



HAL
open science

δαμνο... μυρια: les Images de Philostrate comme
images du style?

Évelyne Prioux

► To cite this version:

Évelyne Prioux. *δαμνο... μυρια:* les Images de Philostrate comme images du style?. M. Cojannot-Le Blanc, Cl. Pouzadoux, É. Prioux. L'Héroïque et le Champêtre, vol. 2. Appropriation et déconstruction des théories stylistiques dans la pratique des artistes et dans les modalités d'exposition des œuvres, 4, Presses Universitaires de Paris Ouest, pp.73-116, 2015, Modernité classique, 9782840161899. halshs-00761648

HAL Id: halshs-00761648

<https://shs.hal.science/halshs-00761648>

Submitted on 6 Dec 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Ἰδέαι μὲν οὖν... μυρίαίαι

Les Images de Philostrate comme images du style ?

Évelyne Prioux*
(CNRS Paris Ouest-Nanterre-La Défense)

Les amours du Mélès et l'enfance de Pindare

Les *Images* de Philostrate contiennent deux tableaux inspirés par la conception et la naissance de deux poètes : il s'agit des tableaux II, 8 et II, 12. Le premier représente les amours du dieu-fleuve Mélès et de la nymphe Crithéïs, qui sont présentés comme les futurs parents d'Homère. Le second représente les abeilles sculptant un gâteau de miel sur les lèvres du petit Pindare.

De manière assez surprenante, Philostrate présente le Mélès, père d'Homère, comme un léger cours d'eau, un jeune homme, aimant les fleurs et montrant « les grâces tendres de l'adolescence, non sans un mélange de gravité : ce qu'il y a de charmant en lui c'est qu'il ne répand pas ses eaux avec violence, comme on le voit faire d'habitude dans des peintures à des fleuves sans esprit ; égratignant la terre du bout des doigts, il reçoit dans le creux de sa main l'eau qui jaillit sans bruit »¹. À l'initiale de la description, Philostrate rappelle qu'Homère a pour sa part chanté les amours de Tyro et du fleuve Énipée (*Odyssee* IX, 235–259), invitant ainsi à comparer sa propre description à celle d'Homère où Poséidon prend la place du dieu fleuve pour s'unir à Tyro et dans laquelle le flot en bouillonnant se dresse « tel une montagne »² afin de former la chambre nuptiale des amants. Par contraste, les amours des parents d'Homère sont placées sous le signe de la délicatesse³ teintée de gravité du Mélès, qui tranche avec la puissance du fleuve Énipée chanté par Homère.

Il apparaît assez clairement que toute cette ecphraseis peut se prêter à une lecture métagoétique. En effet, dans des contextes métalittéraires, les fleuves et sources sont volontiers utilisés comme métaphores du style⁴. Le *locus classicus* est un passage de l'*Hymne à Apollon* de Callimaque, où le poète de Cyrène établit un contraste programmatique entre

* La numérotation adoptée dans cet article pour les ecphraseis provenant du livre I des *Images* de Philostrate est basée sur l'idée selon laquelle l'ensemble du texte relatif au « Bosphore » (traditionnellement séparé sous la forme des textes I, 12 et I, 13 dans les éditions) doit être considéré comme un tableau, comme l'indique d'ailleurs explicitement le rhéteur dans le paragraphe souvent numéroté I, 13, 1 ou I, 13, 6 (= 1, 12, 6, dans le décompte que j'ai choisi). Les textes I, 12 et I, 13 sont donc appelés ici « I, 12 ». Cette modification se répercute bien sûr sur les *ecphraseis* qui suivent : le texte nommé I, 13 correspondra ainsi au texte habituellement numéroté I, 14 (Sémélé), et ainsi de suite jusqu'à la fin du livre I.

¹ PHILOSTRATE *Images* II, 8 (trad. A. Bougot) :

καὶ παρεχόμενος εἶδος ἄβρον καὶ μειρακιῶδες καὶ οὐδὲ ἄσοφον (...)
χαρίεν δὲ αὐτοῦ καὶ ὅτι μὴ λάβρους τὰς πηγὰς ἐκδίδωσι, καθάπερ
τοὺς ἀμαθεῖς τῶν ποταμῶν γράφεισθαι νόμος, ἀλλὰ τὴν γῆν ἄκροις
τοῖς δακτύλοις διαμύμενος ὑπέχει τὴν χεῖρα τῷ ὕδατι ἀσοφῆτι
βλύζοντι.

² Homère, *Odyssee* IX, 243 : ... οὐρεῖ ἴσον. Le vers XI, 242 de l'*Odyssee* était par ailleurs déjà présent en I, 8, 2 dans l'allusion finale qui clôt le tableau des amours de Poséidon et d'Amymonè. Les huitièmes textes du livre I et du livre II des images sont ainsi liés par la référence à un même hypotexte homérique retravaillé et réécrit par Philostrate suivant des modalités différentes.

³ Voir, en II, 8, 2–3, les adjectifs χαρίεν (gracieux), ἄβρον (délicat), λεπτή (subtil).

l'eau boueuse de l'Euphrate, le grand fleuve assyrien, et la source pure distillant de fines gouttelettes qui représente sa propre poésie⁵. Homère est par ailleurs volontiers représenté comme un océan, tant dans la critique littéraire d'époque hellénistique qu'à l'époque impériale. Le *locus classicus* est, cette fois, un passage de Denys d'Halicarnasse qui cite, pour caractériser le style d'Homère, la définition que l'*Iliade* donnait de l'Océan : le style d'Homère serait celui « d'où sortent tous les fleuves, la mer entière et toutes les fontaines » (ἐξ οὗ περ πάντες ποταμοὶ καὶ πᾶσα θάλασσα / καὶ πᾶσαι κρήναι)⁶. Homère, qui serait le premier représentant du style intermédiaire, parce qu'il excelle dans le grand style comme dans le style ténu et joint l'harmonie austère à l'harmonie polie, aurait été la source d'inspiration de tous les poètes qui vinrent après lui⁷. De manière intéressante, l'ecphrasis de Philostrate s'achève sur une citation du même vers de l'*Iliade* relatif à l'Océan. Il est assez tentant de penser que Philostrate s'est souvenu de la caractérisation par Denys du style d'Homère et qu'il souhaitait précisément reprendre l'idée selon laquelle Homère serait un représentant du style intermédiaire. L'ecphrasis jouerait alors sur l'amusant paradoxe selon lequel Homère, l'océan, serait le fils d'un fleuve charmant au bruissement délicat⁸. Il est tentant de reconnaître ici une affirmation programmatique qui lierait Homère à une forme de simplicité du style.

Il me paraît intéressant de constater qu'une lecture similaire peut être proposée au sujet de l'ecphrasis II, 12 qui dépeint un Pindare encore nourrisson, sur les lèvres duquel les abeilles

⁴ Voir la réflexion d'ensemble menée par GALAND-HALLYN Perrine, *Le Reflet des fleurs: Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, 1994, ou par WORMAN Nancy, « Bodies and Topographies in Ancient Stylistic Theory », in *Bodies and Boundaries in Graeco-Roman Antiquity*, FÖGEN Thorsten et LEE Mirelle M. (dir.), Berlin, 2009, p. 45-62, sur les usages métalittéraires des images du corps et du fleuve. Pour des exemples plus ponctuels, voir par exemple POLIAKOFF Michael, « Nectar, Springs, and the Sea : Critical Terminology in Pindar and Callimachus », in *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 39, 1980, p. 41-47 ; PRIoux Évelyne, « Le drapé, le colosse, la pierre et le fleuve : quelques métaphores du style chez Posidippe et Callimaque », in *Aevum antiquum*, n. s. 4, 2004 (2008), p. 19-38.

⁵ CALLIMAQUE *Hymne à Apollon* 105-112 :

ὁ Φθόνος Ἀπόλλωνος ἐπ' οὐατα λάθριος εἶπεν·
 « οὐκ ἄγαμαι τὸν αἰιδὸν ὃς οὐδ' ὄσα πόντος αἰίδει. »
 τὸν Φθόνον ὠπόλλον ποδί τ'ἤλασεν ὧδέ τ'ἔειπεν·
 « Ἄσσυρίου ποταμοῖο μέγας ῥόος, ἀλλὰ τὰ πολλὰ
 λύματα γῆς καὶ πολλὸν ἐφ' ὕδατι συρφετὸν ἔλκει.
 Δημοῖ δ' οὐκ ἀπὸ παντὸς ὕδωρ φορέουσι Μέλισσαι.
 Ἄλλ' ἦτις καθαρὴ τε καὶ ἀχράαντος ἀνέρπει
 πίδακος ἐξ ἱερῆς ὀλίγη λιβὰς ἄκρον ἄωτον. »

L'Envie souffla ces mots à la dérobée à l'oreille d'Apollon : « je n'ai pas d'admiration pour le poète qui ne produit même pas un chant à la mesure de l'océan. » Apollon chassa l'Envie d'un coup de pied et dit ces mots : « Immense est le cours du fleuve Assyrien, mais ses eaux charrient beaucoup de tourbe et d'immondices. Les Mélissai (ou les abeilles) ne portent pas à Déo la première eau venue, mais celle qui se faufile pure et intacte pour distiller les fines gouttelettes d'une source sacrée, eau pure entre les pures.

Dans la littérature ultérieure, les exemples abondent, tant chez les théoriciens que les poètes ou les orateurs : voir par exemple DENYS D'HALICARNASSE, *De compositione uerborum* 23 (le style poli est comme « les cours d'eau qui ne s'arrêtent jamais » : τὰ ρέοντα καὶ μηδέποτε ἀτρεμοῦντα)

⁶ DENYS D'HALICARNASSE, *De compositione uerborum*, 24 citant Homère, *Iliade* XXI, 196-197.

⁷ DENYS D'HALICARNASSE, *De compositione uerborum*, 24 :

Πᾶς γὰρ αὐτῷ τόπος, ὅτου τις ἂν ἄψεται, τοῖς τε αὐστηραῖς καὶ ταῖς γλαφυραῖς ἁρμονίαις εἰς ἄκρον διαπεποίκιλται.

N'importe quel passage chez lui [= chez Homère], où qu'on le prenne, est une merveilleuse broderie mêlant l'harmonie austère à l'harmonie polie.

⁸ La lecture métopoétique est notamment encouragée par l'emploi du terme λεπτὴ en II, 8, 3 pour désigner la brise qui soulève le flot pour façonner la chambre nuptiale du couple. Ce terme rappelle l'esthétique de la λεπτότης chère aux auteurs alexandrins.

viennent former un gâteau de miel. L'image du poète nourrisson est en elle-même significative : on pourrait en effet mettre la récurrence des figures de nourrissons et d'enfants qui peuplent les *Images* de Philostrate en rapport avec le goût qu'un Callimaque entretient lui aussi pour les figures de héros juvéniles⁹. Autre élément remarquable : alors que la scène se situe en Béotie, la description de Philostrate insiste sur le fait que les abeilles qui sculptent leur gâteau sur la bouche de Pindare viennent d'Attique et plus précisément de l'Hymette¹⁰. Cette étrange notation est mise en valeur à l'extrême fin de l'ecphrasis, comme s'il s'agissait d'un détail particulièrement signifiant : Philostrate insinue-t-il que le style de Pindare, que d'autres critiques ont loué pour sa grandeur et pour son amplification, s'apparente à une forme d'atticisme ? Cette caractérisation est contrebalancée par d'autres images, comme celle du cortège frénétique des abeilles qui se livrent à une procession frénétique (κῶμος) sur les lèvres de Pindare ou celle des sons de cymbales qui résonnent dans la maison du père de Pindare. Si l'image II, 12 doit être lue comme une métaphore du style de Pindare, on peut être tenté de la rapprocher de la définition qu'en donne Denys lorsqu'il en souligne « l'âpreté jointe à l'agrément »¹¹.

Pour les tableaux II, 8 et II, 12, une lecture métopoétique semble donc s'imposer. Ces deux tableaux sont apparemment conçus comme des allégories qui permettent de traiter du style d'un auteur et d'en suggérer toute la complexité. Or, différents indices me poussent à penser que cette lecture métopoétique peut s'étendre à d'autres tableaux du recueil de Philostrate. Il ne s'agit pas pour moi de chercher à repousser les nombreuses autres lectures qui ont été données de son œuvre, mais de proposer une piste d'interprétation qui ne me paraît pas avoir été explorée assez avant à ce jour et d'indiquer que certains motifs et certains détails des images décrites par le sophiste sont principalement dictés par une intention métalittéraire. On pourrait ainsi comparer l'usage que Philostrate fait des éléments du paysage à celui que fait Ovide en certains passages des *Fastes* et des *Métamorphoses*¹². Aussi bien chez Ovide que

⁹ Voir AMBÜHL Annemarie, *Kinder und junge Helden Innovative Aspekte des Umgangs mit der literarischen Tradition bei Kallimachos*, Louvain, Peeters, « Hellenistica Groningana », 2005.

¹⁰ PHILOSTRATE *Images* II, 12 (trad. A. Bougot avec des modifications) :

ἄγει καὶ τὰς Νύμφας ἐνδρόσους καὶ οἶας ἐκ πηγῶν, ὁ δὲ Πᾶν ἐξορχεῖται μὲν ῥυθμὸν δὴ τινα, φαιδρὸν δὲ αὐτῷ τὸ εἶδος καὶ τῆς ῥινὸς οὐδὲν χολῶδες. (...) ἐξ Ὑμεττοῦ τάχα ἤκουσι καὶ ἀπὸ τῶν λιπαρῶν καὶ αἰοιδίμων· καὶ γὰρ τοῦτο οἶμαι αὐτὰς ἐνστάξει Πινδάρῳ.

(*Rhèa*) mène aussi les Nymphes humides de rosée et comme sortant de leurs sources. Pan danse je ne sais quel rythme ; son visage est radieux ; ses narines ne respirent pas la colère (...). (Les abeilles) viennent sans doute de l'Hymette et d'Athènes, la ville brillante, la ville au poétique renom ; le miel qu'elles distillent sur la bouche du poète se sentira de cette origine.

¹¹ DENYS D'HALICARNASSE, *Sur l'imitation* (épitomé), 2, 5 (traduction G. Aujac, « CUF ») :

Ζηλωτὸς δὲ καὶ Πίνδαρος ὀνομάτων καὶ νοημάτων εἵνεκα, καὶ μεγαλοπρεπείας καὶ τόνου καὶ περιουσίας [καὶ] κατασκευῆς καὶ δυνάμεως, καὶ πικρίας μετὰ ἡδονῆς· καὶ πυκνότητος καὶ σεμνότητος, καὶ γνωμολογίας καὶ ἐναργείας, καὶ σχηματισμῶν καὶ ἠθοποιίας καὶ αὐξήσεως καὶ δεινώσεως μάλιστα δὲ τῶν εἰς σωφροσύνην καὶ εὐσέβειαν καὶ μεγαλοπρέπειαν ἠθῶν.

Parmi les auteurs à imiter, citons également Pindare, pour son vocabulaire et ses idées, pour la grandeur, la tension, la supériorité dans la mise en œuvre et le talent, pour l'âpreté jointe à l'agrément, pour la densité et la gravité, pour le tour sentencieux et le don de vie, pour les figures de style et la peinture des caractères, pour l'amplification et la dramatisation ; surtout pour la morale orientée vers la prudence, la piété, la grandeur.

¹² Voir par exemple OVIDE *Fastes* II, 205 sq., où la seule scène de bataille narrée dans les *Fastes*, celle des Fabii contre Vésiès, est rehaussée et comme thématisée par l'attention qu'Ovide prête à un élément du paysage : le cours torrentueux du Cremera, affluent du Tibre, qu'Ovide présente comme gonflé par les eaux hivernales, mais dont la crue n'est pas mentionnée dans l'historiographie relative à cet épisode. Le motif de la crue sert-il ici à souligner le jeu sur les frontières génériques de l'épigramme qui s'attache ici à une scène de bataille ? Pour cette analyse, cf. BARCHIESI

chez Philostrate, il ne peut être question de réduire le texte à une vaste allégorie métalittéraire, mais il est probablement intéressant de considérer la possibilité selon laquelle un discours métalittéraire et en particulier une réflexion sur le style est au moins occasionnellement « mise en images » grâce à un choix de détails signifiants.

Avant d'aller plus loin, je souhaiterais faire deux remarques préliminaires qui montrent que la lecture que je propose, à défaut d'être assurée, est tout au moins envisageable. Premièrement, il est assez évident que l'ecphrasis est un procédé dont les auteurs anciens sont susceptibles de se servir pour parler de leur propre art et que les beaux arts deviennent alors une métaphore qui permet de parler de littérature¹³. Deuxièmement, nous connaissons, depuis 2001, une série d'ecphrasis qui, une fois lues comme un ensemble, nous livrent très vraisemblablement un discours sur les préférences stylistiques de leur auteur et sur sa conception de l'art poétique. Il s'agit des *lithika* de Posidippe de Pella, un ensemble de poèmes retrouvés dans un papyrus qui décrit une collection de minéraux, de formats et d'aspects divers. Un demi-millénaire avant Philostrate, Posidippe avait ainsi rassemblé une série d'ecphrasis dans l'intention de suggérer un discours complexe sur la poésie et sur les styles poétiques.

Figures de musiciens, images de la poésie

Or, certaines des représentations décrites par Philostrate semblent faire écho à des notions stylistiques employées dans le domaine rhétorique. Ainsi pour les Heures ou Saisons, (Ἥραι), présentes dans la préface du livre I et dans la dernière pièce du livre II¹⁴. Le nom même de ces déesses peut renvoyer à la qualité du discours ὠραῖος (gracieux, charmant)¹⁵.

Une lecture métalittéraire peut également s'étayer sur la récurrence des figures d'auteurs littéraires et de musiciens, sur l'attention que le locuteur prête à des objets qui sont souvent utilisés comme métaphores du style (cours d'eau, pierres précieuses et étoffes) et sur l'utilisation particulièrement signifiante de références à des hypotextes variés.

Alessandro, *Speaking Volumes. Narrative and intertext in Ovid and other Latin poets*, Londres, Duckworth, 2001, p. 53–54 [= « Voices and narrative "instances" in the *Metamorphoses* », in *Materiali e Discussioni*, 23, 1989]. Pour des utilisations similaires du paysage chez Ovide, voir *Ibid.*, chap. 3.

Sur les rapports entre Philostrate et Ovide, voir notamment BRYSON, Norman, « Philostratus and the Imaginary Museum », *op. cit.*, p. 270–273.

¹³ La comparaison entre peinture et poésie dont on pourrait citer de très nombreux exemples depuis l'époque archaïque est présente dès le seul du recueil de Philostrate : voir *Images*, Préface, 1.

¹⁴ Les Heures sont également citées en I, 5, 2 (en lien avec la notion de συμμετρία), en I, 11, 2 et en I, 25, 2. Sur l'importance de la notion d'Ἥραι dans le texte de Philostrate voir Elsner Jaś, « Making Myth Visual : The *Horae* of Philostratus and the Dance of the Text », in *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts (Römische Abteilung)*, 107, 2000, p. 253–276.

¹⁵ Voir la lecture de cette ecphrasis proposée par DUBEL Sandrine, « Le livre et la pinacothèque : sur la position générique des *Images* », in *Musée de mots. Réception et réécriture de Philostrate de l'Antiquité à l'époque contemporaine*, BALLESTRA-RUECH Sylvie, BONHOMME Béatrice et MARTY Philippe (dir.), Genève, Droz, à paraître. On pourra aussi comparer avec la description de Flora, dont les Heures sont les compagnes, chez OVIDE, *Fastes* V, 183–378 et spéc. 209–222 : ce passage se prête lui aussi aisément à une lecture métapoétique.

PHILOSTRATE LE JEUNE [*Images*, préface, 2] caractérise sous le terme d'ὠρα (beauté, charme) la qualité des *Images* composées par son grand-père (de fait le terme d'ὠρα est attesté à de multiples reprises dans les deux livres des *Images* — voir par exemple l'ὠρα (beauté) de Pélops mentionnée en I, 16, 2 et I, 16, 3). Le terme d'ὠραϊσμός désigne l'élégance de l'ornement dans le vocabulaire stylistique de Denys d'Halicarnasse : cf. *De Compositione uerborum* 1 ; 11 ; *Dinarchus* 7 ; voir aussi LONGIN, *apud* PROCLUS, *Commentaire sur le Timée*, I p. 59 et 86 D ; HERMOGÈNE, *Sur les catégories du style*, 311 ; PHOTIOS *Bibliothèque*, *cod.* 158 p. 101 B ; 214 p. 172 AB, avec les commentaires de LOCKWOOD John Francis, « The Metaphorical Vocabulary of Dionysius of Halicarnassus », in *The Classical Quarterly*, 31, 1937, p. 192–203, spéc. p. 203, s. v. ὠραϊσμός.

