou signes occasionnels de reconnaissance.[115] Sur le point principal, la représentation du personnage (πρόσωπον),[116] la peinture semble en défaut puisque l'inclinaison du visage de Cômos et l'ombre qui en résulte[117] privent le tableau d'un atout majeur pour les peintres : la beauté du visage des jeunes gens. Sans ces πρόσωπα "les peintures sont aveugles". Un tableau célèbre d'Antiphilos, un contemporain d'Apelle montrait "un jeune garçon soufflant sur un feu, tandis que le reflet éclaire la maison, d'ailleurs fort belle, ainsi que le visage de l'enfant lui-même".[118] Le sens allégorique de la posture de Cômos, explicité dans la phrase suivante,[119] montre, au contraire, l'ingéniosité du peintre. Ce schéma figuratif trouve un équivalent significatif dans les guerriers en deuil peints sur la façade de la tombe d'Aghios Athanasios. Représenté en léger trois quarts, le visage du soldat de gauche (Fig. 5.2) présente un modelé délicat qui estompe le regard noyé dans une ombre diffuse. L'autre visage, de profil, contraste avec le précédent (Fig. 5.3). Le pan du manteau sombre, ramené sur la bouche, souligne l'*enargeia* du regard et la couleur légèrement bleutée de la sclérotique montre la précision quasiment clinique du traitement de l'œil.[120]

Pour revenir à la γραφή, l'*inuentio* du peintre dans l'art du clair-obscur culmine dans le détail de la couronne sur la tête de

[114] TRIMPI (1978) 406, cité par TANNER (2016) 118, n. 58.

[115] Sur le sens de γνώρισμα et de σύμβολον voir *Ariane* (1, 15) : ABBONDANZA (2009) XIV-XVI (M. Harari), 272-273.

[116] Sur les types d'*ekphrasis* : WEBB (2009).

[117] Cf. *Imag.* 2, 20, 2, *Atlas*.

[118] PLIN. *NH* 35, 138 (trad. J.-M.CROISILLE). Sur Antiphilos : LUC. *Cal.* 2-5 ; PLIN. *NH* 35, 114 ; QUINT. *Inst.* 12, 10, 6.

[119] *Imag.* 1, 2, 3. Sur l'expression de la douleur, voir le *Sacrifice d'Iphigénie* de Timanthe : PLIN. *NH* 35, 73 ; CIC. *De or.* 22, 74 ; QUINT. *Inst.* 2, 13, 12-13 ; VAL. MAX. 8, 11, ext. 6.

[120] BRECOULAKI (2006) 294-298, pl. 99-101 ; BRECOULAKI (2015) 99.

Cômos. Dans cette *mimesis* parfaite, l'aspect visuel est secondaire.[121] D'autres *ekphraseis* dénoncent de la même façon les poncifs illustrant le *certamen artis ac naturae*,[122] dont l'anecdote sur Pausias et Glycère constitue le récit fondateur. Le signe de l'excellence repose sur l'effet de synesthésie (le parfum, la souplesse et la fraîcheur) qui caractérise aussi le style "floride" en rhétorique.[123] La couleur des roses, jaune et bleu foncé, pourrait étonner. Elles anticipent le contraste entre la blondeur dorée des cheveux de Narcisse (1, 23) et la chevelure sombre aux reflets bleutés de Hyacinthos (1, 24), annonçant la métamorphose à venir des jeunes gens "en fleurs",[124] dont Cômos fait partie. Le dernier mouvement de l'*ekphrasis* complète l'effet de synesthésie en introduisant le son dans le tableau grâce à un procédé d'inversion du visuel et de l'auditif, fréquent en poésie.[125] Philostrate souligne ainsi la ποικιλία du cortège dont il indique le caractère dionysiaque grâce à une citation des *Bacchantes* d'Euripide.[126] La reprise du motif de la couronne, désormais flétrie, lui permet d'inscrire la temporalité dans l'image, comme dans les *Xenia* en 1, 31. Avec une touche d'humour envers le bel endormi, la description s'achève sur le geste des mains, imitant les cymbales, comme un dernier écho de la fête qui s'achève.[127]

Le *Scamandre* et *Cômos* jouent sur la tension maximale (τόνος) entre l'éclat et l'ombre. Mais on observe aussi des écarts au sein d'une même palette de couleurs vives et variées. Ainsi *Les Chasseurs* (1, 28) et *Rhodogune* (2, 5) réitèrent dans la forme de l'exposé le contraste entre le dialogue animé par de nombreuses marques

[121] *Imag.* 1, 2, 4.

[122] PLIN. *NH* 21, 4. Pour les *topia,* voir le *Marais* (1, 9, 5), l'antre de *Narcisse* (1, 23, 2) et le *Bosphore* (1, 12, 5) cf. n. 38, ainsi que JACCOTTET / WYLER (2018).

[123] MANIERI (1999) ; WEBB (2006) ; RIBEYROL (2009) ; BRADLEY (2013).

[124] AUGER (1995) ; SCHEID / SVENBRO (2014) 79-88.

[125] Voir par ex. CATULL. 64, 251-264.

[126] EUR. *Bacch.* 836, 852.

[127] Voir l'éloge de la main : CIC. *Nat. D.* 2, 60, 150.

d'énonciation de la première γραφή et le 'modèle' descriptif entièrement placé sous l'autorité du rhéteur de la seconde.[128]

Dans les *Chasseurs,* la couleur souligne le rythme effréné des cavaliers et l'intensité du désir que leur inspire la beauté du jeune homme. La force agissante du tableau est dévoilée par une variation du scénario inventé pour *Narcisse* (1, 23).[129] Le maître *et* l'élève sont absorbés par l'image des chasseurs, comme Narcisse l'est par son propre reflet. Mais dans le deuxième mouvement de l'*ekphrasis* le recours aux méthodes de description et d'interprétation de la peinture favorise la reprise du contrôle rationnel des sensations et des émotions tandis que la mise en abyme finale transfère le pouvoir de fascination des représentations sur les acteurs mêmes du tableau. L'arrêt sur image du geste du jeune chasseur rappelle le portrait d'Alexandre au centre de la frise qui orne la façade de la tombe de Philippe II de Vergina (Fig. 5.4). L'éclat du rose tirant sur le violet de la tunique, qui évoque la pourpre, isole le jeune prince par rapport aux positions sculpturales du corps nu des autres chasseurs et sa silhouette, encadrée par les deux arbres aux troncs dépouillés de feuilles, se détache sur le fond bleuté des montagnes et de l'atmosphère qui les entoure.[130]

La description du champ de bataille qui ouvre la γραφή de *Rhodogune*, rappelle à bien des égards la mosaïque de la bataille d'Alexandre contre Darius de la Maison du Faune à Pompéi (Fig. 5.5). L'éclat des couleurs et la complexité des σχήματα confèrent au tableau l'attrait qui distingue l'imitation parfaite d'un spectacle qui serait difficile à supporter dans la réalité. C'est ce plaisir de la reconnaissance, décrit par Aristote, que le tableau met en œuvre dans la première partie de la description, qu'interrompt l'interpellation du jeune garçon par le rhéteur.[131] Cette césure introduit la focalisation sur le visage de Rhodogune en prière tandis qu'elle fait le geste de libation pour remercier les dieux de sa victoire. Le

[128] Comme le souligne l'apostrophe au jeune garçon : *Imag.* 2, 5, 4.
[129] ELSNER (1995) ; (1996).
[130] BRECOULAKI (2006) 101, 117-119.
[131] Une injonction tardive par rapport à la moyenne : MAFFEI (1991) 617.

signe d'énonciation souligne aussi les progrès de l'élève dans l'observation d'un tableau. Son intérêt pour la beauté de la figure précédemment décrite repose sur la familiarité qu'il a désormais acquise dans l'identification et l'analyse ordonnée des χρώματα et des σχήματα. Le schéma du bouclier porté par la reine est un défi lancé à la virtuosité du peintre : comment rendre visible la vision simultanée des deux faces de l'objet sur la surface plane du tableau ?[132] On comprend cependant que le jeune garçon préfère le visage désirable de Rhodogune à la prouesse technique d'un bouclier, pourtant morceau de bravoure, du génie d'Homère et de Phidias. L'attente sensuelle d'un baiser sera néanmoins déçue, faute d'avoir su identifier dans la flamboyante chevelure de Rhodogune à moitié coiffée et à moitié flottant librement sur ses épaules, et dans la couleur singulière de ses yeux, où le gris clair se mêle au noir, un trait distinctif de l'*êthos* de la reine qui préfère à l'amour des hommes la joie et la fierté de la victoire à la guerre. La coiffure à moitié défaite de Rhodogune symbolise sa capacité à saisir l'occasion favorable, le *kairos*, qui consacre les fondateurs d'empires, que furent Sémiramis et Alexandre, et qui révèle l'ingéniosité et la science du peintre capable d'imaginer de tels signes de reconnaissance. Si à la fin de la description, le sophiste croit entendre la reine perse parler en grec, ne pourrait-on aussi conclure, au terme de cette description, que le jeune disciple a su s'approprier une partie du 'parler grec' sur la peinture ?

