



HAL
open science

Rivaliser avec les “tableaux” d’Homère : les références à Ἰεῖδωλοποιία de l’Iliade dans les Images de Philostrate l’Ancien

Évelyne Prioux

► To cite this version:

Évelyne Prioux. Rivaliser avec les “tableaux” d’Homère : les références à Ἰεῖδωλοποιία de l’Iliade dans les Images de Philostrate l’Ancien. *Aitia*. Regards sur la culture hellénistique au XXI^e siècle, 2021, 11.2, <10.4000/aitia.8685>. <halshs-03793911>

HAL Id: halshs-03793911

<https://shs.hal.science/halshs-03793911>

Submitted on 5 Oct 2022

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 - NoDerivatives 4.0 International License



Rivaliser avec les « tableaux » d'Homère : les références à l'εἰδωλοποιία de l'*Illiade* dans les *Images* de Philostrate l'Ancien

Évelyne Prioux

- 1 Dans les *Images*, Philostrate l'Ancien met en scène un sophiste expliquant un ensemble de tableaux conservés dans un même édifice à un groupe de jeunes gens. À plusieurs reprises, la poésie homérique est citée et les tableaux imaginaires que le peintre-sophiste évoque pour ses lecteurs entrent en rivalité avec les tableaux qu'est censée évoquer la poésie d'Homère¹. Le tableau intitulé « Antiloque » (II, 7) oppose explicitement les « tableaux (ou écrits) d'Homère » (Ὅμηρου γραφαί) à l'action tragique supposément mise en images par le peintre (τὸ δὲ τοῦ ζωγράφου ὄραμα). Plusieurs des tableaux de la galerie se construisent ainsi dans un dialogue avec les poèmes homériques et avec les images mentales dont l'*Illiade* et l'*Odyssée* étaient supposées susciter la formation : c'est particulièrement le cas dans les tableaux 1, 1 (« le Scamandre »), 1, 8 (« Amymonè »), 2, 2 (« L'éducation d'Achille »), 2, 7 (« Antiloque »), 2, 28 (« les Toiles ») et 2, 34 (« Les Heures »). Philostrate y déconstruit, de manière répétée, les images homériques pour leur substituer de nouveaux tableaux, de son invention, comme si l'art du sophiste consistait à entrer en émulation avec les qualités picturales de la poésie homérique. Dans le présent article, j'aimerais examiner si les passages homériques concernés passaient, du temps de Philostrate, pour des modèles d'ένάργεια (évidence descriptive) et quels commentaires les philologues antiques nous ont laissés à leur sujet : posaient-ils des problèmes de visualisation ?

¹ Sur ce point, voir principalement R. Webb, « Homère chez Philostrate », dans *À l'école d'Homère : la culture des orateurs et des sophistes*, S. Dubel, A.-M. Favreau-Linder, E. Oudot (dir.), Paris, Éd. rue d'Ulm, Études de littérature ancienne 24, 2015, p. 203-214 ; M. Squire, J. Elsner, « Homer and the Ekphrasists: Text and Picture in the Elder Philostratus' 'Scamander' (*Imagines* I.1) », dans *The Archaeology of Greece and Rome. Studies in Honour of Anthony Snodgrass*, J. Bintliff, N. K. Rutter (dir.), Edinburgh, Edinburgh University Press, 2016, p. 57-99.

Homère peintre

- 2 Avant d'en venir au texte de Philostrate, il sera utile de consacrer quelques remarques à l'analogie entre la poésie homérique et la peinture. Si l'analogie entre peinture et écriture est inscrite dans la langue grecque² et si les comparaisons entre arts visuels et arts du langage font partie intégrante des outils critiques anciens, il apparaît qu'Homère était volontiers comparé à un peintre, et plus particulièrement à un peintre excellent ou au meilleur des peintres³. Cette comparaison figure notamment dans les *Tusculanes*, où Cicéron évoque la puissance des images mentales, et particulièrement de celles qui se forment dans l'esprit des hommes lettrés et cultivés (5, 114). L'idée est illustrée par le cas de Démocrite qui, bien qu'ayant perdu la vue et ne pouvant se déplacer sans aide, parcourait tout l'univers de son esprit, puis par celui d'Homère qui, bien qu'aveugle, livre de véritables peintures à ses lecteurs :