Outre Homère et Pindare, on rencontre, au sein des *Images*, la figure d'Ésope en I, 3¹⁶ : ici, il convient sans doute de rappeler le rôle tenu par la fable dans les exercices préparatoires de l'orateur, un rôle qui devait intéresser de près tant Philostrate que le narrateur des *Images*. Le rhéteur précise d'ailleurs, au sujet du tableau avec Ésope, que ce genre fut pratiqué par Homère, Hésiode et Archiloque - remarque qui coïncide avec celle formulée par Ælius Théon dans les pages qu'il consacre à la fable prise comme *progymnasma*¹⁷. Une définition célèbre de la fable, qui est probablement présente dans la tradition oratoire depuis l'origine des *progymnasmata*, la présente en outre comme un « discours mensonger fait à l'image de la vérité » (λόγος ψευδῆς εἰκονίζων ἀλήθειαν)¹⁸ : on imagine qu'une telle définition ne pouvait que retenir l'attention de l'auteur des *Images* et que le tableau des Fables (I, 3) pouvait donc constituer un point de départ important pour une lecture métalittéraire du recueil.

Des musiciens et chanteurs fournissent par ailleurs le sujet du tableau avec Amphion (I, 10), des Satyres (I, 19), d'Olympos (I, 20), du Chœur chantant un hymne en l'honneur d'Aphrodite (II, 1) ou d'Orphée charmant la mer dans le tableau avec Glaucos (II, 15). On rencontre aussi des motifs de musiciens : ainsi pour les pâtres jouant de la syrinx qui figurent comme parergue en I, 9, 5, pour les Muses chantant des hymnes à Sémélé en I, 13, 1 et pour Pan qui chante un hymne à Dionysos en I, 13, 4, pour les Andriens chantant leurs propres ruisseaux de vin en I, 24, 2, pour le spectateur du tableau I, 30 qui sera tenté de chanter un hymne à Dionysos, ou encore pour les chasseurs chantant un hymne à Artémis en I, 27, 6. On rencontre aussi une référence à la statue d'Arion qui se trouvait au Cap Ténare, en I, 18, 6 et au goût de son dauphin pour la musique. De fait, les paysages des *Images* de Philostrate sont peuplés d'un certain nombre d'animaux connus pour leur caractère φιλόμουσος (ami de la musique) : dauphin, abeilles, oiseaux, araignées. On trouve à deux reprises le motif du Zéphyr jouant de la musique sur les ailes des cygnes (I, 9, 4 et I, 11, 3), tandis que les jets d'eau crachés par les becs des canards du marais sont comme des « flûtes » (αὐλούς, I, 9, 2).

Comme nous l'avons vu, mers et rivières sont susceptibles d'être utilisées comme des métaphores du style. Les principaux cours d'eau et étendues d'eau mentionnés ou évoqués sont le Scamandre (I, 1), le Nil (I, 5), une source consacrée à Aphrodite (I, 6), les fontaines d'Argos (I, 8), un marais (I, 9), l'Éridan (I, 11), le Bosphore (I, 12-13), les eaux des grottes de Kelainai (I, 19 et 20), une source où Midas endormi régurgite du vin (I, 21, 1), une source dans une grotte consacrée à Achéloos (I, 22), les ruisseaux de vin d'Andros (I, 24), les sources du Pélion où les Centaures sont semblables à des Naïades (II, 3, 1), les sources des montagnes où chassait Hippolyte (II, 4, 3), l'Alphée fleuve à l'eau « légère » (II, 6, 1), le Mélès (II, 8), puis le Pénée et le Titarèse (II, 14) qui sont insérés dans un cycle qui traite de la mer et de Poséidon (II, 13 – II, 18). La possibilité d'une interprétation métalittéraire est d'emblée suggérée par la présence, dans l'ecphrasis I, 1, du Scamandre, fleuve décrit par Homère : or, la description de Philostrate cherche précisément à mesurer l'écart entre le tableau et le texte

¹⁶ On pourra comparer cette ecphrasis avec les réflexions sur Ésope présentées dans PHILOSTRATE, *Vie d'Apollonios de Tyane*, V, 14–16 (on retrouve, dans l'*aition* exposant la formation d'Ésope comme fabuliste, plusieurs motifs présents dans les *Images* : la naissance d'Hermès, les Heures — voir *Images*, I, 25 et II, 34). Les fables y sont caractérisées par leur variété et par leur sincérité qui est opposée au discours des poètes (le fabuliste ne feint pas de narrer des faits qui ont pu se produire : il a ouvertement recours à la fiction pour énoncer une vérité). Les morales des fables d'Ésope sont enfin comparées à des oracles, un style qu'Apollonios de Tyane affectionne lui-même (cf. *Vie d'Apollonios de Tyane* I, 17). Soulignons enfin que le fait de prêter aux animaux des traits anthropomorphes passe pour l'une des caractéristiques de la γλυκύτης (« douceur ») du style auprès des rhéteurs de l'époque antonine : voir HERMOGÈNE, *Sur les catégories du style*, 335 et 407 ; PSEUDO-AELIUS ARISTIDE, *Le Discours simple*, 66 ; RUTHERFORD Ian, *Canons of Style in the Antonine Age. Idea-Theory and its Literary Context*, Oxford, Clarendon Press, 1998, p. 70.

¹⁷ AELIUS THÉON, *Progymnasmata*, 73, 15-20 Spengel .

¹⁸ AELIUS THÉON, *Progymnasmata*, 72, 27 Spengel et PATILLON Michel – BOLOGNESI Giancarlo (éd.), *Ælius Théon – Progymnasmata* (CUF), Paris, 1997, introduction p. liv-iv.

homérique¹⁹. On peut aussi noter que l'on trouve, à peu de distance, une description du Scamandre (I, 1) et une description de l'irrigation d'un verger (I, 6, 7), autrement dit deux images autour desquelles s'était nouée, dans l'Antiquité, une réflexion sur le style d'Homère : nous savons en effet que Douris de Samos avait critiqué la manière dont Homère comparait, au chant XXI de l'*Illiade*, le Scamandre s'enflant de l'eau de tous ses tributaires à l'adduction d'eau d'un jardin. Aux yeux de Douris, le rendu très précis (ἐκμιμῆσθαι) et le poli (γλαφυρόν) avec lequel Homère décrivait les canaux d'irrigation faisaient que le lecteur perdait de vue l'image initiale du fleuve furieux et ne pouvait se la figurer²⁰. La possibilité d'un parallèle avec d'autres réflexions anciennes sur le style se retrouve pour l'Éridan (I, 11) que Philostrate associe aux images du chant des cygnes et à celle de l'ambre précieux roulé par le grand fleuve : or, ces deux motifs avaient précisément été employés par Lucien dans un court texte intitulé *De l'ambre et des cygnes* pour établir un contraste entre son propre style, nu et sans ornement, qui, semblable à l'Éridan réel où des bateliers travaillent pour une maigre obole et où les cygnes poussent des cris sans grâce, ne présente pas d'afféterie ou de qualité chantante (il est dépourvu d'ῶδή — terme qui, pour le Philostrate de la *Vie des Sophistes*, désigne la qualité chantante du discours des Asianistes) et celui d'autres auteurs qui, au contraire, livreraient, par leurs mots, des fleuves semblables à l'Éridan de la fable, roulant de l'ambre et de l'or²¹ et peuplé de cygnes mélodieux²².

Autour de ces fleuves et étendues d'eau, on trouve à de multiples reprises des sources et des fontaines qui constituent autant de détails signifiants dans les différents tableaux. On peut par exemple souligner le retour d'une même antiphrase pour souligner l'affinité entre mer ou cours d'eau et poésie : dans l'*Image* II, 15, Philostrate décrit Orphée charmant le Pont-Euxin par son chant et les alcyons emplissant la mer de leur chant. L'ecphrasis s'achève sur l'indication : « même la mer n'ignore pas la musique » (οὐδὲ ἡ θάλαττα ἀμούσως ἔχει). Une expression similaire est reprise à l'ouverture du tableau représentant le cruel Phorbas (II, 19) : la scène se déroule auprès du Céphise, fleuve de Béotie « qui n'est pas inconnu des Muses » (οὐ τῶν ἀμούσων). Philostrate suggère donc bien que l'élément aquatique peut faire l'objet d'une lecture métapoétique.

On retrouve aussi, ça et là, des représentations peintes de pierres précieuses²³. Or, les gemmes sont elles aussi utilisées comme une métaphore du style poétique, par Posidippe ou par Auguste raillant les afféteries du style de Mécène²⁴. On retrouve des gemmes chez Philostrate,

¹⁹ Sur ce point, voir par exemple la lecture de DUBEL Sandrine, « Le livre et la pinacothèque : sur la position générique des *Images* », *op. cit.*

Dans l'*agôn* des *Grenouilles* d'Aristophane (v. 928), le personnage d'Euripide raille les mentions répétées du Scamandre chez Eschyle : il s'agirait de l'un des traits du style imposant de l'ancien tragique.

²⁰ DOURIS fr. 89 Jacoby (extrait des *Problèmes homériques?*) = *Scholia Graeca in Homeri Iliadem* Φ 257.

²¹ Pour une utilisation probablement métalittéraire du motif de la pierre précieuse charriée par un fleuve, voir POSIDIPPE DE PELLA 7 et 16 A.-B. L'image d'un fleuve tourbillant portant des particules d'or est par ailleurs utilisée par Philostrate pour caractériser le style d'Hérode Atticus : *Vie des Sophistes* II, 1 (564).

²² Sur la double fascination très ambivalente de Lucien pour l'illusion et la vérité et sur sa conception du style, voir les remarques de LAPLACE Marie Marcelle Jeanine, « L'ecphrasis de la parole d'apparat dans l'*Electrum* et le *De domo* de Lucien, et la représentation des deux styles d'une esthétique inspirée de Pindare et de Platon », in *The Journal of Hellenic Studies*, 116, 1996, p. 158-165.

²³ Voir les « Amours » du tableau I, 6 qui utilisent des corbeilles à fleur ornées de gemmes ; les gemmes bordant le tableau II, 1 ; les nombreuses parures de Rhodogune et de sa jument (II, 5) ; enfin, le paragraphe II, 30, 2 suggère fugacement les bijoux dont Évadné s'orne pour aller mourir.

²⁴ Auguste emploie cette métaphore dans une lettre à Mécène, peut-être pour parodier et caractériser le style « efféminé » et « ivre » de ce dernier. Cf. SÉNÈQUE, *Lettres à Lucilius* 114, avec les commentaires de GRAVER Margaret, « The Manhandling of Maecenas : Senecan Abstractions of Masculinity », in *American Journal of Philology*, 119, 1998, p. 607-632 ; HUTCHINSON Gregory, « The New Posidippus and Latin Poetry », in *Zeitschrift für*

en particulier dans le tableau II, 1 qui montre un chœur de jeunes filles chantant un hymne à Aphrodite. Cette image est ornée, en sa bordure, de la représentation peinte de pierres précieuses, dont le rhéteur loue la clarté transparente (διαυγεῖα²⁵). Dans ce deuxième exemple, les gemmes sont directement associées à un tableau conçu comme l'équivalent pictural d'un chant hymnique et dont la description est marquée par des allusions à la poésie de Sappho.

Pour achever ces quelques remarques sur le thème de la parure dans les *Images*, on pourra encore mentionner le rapport complexe que Crithéis, nymphe présentée comme la mère d'Homère, entretient avec l'ornement : le rhéteur souligne qu'elle n'a pas de collier, mais qu'elle porte un voile de pourpre²⁶. Or, une autre métaphore couramment employée par les Anciens pour décrire le style est précisément celle de l'étoffe ou du vêtement²⁷. On ne peut que constater, dans les *Images* un intérêt marqué pour le rendu des caractéristiques vestimentaires. Le voile pourpre de Crithéis reprend ainsi les notes de couleur introduites par la pourpre du vêtement de l'éromène dans le tableau des chasseurs en I, 27, 4. La chlamyde arc-en-ciel d'Amphion (I, 10, 3) trouve un écho dans la robe arc-en-ciel de Pasiphaé (I, 15, 4) ; ces habits diaprés reprennent tous un motif déjà rencontré sous forme miniature avec les Amours qui, en I, 6, 2, possèdent des manteaux « chatoyants » (ποικίλαι), dont le rhéteur évoque les mille couleurs (au sens premier : « fleurs ») : μυρία δὲ αὐτῶν τὰ ἄνθη. Plus loin, les habits ornés de fleurs du chœur de jeunes filles (II, 1, 3) sont comparés à une

Papyrologie und Epigraphik, 138, 2002, p. 1–10 ; PETRAIN David, « Gems, Metapoetics, and Value : Greek and Roman Responses to a Third-Century Discourse on Precious Stones », in *Transactions of the American Philological Association*, 135, 2005, p. 329–357. Un fragment de Philodème évoque aussi le jugement d'un critique qui compare l'art de composer les poèmes à celui du tailleur de gemmes : *P. Herc.* 1676 (= *Tract. tert.* col. XVI, 3–23 Sbordone).

²⁵ Pour un emploi de ce terme en contexte critique, voir DENYS D'HALICARNASSE, *Sur le style admirable de Démosthène*, 5 (le style de Platon devient parfois aussi pur que les plus transparents des ruisseaux). Il est en outre probable que l'emploi de la notion de transparence dans l'épigramme POSIDIPPE DE PELLA 16 A.-B., v. 5 (τὸ διαυγές) soit d'ordre métapoétique. Voir PRIOUX Évelyne, *Petits musées en vers : épigramme et discours sur les collections antiques*, Paris, CTHS/INHA, « L'Art et l'Essai », 2008, p. 176 et PRIOUX Évelyne, « Visite au cabinet des gemmes : images et idéologie lagides dans un cycle d'épigrammes hellénistiques », in *Métamorphoses du regard ancien*, PRIOUX Évelyne et ROUVERET Agnès (dir.), Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, « Modernité classique », 2010, p. 29–66, spéc. p. 58

²⁶ On rappellera que, suivant Denys, l'harmonie austère, contrairement à l'harmonie polie, ne présente pas de recherche d'ornement (elle est ἀκόμψευτος : *De compositione uerborum*, 22).

²⁷ La comparaison entre texte et tissage est bien attestée dans la lyrique archaïque : voir PINDARE, *Néméennes*, IV, 94 ; *Olympiques*, 6, 86-87 ; BACCHYLIDE, 5, 9-10. Pour l'application de lectures métapoétiques à des *ecphraseis* de vêtements, voir par exemple PRIOUX Évelyne, « Le drapé, le colosse, la pierre et le fleuve : quelques métaphores du style chez Posidippe et Callimaque », *op. cit.* ; FABER Riemer, « *The Woven Garment as Literary Metaphor : The Peplos in Ciris 9-41* », in *Roman Dress and the Fabrics of Roman Culture*, EDMONDSON Jonathan – KEITH Allison (dir.), Toronto, University of Toronto Press, 2008, p. 205-216, spéc. 205-206 et 208-209. Un cas précoce d'*ecphrasis* de vêtement qui possédait peut-être une visée métapoétique est le fr. 42 D'Alessio, v. 4-6 de l'*Hecale* de Callimaque, description d'un riche manteau thessalien. Ce passage a été analysé en ce sens par R. Faber au cours du Langford Seminar du 6 novembre 2010 (FSU, Tallahassee). Il faut peut-être lui adjoindre les fragments SH 948-949 qui pourraient présenter un lien avec la *Victoria Berenices*. Un exemple bien antérieur d'*ecphrasis* de vêtement à visée métapoétique serait, si l'on en croit le témoignage des scholies bT (Erbse 1, 381), l'évocation du manteau tissé par Hélène en *Iliade* III, 125-127, où sont représentés les combats des Troyens : le scholiaste considère en effet qu'Homère a ici conçu une image de sa propre poésie.

Pour un exemple chez Philostrate, voir *Vie des Sophistes* II, 10 (590) :

τὴν δὲ παρασκευὴν τῆς λέξεως ἀπὸ τῶν ἀρχαίων σοφιστῶν περιεβάλλετο ἤχῳ προσάγων μᾶλλον ἢ κρότῳ.

il s'équipa de la diction des anciens sophistes et en habilla son style comme d'un manteau, et le rendit non pas bruyant mais sonore.

Philostrate s'attache aussi occasionnellement aux caractéristiques vestimentaires des sophistes, le style de vie pouvant passer pour aller de pair avec le style rhétorique. Dans la notice qu'il consacre à Isée, sophiste assyrien de la fin du I^{er} s. ap. J.-C. (*Vie des Sophistes* I, 20 (513)), il oppose ainsi le jeune homme, friand d'étoffes fines et colorées, à l'homme mûr qui semble avoir éliminé de son esprit l'humeur frivole qui était la sienne.

« prairie » (λειμών). On peut également noter Philostrate caractérise souvent les vêtements de ses personnages par un adjectif qui les dote d'une attache géographique ou culturelle : vêtement attique de Dédale (I, 15, 1), robe lydienne de Pélops (I, 16, 3 ; I, 29, 1 et I, 29, 4 – où il est précisé que les Lydiens placent leur fierté dans la beauté de leurs habits quand ils pourraient la placer dans leur beauté naturelle), bride d'écarlate mède (I, 27, 4), allure « vraiment ionienne » de Crithéis (II, 8, 4), vêtements doriens de Théiodamas (II, 24). Dans le tableau de Rhodogune, les vêtements chamarrés de la reine perse sont longuement décrits (II, 5, 2) ; dans le tableau sur l'exil de Thémistocle (II, 31), les vêtements brodés d'or des barbares font l'objet d'une description étendue qui peut rappeler l'intérêt pour la robe dorée de Midas en I, 21, 2. En I, 18, 4, le bateau des pirates tyrrhéniens métamorphosés par Dionysos arbore pour voile une robe royale²⁸ de couleur pourpre où sont brodées en or des Bacchantes sur le Tmôlos et des scènes dionysiaques se déroulant en Lydie. Nous verrons un peu plus loin à quel point ces paregues sont signifiants en revenant sur le détail des textes concernés.

La métaphore du filage fournit le sujet de l'ecphrasis II, 28 « Les Toiles », tableau dont la signification métalittéraire est patente²⁹. Comme plusieurs autres descriptions de Philostrate, ce texte joue sur les différences radicales qui séparent la peinture décrite par le rhéteur d'un motif homérique. L'ecphrasis des « Toiles » s'ouvre sur l'évocation fantasmée d'un tableau représentant Pénélope occupée à son ouvrage. À cette première image, le rhéteur oppose le sujet du tableau que les jeunes gens ont sous les yeux, un sujet d'abord incompréhensible³⁰, fait de fines cordes et de nœuds, et qui s'avère être une pauvre mesure abandonnée encombrée de toiles d'araignées. Les araignées y tissent des toiles d'une finesse callimachéenne³¹, dont le rhéteur loue le rendu miniaturiste dans la peinture. Soulignons que les araignées sont expressément présentées comme étant de « meilleures ouvrières » que Pénélope. Aux homérismes et citations d'Homère qui ornent la description de Pénélope succède, de manière significative, une citation d'Hésiode dans la description des toiles d'araignées³². Or, on sait

²⁸ Pour la mention d'une ἀλουργίς (robe royale pourpre) en contexte métalittéraire, voir DIOSCORIDE 22 G.-P. = *Anthologie Palatine* VII, 37, v. 4–5 avec le commentaire de FANTUZZI Marco, « Epigram and the Theater », in *Brill's Companion to Hellenistic Epigram*, BING Peter et BRUSS Jon Steffen (dir.), Leyde – Boston, Brill, 2007, p. 477–495, spéc. p. 492–493.

²⁹ Voir l'analyse de MCCOMBIE, Duncan, « Philostratus, "Histoï", *Imagines* 2.28 : ekphrasis and the web of illusion », in *Ramus*, 2002, 31, p. 146–157, ainsi que BRYSON, Norman, « Philostratus and the Imaginary Museum », dans Goldhill, S. et Osborne, R. (dir.), *Art and Text in ancient Greek culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 253–283, spéc. p. 268–282 (l'auteur remarque notamment la fonction métalittéraire que la position de cette ecphrasis au sein du recueil est susceptible de lui conférer).

³⁰ Il s'agit là encore d'un procédé récurrent dans les *Imagines* : la description s'ouvre volontiers avec la mention d'une masse d'informations visuelles qui ne font pas immédiatement sens. Voir WEBB, Ruth, « The *Imagines* as a Fictional Text : *Ekphrasis*, *Apatê* and Illusion », in *Le Défi de l'art : Philostrate, Callistrate et l'image sophistique*, COSTANTINI Michel, GRAZIANI Françoise et ROLET Stéphane (dir.), Rennes, PUR, « La Licorne », 2006, p. 113–136, spéc. p. 125.

³¹ Le qualificatif λεπτός est cité par deux fois en II, 28, 3 et l'on trouve celui d'ὑπέρλεπτος en II, 28, 1. Sur ce terme voir BRYSON, Norman, « Philostratus and the Imaginary Museum », *op. cit.*, p. 282. Pour le motif de l'araignée chez Callimaque, voir *Hecale*, fr. 42 D'Alessio, v. 6, où l'expression s'applique à une étoffe admirable ; le contexte est malheureusement très mutilé.

³² PHILOSTRATE *Imagines* II, 28 (trad. A. Bougot avec des modifications) :

ὄρα καὶ τὴν ἀράχνην ὑφαίνουσας (...), εἰ μὴ παρυφαίνει καὶ τὴν Πηνελόπην καὶ τοὺς Σῆρας ἔτι, ὧν τὰ ὑπέρλεπτα καὶ μόλις ὄρατά. (...) ὄρα καὶ τὰ μηρύματα· τοῦτο ἀναπτύουσαι τὸ νῆμα καθιάσιν εἰς τοῦδαφος — δεικνύει δὲ αὐτὰς ὁ ζωγράφος κατιούσας δι' αὐτοῦ καὶ ἀναρριχωμένας ἀερσιποτήτους κατὰ τὸν Ἡσίοδον καὶ μελετώσας πέτεσθαι — καὶ οἰκίας δὲ προσυφαίνουσι ταῖς γωνίαις τὰς μὲν εὐρείας, τὰς δὲ κοίλας.