4. Conclusion

Les analyses de détail qui précèdent montrent la singularité de chaque γραφή et la difficulté au terme d'une étude partielle à proposer une solution définitive à la question posée. Plusieurs lignes de force se dégagent néanmoins. En premier lieu la progression

[132] Sur l'art des contours de Parrhasios et les cartons pour le bouclier de la Promachos : PLIN. *NH* 35, 67 ; PAUS. 1, 28, 2 ; sur l'Héraclès *auersus* d'Apelle : PLIN. *NH* 35, 94.

entre les γραφαί ne procède par de façon linéaire mais suivant des configurations thématiques réparties de façon non aléatoire entre les deux livres. Ce sont autant d'archipels à explorer, comme le suggère l'invitation au voyage des *Îles* (2, 17), pendant occidental du *Bosphore* (1, 12-13).[133] Les premières descriptions posent les éléments structurants des tableaux, comme autant d'images à garder en mémoire pour déchiffrer la suite des *ekphraseis*. Ainsi le chœur des animaux hybrides autour d'Ésope (1, 3) permet-il de créer, après l'éloge d'Homère, une allégorie du message véridique porté par les μῦθοι du fabuliste, que Socrate aurait mis en vers.[134] Les *Coudées* ne signalent pas seulement le *iustum incrementum* de la crue du Nil (1, 5), elles renvoient à une unité de mesure fondée sur les proportions du corps humain, qui apparaît dans plusieurs descriptions.[135] En 1, 10, la construction des murs de Thèbes au son de la lyre, don d'Hermès à Amphion, pose le lien indissoluble entre la musique, l'art de la parole et la peinture. Une fois posées les chaînes du métier, il ne reste plus qu'à ourdir la trame des couleurs, des formes et des lieux propres à chaque γραφή.

Dans une telle configuration, le contraste entre les valeurs lumineuses et les ombres posé dans les deux premières descriptions du recueil confirme, me semble-t-il, l'importance de la couleur dans les *Imagines*, en tant qu'élément de médiation dans la construction sophistique d'une rhétorique picturale. Au-delà de l'ambiguïté du terme de couleur qui unit l'évaluation critique de l'art de peindre et de celui de persuader, le sens prégnant des couleurs de Philostrate est fondé sur sa profonde connaissance de la peinture grecque, dont l''évidence' mimétique repose sur le modelé des ombres et des lumières, qui forment un binôme indissociable. C'est sur cette part de l'ombre que j'aimerais conclure, en prenant appui sur la critique pénétrante que N. Bryson a consacrée à l'hypothèse de K. Lehmann-Hartleben sur le modèle architectural du plan d'ensemble des

[133] Cf. *Imag.* 2, 17, 5 ; ROUVERET (2006b) 74.
[134] PL. *Phd.* 61b ; PLUT. *Mor.* 16b-c.
[135] LUC. *Rh. Pr.* 6 compare le Nil et les Coudées aux Louanges qui entourent la Rhétorique.

Imagines.[136] Pour N. Bryson, la villa maritime du *prœmium* est un leurre, alimenté par la découverte des cités du Vésuve, qui inspira le premier classement thématique et systématique de Goethe. Un point fort de son analyse est de montrer que Philostrate déconstruit lui-même dans *Les Toiles* (2, 28) le splendide édifice qu'il a édifié.[137] La γραφή qui montre une maison en ruine envahie par les araignées, relève selon lui, comme les *Xenia*, du genre de la 'nature morte'.[138] Animées par le labeur silencieux et presque invisible des araignées, les *Toiles* offrent un tableau vide de présence humaine, à la différence des *Xenia* qui, nourries de réminiscences littéraires et visuelles,[139] gardent l'empreinte des gestes qui les ont assemblées. La proximité avec la *Naissance d'Athéna* tisse, cependant, en filigrane la pitoyable histoire d'Arachnè.[140] L'image de la maison écroulée est peut-être aussi une réminiscence, bonne à méditer,[141] de la destruction des cités du Vésuve. Sans reprendre en détail l'interprétation subtile de N. Bryson,[142] je reviendrai en conclusion sur ma question initiale. Que reste-t-il de pictural dans une telle description ? Comment la situer par rapport au "monochrome en blanc de l'Indien" du sage Apollonius de Tyane ?

En premier lieu, les *Toiles* marquent le succès de l'enfant dans son apprentissage. *Rhodogune* en 2, 5 l'avait laissé à mi-parcours. Au début de la description, il a su choisir un premier tableau : il en a identifié le thème et le pathétique (Pénélope pleurant devant sa toile) et il apprécie l'acribie du peintre. Pourtant, comme dans *Le Scamandre*, son guide l'invite à se tourner vers un autre tableau, voisin, pour observer une peinture en apparence insignifiante voire repoussante, une toile d'araignée qui

[136] Lehmann-Hartleben (1941) ; Bryson (1994) ; Braginskaia / Leonov (2006) ; Prioux (2016b) ; pour la prise de distance par rapport à l'art de la mémoire : Webb (2018) ; Sassi (2019).

[137] Sur le palais miniature des *Îles* : Prioux (2016b) 172.

[138] La catégorie antique a cependant une configuration plus large, cf. n. 38.

[139] Squire (2009) 357-428, en part. 417, n. 144, 422-423.

[140] Ov. *Met.* 6, 55-145 ; Sauron (2000) 205-217.

[141] M. Aur. *Med.* 4, 48.

[142] Bryson (1994) 264, 269, 279, fig. 34.

dépasse par sa finesse — une λεπτότης digne de Callimaque — la tapisserie de Pénélope. Le rhéteur en livre alors une description modèle, alternant les points de vue jusqu'à focaliser l'attention de ses auditeurs sur la minutie avec laquelle le peintre a figuré la texture du corps de l'insecte, confirmant la leçon d'Aristote sur le plaisir que produit la mimésis parfaite d'un être même ignoble.[143] L'admiration devant la σοφία du peintre est portée à son comble lorsque le regard se fixe sur la fabrication de la toile. À la différence de *Narcisse*, des *Chasseurs* ou de *Rhodogune* l'exclamation du rhéteur n'est plus justifiée par l'effet d'"absorption"[144] des couleurs. L'émotion est suscitée par la découverte du principe géométrique sur lequel est construite la toile. Il s'agit donc de l'appréhension par le lecteur/auditeur du processus mental et intellectuel de la mimésis mis en œuvre à son intention par l'artiste. Le recours à la première personne du pluriel crée une fusion parfaite entre le double niveau d'échange entre le rhéteur et son public, celui, interne, entre les personnages du dialogue fictif et celui, extérieur, entre Philostrate et ses lecteurs/auditeurs présents et à venir,[145] dont nous faisons partie : "regarde, il a tissé *pour nous* les toiles subtiles" (ὁ δ' ἡμῖν καὶ τὰ λεπτὰ διύφηνεν. ἰδού).[146] L'adjectif τετράγωνος par lequel le rhéteur décrit ensuite le cadre extérieur de la toile est, comme on l'a vu, un terme technique de la sculpture, désignant les proportions idéales du corps humain, que les poètes utilisent, dès l'époque archaïque, pour louer l'excellence morale de celui dont ils font l'éloge.[147] Le terme apparaît ainsi comme un marqueur de l'échange esthétique réussi entre la φαντασία de l'artiste et celle du rhéteur qui s'en fait l'interprète auprès de son public.

Dans cette imitation au second degré, la coïncidence presque parfaite — mais non totale — entre l'image mentale du tableau

[143] ARIST. *De an.* 427b15-25 ; *Poet.* 1448b9-19 ; *Rh.* 1371b4-10 ; M. AUR. *Med.* 3, 2.
[144] NEWBY (2009).
[145] Cf. n. 31.
[146] *Imag.* 2, 28, 3.
[147] Cf. n. 33.