et cum alii saepe, quod ante pedes esset, non uiderent, ille in infinitatem omnem peregrinabatur, ut nulla in extremitate consisteret. Traditum est etiam Homerum caecum fuisse ; at eius picturam, non poësin uidemus : quae regio, quae ora, qui locus Graeciae, quae species formaque pugnae, quae acies, quod remigium, qui motus hominum, qui ferarum non ita expictus est, ut, quae ipse non uiderit, nos ut uideremus, effecerit ? Quid ergo ? Aut Homero delectationem animi ac uoluptatem aut cuiquam docto defuisse umquam arbitramur ?

« Et si les autres hommes, souvent, ne voient même pas ce qui se trouve sous leur nez, cet auteur [= Démocrite] parcourait tout l'espace infini sans trouver de limite qui l'arrêtât. On raconte aussi qu'Homère était aveugle ; mais ce que nous voyons de lui n'est pas poésie, mais peinture : quelle région, quels rivages, quel lieu de la Grèce, quelle forme et genre de combat, quelle ligne de bataille, quelle manœuvre sur mer, quel mouvement humain ou animal n'a-t-il pas su peindre à la perfection de manière à nous faire voir ce qu'il n'a pas vu lui-même ? Alors quoi ? Devons-nous penser qu'il a manqué à Homère ou à quelque autre lettré le moindre des plaisirs de l'âme⁴ ? »

- 3 L'image d'Homère en peintre, que Cicéron avait vraisemblablement croisée dans des sources grecques, fut reprise par de nombreux auteurs grecs de l'époque impériale et s'imposa comme un véritable *topos*. Le Pseudo-Longin cite ainsi une scène de l'*Iliade* qui s'apparente selon lui à un tableau : il s'agit de la comparaison entre Hector et la houle menaçant d'engloutir un navire (*Il.*, XV, 624-628)⁵. Lykinos, personnage mis en scène par Lucien,

² Sur les deux sens du verbe γράφειν, voir J. Jouanna, « ΓΡΑΦΕΙΝ 'écrire' et 'peindre'. Contribution à l'histoire des mots et à l'histoire de l'imaginaire de la mémoire en Grèce ancienne », dans *La littérature et les arts figurés de l'Antiquité à nos jours. Actes du XIVe congrès de l'Association Guillaume Budé (Limoges, 25-28 août 1998)*, Paris, Les Belles Lettres, 2001, p. 55-70. Sur l'analogie entre écriture et peinture, voir, de manière générale, É. Prioux, s.v. « Peinture », dans *Dictionnaire des images du poétique*, J.-P. Guez, F. Klein, J. Peigney, É. Prioux (dir.), Paris, Garnier, à paraître.

³ Cette comparaison est une variante de celle qui fait d'Homère un artiste ou artisan excellent. Cette métaphore se trouve chez Denys d'Halicarnasse, *Comp.*, 20.

⁴ Sauf indication contraire, toutes les traductions sont personnelles.

⁵ *Du Sublime*, 10, 6 : ὁ δὲ ποιητὴς οὐκ εἰς ἅπαξ παρορίζει τὸ δεινόν, ἀλλὰ τοὺς αἰεὶ καὶ μόνον οὐχὶ κατὰ πᾶν κύμα πολλᾶκις ἀπολλυμένους εἰκονογραφεῖ, « le poète ne limite jamais le caractère terrible de la situation, mais fait un tableau de ceux qui sont perpétuellement et pour ainsi dire à chaque vague sur le point de mourir ». Le Pseudo-Longin file ensuite la métaphore artistique, en notant que la préposition ὑπέκ (*Il.*, 15, 628), obtenue par une composition de deux prépositions qui ne se combinent pas normalement, permet au poète,