Considère maintenant (...) le travail d'une araignée ; vois si elle n'est pas meilleure ouvrière que Pénélope et même que les Sères dont les tissus d'une extrême finesse échappent presque à la vue. (...) Vois-les maintenant à l'œuvre ; le fil qu'elles *crachent*, elles le laissent tomber à terre. Le peintre nous les montre descendant et grimpant le long

que les deux auteurs étaient opposés en vertu de leurs pratiques différenciées du genre épique, le style d'Hésiode étant perçu comme moins élevé que celui d'Homère³³. De manière intéressante, le passage d'Hésiode auquel se réfère Philostrate est peut-être l'un de ceux où des critiques anciens auraient pu estimer qu'Hésiode appliquait des éléments de grand style à l'évocation d'un sujet particulièrement humble : les vers 777-778 des *Travaux et des Jours* qualifient en effet l'araignée d'ἀερσιπότητος (être volant dans les airs) avec l'emploi d'un composé, ce qui est, normalement, l'une des marques du grand style³⁴ et désignent la fourmi de manière périphrastique en la qualifiant d'ἴδρις (« savante »), ce qui constitue, par l'emploi de la figure, une nouvelle marque possible du grand style³⁵. L'allusion de Philostrate permet sans doute d'introduire de l'humour grâce au décalage entre le style et l'objet représenté, mais aussi de solliciter une réflexion sur les rapports entre le style et l'objet de la représentation. Cette réflexion sur le style reçoit un prolongement dans l'image finale de la description puisque celle-ci se clôt avec une scène de combat décalée dans l'univers miniature des insectes³⁶, avec l'évocation de l'agonie des mouches au sein de la toile. Dans cette ecphrasis, Philostrate s'attache donc à proposer une réécriture humoristique d'Homère, sur fond de réflexion sur le choix des styles et des sujets dans la littérature et dans les arts figurés.

Le procédé observé dans les « Toiles », qui consiste à juxtaposer la mention d'un épisode traité par Homère avec celle du sujet du tableau que le rhéteur s'apprête à décrire, est récurrent dans les *Images*. L'opposition entre un sujet épique et un sujet plus léger est par exemple exploitée dans l'ecphrasis II, 2 qui, loin du héros de l'*Iliade* « rugissant de douleur sur le corps de Patrocle » (II, 2, 1 : ὁ βρυχώμενος ἐπὶ τοῖς τοῦ Πατρόκλου στέρνοις), nous dépeint un Achille « dans l'enfance, qui se nourrit encore de lait, de moelle et de miel » (II, 2, 2 : παῖδα ἔτι γάλακτι ὑποθρέψας καὶ μυελῶ καὶ μέλιτι). De même, le Polyphème amoureux de II, 18, mélange de tendresse et d'expression sauvage, qui élève des oursons pour Galatée, s'abstient-il ici des nourritures qui lui furent prêtées par Homère lorsque celui-ci le montrait « dévorant les hommes à la manière des lions féroces » (σιτούμενος τοὺς ἀνθρώπους ὑπερ τῶν λεόντων οἱ ὠμοί). Philostrate s'attache donc à représenter, de manière probablement programmatique, la jeunesse des

de cette échelle, insectes à la haute volée, comme les appelle Hésiode, et qui justement s'exercent à voler ; elles tissent dans les angles leurs demeures dont les unes sont tout en surface, les autres sont de forme concave.

Cf. HÉSIODE, *Les Travaux et les Jours*, 777.

³³ Sur les évaluations anciennes du style d'Hésiode, voir notamment HUNTER Richard, « Hesiod's Style : Towards an Ancient Analysis », in *Brill's Companion to Hesiod*, Leyde, 2009, p. 253–270 : cet article fait le point sur de nombreux témoignages anciens concernant sur le style d'Hésiode. Chez Denys, qui fait d'Homère le champion du style εὐκρατος (tempéré, bien mélangé), Hésiode passe pour le représentant du style poli (γλαφυρὰ σύνθεσις), à l'opposé de l'austérité de l'αὐστηρὰ σύνθεσις (cf. *De compositione uerborum* 23, 2–4 et 23, 7). D'Hésiode, Denys loue le caractère plaisant (ἡδονῆς), les mots lisses (ὀνομάτων λειότητος) et l'harmonie de la composition (συνθέσεως ἔμμελοῦς) : cf. *De imitatione* fr. 2,2 Aujac. D'autres auteurs font d'Hésiode le maître du style moyen : cf. QUINTILIEN, *Institution oratoire* X, 1, 52 (le style d'Hésiode est caractérisé par sa *leuitas*). R. Hunter propose aussi un commentaire très éclairant de l'épigramme de Callimaque sur Aratos comme imitateur d'Hésiode, plutôt que d'Homère (CALLIMAQUE, *Épigrammes* 27 Pf = *Anthologie Palatine* IX, 507) : en imitant Hésiode, Callimaque n'a pas imité un chant qui constituerait un point d'aboutissement (οὐ τὸν [...] / ἔσχατον) comme l'œuvre d'Homère, mais un chant qui se signale comme étant « le plus mellifluent » (τὸ μελιχρότατον) et surtout fait de « propos subtils » (λεπταῖ / ῥήσιες).

³⁴ Cf. DÉMÉTRIUS, *Sur le style* 91–93.

³⁵ On peut aussi souligner qu'ἀερσιπότητος est l'antonyme de χαμαιπετής (« volant au ras du sol »), un terme qui appartient au lexique stylistique chez LUCIEN, *Quomodo historia conscribenda sit*, 16 et PHOTIUS, *Bibliothèque*, cod. 97 p. 84 et 180 p. 125 B. Il me paraît également intéressant de souligner que, dans l'un des passages métapoétiques relatifs à l'araignée et à la finesse (ou au contraire à l'absence de délicatesse) de ses toiles, l'animal est qualifié, de manière assez décalée, de *sublimis*, détail qui pointe à la fois vers le qualificatif d' ἀερσιπότης et vers

personnages d'Homère. Des citations du texte homérique ou des allusions à des épisodes précis de l'épopée sont ainsi utilisées de manière à définir une nouvelle esthétique³⁷.

Une esthétique de la variété et du contraste...

... du point de vue des sujets et de la longueur des textes

Ces métaphores du style et ces allusions à des hypotextes variés sont mises en œuvre dans un texte qui repose sur une esthétique de la variété (ποικιλία) et du contraste³⁸. La variété se lit d'abord dans le choix des sujets et dans la longueur des différentes ecphraseis — deux caractéristiques qui sont réglées suivant des effets d'alternance savamment orchestrés. Une récente étude des *Images* due à N. Braginskaya et D. Leonov, isole par exemple, des effets d'alternance entre des ecphraseis qui reposent sur des récits mythologiques ou historiques et qui, souvent, contiennent des éléments de pathos et de grand style (par exemple le *Scamandre* en I, 1 ou *Ménécée* en I, 4), et des descriptions que l'on pourrait qualifier de « divertissements » (par exemple *Cômos* en I, 2)³⁹. La même étude cherche à délimiter les sous-ensembles qui, du point de la structure ou de la thématique, déterminent l'architecture interne des *Images* (voir le tableau donné à la fin de l'exemplier). Le commencement des cycles interne est en effet marqué par la naissance d'êtres de nature divine (Dionysos, Hermès, Aphrodite, Pindare, Athéna) tandis que leur fin repose partout, sauf dans les appendices, sur la juxtaposition d'une mort tragique et d'un divertissement. La composition même de cette collection d'ecphraseis met donc en valeur des effets de contraste dans la tonalité, le style et les émotions convoqués par chaque peinture.

Ce goût du contraste transparait, je pense, avec beaucoup d'acuité dans les sujets explorés au sein du cycle II, 12 à II, 26. Il me semble en effet que l'on peut proposer une analyse de la composition de cet ensemble qui révèle son rôle programmatique dans la définition d'une esthétique fondée sur la variation. Après l'image initiale de la naissance de Pindare (II, 12), on rencontre une série de six tableaux mettant en évidence, sous la forme d'images

une interprétation en termes stylistiques dont Philostrate se souvient peut-être ici : voir CATULLE, *Carmina* 68, 49-50 avec les commentaires de POLIAKOFF, Michael, « Clumsy and Clever Spiders on Hermann's Bridge: Catullus 68.49-50 and Culex 1-3 », *Glotta*, 63, 1985, p. 248-250 et surtout de CLAUSS, James J., « A Delicate Foot on the Well-Worn Threshold: Paradoxical Imagery in Catullus 68b », *American Journal of Philology*, 116, 1995, p. 237-253, spéc. p. 240-242.

³⁶ Les batailles sont le sujet par excellence du grand style : cf. DÉMÉTRIOS, *Sur le style*, 75-76.

³⁷ Pour une étude précise des références à Homère et Théocrite et de leur savant entrelacs dans l'ecphrasis II, 18, voir KOSTOPOULOU, Vasiliki, « Philostratus' *Imagines* 2.18: Words and Images », in *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 49, 2009, p. 81-100.

³⁸ La préface des *Images* insiste ainsi sur le fait que la collection de peintures que le sophiste a sous les yeux fait « connaître le talent d'un grand nombre de peintres » (σοφία γάρ ἐν αὐτοῖς ἐδηλοῦτο πλείονων ζωγράφων : Préface, 4). Le motif de la variation ou ποικιλία est mis en œuvre de manière très nette dans la dernière pièce du livre I, les *Xenia*, qui représentent un amoncellement (σώρος) de fruits de toutes sortes et à différents stades de maturité. Le motif du σώρος (amoncellement) se prête aisément à une lecture métalittéraire, tout comme celui du στέφανος (couronne de fleurs, autrement dit un motif bien représenté dans les *Images* et qui est tout particulièrement exploité dans le tableau avec *Cômos* en I, 2, en I, 5 avec les couronnes tressées par les Coudées du Nil, en I, 12, 4 avec les couronnes portées par les amoureux tentant d'aborder auprès d'une villa maritime du Bosphore, en I, 12, 3 avec les couronnes de lierre destinées au Feu, en I, 14, 2 (couronnes de rose de Dionysos), ou encore à la fin du tableau I, 23, où l'on voit Zéphyr tresser une couronne de fleurs), car ces termes servent de titre à des livres d'épigrammes ou à des anthologies de l'époque hellénistique : *Sôros* de Posidippe et *Couronne* de Méléagre.

³⁹ BRAGINSKAYA Nina – LEONOV Dmitri, « La composition des *Images* de Philostrate l'Ancien », in *Le Défi de l'art : Philostrate, Callistrate et l'image sophistique*, COSTANTINI Michel, GRAZIANI Françoise et ROLET Stéphane (dir.), Rennes, PUR, « La Licorne », 2006, p. 9-29.

successives, les aspects les plus variés de la personnalité de Poséidon, de la violence à la douceur (II, 13 – II, 18).

Après cet ensemble de six peintures consacrées à Poséidon, on découvre une image isolée, qui occupe, dans ce cycle, une position centrale et probablement programmatique : celle du combat de Phorbas et d'Apollon. On notera en effet que Phorbas, personnage barbare et primitif, est défait par un Apollon, qui se présente à lui sous la forme d'un jeune garçon (*meirakion*)⁴⁰. Il n'est certainement pas anodin de noter que ce Phorbas, qui décapite les pèlerins venant à Delphes, vit sous un chêne, arbre qui semble avoir été associé à des images d'archaïsme et d'emphase, par opposition au blé nourricier dans le contexte programmatique de l'ouverture des *Aitia* de Callimaque⁴¹.

Le tableau avec Phorbas est suivi par une série de six tableaux qui mettent en scène différentes facettes de la personnalité d'Héraclès, héros versatile tantôt aux prises avec d'amusants Pygmées réduits à la taille de fourmis (II, 22), et tantôt avec Antée qui, dans l'imagination du rhéteur, s'exprime en vers tirés l'*Iliade* (II, 21). Cette même série comprenait un texte que nous souhaiterions être toujours en mesure de comparer avec son hypotexte callimachéen : le tableau que le sophiste associe à la rencontre entre Héraclès et Théiodamas correspond en effet à l'*aition* expliquant la forme que prennent les sacrifices en l'honneur d'Héraclès à Lindos⁴². Après ces six textes consacrés à Héraclès, le cycle se referme avec une nature morte représentant des victuailles offertes comme présents d'hospitalité.

... du point de vue du style

Que les thèmes des images soient fondés sur des jeux de contraste thématiques nous amène à considérer la question du ou des styles promus par Philostrate. Des jeux de contrastes fondés sur la tonalité des différents passages sont notamment sensibles lorsque l'on rencontre un même motif dupliqué sur le mode mineur. L'ecphrasis des chasseurs (I, 27) est pour ainsi dire annoncée puis reprise dans trois textes qui présentent une version miniature de la chasse. Le premier de ces textes est le détail des Amours chasseurs en I, 6, 5, le second est la chasse d'Achille enfant en II, 2, 3 et le troisième la description de l'île des chasseurs en II, 17, 10.

Nous n'avons pas suffisamment d'éléments pour déterminer si le Philostrate auteur des *Images* se confond ou non avec le Philostrate qui composa les *Vies des Sophistes*, série de

⁴⁰ Pour le motif de la lutte comme métaphore métalittéraire, voir infra n. ??.

⁴¹ Voir CALLIMAQUE, *Aitia*, I, fr. 1 Pf, v. 10 (la restitution de la lacune de ce vers avec le terme δρῦν, « chêne », est cependant incertaine). Voir aussi l'emploi de l'adjectif πρῦνονος (en bois de chêne rouvre, autrement dit dans un matériau réputé dur et robuste), pour dénoter une forme d'archaïsme dans un contexte d'histoire littéraire : DIOSCORIDE 22 G.-P. = *Anthologie Palatine* VII, 37, v. 4 et LUCIEN *Quomodo historia conscribenda sit*, 8. Ces deux textes, qui recourent tous deux à la métaphore pour poser des problèmes liés au style, semblent s'opposer autour de la question de l'opportunité de revêtir d'ornements (plus précisément d'une robe de pourpre royale) des êtres robustes et dur comme du bois. Voir FANTUZZI Marco, « Epigram and the Theater », *op. cit.*, spéc. p. 492–493.

⁴² CALLIMAQUE *Aitia*, fr. 22–23 Pf. Les fragments survivants de l'*aition* callimachéen n'indiquent pas le nom du laboureur de Lindos confronté à la gloutonnerie d'Héraclès, alors que ce personnage apparaît sous le nom de Théiodamas chez Philostrate et Ammien Marcellin (XXII, 12, 4) : voir CROON Jean H., « Heracles at Lindus », in *Mnemosyne*, 4^e s., 6, 1953, p. 283–299. On peut noter qu'un autre Théiodamas, roi des Dryopes, refuse de la nourriture à Héraclès dans l'*aition* qui suit immédiatement (fr. 24–25 Pf) celui du rite lindien et qui en constitue le prolongement thématique, puisqu'il s'agit à chaque fois de représenter Héraclès face à la question de la nourriture et du ravitaillement. Dans cette autre élégie (fr. 24–25 Pf), on voit en effet Héraclès mendier pour nourrir son fils Hyllos. La différence entre le texte de Philostrate qui prête le nom de Théiodamas au laboureur de Lindos et le texte callimachéen qui ne semble pas le nommer et qui évoque ensuite un autre Théiodamas ne me paraît pas constituer un argument contre l'influence de Callimaque sur Philostrate. On soulignera au contraire qu'il s'agit d'un mythe peu représenté dans nos sources.

portraits où se trouve notamment caractérisé le style de chaque sophiste. Quoi qu'il en soit, les préoccupations des deux ouvrages me paraissent se rejoindre⁴³ : il me semble en effet que les *Images* portent, tout comme les *Vies des Sophistes*, l'empreinte de la controverse entre atticisme et asianisme. L'hypothèse que je souhaiterais proposer est que cette collection d'écphrases témoigne d'un effort pour promouvoir un atticisme tempéré dans un texte marqué par la conscience de l'extraordinaire étendue des moyens qui s'offrent au sophiste⁴⁴.

Dans les *Images*, des allusions à l'atticisme sont probablement introduites grâce à des notations qui rattachent tel ou tel personnage ou détail à Athènes et à l'Attique. Pindare est associé à la notion d'atticisme, grâce au détail des abeilles venues du Mont Hymette. Il me semble intéressant de noter que l'image de l'abeille attique, ici utilisée pour Pindare, était appliquée par d'autres auteurs à Xénophon, un écrivain auquel Philostrate rend hommage dans la description du tableau de Panthée⁴⁵ : la valeur métalittéraire de l'image de Panthée apparaît nettement si l'on se penche sur les jugements que l'époque impériale a portés sur le style de Xénophon et sur son traitement de l'histoire de Panthée. Louant la simplicité du style de Xénophon, Hermogène souligne le caractère exceptionnel de la γλυκύτης (douceur) de l'épisode de Panthée et Abradate⁴⁶. L'intérêt de Philostrate pour ce même passage était peut-

⁴³ Pour cette remarque, voir aussi WEBB, Ruth [« The *Imagines* as a Fictional Text : *Ekphrasis, Apatê* and Illusion », *op.cit.*, spéc. p. 116] qui plaide en faveur d'un seul et même auteur pour les *Vies des Sophistes, Apollonios de Tyane* et les *Images*.

⁴⁴ Les commentateurs anciens insistent sur la « simplicité » (ἀφέλεια) du style de Philostrate (cf. MÉNANDRE LE RHÉTEUR, Περὶ ἐπιδεικτικῶν, 389, 31 – 390, 4) et les procédés que des grammairiens comme Hermogène rattachent à l'ἀφέλεια (apostrophes, exclamations) trouvent des parallèles dans le corpus des *Images* : cf. WEBB, Ruth, « The *Imagines* as a Fictional Text : *Ekphrasis, Apatê* and Illusion », *op.cit.*, spéc. p. 115–116. Comme le souligne R. Webb, cette simplicité est cependant atteinte au prix d'une grande sophistication. J'aimerais ajouter que, de manière tout à fait symptomatique, les *Images* prétendent être des discours improvisés (tel est du moins le pacte de lecture instauré dans la préface), mais l'existence même du recueil fait de ces discours improvisés des discours écrits ! Du point de vue du lexique et de la langue, Philostrate le Jeune [*Images*, préface, 2] insistera dans un passage programmatique sur le caractère attique de la langue utilisée par son grand père avec ὕρα (beauté, charme) et τόνος (force, et probablement contraste) dans le recueil des *Images*.

Plusieurs passages de la *Vie d'Apollonios de Tyane* témoignent de la complexité des positions esthétiques de Philostrate, qui, tout en revendiquant, un idéal atticiste, témoigne parfois d'une fascination pour l'asianisme (voir par exemple I, 17 : le style d'Apollonios n'est pas dithyrambique, mais il n'est pas non plus hyper-attique et il ne relève pas de la λεπτολογία). Comme l'a montré J.-Ph. Guez, les images de l'Inde et de ses Brahmanes, ainsi que les images liées au personnage de Protée, à la magie ou à l'ivresse, permettent de défendre cette position esthétique paradoxale, qui se résume peut-être sous la présentation qu'Apollonios donne de lui-même comme « bacchant de la sobriété » (II, 37, 3). Le pouvoir du sophiste serait celui d'être à la fois lui-même et son contraire, comme Protée. Voir GUEZ, Jean-Philippe, « Magie et sophistique dans la *Vie d'Apollonios de Tyane* », in *Mélanges Suzanne Saïd*, DUBEL Sandrine, GOTTELAND Sophie et OUDOT Estelle (dir.), à paraître. Voir aussi la manière dont Philostrate critique les positions réductrices des λεπτολόγοι sur le style de l'asianiste Scopélien dans les *Vies des Sophistes* I, 21 (515), ou sa critique d'un atticisme excessif en II, 3 (568).

Sur l'idée selon laquelle le débat entre atticisme et asianisme ne déboucherait pas forcément sur l'adoption de positions très tranchées marquées par l'image de la dualité des styles, voir par exemple les travaux de FAVREAU LINDER Anne-Marie [« Polémon de Laodicée : l'énigme d'un style », in *L'Ultima parola. L'analisi dei testi : teorie e pratiche nell'antichità greca e latina*, ABBAMONTE Giancarlo, CONTI BIZZARRO Ferruccio et SPINA Luigi (dir.), Naples, 2004, p. 105–121]. Voir aussi les remarques de LAPLACE Marie Marcelle Jeanine, « L'écphrasis de la parole d'apparat dans l'*Electrum* et le *De domo* de Lucien, et la représentation des deux styles d'une esthétique inspirée de Pindare et de Platon », *op. cit.*

⁴⁵ Voir XÉNOPHON, *Cyropédie*, VII, 3, 8.

⁴⁶ HERMOGÈNE, *Sur les catégories du style*, 360 et 405. Voir RUTHERFORD Ian, *Canons of Style in the Antonine Age. Idea-Theory and its Literary Context*, *op. cit.*, p. 71 et p. 132 ; on comparera Hermogène avec Valerius Apsines, *Art rhétorique* X, 41 et le Pseudo-Aelius Aristide, *Le Discours simple*, 32.