— l'objet peint — et l'œuvre vivante de l'araignée suggère que les principes mêmes de l'excellence de l'art sont inscrits dans le spectacle de la nature, à condition qu'un œil exercé soit capable, par son génie, d'en transmettre une image compréhensible pour un regard humain. Une telle leçon — comment s'en étonner ? — est déjà inscrite dans l'*Odyssée* lorsqu'Homère compare le filet d'or invisible forgé par Héphaïstos, afin de surprendre Arès et Aphrodite au piège des toiles tissées par l'araignée.[148]

Les *Toiles*, comme le monochrome de l'Indien, illustrent au premier degré le débat sur la prééminence de la ligne, qui imprime sa forme à l'œuvre.[149] Elles rappellent le concours entre Apelle et Protogène où la signature de ces maîtres de la couleur s'exprime par un trait de plus en plus imperceptible à l'œil nu.[150] Elles évoquent l'émotion devant les tableaux restés inachevés à la mort de leur auteur.[151] Les *Toiles* sont admirables mais sans couleur car elles ne reproduisent rien d'autre qu'une forme simple et complexe à la fois. Elles offrent la métaphore la plus exacte du processus imaginatif (φαντασία) grâce auquel le peintre conçoit mentalement son tableau avant de le réaliser par le dessin et la couleur, grâce à l'expertise savante de sa main.[152]

Quelle fonction donner à la couleur dans ce processus ? Celle d'un pur ornement, source d'émotions que l'analyse rationnelle pourra maîtriser ? Une autre interprétation peut, cependant, être envisagée. J'ai essayé en effet de montrer que Philostrate accordait une importance particulière à la matérialité des tableaux, qu'il tendait à poser une équivalence entre la σοφία du peintre et celle du poète.[153] Le rôle structurant des mythes n'est pas à démontrer, leur texture est celle des citations littéraires, qui confèrent au tableau son intelligibilité. Mais la couleur donne à chaque γραφή sa particularité, l'εἶδος qui l'intègre dans l'ensemble

[148] *Od.* 8, 278-281.
[149] ARIST. *Poet.* 1450a38-b3 et n. 8.
[150] PLIN. *NH* 35, 81-83.
[151] PLIN. *NH* 35, 92 ; 35, 145 ; ROUVERET (1989) 423.
[152] PHILOSTR. *VA* 2, 22.
[153] MAFFEI (1991) 610.

mémoriel élaboré par le sophiste et la met en résonance avec d'autres tableaux, au même titre que les fragments d'œuvres littéraires. C'est pourquoi on peut aussi considérer les *Toiles* comme la métaphore du fin réseau d'images mentales de tableaux avec lequel le sophiste a su prendre l'auditeur (ou le lecteur) dans sa toile[154] en laissant à son imagination et à sa mémoire le soin de leur donner formes et couleurs en fonction des savoirs propres à chacun. Le peintre, acteur anonyme et muet des *Imagines,* est pourtant l'auteur des œuvres dont le sophiste s'est fait l'éloquent messager. Est-il définitivement supplanté par ce dernier au centre de la toile ? Mais on peut aussi imaginer que le sophiste, dans un dernier tour, nous invite à un nouveau parcours dont les couleurs ne seraient pas absentes : elles seraient les couleurs non de la mimésis mais de la φαντασία, celles du peintre visionnaire[155] de la dernière γραφή, qui a su peindre la ronde des *Heures*.

Bibliographie

ABBONDANZA, L. (1996), "Immagini dell'infanzia di Achille in età imperiale: continuità di un paradigma educativo", *Ocnus* 4, 9-33.

— (2008), *Filostrato maggiore.* Immagini. *Introduzione, traduzione e commento* (Turin).

AUGER, D. (1995), "À l'ombre des jeunes garçons en fleurs", in D. AUGER (éd.), *Enfants et enfances dans les mythologies. Actes du VIIe colloque du Centre de recherches mythologiques de l'Université de Paris X, Chantilly, 16-18 septembre 1992* (Nanterre), 77-101.

AUSTIN, C. / BASTIANINI, G. (2002), *Posidippi Pellaei quae supersunt omnia* (Milan).

BACCHIELLI, L. (1985), "Una nuova lettura della facciata della grande tomba di Leukadià", in *Ricerche di pittura ellenistica. Lettura e interpretazione della produzione pittorica dal IV secolo a.C. all'ellenismo* (Rome), 193-196.

[154] Sur la toile d'araignée et les pièges de la fiction : PLUT. *De Is. et Os.* 358 e-f ; cf. WEBB (2015) 212.

[155] PHILOSTR. *VA* 6, 19 ; BIRMELIN (1933) ; SCHWEITZER (1934) ; PLATT (2009) ; ainsi que n. 12 et 106 ; sur le rôle de la φαντασία dans la vision des épiphanies : PLATT (2011) ; (2016).

BANN, S. (2009), "Philostratus and the Narcissus of Caravaggio", in BOWIE / ELSNER (2009), 343-355.

BARNOUW, J. (2002), *Propositional Perception. Phantasia, Predication and Sign in Plato, Aristotle and the Stoics* (Lanham).

BASTIANINI, G. / GALLAZZI, C. (éd.) (2001), *Posidippo di Pella.* Epigrammi *(P. Mil. Vogl. VIII, 309)* (Milan).

BERTHOZ, A. / SCHEID, J. (éd.) (2018), *Les arts de la mémoire et les images mentales. Cours du Collège de France* (Paris).

BIERING, R. (1995), *Die Odysseefresken vom Esquilin* (Munich).

BIRMELIN, E. (1933), "Die kunsttheoretischen Gedanken in Philostrats *Apollonios*", *Philologus* 88, 149-180, 392-414.

BOURGEOIS, B. / JOCKEY, P. (2018), "Ombres et lumières : la sculpture hellénistique polychrome et dorée de Délos : bilan méthodologique et historique", in JOCKEY (2018), 143-167.

BOWERSOCK, G.W. (1984), "The Miracle of Memnon", *BASP* 21, 21-32.

BOWIE, E. / ELSNER, J. (éd.) (2009), *Philostratus* (Cambridge).

BRADLEY, M. (2009), *Colour and Meaning in Ancient Rome* (Cambridge).

— (2013), "Colour as Synaesthetic Experience in Antiquity", in S. BUTLER / A. PURVES (éd.), *Synaesthesia and the Ancient Senses* (Durham), 127-140.

BRAGINSKAYA, N.V. / LEONOV, D. (2006), "La composition des *Images* de Philostrate l'Ancien", in COSTANTINI / GRAZIANI / ROLET (2006), 9-25.

BRECOULAKI, H. (2006), *La peinture funéraire de Macédoine. Emplois et fonctions de la couleur IVe – IIe s. av. J.-C.* (Athènes).

— (2015), "Saisir la ressemblance ou surpasser le modèle ? La représentation de la figure humaine dans la peinture grecque et la tradition du portrait dans l'Égypte gréco-romaine", in LINANT DE BELLEFONDS / PRIOUX / ROUVERET (2015), 95-109.

BRYSON, N. (1994), "Philostratus and the Imaginary Museum", in GOLDHILL / OSBORNE (1994), 255-283 ; 312-314.

CARASTRO, M. (éd.) (2009), *L'Antiquité en couleurs. Catégories, pratiques, représentations* (Paris).

COJANNOT-LE BLANC, M. / POUZADOUX, C. / PRIOUX, E. (éd.) (2014), *L'héroïque et le champêtre. Appropriation et déconstruction des théories stylistiques dans la pratique des artistes et dans les modalités d'exposition des œuvres* (Nanterre).

COLLARD, F. / SAMAMA, E. (éd.) (2018), *Le corps polychrome. Couleurs et santé. Antiquité, Moyen Âge, Époque moderne* (Paris).

CONAN, M. (1987), "The *Imagines* of Philostratus", *Word & Image* 3-2, 162-171.

COSTANTINI, M. / GRAZIANI, F. / ROLET, S. (éd.) (2006), *Le défi de l'art. Philostrate, Callistrate et l'image sophistique* (Rennes).

CRESCENZO, R. (2006), "La traduction du vocabulaire de la couleur à la Renaissance : l'exemple des *Images* de Philostrate traduites par Blaise de Vigenère" in ROUVERET / DUBEL / NAAS (2006), 55-76.

DARMON, J.-P. (2012), "La mosaïque de la pièce P3 (A1) dans la Maison 1 (Maison de Poséidon)", in *Zeugma.* I, *Fouilles de l'habitat (1). La mosaïque de Pasiphaé* (Istanbul), 239-273.

DEKONINCK, R. (2018), "Rivalité mimétique et émulation amoureuse : Pausias et Glycère d'après Rubens", in HENIN / NAAS (2018), 133-143.

DESTRÉE, P. / MURRAY, P. (éd.) (2015), *A Companion to Ancient Aesthetics* (Chichester).

DUBEL, S. (1997), "*Ekphrasis* et *enargeia* : la description antique comme parcours", in C. LEVY/ L. PERNOT (éd.), *Dire l'évidence* (Paris), 249-264.

— (2006), "Quand la matière est couleur : du bouclier d'Achille aux 'tableaux de bronze' de Taxila", in ROUVERET / DUBEL / NAAS (2006), 161-181.

— (2009), "Colour in Philostratus' Imagines", in BOWIE / ELSNER (2009), 309-321.

— (2014), *Lucien de Samosate. Portrait du sophiste en amateur d'art* (Paris).

ELSNER, J. (1995), *Art and the Roman Viewer: The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity* (Cambridge).

— (1996), "Naturalism and the Erotics of the Gaze: Intimations of Narcissus", in N.B. KAMPEN (éd.), *Sexuality in Ancient Art* (Cambridge), 247-261.

— (2000), "Making Myth Visual: The *Horae* of Philostratus and the Dance of the Text", *MDAI(R)*, 107, 253-276.

— (2007), *Roman Eyes. Visuality and Subjectivity in Art and Text* (Princeton).

ELSNER, J. / SQUIRE, M. (2016), "Sight and Memory: The Visual Art of Roman Mnemonics", in SQUIRE (2016),180-204.

GHEDINI, F. (2000), "Filostrato Maggiore come fonte per la conoscenza della pittura antica", *Ostraka* 9-1, 175-197.

— (2004), "Le 'Immagini' di Filostrato il Vecchio fra esercitazione retorica e realtà figurativa", in M. FANO SANTI (éd.), *Studi di archeologia in onore di Gustavo Traversari* (Rome), 418-438.

GHEDINI, F. / COLPO, I. / MARTA, N. (éd.) (2004), *Le immagini di Filostrato minore. La prospettiva dello storico dell'arte* (Rome).

GOLDHILL, S. (1994), "The Naive and Knowing Eye: Ecphrasis and the Culture of Viewing in the Hellenistic World", in GOLDHILL / OSBORNE (1994), 197-223, 304-309.

GOLDHILL, S. / OSBORNE, R. (éd.) (1994), *Art and Text in Ancient Greek Culture* (Cambridge).

GOLDSCHMIDT, V. (1953), *Le système stoïcien et l'idée de temps* (Paris).

GONZENBACH, V. von (1984), "Achillesplatte", in H.A. CAHN / A. KAUFMANN-HEINIMANN (éd.), *Der spätrömische Silberschatz von Kaiseraugst* (Derendingen), 225-315.

GRAND-CLÉMENT, A. (2009), "Sophocle, le maître d'école et les 'langages de la couleur' : à propos du fragment 6 de Ion de Chios", in CARASTRO (2009), 63-81.

GUTZWILLER, K. (éd.) (2005), *The New Posidippus. A Hellenistic Poetry Book* (Oxford).

HADOT, P. (1991), "Préface", in *Philostrate. La galerie de tableaux*, traduit par A. BOUGOT, révisé et annoté par F. LISSARRAGUE (Paris).

HENIN, E. / NAAS, V. (éd.) (2018), *Le mythe de l'art antique entre anecdotes et lieux communs* (Paris).

HERBERT DE LA PORTBARRE-VIARD, G. / ROBERT, R. (éd.) (2018), *Architectures et espaces fictifs dans l'Antiquité. Textes – images* (Bordeaux).

IERODIAKONOU, K. (2009), "Basic and Mixed Colours in Empedocles and in Plato", in CARASTRO (2009), 119-130.

— (2018), "Aristotle and Alexander of Aphrodisias on Colour", in B. BYDÉN / F. RADOVIC (éd.), *The* Parva Naturalia *in Greek, Arabic and Latin Aristotelianism* (Dordrecht), 77-90.

IMBERT, C. (1978), "Théorie de la représentation et doctrine logique dans le Stoïcisme ancien", in J. BRUNSCHWIG (éd.), *Les Stoïciens et leur logique*" (Paris), 223-249.

— (1980), "Stoic Logic and Alexandrian Poetics", in M. SCHOFIELD / J. BURNYEAT / J. BARNES (éd.), *Doubt and Dogmatism. Studies in Hellenistic Epistemology* (Oxford), 182-216.

JACCOTTET, A.-F. / WYLER, S. (2018), "'Le bel antre toujours vert' : une architecture éphémère, entre texte et imaginaire", in HERBERT DE LA PORTBARRE-VIARD / ROBERT (2018), 141-159.

JOCKEY, P. ([2]2015), *Le mythe de la Grèce blanche. Histoire d'un rêve occidental* (Paris).

— (éd.) (2018), *Les arts de la couleur en Grèce ancienne … et ailleurs. Approches interdisciplinaires. Colloque international, Athènes, 23-25 avril 2009* (Athènes).

KALINKA, E. / SCHÖNBERGER, O. (1968), *Philostratos. Die Bilder* (Munich).

LABARRIÈRE, J.-L. (éd.) (2004), "Dossier : Phantasia : apparaître, apparence, apparition", *Mètis* 2, 189-272.

LAPATIN, K. (éd.) (2014), *The Berthouville Silver Treasure and Roman Luxury, The J. Paul Getty Museum* (Los Angeles).

LEHMANN-HARTLEBEN, K. (1941), "The *Imagines* of the Elder Philostratus", *The Art Bulletin* 23, 16-44.
LINANT DE BELLEFONDS, P. (1991), "Hyménaios : une iconographie contestée", *MEFRA* 103, 1, 197-212.
— (2013), "L'ardente Sémiramis : fragments d'une histoire contrastée", in C. CUSSET / E. PRIOUX / H. RICHER (éd.), *Euphorion et les mythes. Images et fragments* (Naples), 163-180.
— (2014), "Entre Champêtre et Héroïque : couples de centaures dans la sculpture d'Aphrodisias de Carie", in COJANNOT-LE BLANC / POUZADOUX / PRIOUX (2014), vol. 2, 141-164.
LINANT DE BELLEFONDS, P. / PRIOUX, E. / ROUVERET, A. (éd.) (2015), *D'Alexandre à Auguste. Dynamiques de la création dans les arts visuels et la poésie* (Rennes).
LONGHI, V. (2018), "Les couleurs du corps chez Platon : dignité ou indignité du teint ? ", in COLLARD / SAMAMA (2018), 191-202.
MAFFEI, S. (1991), "La *sophia* del pittore e del poeta nel proemio delle *Imagines* di Filostrato Maggiore", *ASNP*, Serie III, 591-621.
— (1994), *Luciano di Samosata. Descrizioni di opere d'arte* (Turin).
MANIERI, A. (1999), "Colori, suoni e profumi nelle Imagines : principi dell'estetica filostratea", *QVCC* 63, 111-121.
MATHIEU-CASTELLANI, G. (2006), "Une leçon d'amour en soixante-cinq tableaux ou l'énigme du sexe dans les images ", in COSTANTINI / GRAZIANI / ROLET (2006), 153-169.
MOREL, P. (2015), *Renaissance dionysiaque. Inspiration bachique, imaginaire du vin et de la vigne dans l'art européen (1430-1630)* (Paris).
NEWBY, Z. (2009), "Absorption and Erudition in Philostratus' *Imagines*", in BOWIE / ELSNER (2009), 322-342.
PLATT, V. (2009), "Virtual Visions: *Phantasia* and the Perception of the Divine in *The Life of Apollonius of Tyana*", in BOWIE / ELSNER (2009), 131-154.
— (2011), *Facing the Gods. Epiphany and Representation in Graeco-Roman Art, Literature and Religion* (Cambridge).
— (2016), "Sight and the Gods: On the Desire to See Naked Nymphs", in SQUIRE (2016), 161-179.
— (2018), "Des os muets et des pierres sonores : matérialiser le corpus poétique en Grèce hellénistique", in M. BROUILLET / C. CARASTRO (éd.), *Dossier : Place aux objets ! Présentification et vie des artefacts en Grèce ancienne*, *Mètis* N.S. 16, 15-42.
POLLITT, J.J. (1974), *The Ancient View of Greek Art. Criticism, History and Terminology* (New Haven).