L'intérêt des auteurs impériaux pour ce passage se confirme avec Lucien, *Images* 10, mais aussi avec les allusions présentes dans les *Éphésiaques* de Xénophon d'Éphèse, où les noms mêmes des deux héros, Habrocomès et Antheia, semblent destinés à rendre hommage à ceux d'Abradate et Panthée et encouragent une lecture qui lierait ces deux noms à l'idée de style doux (*habros*) et à celle de style fleuri (*antheia*). Voir CAPRA Andrea, « The (un)happy romance of Curleo and Liliat' Xenophon of Ephesus, the Cyropaedia and the birth of the 'anti-tragic' novel », in *Ancient*

être lié à ce qu'il montrait l'application d'un style perçu comme simple et ingénu au traitement d'une scène pathétique se déroulant en Asie⁴⁷.

Une autre possibilité d'hommage à l'atticisme tient à la mention, dans l'ecphrasis des « Îles » (II, 17) de l'habitude que les Athéniens avaient d'orner leur tête d'une cigale en or, pour symboliser leur autochtonie. Le lien entre cette note sur les Athéniens et son contexte dans la description des « Îles » est si distendu que l'on soupçonne ici une nouvelle allusion métalittéraire; celle-ci peut être liée à une opposition entre une manière ancienne et une manière plus récente, dans la mesure où la cigale d'or est, chez Thucydide (I, 6, 3), un ornement que portaient les vieux Athéniens qui ne s'étaient pas encore laissés aller à la mollesse.

Mais la principale allusion à l'atticisme figure sans doute dans la description que l'ecphrasis occupant le centre numérique du livre I donne de l'attitude de Dédale : « Quand à Dédale, il est attique par son apparence, car son regard est supérieurement sage, pour ainsi dire, et réfléchi, il est attique aussi par son maintien même, car non seulement il est enveloppé dans un manteau brun, mais il est représenté pieds nus ; chez les Athéniens, cette simplicité est une parure »⁴⁸. Le verbe ἄττικίζειν, qui s'applique ici à Dédale, est celui que la *Vie des Sophistes* emploie au sujet des partisans de l'atticisme⁴⁹.

Athènes et l'Attique sont encore présentes dans deux tableaux qui établissent des contrastes entre les coutumes attiques et celles de Rhodes ou celles de l'Asie : le premier est le tableau de la naissance d'Athéna qui compare les sacrifices effectués par les Athéniens et par les Rhodiens pour la naissance de la déesse. En récompense de ces sacrifices, les Rhodiens recevront la richesse sous la forme d'une pluie d'or venue du ciel, tandis que les Athéniens jouiront d'une sagesse supérieure. Le tableau II, 31 décrit quant à lui l'exil de Thémistocle en Asie, avec un goût marqué pour la mise en évidence des contrastes entre l'Athénien et les Asiatiques, dont il se plaît à décrire les étoffes brodées de fils d'or.

Face au paysage attique, le paysage asiatique ou asianiste se constitue en différents lieux des *Images*, avec notamment la grotte du Cithéron où naît Dionysos en I, 13, 3 qui, bien que située en Béotie, est « plus agréable qu'aucune grotte de l'Assyrie et de la Lydie » (ἡδίων Ἀσσυρίου τε καὶ Λυδίου). Dans ce tableau, un sapin pousse auprès de la figure du Cithéron (ἐλάτη), après que Sémélé a été frappée par la Foudre et l'Éclair. Ces détails peuvent évoquer l'aspect de l'une des montagnes bordant le marais du tableau I, 9 : celle qui, âpre et battue par les tempêtes, est couronnée de sapins. L'idée selon laquelle Philostrate aurait ici songé à représenter des styles sous forme métaphorique peut trouver un point d'appui dans la présence du Cithéron couronné de sapins dans un fragment de Corinne qui semble relater l'*agôn* littéraire du Cithéron et de l'Hélicon — deux montagnes qui se seraient

narrative, 7, 2009, p. 29–50.

⁴⁷ Pour cet effet de contraste, fort apprécié en particulier par les rhéteurs de l'époque antonine, voir RUTHERFORD Ian, *Canons of Style in the Antonine Age. Idea-Theory and its Literary Context*, op. cit., p. 71 et n. 21.

⁴⁸ PHILOSTRATE *Images* I, 15 (trad. A. Bougot) :

αὐτὸς δὲ ὁ Δαίδαλος ἄττικίζει μὲν καὶ τὸ εἶδος ὑπέρσοφόν τι καὶ ἔννοον βλέπων, ἄττικίζει δὲ καὶ αὐτὸ τὸ σχῆμα. φαῖδὸν γὰρ τρίβωνα τοῦτον ἀμπέχεται προσγεγραμμένης αὐτῷ καὶ ἀνυποδησίας, ἧ μάλιστα δὴ οἱ Ἀττικοὶ κοσμοῦνται.

⁴⁹ Pour la suggestion consistant à voir dans Dédale l'image du sophiste atticiste, voir BEALL Stephen M., « Word-Painting in the *Imagines* of the Elder Philostratus », in *Hermes*, 121, 1993, p. 350–363, spéc. p. 359 et 361. Apollonios de Tyane affecte de porter un manteau athénien : voir *Vie d'Apollonios de Tyane* II, 20 et 2, 41. Pour le verbe ἄττικίζειν et son sens rhétorique, voir *Vies des Sophistes* I, 16 ; II, 3 ; II, 14.

opposées dans un concours de chant où les votes sont peut-être représentés par un cailloux rugueux pour le Cithéron et un caillou lisse pour l'Hélicon⁵⁰.

On retrouve aussi, en plusieurs points de la galerie de tableaux, une imagerie qui, dans la *Vie des Sophistes*, est associée à l'asianisme : le principal exemple me paraît être celui du κρότος, terme qui signifie applaudissement et qui renvoie au grand style et à ses effets frappants⁵¹. Or, les *Images* multiplient les représentations de personnages frappant dans leurs mains : c'est le cas pour les cômastes de I, 2, un amour chassant un lièvre en I, 6, 5 un amoureux de la belle Asiatique en I, 12, et la chef de chœur rappelant une jeune fille qui a perdu la mesure en II, 1⁵². On pourrait proposer une analyse similaire pour le terme d'ἤχῳ, qui renvoie bien sûr à l'écho et à la nymphe Écho, mais aussi, du point de vue technique, aux effets d'assonance et au caractère sonore du discours⁵³. Or, la nymphe Écho est présente dans trois tableaux différents⁵⁴.

À partir de ces différents éléments, on peut être tenté de rattacher plus largement le motif du Cômôs (cortège frénétique), ou les allusions aux suivants de Dionysos à une forme d'asianisme⁵⁵. On peut également tracer une opposition entre l'image de la consommation d'eau et celle la consommation de vin⁵⁶. De fait, les *Vies des Sophistes* de Philostrate opposent Eschine, le buveur de vin, à Démosthène, le buveur d'eau⁵⁷. Comme l'a montré Jean-Philippe Guez, lorsque l'auteur des *Vies des Sophistes* applique le qualificatif de « bachique » ou le champ sémantique du dionysisme à des sophistes, c'est en général pour les associer aux catégories du gorgianisme : grandiloquence et recherche du poétique⁵⁸. Faut-il appliquer cette opposition entre eau et vin aux *Images* de Philostrate ? J'en verrais une confirmation dans la

⁵⁰ P. Berol. 13284 col. I, 12–34. WAITES M. C., « Some Features of the Allegorical Debate in Greek Literature », in *Harvard Studies in Classical Philology*, 23, 1912, p. 1–46, spéc. p. 6–7 et surtout BOLLING George Melville, « Notes on Corinna », in *American Journal of Philology*, 77, 1956, p. 282–287.

⁵¹ Pour κρότος comme terme de critique littéraire, voir PHILOSTRATE, *Vie des Sophistes*, I, 17 (503) ; I, 25 (537 et 539) ; II, 1 (564) ; II, 3 (568) ; II, 10 (590) ; II, 25 (612).

⁵² Voir I, 2, 5 (le motif de l'applaudissement est mis en valeur à la fin de la description du tableau avec Cômôs) ; I, 6, 5 ; I, 12, 4 ; II, 1, 3.

⁵³ Cf. PHILOSTRATE, *Vie des Sophistes*, II, 1 (564) ; II, 5 (573) ; II, 3 (568) ; II, 10 (590).

L'écho et sa personnification, Écho, sont aussi présents dans des textes qui métopoétiques ou soupçonnés tels par leurs commentateurs : outre l'exemple le plus célèbre, qui appartient aux *Métamorphoses* d'Ovide (III, 339–510) et qui est l'exemple même d'une réflexion sur la relation entre l'image et la voix, on connaît des exemples remontant à l'époque hellénistique, comme par exemple *Anthologie Palatine* XII, 43 (= CALLIMAQUE 28 Pf) et *Anthologie Palatine* VII, 191 (poème d'un certain Archias qui faisait sans doute partie de la *Couronne* de Méléagre). Sur ces textes, voir MÄNNLEIN-ROBERT Irmgard, *Stimme, Schrift und Bild. Zum Verhältnis der Künste in der Künste in der hellenistischen Dichtung*, Heidelberg, de Gruyter, « Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften », 2007, p. 309–332.

⁵⁴ Voir II, 11, 2 (« Pan ») ; II, 17, 10 (« Les Îles ») ; II, 33, 3 (« Dodone »). Dans « Les Îles » et « Dodone », la présence d'Écho, que le sujet n'impose pas, s'explique peut-être en raison d'un discours stylistique sous-jacent. Voir aussi l'utilisation des termes περιχρήσει pour décrire l'impression que le spectateur du tableau du Bosphore aura d'entendre les syrinx des bergers peints (I, 12, 5), ἤχῳ pour évoquer l'écho sur le Cithéron (I, 17, 3), κατηχεῖ pour évoquer le son de la musique orgiaque résonnant sur la mer (I, 18, 1), ou περιηχές dans le tableau du Mélès pour décrire la chambre nuptiale des parents d'Homère (II, 8, 3), προσηχοῦν pour évoquer la manière dont le temple de Poséidon résonne du son de la mer (II, 16, 1).

Dans plusieurs de ces textes, le motif de l'écho est associé à celui du cortège bachique.

⁵⁵ Sur la danse des bacchantes et le tambourin comme images du style, voir l'image fugace des *tympna* chez QUINTILIEN, *Institution oratoire*, V, 12, 21 et surtout la caractérisation du style de l'asianiste Scopélien chez PHILOSTRATE, *Vies des Sophistes* I, 21 (520), avec le commentaire de FAVREAU LINDER, Anne-Marie, « Polémon de Laodicée : l'énigme d'un style », *op. cit.*, p. 109.

⁵⁶ L'opposition entre buveurs d'eau (ὕδροπόται) et buveurs de vin (οἶνοπόται) qui dessine deux tendances esthétiques en poésie est bien attestée depuis l'époque hellénistique. Voir par exemple l'épigramme de NICAINETOS 7 Powell = *Anthologie Palatine* XIII, 29 (sur le poète comique Cratinos dont les succès seraient dus à sa consommation de vin).

⁵⁷ PHILOSTRATE *Vie des Sophistes* I, 18.

présence, au sein du cycle de « Dionysos », d'une description de l'île des Andriens où coulent des ruisseaux de vin qui procurent une ébriété délicieuse à toute la population⁵⁹. Que la réflexion métalittéraire affleure dans la bacchanale des Andriens me paraît confirmé par la présence, au début du texte, d'une réflexion sur l'ampleur des ruisseaux et sur leur contenu : bien que ténus, les ruisseaux des Andriens sont importants, car ils contiennent du vin, autrement dit une boisson plus rare que l'eau⁶⁰. Celui qui puise dans ces ruisseaux pourrait donc à bon droit mépriser les vastes fleuves que sont le Nil et l'Ister (I, 24, 1). C'est le cas des Andriens, qui chantent en l'honneur de ces ruisseaux de vin qui modifient leur perception de la réalité et participent ainsi d'une forme d'imitation flatteuse du réel : grâce aux ruisseaux de vins, les hommes de petite taille mesurent quatre coudées (soit environ 1,80m)! On retrouve ici un motif très apprécié dans les controverses sur le style des œuvres littéraires ou figurées : la question de l'échelle à laquelle sont représentés les hommes et de la plus ou moins grande dignité qui leur est ainsi associée⁶¹.

Si les ruisseaux constituent des supports idéaux pour un discours métalittéraire, il en va de même pour les étoffes : or, les motifs du paysage asiatique, de la richesse et du dionysisme se trouvent à nouveau réunis, en I, 18, 4, dans la description des voiles brodées qui ornent le navire des pirates tyrrhéniens métamorphosés en dauphins⁶². Parmi les étoffes orientales, la mention la robe lydienne de Pélops semble elle aussi être liée à une intention métalittéraire (I, 16, 3 et I, 29, 1). L'équipage lydien de Pélops est complété par son char à quatre essieux, présenté comme caractéristique de l'Asie tant en I, 16, 1, où Pélops possède un char à quatre essieux et quatre chevaux, qu'en II, 9, 2, où Abradate combat Crésus sur un char à quatre essieux et huit chevaux. Or, le char est une métaphore particulièrement bien attestée dans le domaine métalittéraire, en particulier chez Pindare, un auteur auquel l'auteur des images semble s'intéresser de près⁶³. Il est, à ce titre, intéressant de rappeler que le mythe de Pélops

⁵⁸ GUEZ Jean-Philippe, « Lucien, l'ivresse et la gueule de bois », communication présentée dans le cadre de la journée d'études *Lucien de Samosate et nous* (Poitiers, 17 octobre 2009) : <http://www.mshs.univ-poitiers.fr/Forell/web/docannexe.php?id=303>

Voir aussi IDEM, « Magie et sophistique dans la *Vie d'Apollonios de Tyane* », *op. cit.*

⁵⁹ Ce motif de la source qui, paradoxalement, est associée au vin se trouvait déjà en I, 21, 1 avec la fontaine où Midas endormi régurgite du vin. Il me paraît également intéressant de noter que le Mélès, fleuve dont nous avons relevé le caractère délicat et λεπτός, est par ailleurs associé à la sphère dionysiaque, ce qui contribue à complexifier l'image de ce fleuve : Philostrate indique en effet sa délicatesse en disant qu'il « égratigne la terre du bout du doigts » (τὴν γῆν ἄκροισι τοῖς δακτύλοις διαμώμενος : II, 8, 2). Or, il faut sans doute reconnaître, dans cette expression, une réminiscence d'Euripide, *Bacchantes*, v. 709 (ἄκροισι δακτύλοις διαμώσαι χθόνα), où les Bacchantes grattent la terre de leurs doigts pour faire jaillir du lait. Ce même passage d'Euripide est présent à travers une réminiscence textuelle en I, 13, 3 — tableau de la naissance de Dionysos.

Dans le même temps, le motif du « bout des doigts » pourrait évoquer celui du « bout des ongles » qui est employé, dans le lexique de la critique d'art et de la critique littéraire, pour caractériser le goût pour la précision du détail (voir POSIDIPPE DE PELLA 63 A.-B., v. 2 : ἀκ[ρ]ιβῆς ἄκρου... εἰς ὄνυχας [avec une précision qui va jusqu'au bout des doigts] ; HORACE *Épître aux Pisons*, v. 294 : *ad unguem* [jusqu'au moindre détail]).

⁶⁰ Cette ouverture pourrait être confrontée avec l'épigramme 16 A.-B. de Posidippe qui s'interroge sur le statut paradoxal du cristal de roche, qui, aussi transparent que les plus belles gemmes, est moins prisé car il est plus abondant. PRIOUX Évelyne, *Petits musées en vers : épigramme et discours sur les collections antiques*, *op. cit.*, p. 176.

⁶¹ Voir ARISTOPHANE *Grenouilles* (v. 1013–1014). L'œuvre σερμυή d'Eschyle, qui s'oppose à celle, λέπτῃ, d'Euripide, aurait consisté à livrer à ses successeurs des hommes nobles et hauts de quatre coudées.

⁶² Le motif du navire et de la navigation, lui aussi bien représenté dans les *Images*, fait partie des métaphores employées de manière topique pour caractériser un discours et ses caractéristiques stylistiques : voir par exemple CICÉRON, *De l'orateur* II, 44 ; QUINTILIEN, *Institution oratoire*, VII, préface ; *Anthologie Palatine* X, 23 (épigramme d'Automédon), avec le commentaire de CASSON Lionel, « The Nautical Imagery in *Anthologia Graeca* 10.23 », in *The Classical Quarterly*, n. s. 42, 1992, p. 555–557. Il s'agit encore d'une métaphore employée dès l'époque archaïque avec une visée métapoétique : voir PINDARE, *Néméennes*, IV.

⁶³ Voir SIMPSON Michael, « The Chariot and the Bow as Metaphors for Poetry in Pindar's *Odes* », in *Transactions of the American Philological Association*, 100, 1969, p. 437–447 ; HENDERSON A. A. R., « Insignem conscendere curram

ici traité dans deux pièces différentes (I, 16 et I, 29) fournissait le sujet de la partie centrale de la première *Olympique* de Pindare. Cet hypotexte célèbre pouvait favoriser, pour le lecteur de Philostrate, l'intuition selon laquelle l'image du char se prêtait à une lecture métagoétique. Cette lecture métagoétique était peut-être aussi renforcée par le fait que le char de Pélops provienne de la mer, ce qui, dans la logique qui semble être celle des critiques anciens, le lie à une forme de grand style. Or, on peut constater que des notations stylistiques sont bien présentes dans l'ecphrasis I, 29 où l'on constate la triple répétition en I, 29, 4 du verbe *λαμπρύνεσθαι* que l'on peut rattacher à l'une des notions clés du système d'*ἰδέαι* développé par exemple par Hermogène : la *λαμπρότης* ou éclat du style. Que Pélops le Lydien soit ici rattaché aux tentations de l'asianisme ou d'une forme de style associée, dans les *Images*, à la sphère dionysiaque reçoit peut-être une confirmation dans la position de cette pièce au sein du livre I : du point de vue de la structure du livre, cette ecphrasis constitue en effet le symétrique du tableau avec Cômpos, un suivant de Dionysos, et il s'agit dans les deux cas de scènes nocturnes, ce qui paraît assez remarquable.

Comme on le pressent à travers ces allusions variées à différents styles ou aux catégories plus larges de l'atticisme et de l'asianisme, l'auteur des *Images* s'est probablement intéressé à la variété des styles et à la palette de techniques que l'art sophistique mettait à la disposition de ceux qui le pratiquaient. Faut-il mettre en rapport le chatoiement des coloris évoqués dans les *Images*, la chlamyde arc-en-ciel d'Amphion (I, 10, 3), la robe arc-en-ciel de Pasiphaé (I, 15, 4) et la panoplie arc-en-ciel d'Athéna (II, 27, 2) avec le passage de la *Vie des Sophistes* qui compare l'art du sophiste à l'arc-en-ciel ? La *Vie des Sophistes* reproduit en effet un jugement de Marc de Byzance, un sophiste dont l'auteur admire « le style formé selon la nature mais avec l'ornement d'une suavité charmante ». Selon ce sophiste, l'art sophistique provoquerait, tout comme l'arc-en-ciel, l'admiration de ceux qui sont sensibles à la multitude de ses couleurs⁶⁴.

(Lucretius 6.47) », in *Latomus*, 29, 1970, p. 739-743. Pour d'autres chars en contexte métagoétique, on pourra par exemple mentionner POSIDIPPE DE PELLA 8, 15 et 67 A.-B.

Comme nous le verrons plus bas (p. ?? et n. ??), Philostrate emploie aussi la métaphore de la bride. Pour la rhétorique, une comparaison entre art de l'orateur et art du cavalier figure par exemple chez CICÉRON, *De l'orateur* II, 44.

⁶⁴ PHILOSTRATE *Vie des Sophistes* I, 24 (528) :

διδάσκων γὰρ περὶ τῆς τῶν σοφιστῶν τέχνης, ὡς πολλὴ καὶ ποικίλη,
παράδειγμα τοῦ λόγου τὴν ἴριον ἐποίησατο...

Alors qu'il cherchait à enseigner à quel point l'art des sophistes est multiple et varié, il compara le discours à un arc-en-ciel...