PRIMAVESI, O. / GIULIANI, L. (2012), "Bild und Rede: Zum Proömium der *Eikones* des zweiten Philostrat", *Poetica* 44 n° 1-2, 25-79.

PRIOUX, É. (2008), *Petits musées en vers. Épigramme et discours sur les collections antiques* (Paris).

— (2013), "I colori di Filostrato il Vecchio: dalla pittura delle emozioni e dei caratteri alle metafore dell'opera sofistica", in S. MARINO / A. STAVRU (éd.), *Ekphrasis. Estetica, Studi e ricerche* 1 (Rome), 163-185.

— (2014a), "Ἰδέαι μὲν οὖν ... μυρίαι : les *Images* de Philostrate comme images du style ? ", in COJANNOT-LE BLANC / POUZADOUX / PRIOUX (2014), vol. 2, 73-116.

— (2014b), "Parler de jardins pour parler de créations littéraires", in K. COLEMAN (éd.), *Le jardin dans l'Antiquité. Huit exposés suivis de discussions, Vandœuvres-Genève, 19-23 août 2013* (Genève), 87-143.

— (2016a), "Posidippe de Pella, quinze ans plus tard : vers une interprétation d'ensemble du papyrus de Milan ?", in K. CHRYSSANTHAKI-NAGLE / S. DESCAMPS-LEQUIME / A.-M. GUIMIER-SORBETS (éd.), *La Macédoine du VIe siècle avant J.-C. à la conquête romaine. Formation et rayonnement culturels d'une monarchie grecque* (Paris), 33-48.

— (2016b), "L'architecture dans les *Images* de Philostrate l'Ancien", in R. ROBERT (éd.), *Dire l'architecture dans l'Antiquité* (Paris), 153-189.

REINACH, A.J. ([2]1985), *Recueil Milliet. Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne.* Ed. de 1921 révisée par A. ROUVERET (Paris).

RIBEYROL, C. (2009), "La couleur chez les Esthètes anglais", in CARASTRO (2009), 43-61.

ROUVERET, A. (1989), *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne (Ve siècle av. J.-C. – Ier siècle ap. J.-C.)*, "Postface" ([2]2014), 575-599 (Rome).

— (2006a), "Les yeux pourpres : l'expérience de la couleur dans la peinture classique entre réalités et fictions", in ROUVERET / DUBEL / NAAS (2006), 17-28.

— (2006b), "Les paysages de Philostrate", in COSTANTINI / GRAZIANI / ROLET (2006), 63-76.

— (2007a), "Ce que Pline l'Ancien dit de la peinture grecque : histoire de l'art ou éloge de Rome ?", *CRAI*, avril-juin, 619-631.

— (2007b), "La couleur retrouvée. Découvertes de Macédoine et textes antiques", in S. DESCAMPS-LEQUIME (éd.), *Peinture et couleur dans le monde grec antique* (Milan), 69-79.

— (2012), "L'imaginaire entre objets et textes", in S. DE BEAUNE / H.P. FRANCFORT (éd.), *L'archéologie à découvert* (Paris), 123-129.
— (2013), "Retour à Ithaque : peinture du paysage et de l'intimité domestique à Rome du dernier siècle de la République au début de l'Empire", *CRAI*, 289-312.
— (2018a), "Les couleurs du visible et de l'invisible dans la peinture grecque et étrusque (V^e^-IVe s. av. J.-C.)", in JOCKEY (2018), 185-210.
— (2018b), "Représenter le corps souffrant : couleur, peinture et sculpture dans l'Antiquité classique", in COLLARD / SAMAMA (2018), 281-295.
— (à paraître), "Comment peindre l'hybridité : à propos de la Centauresse de Zeuxis", in R. WEBB / F. KLEIN (éd.), *Faire voir. L'*enargeia *dans l'Antiquité et à la Renaissance (Journées d'études internationales, Imaginarium, Tourcoing, 2-3 juillet 2014)* (Lille).
ROUVERET, A. / DUBEL, S. / NAAS, V. (éd.) (2006), *Couleurs et matières dans l'Antiquité. Textes, techniques et pratiques* (Paris).
SAINT GIRONS, B. (2018), "Pausias, l'ombre dans l'ombre et la skiagraphie", in HENIN / NAAS (2018), 121-131.
SASSI, M.M. (1994), "Una percezione imperfetta ? I Greci e la definizione dei colori", in *L'immagine riflessa* II, 281-302.
— (2003), "Il problema della definizione antica del colore, fra storia e antropologia", in S. BETA / M.M. SASSI (éd.), *I colori nel mondo antico. Esperienze linguistiche e quadri simbolici. Atti della giornata di studio, Siena, 28 marzo 2001* (Florence), 9-23.
— (2009), "Entre corps et lumière : réflexions antiques sur la nature de la couleur", in CARASTRO (2009), 277-300.
— (2015), "Perceiving Colors", in DESTRÉE / MURRAY (2015), 262-273.
— (2019), "The Greek Philosophers on How to Memorise and Learn", in L. CASTAGNOLI / P. CECCARELLI (éd.), *Greek Memories. Theories and Practices* (Cambridge), 343-361.
SAURON, G. (2000), *L'histoire végétalisée. Ornement et politique à Rome* (Paris).
SCHEID, J. / SVENBRO, J. (2014), *La tortue et la lyre. Dans l'atelier du mythe antique* (Paris).
SCHWEITZER, B. (1934),"Mimesis und Phantasia", *Philologus* 89, 286-300.
SORABJI, R. (1972a), "Aristotle, Mathematics and Colour", *CQ* 22, 293-308.
— (1972b), *Aristotle on Memory* (Londres).
— (1979), "Aristotle on Demarcating the Five Senses", in J. BARNES / M. SCHOFIELD / R. SORABJI (éd.), *Articles on Aristotle.* 4, *Psychology and Aesthetics* (Londres), 76-92.

SQUIRE, M. (2009), *Image and Text in Graeco-Roman Antiquity* (Cambridge).
— (2011), *The Iliad in a Nutshell. Visualizing Epic in the Tabulae Iliacae* (Oxford).
— (2013), "Apparitions Apparent: Ekphrasis and the Parameters of Vision in the Elder Philostratus's *Imagines*", *Helios* 39, 97-140.
— (éd.) (2016), *Sight and the Ancient Senses* (Londres).
SQUIRE, M. / ELSNER, J. (éd.) (2016), "Homer and the Ekphrasists: Text and Picture in the Elder Philostratus' Scamander (*Imagines* I,1)", in J. BINTLIFF / K. RUTTER (éd.), *The Archaeology of Greece and Rome. Studies in Honour of Anthony Snodgrass* (Edimbourg), 57-99.
STRAUSS CLAY, J. (2011), *Homer's Trojan Theater. Space, Vision and Memory in the Iliad* (Cambridge).
SVENBRO, J. (1976), *La parole et le marbre. Aux origines de la poétique grecque* (Lund).
SWAIN, S. (2009), "Culture and Nature in Philostratus", in BOWIE/ ELSNER (2009), 33- 46.
TANNER, J. (2016), "Sight and Painting: Optical Theory and Pictorial Poetics in Classical Greek Art", in SQUIRE (2016), 107-122.
TORELLI, M. (2004), "La Basilica di Ercolano. Una proposta di lettura", *Eidola*, 117-149 = A. SCIARMA (éd.), *ΣΗΜΑΙΝΕΙΝ. Significare. Scritti vari di ermeneutica archeologica* (Pise, 2012) 681-696.
TRÉDÉ, M. ([2]2015), *Kairos, l'à-propos et l'occasion. Le mot et la notion, d'Homère à la fin du IVe siècle avant J.-C.* (Paris).
TRIMPI W. (1978), "The Early Metaphorical Uses of *skiagraphia* and *skenographia*", *Traditio* 34, 403-413.
TSIMBIDOU-AVLONITI, M. (2005), *Μακεδονικοί τάφοι στον Φοίνικα και στον Άγιο Αθανάσιο Θεσσαλονίκης* (Athènes).
VILLARD, L. (2002), "Couleurs et maladies dans la *Collection Hippocratique* : les faits et les mots", in L. VILLARD (éd.), *Couleurs et vision dans l'Antiquité classique* (Rouen), 45-64.
— (2006), "L'essor du chromatisme au IVe siècle : quelques témoignages contemporains", in ROUVERET / DUBEL / NAAS (2006), 43-53.
WALLACE-HADRILL, A. (2011), "The Monumental Centre of Herculaneum: In Search of the Identities of the Public Buildings", *JRA* 24, 121-160.
WATSON, G. (1994), "The Concept of 'Phantasia' from the Late Hellenistic Period to Early Neoplatonism", in *ANRW* II.36.7 (Berlin), 4765-4810.
WEBB, R. (2006), "The *Imagines* as a Fictional Text: Ekphrasis, Apatê and Illusion", in COSTANTINI / GRAZIANI / ROLET (2006), 113-136.

— (2009), *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice* (Farnham).
— (2010), "Les *Images* de Philostrate entre le regard et la constitution du mythe", in D. AUGER / C. DELATTRE (éd.), *Mythe et fiction* (Nanterre), 349-365.
— (2015), "Homère dans les *Images* de Philostrate", in S. DUBEL / A.-M. FAVREAU-LINDER / E. OUDOT (éd.), *À l'école d'Homère. La culture des orateurs et des sophistes (*Paris), 203-214.
— (2016), "Sight and Insight: Theorizing Vision, Emotion and Imagination in Ancient Rhetoric", in SQUIRE (2016), 205-219.
— (2018), "La galerie de tableaux de Philostrate : vision, mémoire et espace", in BERTHOZ / SCHEID (2018), 31-43.
WHITMARSH, T. (2009), "Performing Heroics: Language, Landscape and Identity in Philostratus' Heroicus", in BOWIE / ELSNER (2009), 205-229.
WYLER, S. (2018), "Trompe-l'œil et métalepse dans la peinture romaine", in HERBERT DE LA PORTBARRÉ-VIARD / ROBERT (2018), 67-86.
ZAGDOUN, M.A. (2000), *La philosophie stoïcienne de l'art* (Paris).

DISCUSSION

P. Jockey: Sur le passage du *Proœmium* où Philostrate distingue πλαστική et ζωγραφία, sur le critère de l'emploi des couleurs précisément, penses-tu qu'on puisse y reconnaître, comme j'incline à le penser, la marque d'une évolution dans les représentations réservant progressivement à la seule peinture les couleurs, développant en quelque sorte ce que l'on croit entrevoir déjà chez Pausanias ?

Sur la peinture à l'encaustique dont tu as souligné l'importance dans les textes, je suis frappé par ce qui paraît bien être un écart entre ces attestations textuelles de la peinture à l'encaustique et sa faible évidence archéologique, du moins en l'état actuel de nos connaissances, même si tu en as toi-même publié un exemple avec la tombe de la balançoire à Cyrène ! À Delphes, à l'époque archaïque, à ce jour, du moins dans la limite de nos connaissances, à Délos, à l'époque hellénistique, c'est la peinture à la détrempe qui est avérée. Les peintures de Démétrias elles-mêmes, longtemps réputées peintes à l'encaustique, se sont révélées réalisées à la détrempe (Brecoulaki [2006], p. 159, note 1). Il en allait ainsi aussi pour les peintures funéraires de Macédoine, réalisées elles aussi à la détrempe (*ibid.*, p. 439), avec des liants divers dont H. Brecoulaki donne une liste exhaustive. Or, la peinture à la détrempe est a priori plus fragile encore que l'encaustique (cf. le témoignage de Plutarque rappelé par HB : Plutarque [*Amat.* 759 b-c], p. 439, n. 3). Ma question est donc la suivante : comment peut-on expliquer, selon toi, cette discordance entre sources matérielles et textuelles ? Sont-elles affaire de chronologie ? De type de support (réservé à la grande peinture, seulement) ? De hiérarchie (dans le domaine du sacré et du prix) de ce qui était peint ? Ou simplement hasard des découvertes ?

Sur le sang qui coule : pour information, les nouvelles recherches que nous conduisons actuellement Mathias Alfeld et moi-même sur la polychromie du Trésor des Siphniens, tendent à mettre en évidence l'utilisation du cinabre pour marquer un épanchement de sang (blessure de …) et donc donner à cette effusion une forme d'éclat très vif. A propos du Scamandre chez Homère (*Il.* 20, 74) qualifié également de ξανθόν chez Philostrate, penses-tu pertinent, pour en déterminer précisément la couleur, dans ce contexte, le rapprochement avec ce passage de Pausanias (4, 35, 9) où l'auteur décrit la couleur de cette source dans laquelle Persée se lave les mains comme ξανθὸν (δὲ ὕδωρ) ? Peut-on l'imaginer autrement que "rousse", colorée par le sang ? Sinon, jusqu'où peut-on aller en termes de d'échelle de tons à ton avis ?

Sur le lien entre θαῦμα et χρῶμα, je suis frappé par les parallèles que l'on peut établir ici entre Pausanias et Philostrate. Dans le cas de Philostrate, est-ce la couleur elle-même, en soi, qui suscite cet émerveillement où le contexte dans lequel elle est utilisée, comme chez Pausanias ?

Sur l'hypothèse d'un rose résidu d'une autre couleur, enfin, ce n'est peut-être pas toujours le cas. Brigitte Bourgeois et moi avions pu mettre en évidence, à Délos, la prégnance d'un rose très vif qui s'est avéré une laque de garance. Nulle trace ici d'altération d'une autre couleur mais le succès très vif du rose à l'époque hellénistique auprès des riches Déliens[156].

A. Rouveret: Je te remercie vivement pour l'ensemble de tes remarques et de tes questions.

En ce qui concerne le premier point, je retiens ta suggestion tout en rappelant que l'opposition entre la πλαστική et la ζωγραφία permet à Philostrate de souligner le défi posé au rhéteur dans la compétition entre les arts visuels et l'éloquence. Comme le rappelle Lucien dans le *De domo* (21) : "C'est une peinture bien dépouillée que celle des mots (ψιλὴ γάρ τις ἡ

[156] Bourgeois / Jockey (2018).

γραφὴ τῶν λόγων)", car elle est "sans couleurs (χρώματα), sans formes (σχήματα) et sans lieu (τόπος)". Une remarque encore à propos de Lucien : la partie finale de ses *Portraits* prend bien en compte la polychromie des statues de marbre. Comme l'a montré L. Abbondanza,[157] la plasticité de certaines figures, l'évocation de types célèbres, la présence de statues dans les *graphai* créent une image mentale dans laquelle sculpture et peinture se mêlent, ce qui aboutit à la "peinture de métal" du temple de Taxila (*VA* 2, 20 ; 2, 22). De fait, un élément dominant dans la recherche de l'effet mimétique rejoint une de tes observations sur le texte de Pausanias : l'importance des matières, le grain, l'aspect visuel mais aussi tactile des matériaux (voir par ex. la statue de Rhéa, *Imag.* 2, 12, 3), ainsi que la couleur qu'ils induisent. C'est le cas de l'ivoire en 2, 1, 1, où l'image d'Aphrodite repose sur un rapport inversé entre peinture et sculpture puisque "la déesse refuse de paraître peinte, elle se détache en relief comme pour être prise".

La question de la peinture à l'encaustique reste pour nous, comme tu le soulignes, un problème majeur. Parmi les sources textuelles déjà évoquées, on peut ajouter le témoignage de Pline l'Ancien qui dresse une liste séparée des peintres qui se sont illustrés dans cette technique (*NH* 35, 122-137). Parmi les raisons que tu cites, la perte des tableaux célèbres, souvent réalisés sur bois, la fragilité de ce type de support par rapport à la pierre et le hasard des découvertes sont autant de facteurs qui peuvent expliquer une telle situation.

Merci beaucoup pour les données nouvelles sur l'usage du cinabre pour peindre le sang sur les sculptures du Trésor de Siphnos. Pline l'Ancien souligne l'emploi du cinabre sur les tableaux anciens (*monochrômata*) et reprend l'association avec le sang à propos du "cinabre indien" (*NH* 33, 115-117 ; 35, 50).[158]

[157] ABBONDANZA, L. (2001), "Immagini della *phantasia* : i quadri di Filostrato *maior* tra pittura e scultura", *RM* 108, 111-134.