Cette occurrence de l'arc-en-ciel dans le contexte d'un discours stylistique vient s'ajouter à une longue tradition où le sens à donner à l'arc-en-ciel, généralement lié à la notion de *ποικιλία*, est variable. Posidippe de Pella 6 A.-B. évoque un arc-en-ciel créé par un prisme parmi ses *lithika*, autrement dit recueil où les allusions métagoétiques sont nombreuses. La robe de Pasiphaé et la chlamyde d'Amphion décrites par Philostrate doivent peut-être être rapprochées de l'aspect d'arc-en-ciel qu'Ovide prête aux tapisseries d'Arachné et de Pallas dans les *Métamorphoses* (VI, 61-67), où les couleurs se fondent délicatement l'une dans l'autre (pour cette suggestion, voir BRYSON, Norman, « Philostratus and the Imaginary Museum », *op. cit.*, p. 272-273). Ovide évoque, dans ce passage, la manière dont l'enchaînement des couleurs se fait, insensiblement, et pourtant sûrement. Avec ce passage des *Métamorphoses*, on se trouve face à un motif qui touche certainement à la question de la continuité ou de la discontinuité des parties de l'œuvre (voir infra p. ??? et n. ???) : pour cette idée voir BARCHIESI Alessandro, *Il poeta e il principe*, Rome — Bari, Laterza, 1994, p. 247 : « I passaggi fra temi diversi sono tanto fluidi che sfuggono all'attenzione, come se uno guarda un arcobaleno e cerca di separare i colori (6, 66) : *transitus ipse tamen spectantia lumina fallit.* » L'idée du fondu des couleurs l'une dans l'autre et de la comparaison entre fine tapisserie et peinture évoque aussi la description du style poli que nous livre Denys d'Halicarnasse juste avant d'illustrer son propos par une citation de la prière à Aphrodite de Sappho, texte qui a certainement influencé Philostrate dans le tableau II, 1 : *De compositione uerborum*, 23 et infra p. ???

HORACE *Épître aux Pisons*, v. 14-19 : le fait de décrire un arc-en-ciel fait partie des erreurs qu'Horace reproche à certaines œuvres qui s'ouvraient sur un noble début (*inceptis grauibus*). Dans ce contexte précis, Horace réprouve sans doute le mélange de styles et des contenus qui leur conviennent : les œuvres qu'il critique ont fait l'erreur d'adjointre à un début qualifié de *grauis* une description comme celle de l'arc-en-ciel, qui trouverait sa place dans une œuvre de style poli. Voir HUNTER Richard, « Longus and Plato », in *Der antike Roman und seine mittelalterliche Rezeption*,

S'il est bien sûr impossible de ramener l'esthétique de Philostrate à celle qui se dégage des traités stylistiques de l'époque antonine, on peut toutefois souligner que le motif de la recherche d'un style intermédiaire, bien présente à l'époque hellénistique puis à l'époque augustéenne, trouve un prolongement, chez Hermogène, dans l'idée selon laquelle la δεινότης de l'auteur, son habileté suprême, consisterait à savoir utiliser toutes les ἰδέαι, autrement dit tous les types de styles. Hermogène illustre notamment cette idée à travers l'exemple de Démosthène qui, selon lui, aurait su utiliser tous les styles à la perfection⁶⁵. Hermogène reprenait en ceci une idée déjà exprimée par Denys d'Halicarnasse qui comparait Démosthène à un Protée en raison de son style composite capable d'embrasser des qualités contraires⁶⁶. Une telle fascination pour la multiplicité des ἰδέαι se retrouve sans doute dans l'œuvre de Philostrate. Sans prétendre réduire les *Images* à un traité du style, j'aimerais montrer qu'un certain nombre de motifs ont probablement été choisis et particulièrement exploités par Philostrate en raison de leur capacité à devenir les vecteurs d'un discours métalittéraire⁶⁷.

PICONE Michelangelo et ZIMMERMANN Bernhard (dir.), Bâle, 1997, p. 15–28, spéc. p. 25 : « When in the *Ars Poetica* Horace complains about the unsuitable insertion of "descriptive" passages, his complaint is both about style and content [...]. Seriousness (*grauitas*) of style and subject has given way to the different mode of the *locus amoenus*, as particularly exemplified by descriptions of a sacred grove. This linkage of subject and style is, of course, very familiar in the Greek rhetorical tradition [...]. »

⁶⁵ Pour la confrontation entre Hermogène et Denys sur ce point, voir RUTHERFORD Ian, *Canons of Style in the Antonine Age. Idea-Theory and its Literary Context*, op. cit., p. 18–20.

⁶⁶ DENYS D'HALICARNASSE *Sur le style admirable de Démosthène*, 8.

⁶⁷ Différents termes utilisés dans les *Images* peuvent être mises en rapport avec les ἰδέαι ou types de styles évoqués par Hermogène dans son traité. Dans le contexte des *Images*, ces termes pointent vers une évaluation stylistique des images et vers la critique d'art, mais aussi, comme nous l'avons vu, vers la critique littéraire et la réflexion sur les styles poético-rhétoriques. Par commodité, nous indiquons ici les principaux passages où ces notions ou des termes qui leur sont apparentés apparaissent. La notion de σαφήνεια (clarté) figure en *Praef.* 5 (σαφῶς). Celle de καθαρότης (pureté), qualité qui fait partie des moyens de produire un effet de σαφήνεια, apparaît en I, 9, 2 (ἐκκαθαίρει), et surtout en I, 12, 2 (καθαρόν) et II, 30, 3 (καθαρωτέρω). Les nombreux termes de la famille de μέγεθος (grandeur) ne peuvent bien sûr être considérés comme les vecteurs systématiques d'un discours sur le style, mais il peut-être intéressant de les relever avec l'idée que ceux qui se situent à proximité d'une convergence de métaphores fréquemment employées dans la critique littéraire permettent de précise peuvent néanmoins servir de points d'appui à une théorie du grand style : voir I, 12, 8 (μεγίστης) ; I, 21, 2, ainsi que II, 10, 1 (deux fois) et II, 17, 10 (μεγάλα) ; II, 6, 2 (μεγάλου) ; II, 9, 5 (μεγέθους) ; II, 17, 5, où l'adjectif est appliqué à des fleuves de feu agités qui se jettent dans la mer, et II, 29, 2 (μεγάλοι) ; II, 27, 2 (μέγαν ἐπὶ μεγάλω) ; II, 31, 1 (μεγάλων). D'après Hermogène, les moyens pour atteindre un effet de μέγεθος sont la σεμνότης (caractère auguste), la περιβολή (amplification), la λαμπρότης (éclat), la τραχύτης (âpreté), la σφοδρότης (véhémence) et l'ἄκμή (fleur, vigueur). La σεμνότης pourrait être représentée par les termes (ὑπόσεμνον, I, 28, 3 et II, 1, 1 ; σεμνός, II, 16, 3 et II, 24, 4. La περιβολή pourrait être représentée par la récurrence des images représentant un personnage embrassant un autre personnage ou un marqueur de paysage encerclant un autre élément du paysage ; les termes apparentés à περιβολή sont très nombreux et il ne faut sans doute pas accorder la même importance à toutes les occurrences. On retrouve les formes περιβάλλων en I, 4, 2 et II, 20, 3, περιβέβληται en I, 9, 1 (dans un contexte chargé d'images potentiellement métalittéraires), puis en I, 10, 2 ; I, 12, 2 ; I, 20, 2 ; II, 28, 3 (autrement dit, dans l'ecphrasis des « Toiles »), περιβάλλοντες en I, 9, 6 ; περιβάλλειν et περιβολαῖς en I, 12, 3 (le mot est ici associé à l'idée, potentiellement méta-poétique, d'un saut dans la mer), puis à nouveau employé en I, 16, 3 et I, 17, 3 où il s'inscrit dans une suite d'ecphrasis (I, 15–I, 17) faisant intervenir une figure qui s'élançe (ἐν ὄρμη/ὄρμηκεν) pour en embrasser une autre (voir par exemple περιβολή en I, 15, 4 — ce motif sera repris en II, 29, 3 [ὄρμηκε περιβάλλουσα]). La forme περιβαλοῦσα est employée en II, 1, 2 (au sujet des gemmes entourant le tableau du chœur de jeunes filles) ; (au sujet de Cassandre qui « embrasse » Agamemnon avec son art prophétique) ; περιβάλλει II, 3, 2 ; περιβεβλήσθαι en II, 5, 4 ; περιβάλλουσα en II, 10, 4 ; περιβεβλημένων en II, 14, 1 (au sujet des montagnes entourant la plaine du Pénée, encore une fois dans un contexte susceptible de se prêter à une lecture méta-poétique).

La λαμπρότης du style pictural ou littéraire est peut-être suggérée par les termes λαμπράν (I, 12, 8) ; λαμπρύνονται, λαμπρύνεσθαι, λαμπρύνεται (I, 29, 4) ; λαμπροί (II, 4, 2) ; λαμπρᾶς (II, 17, 13). La τραχύτης, par les termes τραχύ (I, 9, 1), τραχύτητος (I, 9, 6 et II, 3, 2), τραχεῖα, τραχεῖα et τραχύτατον (II, 24, 1). Sur tous ces termes, voir *infra* p. ?? . À la σφοδρότης peuvent être rattachés les adjectifs σφοδροί (I, 16, 2) et σφοδρόν (I, 21, 1 et II, 30, 1) ; à l'ἄκμή, on pourra rattacher l'occurrence de ce substantif en II, 1, 1, dans un contexte fortement chargé de notations métalittéraires. Deux ἰδέαι étroitement liées dans le traité d'Hermogène sont

Des allégories de la variété des styles ?

La question que je souhaiterais poser est la suivante : Philostrate ne nous amène-t-il pas, avec plusieurs de ses descriptions, à envisager les tableaux comme supports d'un discours sur le style intermédiaire ou sur la variété des styles, voire comme des allégories du style ? Avons-nous affaire, avec Philostrate, à une promotion du style moyen, basée sur la mise en avant de critères de douceur et de fluidité ?

Il me semble en effet que l'on peut reconnaître, chez Philostrate, une utilisation complexe de la notion d'ὥρα et du qualificatif ἀπαλός (délicat, doux) dans le cadre d'une réflexion sur le style moyen. Les Heures sont présentes dans la préface du livre I et à la fin du livre II. On peut, me semble-t-il, rapprocher ces Heures de la première pièce du livre II (chœur de jeunes filles chantant un hymne à Aphrodite — tableau dont la bordure reproduit des pierres précieuses). Dans cette description qui s'inspire de la poésie de Sappho et qui mêle des images associées aux deux styles principaux, le rhéteur répète l'adjectif ἀπαλός et mêle des images associées aux deux principaux styles pour les réunir sous les notions de grâce et de douceur. Ainsi, pour le motif des gouttes de rosée (δρόσος)⁶⁸ ; ainsi pour une éventuelle

l'ἐπιμέλεια (soin) et le κάλλος (beauté) ; il serait sans doute vain de vouloir établir la liste des dérivés de κάλος figurant dans le texte de Philostrate, qui sont abondants dans l'ensemble du texte. Pour ce qui est de l'ἐπιμέλεια, on dénombre en tout cinq attestations de mots de la même famille dont l'occurrence la plus significative est peut-être celle qui concerne le soin apporté par Midas à sa tiare et à sa coiffure (I, 21, 2 : ἐπιμελεῖται). Une autre ιδέα fondamentale dans le système d'Hermogène est la γοργότης (ardeur). On pourra souligner que, chez Philostrate, le regard de Narcisse présente une γοργότης tempérée, adoucie par le désir amoureux (I, 22, 4). L'ιδέα suivante, dans l'ordre du traité d'Hermogène, est l'ἦθος (caractère), une notion évidemment bien attestée dans le lexique de la critique d'art et de la critique littéraire et qui est particulièrement bien représentée dans l'œuvre de Philostrate (voir PRIOUX Évelyne, « Emotions in Ekphrasis and Art Criticism », in *Emotion, Genre, Gender in Antiquity*, MUNTEANU Dana (dir.), Duckworth, à paraître). Le caractère est servi par l'ἀφέλεια (simplicité) du style, par sa γλυκύτης (douceur), par son ἐπιείκεια (modération) et par un ensemble de caractéristiques telles que la δριμύτης (piquant), l'ὄξεως λέγειν (acuité, piquant du discours), le caractère ὠραῖος (charmant) et ἀβρός (suave, délicat) ou encore le fait d'ἠδονῆν ἔχειν (être plaisant). Des termes proches sont présents à des degrés divers chez Philostrate : si les notions de δριμύτης et d'ἐπιείκεια ne sont pas directement représentées, l'idée d'ἦθος est abondamment citée, comme le sont celles de plaisant, de charmant et de suave et comme le sera celle d'ἀλήθεια (vérité), une autre ιδέα occupant une position importante dans le système d'Hermogène. On peut aussi citer des occurrences isolées de la notion de simplicité (II, 8, 5 : ἀφελές — à propos du regard doux et simple du Mélès!), de douceur (γλυκύτερος en I, 12, 7 pour l'eau du Pont-Euxin et γλυκεῖας en II, 26, 4 pour le vin nouveau) et d'acuité (en I, 20, 2, pour la couronne de pin ὄξεια qui orne la chevelure d'Olympos qui, sans être celle d'un *puer delicatus* de la ville est malgré tout soignée — le passage est chargé de notions susceptibles d'entrer en jeu dans un discours critique et joue sur une opposition entre dionysisme et afféterie urbaine que l'on retrouvera par exemple en II, 26, 4 —, ou, de manière plus abondante dans le livre II, en particulier avec les occurrences de II, 2, 5 (à propos du tempérament du cheval), II, 4, 2 (au sujet du hennissement des chevaux terrifiés d'Hippolyte), II, 17, 11 (à propos du cri des oiseaux de mer), II, 26, 3 (à propos du piquant de l'enveloppe des châtaignes, « glands de Zeus », représentant un mélange entre le lisse de leur texture et le piquant de leur bogue). Pour finir ce bref panorama, on peut encore mentionner l'ιδέα de δεινότης (force), à laquelle Philostrate a certainement songé en plusieurs points de son œuvre. Les emplois de l'adjectif δεινός sont en effet extrêmement nombreux dans l'ensemble du texte (on compte dix-sept occurrences de cet adjectif, dont six occurrences regroupées dans les tableaux II, 13 à II, 18, autrement dit dans le cycle de Poséidon) ; plusieurs de ces emplois peuvent se prêter à une lecture métalittéraire (voir notamment I, 10, 2 (pour les cornes de la lyre d'Amphion) ; I, 16, 2 (pour les chevaux d'Enomaus) ; I, 20, 2 (pour la couronne de pin d'Olympos) ; II, 9, 1 (pour le talent de Xénophon) ; II, 13, 1 (pour le regard d'Ajax faisant naufrage sur les Gyres) ; II, 16, 2 (pour le Poséidon des Gyres) ; II, 17, 5 (pour l'île volcanique dans « Les Îles ») ; II, 18, 3 (pour le Cyclope) ; II, 28, 3 (pour l'habileté du peintre des « Toiles »). Cette liste de termes possédant une éventuelle signification stylistique n'est bien sûr pas exhaustive.

⁶⁸ Pour le motif de la rosée, voir aussi les gouttes de rosée sur la couronne de Cōmos (I, 2, 4), Olympos qui « dort après avoir joué de la flûte, délicat au milieu des fleurs délicates mêlant sa sueur à la rosée de la prairie » (I, 19, 1 : καθεύδει δὲ μετὰ τὴν αὐλήσιν ἀβρός ἐν ἀβροῖς ἄνθεσι συγκεραννύς τὸν ἰδρῶτα τῆ τοῦ λειμῶνος δρόσῳ), la rosée sur les fleurs dans le paysage avec Narcisse (I, 22, 2), les cheveux des nymphes humides comme s'ils portaient de la rosée (II, 11, 3), les nymphes humides de rosée (II, 12, 3), les fruits qui bientôt auront perdu leur rosée (II, 26, 3). L'affluence de motifs callimachéens dans ce passage peut nous inciter à rappeler que la rosée figure, entre autres images de la subtilité du chant, en *Aitia*, I, fr. 1 Pf, v. 33.

allusion à la préface des *Aitia* de Callimaque dans l'expression ἀπαλαὶ κόραι (délicates jeunes filles) : cette expression pourrait en effet constituer une reprise avec variation de la formule αἱ ἀπαλαὶ / νήνιες qui figurait peut-être aux v. 11-12 de la *Réponse aux Telchines*⁶⁹. Cette insistance sur la délicatesse de cette peinture paraît d'autant plus significative que les jeunes filles chantent un hymne à Aphrodite dans un tableau qui donne l'illusion de faire entendre Sappho ou encore de sentir son parfum. Or, la prière à Aphrodite de Sappho est citée par Denys d'Halicarnasse comme l'exemple même, en poésie, du mode de composition poli et floride, dont la grâce virginale évoquerait la texture d'un fin tissu, le flot ininterrompu d'une eau vive ou encore une peinture où la lumière se fondrait insensiblement dans l'ombre⁷⁰. Or, Philostrate semble mimer, par endroits, les caractéristiques du style poli telles qu'on peut les trouver définies dans le *De compositione uerborum* : la figure de l'anaphore qui passe pour l'une des plus caractéristiques de ce style est présente en II, 1, 3 (ἄδουσι...ἄδουσι : elles chantent... elles chantent). On peut aussi noter l'allitération en λ au début du paragraphe II, 1, 2 (le λ est censé être la semi-voyelle la plus adaptée au style poli) ou encore l'assonance en α au début du paragraphe II, 1, 3 (le α serait la voyelle la plus euphonique)⁷¹.

Les éléments de style poli sont toutefois tempérés par le fait que la chef de chœur frappe des mains (κροτοῦσα) pour aider une jeune fille qui a perdu la mesure. Enfin, on peut souligner que Philostrate souligne, de manière parfaitement naturelle, mais peut être aussi à des fins métalittéraires, le fait que les jeunes filles chantent la manière dont Aphrodite « est née de la mer », autrement dit la manière dont la déesse est liée à cet élément si souvent associé au grand style ou à l'épopée. Dans un contexte métaboétique, Posidippe avait lui aussi insisté sur le fait que la nacre, semblable aux gemmes raffinées du style ténu, provenait de la mer⁷². Philostrate s'intéresserait-il ici à une forme de style intermédiaire ?

Quelques tableaux me paraissent aller dans le sens d'une telle lecture. Un premier exemple pourrait être le texte I, 8 (Amymonè) qui évoque les rapports entre la mer et une source et leur union – le motif choisi peut en outre évoquer le souvenir des *Aitia* de Callimaque, en raison de l'élégie sur les fontaines d'Argos (fr. 65-66 Pf). Un deuxième exemple est le tableau avec

⁶⁹ On pourra noter que le choix de figures virginales, qui peut ici renvoyer « aux douces jeunes filles » de la préface des *Aitia*, est loin d'être isolé dans les *Images* de Philostrate l'Ancien : on peut ainsi songer, par exemple, à Andromède de I, 28, à la Cassandre de II, 10, à la Galatée de II, 18, ou encore à la Palaestra de II, 32. Dans les textes critiques, les jeunes filles sont à plusieurs reprises associées à la λεπτότης ou au caractère poli du style. Cf. DENYS D'HALICARNASSE, *De compositione uerborum*, 23 ; VITRUVÉ, *De l'architecture*, IV, 1, 9.

⁷⁰ DENYS D'HALICARNASSE, *De compositione uerborum*, 23. Représentante de l'harmonie polie pour Denys, Sappho est, pour Hermogène, un modèle de la γλυκύτης, ou style doux (*Sur les catégories du style*, 331) : pour le rhéteur de l'époque antonine, cette douceur serait liée à sa capacité à décrire des objets plaisants pour les sens — vue, toucher, odorat — et en particulier des éléments de paysage (arbre, ruisseau...). On perçoit aisément comme ces formes de γλυκύτης pouvaient aussi être recherchées par Philostrate, auteur qui nous livre précisément les images de tableaux et plus particulièrement de peintures de paysages charmant la vue et qui aime à évoquer les impressions sonores ou olfactives que la contemplation de ces œuvres serait censée éveiller. Voir MANIERI Alessandra, « Colori, suoni e profumi nelle "Imagines" : principi dell'estetica filostratea », in *Quaderni Urbinati Cultura Classica*, 1999, n. s. 63–3, p. 111–121.

Outre la référence à Sappho et à sa prière à Aphrodite, le choix du motif de l'hymne à Aphrodite peut se justifier, en II, 1, par la présence des termes ἀφροδίτη / ἐπαφροδίτων / ἐπαφροδίτως dans le lexique stylistique spécialisé : ces mots renvoient en effet, chez Denys d'Halicarnasse, au charme et à la grâce du style (*Lysias* 11 ; 18 ; *Isocrate* ; *De compositione uerborum* 3 ; voir aussi PHOTIOS, *Bibliothèque*, cod. 79, p. 55A ; 180, p. 125 et 126B ; 186, p. 142 ; 231, p. 331 ; CHORICIUS XXIX, 5 ; MENANDRE LE RHÉTEUR, *Sur les discours épидictiques* III, p. 399 Sp. (διηγῆμασιν ἐπ. καὶ ἐρωτικοῖς), avec les commentaires de LOCKWOOD John Francis, « The Metaphorical Vocabulary of Dionysius of Halicarnassus », *op. cit.*, spéc. p. 196, s. v. ἀφροδίτη).

⁷¹ Voir DENYS D'HALICARNASSE, *De compositione uerborum* 14.

⁷² Cf. POSIDIPPE DE PELLA 11–12 A.-B. Chez Philostrate, on lit notamment que les gouttes d'ambre issues des pleurs des Héliades seront portées par l'Eridan, à travers l'Océan (I, 11, 5).

Hippodamie qui se compose de deux parties antithétiques (I, 16) : d'un côté, le cruel Œnomaus avec ses chevaux noirs, tout entier absorbé dans sa poursuite et qui ne semble pas s'apercevoir qu'il est mourant, et, de l'autre, Pélopes et Hippodamie, avec leur chevaux blancs, qui forment un couple apparemment insouciant et goûtant déjà à un bonheur paisible⁷³. Étudiant le style de ce passage, S. Beall conclut que « Philostratus is experimenting with ways of presenting antithetical pictures in suitably antithetical prose »⁷⁴. On trouve ici, juxtaposés au sein d'une même image, des éléments opposés. À la fin du livre I, l'image d'Andromède nous permet elle aussi de voir comment douceur et agrément deviennent les caractéristiques principales d'un style qui puise son inspiration dans tous les styles existants (I, 28, 3) :

Ἡ κόρη δὲ ἠδεῖα μὲν, ὅτι λευκὴ ἐν Αἰθιοπία, ἡδὺ δὲ αὐτὸ
τὸ εἶδος· παρέλθοι ἂν καὶ Λυδὴν ἄβρᾶν καὶ Ἀτθίδα
ὑπόσεμνον καὶ Σπαρτιατὶν ἔρωμένην. κεκαλλώπισται
δὲ ἀπὸ τοῦ καιροῦ⁷⁵.

La présence d'un modèle attique et d'un modèle asiatique, jointe à celle de plusieurs termes attestés dans le vocabulaire de la critique littéraire (ἡδύς, λευκός, ἄβρός, ὑπόσεμνος, καιρός⁷⁶) conforte ici l'hypothèse selon laquelle une lecture métalittéraire serait possible⁷⁷.

Le début du livre II ira plus loin en proposant de véritables allégories de l'hybridité qu'il faut peut-être interpréter comme des images du style recherché par Philostrate : est-ce le sens de l'image des Centaures, qui sont les symboles même du mélange entre une force sauvage et une beauté délicate⁷⁸ ? Ou celui de l'image de la chef de chœur, qui, en II, 1, 1, « tempère » (κεραυνῶσα) un caractère auguste (ὑπόσεμνον) lié à son âge mur avec ce qu'elle conserve de sa jeunesse et de sa fleur (ἀκμῆς) ? Dans l'ecphrasis II, 5, le rhéteur décrit la

⁷³ Un autre exemple de composition bipartite se trouve en I, 17 avec l'opposition entre montagne et ville.

⁷⁴ BEALL Stephen M., « Word-Painting in the *Imagines* of the Elder Philostratus », *op. cit.*, spéc. p. 354.

⁷⁵ La jeune fille est agréable, en ce que, bien qu'Éthiopienne, elle est blanche, mais sa forme est elle aussi agréable, car elle surpasse la délicatesse de la Lydienne, la modeste solennité de la femme attique et la robustesse de la Spartiate. L'occasion a accru sa beauté.

⁷⁶ Sur le couple λευκός/μέλας-κελαιναί (blanc - noir) et sa signification en critique littéraire qui renvoie au problème de la clarté ou de l'absence de clarté, voir LOCKWOOD John Francis, « The Metaphorical Vocabulary of Dionysius of Halicarnassus », *op. cit.*, spéc. p. 200–201. Même si le contraste noir-blanc, clair-sombre est traditionnellement celui qui est mis en avant dans l'ecphrasis antique, on peut supposer que Philostrate joue, dans le choix des détails et des tableaux, sur ce couple et sur ses éventuelles implications métalittéraires : le choix d'une scène se déroulant auprès des sources de la grotte de Kelainai (toponyme qui signifie « Noires/Obscures ») en Asie pour un tableau qui représente une figure de musicien est, à ce titre, significatif (voir I, 19, 1).

Quant au qualificatif très rare qu'est l'adjectif ὑπόσεμνος, il se trouve employé de manière par Philostrate dans les *Vies des Sophistes*, en II, 5 (572), pour désigner un style et est repris en *Images* II, 1, 1 au sujet de la chef de chœur.

⁷⁷ Cette caractérisation d'Andromède comme figure alliant ce que les femmes de tous les peuples ont de plus beau peut rappeler, pour les arts figurés, les anecdotes relatives à l'*Hélène* de Zeuxis (PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle* XXXV, 64) ou la beauté idéale de Panthée chez Lucien (*Eikones*). Du point de vue méta-littéraire, on pourrait rapprocher cette image de l'idée selon laquelle la capacité à écrire un beau texte ou un beau discours résulterait de la fréquentation répétée d'une variété de modèles, dont l'apprenti rhéteur recevrait l'empreinte par le biais de la lecture, devenant ainsi capable d'imiter ce que tous ses modèles ont de meilleur. Voir ISOCRATE, *Contre les Sophistes*, 17-18 ; Ælius Théon (*Progymnasmata*, § 105 dans l'éd. CUF de M. Patillon et G. Bolognesi qui inclut des passages conservés par le biais d'une traduction arménienne) oppose ainsi un apprentissage indigent qui se baserait sur l'imitation d'un modèle unique à la fréquentation répétée, par le biais de la lecture, d'une multitude d'auteurs.

⁷⁸ Sur la signification métapoétique de la figure du Centaure, voir les propositions de DEBROHUN Jeri, « Centaurs in Love and War : Cyllarus and Hylonome in Ovid *Metamorphoses* 12.393–428 », in *American Journal of Philology*, 125, 2004, p. 417–452 et de JOUTEUR Isabelle, « Hybrides ovidiens au service de l'imagination créatrice », in *Ovide, figures de l'hybride. Illustrations littéraires et figurées de l'esthétique ovidienne à travers les âges*, CASANOVA-ROBIN Hélène (dir.) Paris, Honoré Champion, « Colloques, congrès et conférences sur la Renaissance », 2009, p. 43–58.

joie de Rhodogune triomphant sur les Arméniens ; or, Rhodogune a dû s'interrompre au milieu de sa toilette pour combattre les Arméniens révoltés et apparaît donc avec une moitié de sa chevelure peignée et une moitié non peignée qui évoque la coiffure d'une Bacchante⁷⁹.

On retrouvera, sporadiquement, de telles figures doubles : c'est le cas avec Apollon découvrant avec un mélange de colère et d'amusement l'espièglerie du jeune Hermès (I, 25, 5 : le passage joue sur le vocabulaire de la modération et de la tempérance — διαχειί, μεμέτρηται). C'est aussi le cas avec Palaestra, fille d'Hermès, qui est présentée comme une figure androgyne en II, 31. Philostrate choisit la figure d'une jeune fille pour symboliser l'art de la lutte — un art qui peut évoquer, dans la perspective d'une lecture méta-littéraire, le caractère d'une certaine éloquence sophistique⁸⁰. Tout comme l'ensemble qui ouvrait le livre II, l'ensemble qui le clôt me paraît très significatif : Palaestra, qui est peut-être l'image d'une forme d'éloquence (II, 32), est suivie d'une image de l'oracle de Dodone (II, 33). L'opposition entre les deux tableaux est matérialisée par une opposition entre deux arbres : l'olivier cher à Palaestra et le chêne de Dodone, opposition déjà annoncée en II, 32 par les critiques que Palaestra adresse aux Dryades⁸¹. Cette opposition entre deux arbres peut rappeler un certain nombre de textes qui s'intéressaient peut-être à la question du genre et du style⁸².

⁷⁹ Si l'on songe à l'importance de l'opposition entre *comptus* / *incomptus* ou à celle de toutes les images liées aux mèches de cheveux dans la critique littéraire (*calamistrum*, *cincinnus*, *cincinnatus*, *crispus*, *crispulus*), on voit que l'intérêt de Philostrate pour l'aspect de Rhodogune pouvait lui avoir été dicté par l'intention de composer une allégorie du style. Pour un exemple d'emploi en grec de cette métaphore qui semble plus fréquente en latin, voir l'image du vieux Platon « peignant, faisant boucler et tressant de toutes les manières possibles ses discours » (DENYS D'HALICARNASSE *De compositione uerborum*, 25 : τὸς ἑαυτοῦ διαλόγουσ κτενίζων καὶ βοστρυχίζων καὶ πάντα τρόπον ἀναπλέκων) : cette métaphore vise à décrire la manière dont le philosophe retravaillait sans cesse l'ordre des mots dans ses discours.

⁸⁰ Un cas de comparaison entre discours et corps athlétique se retrouve par exemple au sujet des discours d'Isocrate qui, contrairement à ceux de Démosthène qui évoqueraient le corps des soldats en raison de leur puissance d'attaque, évoquent le corps des athlètes en raison du plaisir qu'ils donnent à ceux qui les contemplant ; voir PHOTIOS, *Bibliothèque*, cod. 176 p. 121 AB (= DOURIS *FGrHist* 76 F 1; T9) et cod. 265 p. 493B, ainsi que [PLUTARQUE], *Vitae* X or. 845d.

On peut aussi se souvenir des comparaisons pindariques entre boxe et poésie (*Olympiques* X, 3b–6 ; *Néméennes* X, 20 et *Isthmiques* IV, 19–21) ou entre lutte et poésie (*Néméennes* IV, 4–5 et 93–96 ; VIII, 19). Dans les images, le motif de la lutte est exploité à plusieurs reprises : I, 6, 4 (Amours luttant), II, 6 (Arrichion), II, 19 (Phorbas), II, 21 (Antée), II, 32 (Palaestra).

⁸¹ Les chênes de Dodone avaient déjà été mentionnés en II, 15.

⁸² L'opposition entre différents arbres couronnant différentes montagnes fournit le motif initial du tableau du marais (I, 9, 1).

Comme l'a signalé B. Acosta-Hughes au cours du colloque, l'opposition entre plusieurs végétaux (et plusieurs styles et genres poétiques ?) fournit le motif de l'*Iambe* 4 de Callimaque qui se présente sous la forme d'une fable, avec un *agon* entre laurier et olivier, où intervient aussi une ronce. Cf. ACOSTA-HUGHES Benjamin, *Polyeideia. The Iambi of Callimachus and the Archaic Iambic Tradition*, Berkeley–Los Angeles, 2002, p. 199–204, spéc. p. 201 : « The agon of the two trees is clearly one of poetic style, level, and content, debated in part in terms of Callimachus' own poetry. The Aesopic style is that of the olive ». Le laurier, au ton arrogant, se présente comme étant de nature élevée, par opposition à la bassesse supposément servile de l'olivier.

Le chêne et l'olivier sont juxtaposés dans la préface de l'Anthologie de Philippe pour être associé, l'un à Bianôr, l'autre à Antigone (*Anthologie Palatine* IV, 2).

On retrouve une opposition entre deux *loci amœni* qui se structurent notamment autour de deux arbres : l'olivier sauvage et le chêne chez THÉOCRITE, *Idylles* V, 31–34 (Lacon, le plus jeune des deux opposants propose à son opposant de venir sous l'olivier sauvage et dans le bosquet, où une eau fraîche coule goutte à goutte et où se trouvent des grillons) et 45–49 (Comatas, le plus âgé des deux opposants propose à Lacon de le rejoindre auprès des chênes et du souchet (et peut-être le pin en hauteur), là où se trouvent deux sources d'eau fraîche et des abeilles bourdonnantes). Faut-il reconnaître ici des métaphores, qui, sous couvert d'évoquer de manière mimétique l'univers réel du chevrier Comatas et du berger Lacon, permettent de soulever de manière détournée des questions de poétique liées au problème du style ? Voir notamment GUTZWILLER Kathryn, *Theocritus' Pastoral Analogies : the Formation of a Genre*, Madison, University of Wisconsin Press, 1991, p. 134–145 (l'auteur insiste notamment sur le fait qu'une lecture mimétique — les pâtres ressemblent à de vrais pâtres avec leur vulgarité et leur obscénité — ne doit pas conduire à exclure une lecture analogique — le discours des pâtres peut s'appliquer à un autre objet, soit que ce discours

On pourrait donc être tenté de reconnaître à nouveau une dimension métalittéraire dans le texte sur Dodone : d'un côté, le motif de l'oracle peut évoquer l'obscurité ou l'opacité associées au gorgianisme et à ses procédés poétiques, puis à l'asianisme⁸³, mais, de l'autre, la frugalité et la simplicité exceptionnelles des interprètes de Dodone peut évoquer, au niveau métatextuel, une tension entre l'ornement et la nudité, entre le chatoisement et la simplicité⁸⁴.

Si ces quelques remarques nous conduisent notamment à souligner la présence d'éléments potentiellement métalittéraires à l'ouverture et à la clôture du livre II, j'aimerais aussi m'attarder sur le cœur de ce même livre qui nous livre un ensemble particulièrement intéressant : celui consacré à Poséidon (II, 13–18). La présence de l'élément marin, fréquemment associé à l'épopée et au grand style, nous conduit en effet à penser qu'une réflexion sur le genre et le style se joue peut-être dans ces quelques pages. Or, en II, 13, on voit un Poséidon *δεινός* et *φοβερός* (terrible et redoutable) brisant des rocs pour noyer Ajax. La scène qui se situe près du rivage d'Eubée rappelle une épigramme des *lithika* de Posidippe où il est question d'un immense roc jeté au cap Caphérée par la main de Poséidon et où Posidippe s'intéresse vraisemblablement au grand style. En II, 14, Poséidon ordonne les eaux thessaliennes et assèche la Thessalie initialement envahie par les eaux en fendant l'Ossa pour ouvrir la vallée de Tempè. L'action de Poséidon peut rappeler, sous une forme inversée, celle de Rhéa qui, dans l'*Hymne à Zeus* de Callimaque, fait sourdre les fleuves et les sources dans le paysage aride de l'Arcadie des origines. Poséidon fait-il œuvre de poète en ordonnant les fleuves, en mettant fin à la crue du Pénée⁸⁵ et en donnant au grand fleuve de Thessalie, un

contienne quelques éléments se prêtant à une interprétation double, soit qu'il doive être lu, dans son ensemble, comme une allégorie).

Sur Théocrite et la constitution de paysages signifiants sur le plan métalittéraire, voir KREVANS Nita, « Geography and the Literary Tradition in Theocritus 7 », in *Transactions of the American Philological Association*, 113, 1983, p. 201–220 et CLAYMAN Dee, *Timon of Phlius. Pyrrhonism into Poetry*, Berlin–New York, 2009, p. 181 (« Theocritus whose singing herdsmen also inhabit a sophisticated world where every landmark is a literary allusion »)

⁸³ Sur le motif de l'oracle et sa signification métalittéraire dans la *Vie d'Apollonios de Tyane*, voir GUEZ, Jean-Philippe, « Magie et sophistique dans la *Vie d'Apollonios de Tyane* », *op. cit.*

On soulignera que les figures douées de talents prophétiques sont bien représentées dans les *Images* : les interprètes de Dodone complètent une série qui comprend Amphiaros (I, 26), Cassandre (II, 10), la *nauis Argo* (II, 15), Xanthos le cheval d'Achille et même Chiron (II, 2).

⁸⁴ On retrouverait alors, dans les *Images*, un questionnement similaire à celui que soulèvent les voyages d'Apollonios de Tyane qui recherche la sagesse auprès des Brahmanes dans le monde chatoyant de l'Inde, mais aussi auprès des Gymnosophistes, vivant, nus et sans ornement, en Égypte. Voir sur ce point l'analyse de GUEZ, Jean-Philippe, « Magie et sophistique dans la *Vie d'Apollonios de Tyane* », *op. cit.*

Ce type d'opposition entre deux formes de discours — l'une qui se prête à des comparaisons avec la lutte, l'autre, plus ornée, se rencontre ailleurs : voir par exemple THÉOCRITE *Idylles* X (Boucaios et Milon, qui se mesurent ici, ont des noms significatifs qui évoquent, dans un cas, l'univers pastoral, dans l'autre le célèbre athlète mythique : alors que le premier représente une forme de lyrisme passionné inspiré de Sappho, le deuxième représente une forme d'éloquence plus prosaïque et plus proche du modèle athlétique).

La même tension entre langage prophétique et simplicité concerne peut-être Amphiaros dont Philostrate indique qu'il est appelé à prophétiser en Attique (I, 26, 1).

⁸⁵ Une crue bien différente est celle de l'Éridan s'élevant au dessus de ses boucles (*ἀνέχων τῆς δίνης*, I, 11, 5) pour accueillir le corps de Phaëthon, puis les larmes d'ambre des Héliades, larmes qui sont elles mêmes présentées comme une vague qui s'enfle (*τὸ πλημμύρον*: I, 11, 4). Autres exemples, à nouveau bien différents : ceux de l'Alphée s'élevant au-dessus de son lit (I, 16, 3) et du ruisseau des Andriens qui est agité par le vin (*ὀργῶν τὸ εἶδος* : il paraît bouillonnant, I, 24, 3).

Chez Ovide, on observe plusieurs cas de fleuves en crue dotés d'une valeur métapoétique : un torrent en *Amores* III, 6 ; le Cremera en *Fastes* II, 205 sqq. (voir supra n. ??? avec la bibliographie) ; l'Achéloos dans toute la partie centrale des *Métamorphoses* — devenu un double inattendu de la figure callimachéenne d'Hécalé, l'Achéloos d'Ovide, fleuve en crue chargé de débris (VIII, 549–559 et IX, 94–96), retient Thésée, lui offre un banquet et le divertit avec des récits inspirés de l'œuvre du poète de Cyrène, incarnant peut-être ainsi le programme paradoxal annoncé par Ovide dans en I, 4 : ... perpetuum deducite... carmen. Voir BARCHIESI Alessandro, *Speaking volumes. Narrative and intertext in Ovid and other Latin poets*, *op. cit.*, p. 51–54.

Dans la littérature grecque, on peut citer le motif des torrents gonflés par les pluies hivernales : ARISTOPHANE *Cavaliers*, v. 526–528 (le chœur évoque les succès du poète comique Cratinos qui, tel un fleuve débordant, arrachait

affluent, le Titarèse, qualifié de « léger » (ΚΟΥΨΟΝ) et « dont l'eau est plus propice à être bue » (ΠΟΤΙΜΩΤΕΡΟΝ)⁸⁶ ? Quant au tableau II, 15, il nous livre une triple représentation du chant d'Orphée, de la nef Argo et des alcyons. Philostrate s'attache-t-il ici à célébrer les raffinements d'une forme d'épopée associant, dans un style intermédiaire, le caractère ΔΕΙΝΟΣ (terrible) initialement prêté à la figure de Glaucos et le caractère tenu des fontaines qui semblent jaillir des boucles de sa barbe⁸⁷ ? Les temps héroïques sont relus dans une perspective nouvelle et Philostrate insiste sur le fait que ce tableau se déroule à une époque où « les demi-dieux étaient dans la fleur de la jeunesse ». Un texte précis, par exemple les *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes serait-il visé par cette nouvelle ecphrasis ?

Après ces trois textes qui nous présentent Poséidon ou la mer sous une forme héroïque, les aspects champêtres dominant dans les trois textes suivants. En II, 16, on rencontre un Poséidon souriant qui accueille avec faveur le jeune Mélicerte et contraste ainsi, nous dit Philostrate, avec le Poséidon brisant Ajax sur les Gyres, sujet du tableau II, 13. Le geste par lequel Poséidon ouvre la terre de l'Isthme de Corinthe y contraste avec le geste similaire qu'on observait en II, 14 pour la vallée de Tempè. En II, 17, nous rencontrons, avec les « Îles », l'étonnante image d'un culte de « Poséidon paysan »⁸⁸ ; on retrouve aussi, sous forme miniature, le motif de la terre s'ouvrant dans la vallée de Tempè, avec la description de deux îles jumelles, séparées par une mer qui s'apparente à une rivière (Philostrate établit explicitement le parallèle avec Tempè en indiquant que l'Europe a subi le même sort que cette île dédoublée). En II, 18, la métamorphose de l'élément marin est complète : voici l'inquiétant rejeton de Poséidon, le Cyclope Polyphème, amoureux de Galatée.

chênes et platanes sur son passage) ; POSIDIPPE DE PELLA 7 A.-B. (dans un contexte métapoétique, où l'auteur répond sans doute à Callimaque) ; AP VII, 411 = DIOSCORIDE 21 G.-P., v. 3-4 (le style d'Eschyle est comparé à un torrent gonflé par la pluie). Ces différents passages se souviennent certainement des torrents décrits dans les comparaisons homériques qui ont probablement inspiré une partie de l'imagerie employée dans les jugements critiques des Anciens : chez Aristophane, l'évocation des succès de Cratinos semble ainsi se souvenir d'*Iliade* XI, 492-495. Le passage le plus célèbre est *Iliade* XIII 136-142, vers qui suivent immédiatement ceux qu'Homère est censé avoir sélectionnés comme étant les meilleurs de son œuvre dans le *Certamen Homeri et Hesiodi* : voir HUNTER Richard, « Hesiod's Style : Towards an Ancient Analysis », *op. cit.*, p. 253-270. Ces vers sont imités par THÉOCRITE, *Idylles*, XXII, 49-50 et l'on peut noter que Posidippe se souviendra de ce même passage en 19 A.-B., v. 9, dans un contexte vraisemblablement métapoétique : voir PETRAIN David, « Homer, Theocritus and the Milan Posidippus (*P. Mil. Vogl.* VIII, 309, col. III.28-41) », in *The Classical Journal*, 98, 2003, p. 359-388, spéc. p. 365-368.

Un autre exemple de fleuve en crue est présent au chant XXI, lorsque le Scamandre exhorte le Simoïs à l'aider à lutter contre Achille en s'enflant de toutes les eaux des sources, en enflant tous les torrents et en soulevant une grande vague pour envelopper Achille dans des sables et des limons (*Iliade* XXI, 311-321) : ce passage, qui précède immédiatement le combat d'Héphaïstos et du Scamandre évoqué par Philostrate en I, 1, était particulièrement apte à servir le discours stylistique que le sophiste semble élaborer tout au long de son recueil d'*ecphraseis*.