[158] TRINQUIER, J. (2013), "Cinnabaris et 'sang-dragon' : le 'cinabre' des Anciens entre minéral, végétal et animal", *RA*, 305-346.

Je te remercie de la suggestion pour la couleur jaune du Scamandre. Il me semble cependant que dans cette première description, Philostrate joue surtout sur le double nom du fleuve auprès des hommes et auprès des dieux, indiqué dans le vers que tu cites, et qu'elle sert de point de départ à la construction de l'échelle chromatique qui culmine sur les couleurs merveilleuses "qui ne sont pas dans Homère". À propos d'eaux troublées, cette fois par la poussière, un passage de la discussion entre M. Fronton et Favorinus d'Arles sur le nom des couleurs me paraît intéressant (Gell. *NA*, 2, 26, 12-13). Elle concerne l'adjectif *flauus* "blond" et son emploi dans un vers des *Niptra* de Pacuvius pour désigner l'eau du bassin dans la scène de reconnaissance entre Ulysse et sa nourrice.

Répondre à la question du lien entre θαῦμα et χρῶμα nécessiterait une analyse qui excède le cadre de cette discussion. Le scénario même des *Imagines* offre un premier élément de réponse à la question. Dans *Le Scamandre,* le θαῦμα est le spectacle merveilleux qui suscite la curiosité du jeune élève et s'inscrit dans le processus pédagogique. La couleur domine dans la pointe finale, mais c'est la vision prodigieuse de l'eau vaincue par le feu, fondée sur le θαῦμα du texte homérique, qui offre le point de départ de la première leçon. Une partie des occurrences du terme θαῦμα dans le recueil s'inscrit dans cette catégorie. Elle jalonne, comme pour l'acribie mimétique de l'image, avec laquelle elle est liée, la progression de l'apprentissage d'un livre à l'autre. On trouve ainsi dans les *Imagines* plusieurs cas de ce qui ne doit pas susciter le θαῦμα, par exemple l'attelage de cygnes conduit par les Amours (1, 9, 3) ou le corps hybride du centaure (2, 2, 4). Au contraire, comme pour les toiles d'araignée, la représentation minutieuse des abeilles (2, 12, 1) est source de θαῦμα. Le θαῦμα est suscité par l'ingéniosité et le savoir du peintre, par exemple le modelé des ombres et des lumières qui permet la suture entre la partie animale et humaine du centaure (2, 2, 4). De même, la transformation végétale du navire de Dionysos (1, 19, 4) prend le pas sur la pourpre des voiles brodées d'or. La préférence pour les merveilles de la

nature est soulignée de façon encore plus nette dans les *Îles* (2, 17, 5 et 12). Et c'est aussi un trait frappant dans ton analyse des couleurs dans la *Périégèse*. À propos de la dernière île, celle du palais miniature, le sophiste remarque de façon significative (2, 17, 12) : "je l'appellerais volontiers l'île d'or, si les poètes n'avaient à la légère donné ce nom à tout ce qui est beau et merveilleux" (trad. A. Bougot). Pour le rhéteur la merveille du lieu réside dans ses sources.

Sans nommer le terme θαῦμα, Philostrate met en scène de multiples façons l'émerveillement né du spectacle des couleurs. Parmi les détails récurrents, on peut citer les matières chatoyantes, qui sont souvent l'attribut ou le don des dieux, telles la cuirasse d'Athéna (2, 27, 2) et la chlamyde d'Achille (2, 2, 2). Mais parmi les tableaux où la couleur domine (*Les Chasseurs*, *Rhodogune*), l'effet chromatique est une composante essentielle de la beauté des êtres qui suscitent le désir et l'effet d'absorption décrit par Z. Newby. Narcisse en est un autre exemple majeur.

Il s'agit donc aussi au fil des *graphai* d'acquérir une expertise sur les séductions de l'art grâce à la connaissance des procédés techniques mis en œuvre par le peintre et de savoir se tourner vers les merveilles de la nature, souvent marquées par le divin. Comme je l'ai suggéré en conclusion, il y a donc peut-être un autre parcours au sein des *Imagines* dont les couleurs ne seraient pas absentes. Parmi les indices pertinents, on pourrait citer la description de Galatée (2, 18, 4) où la merveille de l'image est celle des yeux dont le regard tourné vers le lointain semble "atteindre les dernières limites de la mer" (trad. A. Bougot).

Pour la couleur rose, je me permets de renvoyer à la réponse apportée à la question posée par M.M. Sassi.

A. Grand-Clément: Je suis frappée par l'importance de la référence à Homère : ses poèmes épiques restent une référence largement partagée, avec laquelle Philostrate ne cesse de jouer. De ce point de vue-là, tu le montres bien, les couleurs interviennent pleinement dans l'activation de la mémoire, et mobilisent la dimension affective qui s'y rattache. Je pense par

exemple à la blessure d'Antiloque, évoquée par le rouge du sang sur l'ivoire : c'est une réminiscence de l'image homérique de Ménélas comparé à un ivoire teint d'écarlate, dans l'*Iliade*.

L'importance d'Homère comme autorité et point de référence me rappelle aussi l'anecdote relative à la confection de la statue chryséléphantine de Zeus à Olympie par Phidias : Strabon (avec d'autres auteurs anciens) rapporte que le célèbre sculpteur s'était inspiré d'un vers de l'*Iliade* : "et de son sourcil bleu sombre, le Cronide fit un signe d'assentiment". Il s'agit d'un épisode décisif dans la trame du récit épique, puisque Zeus accède à la demande de Thétis et va temporairement punir les Achéens en donnant l'avantage aux Troyens. La mention de la couleur "bleu sombre" (*kyaneos*), comme signe de la toute-puissance du dieu, a sans doute servi de point d'accroche pour penser la majesté de la statue colossale — même si, finalement, on ne sait rien de la couleur que Phidias a finalement donnée aux sourcils de son œuvre. Et peu importe, après tout : l'anecdote révèle surtout la puissance d'évocation de la référence chromatique pour concevoir une image de la divinité.

A. Rouveret: Je te remercie pour les deux citations homériques, qui sont l'une et l'autre d'une grande importance pour le commentaire de Philostrate. La première (*Il.* 4, 141-147), qui se réfère à la teinture en pourpre d'une pièce en ivoire destinée au mors d'un cheval royal, est intégrée à la texture même de la *graphê* sur Antiloque. Par un autre biais que pour Ménécée (1, 4), l'image mentale ainsi créée renforce l'effet visuel du sang qui coule de la blessure. Elle ajoute aussi un surcroît de noblesse à la figure de l'adolescent mort prématurément qu'Achille entend venger et honorer à l'égal de Patrocle (*Imag.* 2, 7, 4).

La référence au vers 528 du chant 1 de l'*Iliade*, notamment par les auteurs de la seconde sophistique — on pense au *Discours olympique* de Dion de Pruse (*Or.* 12, 25-26, 62) — apparaît comme une variation sur le thème de l'*ut pictura poesis* puisqu'elle évoque la transcription, dans l'image, immobile et muette, du signe des sourcils, souligné par le mouvement des

cheveux, qui suffit à ébranler l'Olympe. Le regard ombreux créé par ce mouvement est magnifiquement exprimé par Ingres dans son tableau *Jupiter et Thétis*. Plus généralement, la référence homérique garantit le choix privilégié de la description des yeux et de la chevelure par les auteurs de la seconde sophistique. Si les usages de κυανοῦς dans les *Imagines* désignent principalement les effets de chatoiement et la couleur des eaux, il est intéressant de noter l'importance du dessin des sourcils dans deux portraits de femmes, dont le destin est exceptionnel, *Rhodogune* (2, 5) et *Pantheia* (2, 9). Les yeux de Pantheia sont noirs, comme ses cheveux, ceux de Rhodogune un mélange qui va du bleu gris au noir (χαροπός, μέλας). Dans l'un et l'autre cas, il s'agit de souligner la grâce du visage, comme le fait aussi Lucien, à propos de la *Cassandre* de Polygnote (*Les Portraits*, 7).

M.M. Sassi: Je trouve que tu nous as montré un ensemble de parallèles extraordinaires entre la palette de Philostrate et celle des peintures dont on dispose heureusement aujourd'hui, des parallèles qui confirment pleinement ta thèse principale. J'ai deux remarques ponctuelles à te faire, suivies par une question plus générale.