Ces passages d'Homère étaient particulièrement appréciés pour leurs harmonies imitatives et pour la rudesse des sons choisis par le poète : cf. DENYS D'HALICARNASSE, *De compositione uerborum*, 16 (avec, notamment, un commentaire d'*Iliade*, IV, 452-453).

⁸⁶ Ce motif de l'eau potable se rencontre aussi au sujet de l'eau de la source d'Aphrodite (I, 6, 7), au sujet du Pont Euxin (I, 12, 7), au sujet des eaux de la grotte de Kelainai (I, 19, 1 — le glissement vers le sens métalittéraire est sensible, grâce à une comparaison entre les eaux et Olympos lui-même), et au sujet du Méléès, dont l'eau est plus propice à être bue que celles du Céphise ou de l'Olméios (II, 8, 6), deux fleuves de Béotie dont le premier sera explicitement rattaché à l'activité musicale en II, 19. On peut souligner que Philostrate emploie par ailleurs l'adjectif ΠΟΤΙΜΟΣ ou l'adverbe ΠΟΤΙΜΩΣ pour louer le style d'un sophiste : *Vie des Sophistes* I, 8 (491) ; II, 16 (597) ; II, 27 (620), où les discours d'Hippodromos de Thessalie sont plus propices à être bus (ΠΟΤΙΜΩΤΕΡΑ) que ceux de Polémon. L'application de cette imagerie aux discours possède un illustre précédent avec Platon, *Phèdre*, 235c qui établit un contraste entre un discours ΠΟΤΙΜΟΣ et un discours semblable à de l'eau salée (ἄλμυράν).

⁸⁷ Une comparaison entre boucles et ruisseaux était déjà présente dans l'ecphrasis de Pélopos : I, 29, 3 (cet autre passage contient en outre des verbes liés à l'évaluation stylistique et esthétique : συνανθεῖ (fleurit avec), ἐν τῷ καιρῷ μένει (demeure dans la limite de ce qui est approprié)).

⁸⁸ Cette image étonnante peut rappeler celle de l'Éridan qui « récoltera » (γεωργήσει, I, 12, 5) : encore une fois, le caractère imposant de l'élément aquatique se trouve tempéré par le motif agricole.

Le cycle de Poséidon joue donc sur la métamorphose du dieu qui, d'abord perçu comme l'ébranleur de terres de l'épopée, se transforme en un Poséidon champêtre. Ses « proches » (Glaucos, Polyphème) font l'objet de présentations similaires à celle du dieu dans la troisième pièce de chaque ensemble de trois (II, 13–15 ; II, 16–18). On pourrait ajouter que les pièces II, 16 à II, 18 — les trois pièces qui se situent au centre numérique du livre II — introduisent, à travers les images de la terre fendue en deux, de l'isthme et du minuscule détroit, le problème de la continuité ou de la discontinuité des éléments de paysages, mais peut-être aussi celui de la continuité ou de la discontinuité au sein d'une œuvre littéraire. Il en va de même pour le tableau du « Bosphore », qui, en I, 12, 5-6, place un détroit et l'image d'une passe au centre stichométrique du livre I. Un tel procédé n'est pas sans exemple dans les œuvres antiques. L'exemple le plus frappant est peut-être celui des *Métamorphoses* d'Ovide qui présentent une articulation générale en trois mouvements successifs qui s'intéressent principalement aux dieux, aux héros et enfin aux guerres et à l'histoire des hommes. Les transitions entre ces trois parties se situent respectivement avant les vers VI, 421 et XI, 194. Or, comme l'a remarqué A. Barchiesi, ces deux passages coïncident précisément avec la mise en œuvre du paysage de l'Isthme de Corinthe⁸⁹, avec un dédoublement stylistique qui mime, dans les vers VI, 419–420, la forme du paysage naturel pour évoquer d'abord les cités du Péloponnèse et celles qui se trouvent au Nord de l'Isthme :

*quaeque urbes aliae bimari clauduntur ab Isthmo
exteriusque sitae bimari spectantur ab Isthmo*⁹⁰.

La transition entre les deuxième et troisième partie du poème s'effectue grâce à une évocation de l'Hellespont, lieu de transition où un étroit bras de mer (*angustum* : *Métamorphoses*, XI, 191) marque la limite entre deux continents :

*ultus abit Tmolo liquidumque per aera uectum
angustum citra pontum Nepheleidos Helles
Laumedonteis Latoius adstitit aruis*⁹¹.

Étant donnée la position stratégique des textes évoquant détroits et isthmes dans le recueil de Philostrate, je serai tentée d'y voir une démarche similaire à celle d'Ovide⁹². J'en verrais une confirmation supplémentaire dans la parenté que l'ecphrasis des « Îles », au cœur du livre II,

⁸⁹ BARCHIESI Alessandro, *Il poeta e il principe*, op. cit., p. 247–248.

⁹⁰ et toutes les autres villes qui se trouvent encloses par l'Isthme qui donne sur deux mers, et celles qui se trouvent en-deçà et que le regard embrasse depuis l'Isthme qui donne sur deux mers.

⁹¹ OVIDE, *Métamorphoses*, XI, 190–192 :

après s'être vengé, le fils de Léto quitte le Tmolos ; il vole à travers les airs limpides
et s'arrête dans les campagnes de Laomédon, en deçà du détroit d'Hellé fille de Néphélé.

⁹² Une évocation de l'Hellespont permet aussi de marquer l'articulation principale du poème de l'*Alexandra* de Lycophron (v. 1281–1290), poème qui s'attache principalement à évoquer l'histoire du conflit entre Europe et Asie. Cette description du détroit sépare la première partie de la prophétie de Cassandre-Alexandra, qui court de l'Ilioupersis à la toute puissance des descendants romains des Troyens vaincus (v. 31–1280), de la deuxième partie qui replace l'histoire du conflit troyen dans le cadre d'une histoire universelle marquée par la lutte séculaire entre Europe et Asie, depuis l'enlèvement d'Io jusqu'à la réconciliation des deux terres (v. 1290–1450).

entretient peut-être avec l'évocation par Achéloos des îles Échinades, au cœur des *Métamorphoses* (VIII, 573–610) : de même que les îles Échinades, qui furent, à l'exception de Périmèle, formées par le débordement du fleuve Achéloos en colère, semblent, de loin, ne former qu'une seule île⁹³, de même le narrateur des *Images* décrit-il, en II, 17, 4, deux îles jumelles qui, jadis n'en formaient qu'une, et sont désormais séparées par un bras de mer qui ressemble à un ruisseau, tandis qu'un pont, jeté entre les deux terres, procure l'illusion que les deux îles n'en font qu'une :

ζεῦγμα δὲ ὑπὲρ τοῦ πορθμοῦ βέβληται, ὡς μίαν ὑπ'
αὐτοῦ φαίνεσθαι...⁹⁴

Cette réflexion sur les îlots, leurs séparations et leurs liens n'est pas sans intérêt pour le projet littéraire de Philostrate qui consiste à rassembler une collection de textes afin d'évoquer une collection d'images⁹⁵. On pourra encore souligner que la reprise, au sein du tableau des « Îles » (II, 17), de motifs traités ailleurs dans les *Images*⁹⁶ nous incite à reconnaître dans ces mêmes « Îles » et dans leurs éléments de rupture ou de continuité une métaphore du recueil philostatéen⁹⁷.

Comme on le voit, la position des différents paysages au sein des *Images*, loin d'être fortuite, leur permet donc de revêtir une fonction métalittéraire. Pour compléter ces brèves remarques, j'aimerais revenir sur trois descriptions de paysages qui me paraissent propres à illustrer la manière dont Philostrate a pu concevoir, à travers certaines de ses *Images*, des métaphores du style⁹⁸. Le centre numérique du livre I est occupé par l'image de Pasiphaé, avec sa robe arc-

⁹³ Cf. OVIDE, *Métamorphoses*, VIII, 578 : *spatium discrimina fallit* (l'éloignement ne permet pas de les distinguer les unes des autres). Pour une interprétation métapoétique de ce passage comme réflexion sur les ruptures et continuités dans la composition des *Métamorphoses*, voir BARCHIESI Alessandro, *Il poeta e il principe*, op. cit., p. 247 : « L'estensione di quest'opera riflessiva crea una prospettiva illusionistica che unifica a distanza ciò che è articolato e autonomo a breve raggio (8,578) : *spatium discrimina fallit*. I passaggi fra temi diversi sono tanto fluidi che sfuggono all'attenzione, come se uno guarda un arcobaleno e cerca di separare i colori (6, 66) : *transitus ipse tamen spectantia lumina fallit*. » L'interprétation métapoétique est bien sûr encouragée par le nom même de l'Échinade Périmèle qui se rapporte, littéralement, au chant, par la position centrale de ce récit dans les *Métamorphoses*, et par le fait que, narré par un fleuve en crue, il concerne les résidus alluvionnaires entraînés par ce même cours d'eau lors d'une crue précédente.

⁹⁴ Un pont a été lancé en travers du détroit, si bien que les deux îles paraissent n'en former qu'une seule...

⁹⁵ Le motif du pont reliant deux rives, mis en valeur par la présence du joug qui sert d'attribut à Poséidon paysan (II, 17, 3 : ΖΕΥΘΟΥΣ), est présent dans un autre paysage de Philostrate, en I, 9, 5–6 avec le pont formé par les deux palmiers (ΖΕΥΓΜΑΤΟΣ... ΖΕΥΓΜΑ... ΖΕΥΞΑΣ).

⁹⁶ C'est par exemple le cas avec l'île des chasseurs en II, 17, 10 qui peut évoquer le tableau I, 27 des « Chasseurs ».

⁹⁷ Alors que le présent texte était déjà remis pour publication est paru l'ouvrage de BAUMANN Mario, *Bilder Schreiben. Virtuose Ekphrasis in Philostrats Eikones*, De Gruyter, 2011, p. 76-87. Ce dernier voit dans les « Îles » une métaphore du recueil philostatéen et une métaphore de la réception du recueil prise comme navigation échappant entièrement au contrôle du lecteur d'un îlot à un autre, d'un tableau à un autre.

⁹⁸ On sait que le *locus amœnus* est utilisé comme une image du style moyen chez QUINTILIEN (*Institution oratoire*, XII, 10, 60) :

medius hic modus et tralationibus crebrior et figuris erit iucundior, egressionibus amœnus, compositione aptus, sententiis dulcis, lenior tamquam amnis et lucidus quidem sed uirentibus utrimque ripis inumbratus.

Ce style moyen présente davantage de métaphores et est égayé par des figures ; des digressions le rendent agréable, sa composition est bien adaptée et les *sententiae* lui confèrent de la douceur. Il est plus tranquille et ressemble en cela à un fleuve qui serait certes transparent mais aussi ombragé par la feuillée de ses deux rives.

Le lien entre paysage et caractérisation du style est particulièrement sensible dans les jugements sur le style de Platon : voir par exemple *Denys d'Halicarnasse*, *Sur le style admirable de Démosthène* 5–7, qui décrit le caractère agréable (ῥῆδύ) et apaisant du style de Platon dans des termes inspirés de la description du *locus amœnus* où se déroule le *Phèdre*. Comme l'a suggéré R. Hunter, Longus s'inspire, dans *Daphnis et Chloé*, de ce même paysage du *Phèdre* pour

en-ciel, et par l'image de l'atticisme de Dédale. Le centre stichométrique du livre I coïncide en revanche avec l'ecphrasis double du « Bosphore » (I, 12). Or, il me paraît tout à fait remarquable que cette ecphrasis centrale soit précisément consacrée à l'étendue d'eau qui sépare l'Europe et l'Asie et que Philostrate y décrive le passage de l'une à l'autre terre. La description s'ouvre du côté européen, avec une image qui pourrait être interprétée comme une métaphore du style : celle de jeunes gens chevauchant des chevaux obéissant à la bride et à la voix, une image dont la fonction est aussi de lier ce tableau au précédent puisque les femmes qui, sur la rive du Bosphore, exhortent les chevaux à ne pas jeter à terre leurs cavaliers rappellent, sous forme d'antithèse, les Héliades qui, sur la rive de l'Éridan, pleuraient la chute de Phaëthon qui ne sut maîtriser les chevaux du Soleil (I, 11)⁹⁹. Or, l'image de la bride ou des guides a bien des précédents dans le domaine des métaphores méta-littéraires. Dans le contexte de la *Vie des Sophistes*, l'image du galop des chevaux fut par exemple utilisée par Philostrate pour désigner le style d'un discours où Hadrien de Tyr était parvenu à maîtriser son éloquence excessive et à égaler l'impétuosité (ῥοῖζος) de Polémon¹⁰⁰. L'image qui se dessine dans le tableau I, 12 est à la fois celle de la force de chevaux qui permettent à leurs cavaliers de chasser¹⁰¹, mais peut-être aussi, si l'on accepte une dimension méta-littéraire, celle d'une éloquence ou d'un style maîtrisé grâce à la bride et au caractère obéissant des chevaux. Après la chasse, les cavaliers se rendent en Asie¹⁰². Sur l'autre rive du Bosphore, on rencontre un paysage fait de cours d'eaux, de montagnes et de côtes. Philostrate s'arrête sur une très riche demeure construite dans un marbre qui doit sa couleur aux cours d'eau troubles qui l'ont

élaborer un *locus amœnus* dont les qualités et notamment l'aspect fleuri (ἀνθηρόν) se confondent avec les caractéristiques stylistiques de sa propre œuvre. Voir HUNTER Richard, « Longus and Plato », *op. cit.*, p. 24–26 : « I wish to suggest that the proem of *D&C* marks an entry into the space of Plato's work, in which the famous *locus amœnus* of the *Phaedrus* functions as a kind of metonymy for the whole work. [...] the description of the grove plays with the language of style, as well as with that of *ekphrasis*. [...] Entry into the grove on Lesbos is thus entry into a particular style and content, and there is reason to think that this is marked as entry into the space of the *Phaedrus*. [...] the *locus amœnus* of | the *Phaedrus* was famous for both content and style and was a classic instance of the close inter-connection between the two. »

⁹⁹ Pour le motif de la bride, voir aussi les brides d'or des Amours chevauchant des cygnes (I, 9, 3), les guides de Phaëthon (I, 11, 1), les brides argentées de certains chevaux des chasseurs (I, 27, 3), la bride d'or et d'écarlate mède de l'éromène des chasseurs (I, 27, 4), les chevaux de Pélopes, qui, tous de caractères différents, sont contrôlés par la bride (I, 29, 2), la jument ornée de parures de Rhodogune, qui, en II, 5, 2, mâche le mors avec délicatesse (ἀβρωῶς), ou encore les dauphins de Galatée en II, 19, 4. L'apprentissage de la cavalerie fournit par ailleurs le sujet de II, 2, 5, tandis qu'on observe, en II, 4, 2, des chevaux terrorisés qui n'obéissent plus à l'aurige et qui sont redevenus sauvages – un motif repris, sous forme de parergue, en II, 5, 1. Un autre attelage qui retient l'attention de l'auteur est celui des hippocampes de Poséidon (I, 8).

Il faut peut-être comparer les quelques brides d'or des *Images* avec la bride d'argent arborée par le sophiste Hadrien de Tyr dans la *Vie des Sophistes* II, 10 (587).

¹⁰⁰ Voir PHILOSTRATE *Vies des Sophistes* II, 11 (588–589), avec le commentaire de FAVREAU LINDER, Anne-Marie, « Polémon de Laodicée : l'énigme d'un style », *op. cit.*, p. 107 et 110. On pourra noter qu'Hérode Atticus comparait l'éloquence de Polémon au galop des chevaux : PHILOSTRATE *Vies des Sophistes* I, 25 (539).

Le motif du char comme image de la poésie est bien connu chez Pindare, ou dans le prologue des *Aitia* de Callimaque; celle de la bride ou des guides est peut-être employé par Posidippe de Pella en 13 A.-B.

¹⁰¹ On soulignera que la chasse est présentée comme une métaphore de l'art du sophiste tant par XÉNOPHON (*Cynégétique* XIII, 7) que par PLATON (*Sophiste* 221e–223a). Cette métaphore a peut-être été reprise par Méléagre de Gadara qui se présente à la fois comme un chasseur et un sophiste dans l'épigramme AP VII, 421 (cf. PRIOUX Évelyne, *Regards alexandrins : histoire et théorie des arts dans l'épigramme hellénistique*, Louvain, Peeters, « Hellenistica Groningana », 2007, p. 280).

¹⁰² PHILOSTRATE *Images* I, 12, 1 (traduction A. Bougot — les passages en italiques ont été modifiés) :

(...) παρακαλεῖν δὲ καὶ τοὺς ἵππους εἰκόμασι μὴ ῥίψαι τὰ παιδία μηδὲ ἀποπτύσαι τὸν χαλινόν (...), οἱ δὲ ἀκούουσιν οἶμαι καὶ ποιοῦσι ταῦτα.
 (...) θηράσαντας δὲ αὐτοὺς (...), διαπορθμεύει ναῦς ἀπὸ τῆς Εὐρώπης ἐς τὴν Ἀσίαν (...).

... elles semblent recommander aux chevaux de ne point jeter bas les enfants qui les montent et de ne pas cracher leur mors (...); les chevaux écoutent, je crois, et se montrent dociles. (...) Après la chasse (...), un navire les fait passer d'Europe en Asie.
 (...)

baigné¹⁰³. L'eau qui surgit au pied des montagnes de Phrygie serait la cause du caractère cristallin de certaines des pierres qu'on y découvre, mais cette eau pourrait aussi être impure par endroits, donnant ainsi naissance à des pierres jaunes¹⁰⁴. On trouve ici une double réponse à un débat que l'on devine chez Posidippe et Callimaque : alors que Posidippe loue les gemmes charriées par les torrents des montagnes asiatiques¹⁰⁵, Callimaque dénigre les eaux boueuses du fleuve assyrien, dont le cours est certes grand mais impur¹⁰⁶. Ce débat qui intervenait sur fond de querelle littéraire est ici « résolu » par Philostrate qui reconnaît les deux qualités aux montagnes d'Asie. Le deuxième volet de sa description s'attache à la description de la pêche au thon qui a lieu à l'embouchure du Pont. Le Pont serait une mer au statut particulier puisque Philostrate qualifie son eau de « plus douce et plus propre à la consommation que toute autre mer » (γλυκύτερος καὶ ποτιμώτερος ἄλλης θαλάττης : I, 12, 7). On reconnaît ici les qualificatifs qui s'appliqueront au fleuve Titarèse, lorsque celui-ci est comparé au Pénée en II, 14¹⁰⁷. Le Pont serait donc une mer dotée de qualités qui l'apparentent à un fleuve, voire à une source. Ce qui fait la difficulté de toute proposition de lecture allégorique est bien sûr que l'objet décrit peut normalement faire l'objet d'une lecture littérale parfaitement cohérente : c'est le cas, ici, puisque le Pont passait

¹⁰³ On pourra noter, avec DUBEL Sandrine [« Le livre et la pinacothèque : sur la position générique des *Images* », *op. cit.*] que l'évocation du belvédère de cette villa maritime sur le Bosphore esquisse peut-être une mise en abyme, avec un renvoi à la supposée situation d'énonciation : le portique sur la baie de Naples où prend place l'exposé du rhéteur.

¹⁰⁴ PHILOSTRATE *Images* I, 12, 2 (traduction A. Bougot *modifiée*) :

δέχεται δὲ αὐτοῦς οἰκία μάλα ἡδεῖα (...). τὸ δὲ κάλλιστον αὐτῆς, ἡμίκυκλος περιέστηκε στοᾶ τῆ θαλάσσης κίρροειδῆς ὑπὸ τοῦ ἐν αὐτῇ λίθου. γένεσις ἐκ πηγῶν τῷ λίθῳ· θερμὸν γὰρ νᾶμα ὑπεκρέον τὰ τῆς κάτω Φρυγίας ὄρη καὶ τὸ ρεῦμα εἰς τὰ λιθοτομίας ἐσάγον ὑπόμβρους ἐργάζεται τῶν πετρῶν ἐνιας καὶ ὑδατώδη ποιεῖ τὴν ἔκφυσιν τῶν λίθων, ὅθεν αὐτῶν καὶ πολλὰ τὰ χρώματα. θολερὸν μὲν γὰρ ἔνθα λιμνάζει κίρροειδὲς δίδωσι, καθαρὸν δὲ ὅπου κρυσταλλοειδὲς ἐκεῖθεν, καὶ ποικίλλει τὰς πέτρας ἐν πολλαῖς διαπινόμενον ταῖς τροπαῖς.

Ils sont reçus dans une maison très *agréable* (...). Mais ce qu'elle offre de plus attrayant, c'est le long de la mer un portique semi-circulaire, bâti de pierres jaunâtres. Ces pierres doivent leur origine à l'action des eaux ; au pied des montagnes de la basse Phrygie jaillit une source chaude qui pénètre dans les carrières, arrose quelques-unes des roches et communique une nature aqueuse aux pierres qui se forment : de là une coloration variée. Là où l'eau s'étend en nappe dormante et *bourbeuse*, les pierres ont un aspect *jaunâtre* ; elles ont la transparence du cristal là où l'eau est limpide ; changeant avec chacune des nombreuses fissures qui la reçoivent, elle donne des teintes différentes aux différentes couches de la carrière.