1) Plutôt une référence à signaler : par rapport à la technique à l'encaustique, j'aimerais rappeler (tu le connais probablement, vu tes travaux sur la mémoire) ce beau passage du *Critias* de Platon où Critias débute l'histoire de l'Atlantide en disant qu'on la lui a racontée lorsqu'il était un enfant, donc lorsque les mémoires s'impriment plus vivement, comme dans les peintures à l'encaustique.
2) J'ai toujours été gênée par le rose des peintures de Vergina, parce que cette couleur semble jouer un rôle essentiel dans la technique de la *skiagraphia* (comme il est noté dans la littérature), mais sa présence est étonnante par rapport au silence des sources littéraires. J'aimerais donc savoir si ce rose pourrait être un résidu d'une couleur plus sombre qui aurait fané.

3) Si je ne me trompe pas, il y a eu un débat sur le problème de savoir si Philostrate illustrait des peintures réelles. Parfois tu sembles impliquer qu'il *invente* ses *graphai* (autorisé par l'ambiguïté du mot, qui désigne une "description" aussi bien qu'une peinture), parfois qu'il en est un interprète. Si son opération était complètement fictive, un fait, qui émerge en tout cas, serait encore plus évident, c'est celui de la recherche d'émulation dans l'ordre du discours de la part du rhéteur, un pas ultérieur dans la ligne de *l'ut pictura poesis* inaugurée par Gorgias.

A. Rouveret: Je te remercie pour la référence au récit de Critias et à la métaphore de la peinture à l'encaustique qui répond parfaitement aux enjeux des *Imagines*.

La couleur rose tirant sur le violet des peintures de Vergina correspond à l'usage de colorants organiques (pourpre conchylienne, laque de garance). Leur usage cependant s'intègre dans des palettes chromatiques très différentes comme H. Brecoulaki (2006) l'a montré. Dans les sépultures royales (tombe de Philippe II, tombe d'Eurydice), cette couleur éclatante s'intègre dans un chromatisme nuancé fondé sur un modelé subtil des ombres et des lumières. Elle correspond à l'usage réel des étoffes de pourpre, signes de la majesté des souverains et des dieux. Une autre palette chromatique apparaît sur le bouclier orné d'un gorgoneion peint sur la façade de la tombe d'Aghios Athanasios, il répond à un nouveau goût expressif et décoratif dont la fortune est durable à l'époque hellénistique.

Quant à la troisième question, les *Imagines* représentent, en effet, à mes yeux une nouvelle étape dans le jeu sophistique de l'*ut pictura poesis*, inauguré par Gorgias. En choisissant de décrire une collection fictive de tableaux sans auteur, Philostrate invite son lecteur/auditeur à une double opération mentale. Il s'agit de déchiffrer les indices qui composent la texture de chaque *graphê* de manière à visualiser des types de tableaux qui ont des référents dans la réalité des œuvres connues. La précision des images mentales ainsi créées dépend de la culture littéraire et artistique

du récepteur. J'ai essayé de montrer dans ma contribution que les données archéologiques nouvelles permettaient d'appréhender de façon plus précise les palettes chromatiques, les attitudes et les expressions des personnages ainsi que les schémas de composition des tableaux auxquels le sophiste fait référence.

K. Ierodiakonou: And here are two rather general questions:

1. To achieve ἀκρίβεια in representation does the artist need to be 'truthful' when it comes to the colours s/he uses? Isn't it that sometimes the use of a certain unusual, illusory colour can express in a clearer way the emotion of the person portrayed rather than the actual colour?
2. Can there be a clash between colour and geometrical beauty?

A. Rouveret: La première question comporte plusieurs facettes et les sources qui permettent de répondre sont également morcelées. En ce qui concerne le lien entre la vérité et l'exactitude de la représentation, la réflexion d'Aristote sur le plaisir que l'on éprouve "à regarder les images les plus soignées des choses dont la vue nous est pénible dans la réalité, par exemple les formes d'animaux parfaitement ignobles ou de cadavres" me paraît indiquer la prise de conscience précoce d'une séparation nette entre vérité de la nature et vérité de l'art. L'explication donnée par le philosophe est non moins significative. Le "plaisir de la reconnaissance" que l'on éprouve repose sur l'identification de la chose perçue. Car si l'on ne connaît pas l'objet représenté, pour l'avoir vu auparavant, le plaisir viendra "du fini dans l'exécution, de la couleur, ou d'une autre cause de ce genre" (*Poet.* 1448b10, trad. R. Dupont-Roc, ainsi que *Rhet.* 1371b4, *Part. an.* 645a). La matérialité sensible du tableau, qui relève du savoir propre au peintre ou au sculpteur ne vient donc qu'au second rang. C'est pourtant sur cet écart que repose l'exigence formulée également par Aristote — et par Platon avant lui — de saisir la ressemblance des êtres mais "en plus beau". Sur cette question se greffe celle du portrait de

personnages éminents, affectés par quelque disgrâce physique. C'est ainsi qu'Apelle, à qui l'on devait aussi des figures de mourants, aurait été le premier à peindre de trois quarts un portrait d'Antigone qui était borgne (Pline l'Ancien, *NH* 35, 90). De fait, en ce qui concerne la deuxième partie de la question, les subtilités dans le modelé des ombres et des lumières me semblent jouer un rôle essentiel dans ce que l'on peut rapporter à l'usage de la couleur dans l'expression des émotions. On peut aussi évoquer l'altération du teint, pâleur ou rougeur, souvent décrite dans les sources littéraires. Mais avant tout la discussion entre Socrate et Parrhasios dans les *Mémorables* de Xénophon (3, 10, 3-5) souligne — et c'est encore le point de vue de Philostrate — que les yeux sont le "miroir de l'âme" et que le jeu des regards, joint aux attitudes des personnages, est un puissant vecteur de l'émotion.

À propos du conflit entre la beauté géométrique et la couleur, la critique platonicienne de la *skiagraphia* et des trompe-l'œil, en particulier le passage du *Sophiste* (235d-e – 236a-c) sur la distinction au sein de l'art de l'image (εἰδωλοποιικὴ τέχνη) entre l'art de la copie (εἰκαστικὴ τέχνη) et celui du simulacre (φανταστικὴ τέχνη) qui repose sur le contraste entre les "proportions réelles" et les proportions "belles en apparence", apportent, me semble-t-il, un élément de réponse essentiel à la question posée. Nourri par le développement des dispositifs architecturaux en trompe-l'œil (voir notamment Vitruve, *De arch.* 1, 2, 2 et 7, préf. 11), le thème est repris et décliné à l'époque hellénistique, sous des formes différentes suivant les écoles philosophiques, dans les discussions sur les illusions des sens (voir par ex. Lucrèce, *De nat. rerum* 4, 426-431).

E. Cagnoli Fiecconi: You describe Philostratus' work as a pedagogic enterprise which helps the cognitive development of the reader. Could it be the case that one of its intended outcomes is also a kind of emotional development? If yes, could we connect it to the kind of cognitive and emotional development that we find in Aristotle's views on moral education? Might it be the case

that recognising the *kalon* in art and ethics requires a similar kind of training?

A. Rouveret: Your first remark strengthens the approach I have tried to develop in this paper and I thank you for this suggestion. It seems to me that the enunciation marks in each *graphê,* in the progression from one description to the next and from one book to the other can give several clues supporting your interpretation in term of emotional development.

The second issue is closely related to the first. I am not a specialist of Aristotle as you are, but I would say that Philostratus' pedagogic aim is connected to the philosopher's views on moral education. It is also linked to Aristotle's judgments about classical Greek painters, in particular when he praises Polygnotus for his excellence in depicting the *êthos* of the protagonists in scenes where tragic decisions are at issues (*Poet.* 1450a24, *Pol.* 1340a35). One can also evoke Pliny the Elder's mention (*NH* 35, 77) about Pamphilos, master of Apelles, who recommended successfully, "to teach painting on tablets (*graphicen, hoc est picturam in buxo*) to freeborn boys" in Greece "as a first step towards a liberal education".

Your last question hits a very difficult and important point. I'll give only a preliminary and positive answer though restricted to Philostratus' pedagogic enterprise in the *Imagines*. One argument is based on Sonia Maffei's remark about the definition of the painter's *sophia*. In Philostratus' *ekphraseis*, the painter's and the poet's *sophia* are coextensive, while in the treatises of Plato and Aristotle, the *sophia* of the painter is tightly limited to a specific *technê*.