¹⁰⁵ Voir POSIDIPPE DE PELLA 7 A.-B. et surtout 16 A.-B., où un torrent venant des montagnes d'Arabie charrie du cristal de roche :

τὸν πολιὸν κρύσταλλον ἄραψ ἐπὶ θῖνα κυλίει
 πόντιον αἰεὶ σπῶν ἐξ ὄρέων ὄχετος
 πλήθει πολλὴν βῶλον· ὀθούνεκα νήπιοι ἄνδρες
 τὸν λίθον εἰς χρυσέας οὐκ ἄγομεν βασάνους ;
 εἰ δ' ἦν ἐκ γενεῆς σπάνιος, τὸ διαυγὲς ἂν αὐτοῦ
 τίμιον ἦν ὕσπερ καὶ καλὸς ἡέλιος.

Le quartz blanc est sans cesse arraché aux montagnes par un torrent d'Arabie qui le pousse jusque sur la plage, rejetant ainsi une multitude de vastes masses. C'est pourquoi, sots que nous sommes, nous n'estimons pas cette pierre autant que l'or ; si le filon n'en avait livré qu'un tout petit nombre, sa transparence n'aurait pas été moins prisée que la beauté du soleil.

Comme nous l'avons vu plus haut, Philostrate évoque lui aussi un fleuve transportant une matière précieuse qui se trouve comparée à une gemme : l'Éridan portant les larmes des Héliades (I, 11, 5). Il est intéressant de comparer l'Éridan n'a pas un cours uniforme, mais agité (τῆς δίνης, I, 12, 5) ; son eau, elle, est « éclatante » (φαιδροῦ τοῦ ὕδατος).

¹⁰⁶ CALLIMAQUE, *Hymne à Apollon*, 105–112.

¹⁰⁷ Voir plus haut n. ???

effectivement pour être moins salé que les autres mers¹⁰⁸, mais le nombre de notations relatives au caractère « potable » d'une eau dans les *Images* et l'insistance du Philostrate de la *Vie des Sophistes* sur le caractère « potable » ou non des œuvres rhétoriques encourage, me semble-t-il, une lecture métaphorique. En contemplant cette mer, le rhéteur néglige en outre la description des petites pêches qui ne sont que des « douceurs » (ἡδύσματα) pour se tourner vers la description de la pêche au thon, remarquable par sa grandeur (μέγεθος). Il décrit ensuite l'arrangement chiffré des thons ordonnés comme une phalange et lance une formule assez remarquable : pour pêcher le thon, « il y a mille styles » (ιδέαι... μυρία)¹⁰⁹. La formulation est suffisamment étonnante pour retenir l'attention¹¹⁰.

Peut-être faut-il aussi identifier des images de la variété des styles dans le tableau I, 9 : le Marais. Les eaux du marais descendent de montagnes « hautes comme le ciel », (*ouranomèkè*, un adjectif déjà rencontré au sujet du Nil, dans un contraste entre le caractère colossal du dieu et les enfants hauts d'une coudée qui l'entourent). Ces montagnes, se distinguent les unes des autres par leur végétations et par leur sols, les unes ayant un sol « léger » (λεπτόγεων), les autres « étant chevelues [i. e. luxuriantes], grâce à un sol argileux » tandis qu'un troisième groupe « est balayé par les tempêtes et hérissé d'aspérités (τραχύ) » (I, 9, 1)¹¹¹. Cette dernière image peut rappeler l'un des types de styles (ιδέαι) décrits par Hermogène : l'aspérité (τραχύτης), qui fait partie des styles utilisés pour obtenir un effet de grandeur¹¹². Ce style est particulièrement illustré dans l'ecphrasis II, 24 sur Théiodamas : ce personnage, qualifié de σεμνός, et dont le front semble avoir une patine (πίνος)¹¹³, lance des imprécations contre Héraclès qui a tué son bœuf pour le dévorer. L'ecphrasis s'ouvre sur une triple répétition de τραχύς (II, 24, 1) : Théiodamas est âpre, sur une terre âpre et la scène se déroule dans la partie la plus âpre de l'île. Que cette aspérité soit aussi une image du style se

¹⁰⁸ PLIN L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, VI, 51 ; AMMIEN MARCELLIN, *Antiquités romaines*, XII, 8, 46.

¹⁰⁹ PHILOSTRATE, *Images*, I, 12 :

τοὺς δὲ ἐπιχειροῦντας τοῖς θύννοις ἴδωμεν· ἄξιοι γὰρ οὗτοι λόγου διὰ μέγεθος τῆς θήρας. (...) ιδέαι μὲν οὖν, καθ' ἃς ἀλίσκονται, μυρία·

Observons ceux qui pêchent des thons ; ils méritent en effet d'être décrits en raison de l'ampleur de leur chasse (...). Or donc, il y a mille styles pour les attraper.

Dans le vocabulaire spécialisé de la rhétorique et de la critique littéraire, le terme d'ιδέαι désigne, en particulier à l'époque antonine, les modèles idéaux et les types de styles qui sont à la disposition des auteurs d'œuvres littéraires : voir RUTHERFORD Ian, *Canons of Style in the Antonine Age. Idea-Theory and its Literary Context*, op. cit., p. 3.

¹¹⁰ On pourra noter que le pêcheur est présenté comme un parent du sophiste par PLATON (*Sophiste*, 221e–223a), qui propose une analogie entre la chasse pratiquée par le sophiste et celle pratiquée par le pêcheur.

¹¹¹ PHILOSTRATE, *Images*, I, 9, 1 :

ὄρη δὲ οὐρανομήκη περιβέβληται φύσεως οὐ μιᾶς· τὰ μὲν γὰρ τὴν πίτυν παρεχόμενα λεπτόγεων τιθεῖ, τὰ δὲ κυπαρίττω κομῶντα τῆς ἀργιλώδους λέγει, ἐλάται δὲ ἐκεῖναι τί ἄλλο γε ἢ δυσχείμερον καὶ τραχὺ τὸ ὄρος;

Des monts qui touchent au ciel forment une ceinture autour du marais. Ils ne présentent pas tous la même nature : le pin qui croit sur ceux-ci établit que la terre y est légère ; ceux-là sont luxuriants, avec leurs cyprès, et annoncent ainsi une terre argileuse ; quant à ces sapins, ne disent-ils pas que la montagne qui les porte est battue par les orages et pleine d'aspérités ?

¹¹² La τραχύτης est aussi une caractéristique de l'écorce du palmier dans la suite de l'ecphrasis du « Marais » (en I, 9, 6 : l'ecphrasis se clôt sur le terme τραχύτητος). La τραχύτης caractérise encore certains des petits centaures en II, 3, 2 dont les sabots sont cependant encore tendres (ἀπαλαί). Elle caractérise aussi le bras de Clytemnestre en II, 10, 4, qui est qualifiée de τραχεῖα et qui contraste ainsi avec l'impression de douceur (ἀβρώς) qui se dégage de la figure de Cassandre.

¹¹³ Sur la notion de « patine » et ses emplois dans le vocabulaire critique de la rhétorique, voir CALCANTE Cesare Marco, « L'antico come categoria stilistica: la teoria dell'arcaismo nell'*Institutio oratoria* di Quintiliano », in *Dialogando con il passato. Atti del convegno di Pavia, 20-21 ottobre 2006*, BONADEO Alessia – ROMANO Elisa (dir.), Florence, 2007, p. 108-123.

comprend si l'on se réfère à la définition qu'Hermogène donne de l'aspérité : ce style se rencontre dans les cas où un personnage fait des reproches à quelqu'un dont la condition se situe au-dessus de la sienne — situation qui correspond précisément à celle de Théiodamas injuriant Héraclès. On peut en outre souligner que le lien entre τραχύτης du style et effet de grandeur, qui est par ailleurs connu grâce au traité d'Hermogène, était sans doute finement exploité par Philostrate. On peut en effet remarquer que le cycle d'Héraclès illustre la notion de grandeur, grâce à des allusions à l'immensité du ciel ou à des personnages gigantesques (Atlas, Antée), grâce à des contrastes de taille (Héraclès et les Pygmées), grâce à des effets de pathétique intense (Hercule furieux, Funérailles d'Abdère). Rencontrerait-on, dans le texte sur Théiodamas, une autre forme de grandeur : celle obtenue grâce à l'aspérité du style ?

Mais revenons à l'ecphrasis I,9 : que la richesse comparée des terres puisse être une métaphore du style nous est fortement suggéré par différents passages de Denys d'Halicarnasse ou de Quintilien¹¹⁴. Les sources qui coulent des montagnes représentées dans la peinture sont ordonnées et ne sont pas chargées de boue : il s'agirait donc d'un marais limpide qui forme des méandres peuplés de différents oiseaux — autant de médaillons qui représentent peut-être des styles différents¹¹⁵. Cette multiplicité des formes du paysage ; qui évoque probablement la multiplicité des styles dont le sophiste peut jouer, éclaire aussi le texte de l'ecphrasis du Mélès commenté plus haut. Comme nous l'avons vu, Philostrate se souvient dans ce texte des vers d'Homère qui décrivent l'Océan et font de lui l'origine de tous les fleuves, autrement dit d'un passage qui fut ensuite employé par la critique pour définir métaphoriquement l'œuvre d'Homère, Océan où cohabitent tous les styles et dont surgiront tous les styles employés ensuite par les successeurs d'Homère¹¹⁶. Or, ce même texte s'achève sur l'image d'Homère, fils du Mélès, donnant à chaque fleuve ses caractéristiques : Philostrate cite ici les descriptions que le texte homérique donnera du Pénée, du Titarèse, de l'Énipée, de l'Axios et du Xanthe/Scamandre. Devons-nous lire ce passage de manière métaphorique en

¹¹⁴ Voir DENYS D'HALICARNASSE, *Sur le style admirable de Démosthène*, 5 (opposition entre le style de Platon pris comme jardin fleuri et celui de Démosthène pris comme terre fertile et luxuriante) ; QUINTILIEN, *Institution Oratoire*, VIII, 3, 8–11. Pour la reprise de ces comparaisons entre style et paysage dans la caractérisation des sophistes, voir l'image du style de Polémon donnée dans la Lettre de Marc Aurèle à Fronton (éd. Van den Hout, II, 10, p. 29–30). Voir, sur tous ces textes, FAVREAU LINDER, Anne-Marie, « Polémon de Laodicée : l'énigme d'un style », *op. cit.*, p. 111–115.

¹¹⁵ Le marais « décrit des tournants et forme de nombreux méandres » (I, 9, 1 : *μαιάνδρους δὲ πολλοὺς ἔλιττει*). Le terme ἔλιξ est parfois employé comme métaphore du style, pour évoquer des figures jugées complexes. Voir DENYS D'HALICARNASSE, *Examen de Thucydide*, 48 ; EUSTATHE, *Commentaire sur Pindare*, Introduction (*Schol. Pind.* III p. 289 D.). Cette même image est utilisée dans la poésie hellénistique dans des contextes programmatiques liés à la λεπτότης : voir CAIRNS Francis, « Theocritus' First Idyll : The Literary Programme », *Wiener Studien*, 18, 1984, p. 89–113, spéc. p. 100–102. Sur l'image du méandre et ses liens avec la question de la composition poétique, chez Ovide en particulier, voir BARCHIESI Alessandro, *Il poeta e il principe*, *op. cit.*, p. 246 et WEIDEN BOYD Barbara, « Two Rivers and the Reader in Ovid, *Metamorphoses* 8 », in *Transactions of the American Philological Association*, 136, 2006, p. 171–206.

Le motif de la volute (ἔλιξ) apparaît à nouveau en I, 13, 3 et en I, 22, 2 pour désigner le lierre et les plantes grimpantes poussant autour de l'autel de Dionysos et de la grotte de Narcisse.

L'image du labyrinthe, très proche de celle du méandre car elle permet, comme la précédente, de décrire une composition complexe (voir DENYS D'HALICARNASSE *Examen de Thucydide*, 40 et EUSTATHE *Commentaire sur Pindare*, Introduction [*Schol. Pind.* III p. 289 D.]), est également présente dans les *Images*, en I, 14, 3 : Thésée, abandonnant Ariane, est amoureux de la fumée d'Athènes et a tout oublié de la Crète et du labyrinthe. Encore une fois, faut-il envisager la possibilité d'une lecture métalittéraire pour ce tableau qui oppose un amoureux de l'Attique à Dionysos ? Quoi qu'il en soit, on peut souligner que le Dionysos qui recueille la douce (ἀπάλη) Ariane n'est pas celui d'un cortège bachique débridé ; les robes à fleurs, et autres thyrses et nébrides ont été jugés « hors de propos » (ἔξω τοῦ καιροῦ), et troqués pour la robe royale et la couronne de roses (I, 14, 2), tandis que Pan « modère son bondissement » (κατέχει τὸ σκίρτημα) et que les cymbales des Ménades et flûtes des Satyres ont été temporairement mis de côté.

¹¹⁶ DENYS D'HALICARNASSE, *De compositione uerborum*, 24 citant Homère, *Iliade* XXI, 196–197. Voir aussi QUINTILIEN, *Institution oratoire* X, 1, 46.

songeant qu'Homère est la source d'un fleuve/style « aux tourbillons d'argent » (ἀργυροδίνη) comme le Pénée, mais aussi d'un fleuve/style « léger et fluide » (κούφω καὶ εὐφόρῳ) comme le Titarèse ? La présence de quatre de ces fleuves dans les autres textes des *Images* semble devoir nous y inciter.

L'ecphrasis des « Îles », qui se situe au centre numérique du livre II, se prête à une lecture similaire. L'état de la mer y est un entre-deux : elle n'est ni calme, ni houleuse, mais propice à la navigation. L'immensité du flot contraste avec la petitesse des îles, comparées, suivant une imagerie bucolique, à des fermes, des étables ou des troupeaux : la mer devient ainsi un paysage bucolique qui annonce la présence, sur une île plate et grasse, d'une statue de « Poséidon paysan » (II, 17, 3). Mais les îles se différencient par leurs sols, leurs qualités géologiques et les sources qui les arrosent. La figure de Protée, qui, chez Denys d'Halicarnasse, est l'une des métaphores d'un style parvenant à englober les qualités contrastées des deux styles principaux¹¹⁷, est citée à trois reprises (II, 17, 11–12). Cette figure du contraste est parfaitement appropriée au tableau puisqu'une île volcanique, associée au souvenir de la Gigantomachie, y contraste par exemple avec la dernière île, royaume de la miniature, où grandit un enfant royal qui possède une cité lilliputienne pour joujou. Le détail de la cage, qui, dans cette île, renferme une pie et un perroquet, qui, pour l'une, invente des chants et donc innove, et, pour l'autre, pratique l'imitation ou mimesis, semble lui aussi renforcer la dimension métalittéraire du texte. On soulignera aussi que cette île est arrosée de sources froides et chaudes et est qualifiée d'εὐροός, un adjectif qui, dans la *Vie des Sophistes*, désigne le caractère volubile d'un orateur.

Pour conclure, j'aimerais souligner que la lecture que je propose tend à confirmer l'idée, formulée par N. Braginskaya et par A. Rouveret¹¹⁸, selon laquelle les paysages de Philostrate exprimeraient la subjectivité d'un auteur très conscient de son art : les descriptions du « Bosphore » ou des « Îles », ces vastes topothésies qui pointent vers une comparaison entre lieux du discours et lieux du paysage, pourraient être ainsi relues comme les éléments cardinaux d'un discours sur le style. D'après l'analyse que j'ai proposée, ces passages mettent en évidence une conscience de la multiplicité des styles mise au service du plaisir du texte. Il s'avère aussi qu'une relecture de Philostrate à la lumière d'une confrontation avec les textes critiques de l'époque hellénistique et en particulier avec l'œuvre de Posidippe pourrait être très éclairante : les points de rencontre avec le discours stylistique de Posidippe sont en effet troublants. Ainsi pour les effrayantes Gyres de Philostrate (II, 13) qui exploitent un motif homérique également retenu par Posidippe, avec sa mention du Cap Caphérée et un emploi du terme γυρός dans l'épigramme 19 A.-B.¹¹⁹ ; ainsi pour les jeux sur la notion de nombre et de

¹¹⁷ DENYS D'HALICARNASSE, *Sur le style admirable de Démosthène*, 8. Sur Protée comme figure liée à des considérations métalittéraires chez Philostrate, voir GUEZ, Jean-Philippe, « Magie et sophistique dans la *Vie d'Apollonios de Tyane* », *op. cit.* L'image de Protée semble par exemple avoir été reprise en un sens métopoétique dans un passage programmatique des *Dionysiaques* de Nonnos de Panopolis (I, 13-33), où ce dernier signale peut-être au lecteur l'importance de la notion de variété (ποικιλία) pour l'appréciation de son propre poème : voir SHORROCK Robert, *The Challenge of Epic. Allusive Engagement in the Dionysiaca of Nonnus*, Leyde, 2001, p. 21 ; FABER Riemer, « The Description of Staphylos' Palace (Dionysiaca 18.69-86) and the Principle of ποικιλία », *Philologus*, 2004, 148-2, p. 245-254, spéc. p. 246.

¹¹⁸ Voir BRAGINSKAYA Nina – LEONOV Dmitri, « La composition des *Images* de Philostrate l'Ancien », *op. cit.* ; ROUVERET Agnès, « Les Paysages de Philostrate », in *Le Défi de l'art : Philostrate, Callistrate et l'image sophistique*, COSTANTINI Michel, GRAZIANI Françoise et ROLET Stéphane (dir.), Rennes, PUR, « La Licorne », 2006, p. 63–76.

¹¹⁹ Les deux textes se souviennent de la description de la mort d'Ajax aux Gyres en *Odyssée* IV, 500–501 et 506–508. Sur le texte de Posidippe et sa relation avec l'hypotexte homérique, voir PETRAIN David, « Homer, Theocritus and the Milan Posidippus (P. Mil. Vogl. VIII, 309, col. III.28–41) », *op. cit.*, spéc. p. 371–372. Il me semble que l'insistance qui est placée sur la rondeur (γυροί) de ces immenses rochers rejoint peut-être les images associées, dans le discours critique, aux périodes « bien tournées » : Denys d'Halicarnasse emploie notamment à ce sujet l'image du « cercle » (κύκλος — e. g. *Isocrate*, 2 ; 3 ; 12 ; *De compositione uerborum* 19 ; 22 ; 23 ; *Sur le style admirable de Démosthène*

mesure¹²⁰, ou sur les notions de transparence du style (avec la métaphore du cristal¹²¹), de maîtrise du style (avec la métaphore de la bride¹²²) ou encore de variété du style (avec la métaphore de l'arc-en-ciel¹²³).

19 ; 20 ; *Lettre à Pompée*, 6, avec les commentaires de LOCKWOOD John Francis, « The Metaphorical Vocabulary of Dionysius of Halicarnassus », *op. cit.*, spéc. p. 200, s. v. ΚΥΚΛΟΣ).

Sur la dimension métopoétique du texte que Posidippe consacre au Cap Caphérie, voir PRIoux Évelyne, *Petits musées en vers : épigramme et discours sur les collections antiques*, *op. cit.*, p. 120 et 176 (on pourra ajouter aux remarques formulées dans ces pages que le qualificatif de ψιλῆν, appliqué au « paisible » rivage que Posidippe oppose à la mer déchaînée, désigne notamment, dans le domaine critique, les sons doux et lisses par opposition aux sons perçus comme rudes : voir par exemple DENYS D'HALICARNASSE, *De compositione uerborum*, 14, qui cite de nombreux exemples de descriptions du rivage chez Homère où l'on constate des harmonies imitatives formées de sons perçus comme rudes). La présence de la métaphore chez Posidippe me paraît d'autant plus probable qu'Homère était admiré pour la rudesse des sonorités (sonorités δασέα [rudes] et non ψιλά [lisses]) qu'il avait su choisir dans les passages où il décrit la mer s'écrasant sur le rivage ou y broyant un corps naufragé. Voir DENYS D'HALICARNASSE *De compositione uerborum* 16.

¹²⁰ L'insistance sur l'arrangement chiffré des thons du Bosphore (I, 12, 7–8) et sur le rôle du guetteur au regard perçant qui devra fixer la mer pour les dénombrer rappelle des motifs présents chez Posidippe de Pella, dans l'épigramme 18 A.-B. et dans le v. 1 de l'épigramme 19 A.-B.

¹²¹ On comparera PHILOSTRATE *Images* I, 12, 2 et POSIDIPPE DE PELLA 16 A.-B. (cristal de roche roulé par un torrent.)

¹²² On comparera par exemple PHILOSTRATE, *Images*, I, 12, 1 et POSIDIPPE DE PELLA 13 A.-B. (Pégase frémissant la bride au cou, alors que Bellérophon vient de tomber).

¹²³ Cf. PHILOSTRATE, *Images*, I, 10, 3 et I, 15, 4 et POSIDIPPE DE PELLA 6 A.-B. (variété de béryl, peut-être nommée iris, taillée en forme de dé de manière à produire un arc-en-ciel : sur ce texte, voir GUTZWILLER Kathryn, « Nikonoe's Rainbow (Posidippus 6 Austin-Bastianini) », in *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 145, 2003 p. 44–46.)