l'un des auteurs contemporains de Philostrate, dans les *Portraits* (8), affirme qu'Homère est le « meilleur des peintres et qu'il ne le cède ni à Euphranon ni à Apelle ». L'exemple que reprend Lykinos est celui de la blessure de Ménélas, semblable à l'ivoire teinté de pourpre, ce qui fait référence à la comparaison d'*Illiade*, IV, 141-147, qui introduit l'image d'une femme orientale élaborant une riche parure pour les chevaux du roi⁶. Dans ce même passage, Lykinos envisage d'appeler Homère et Pindare pour l'aider à peindre/écrire (γραφάτω) le portrait de la dame dont il a entrepris de louer la beauté : cette aide passera par l'emprunt, à ces poètes, d'expressions et d'adjectifs tels que βοῶπιιν (« aux yeux de vache »).

- 4 Les scholies à l'*Illiade* et les commentaires d'Eustathe, qui reposent en partie sur des jugements critiques antérieurs formulés dès la période hellénistique ou au temps de la Seconde Sophistique, témoignent elles aussi du succès de la métaphore comparant Homère à un peintre. Alors qu'assez peu de commentaires stylistiques et de commentaires critiques subsistent dans les scholies qui nous sont parvenues⁷, la question de l'ἐνάργεια ou de la capacité du texte à placer l'action sous les yeux du lecteur y est soulevée à plusieurs reprises⁸ : on peut relever plus de soixante exemples, éparpillés dans les scholies à l'*Illiade*. Quant au commentaire d'Eustathe, il nous fournit lui aussi plus de cinquante exemples de réflexions sur l'ἐνάργεια de l'*Illiade* ou sur les talents de peintre qu'Homère y déploie. Les passages qui reçoivent ce type de commentaire dans les scholies ou chez Eustathe ne se superposent qu'en partie, ce qui suggère que cette approche était particulièrement répandue et qu'elle pouvait aussi s'appliquer à des passages pour lesquels nous ne conservons plus de réflexion de ce type. On peut également noter que ce type de réflexions semble plus fréquent dans les commentaires à l'*Illiade* que dans ceux portant sur l'*Odyssée*. Les deux sens possibles du verbe γράφειν, « écrire » et « peindre », font qu'il n'est pas toujours possible de déterminer si les commentateurs comparent réellement le texte d'Homère à une peinture, mais certaines mentions explicites de l'art de peindre sont repérables grâce à la présence d'adverbes tels que γραφικῶς (« de manière picturale ») ou à celle de composés du type (διὰ) ζωγραφῶ. Ainsi Eustathe introduit-il une triple comparaison entre Hélène tissant ses toiles qui représentent les combats devant Troie, un peintre et le poète Homère⁹. La description précise des blessures et de leurs effets anatomiques suscite particulièrement ce type de lectures qui comparent le poète à un peintre¹⁰. Plus généralement, les détails des attitudes

« par la compression du vers, de façonner (ἀπεπλάσατο) la souffrance avec le plus grand talent et d'imprimer (ἐνετύπωσεν) à l'expression le caractère propre du danger ».

⁶ Le commentaire de Lykinos rejoint ici celui des scholies bT au même passage.

⁷ Voir cependant N. J. Richardson, « Literary Criticism in the Exegetical Scholia to the *Iliad*: A Sketch », *CQ*, 30, 1980, p. 265-287 ; R. Nünlist, *The Ancient Critic at Work: Terms and Concepts of Literary Criticism in Greek Scholia*, Cambridge, CUP, 2009, en particulier le chap. 9 ; G. Araújo de Freitas, « A 'evidência' (ἐνάργεια) na *Iliada* segundo os escólios exegeticos (bT) em paralelo com as lições dos retores do período helenístico e imperial », *Classica*, 32-1, 2019, p. 195-215.

⁸ Cf. R. Nünlist, *The Ancient Critic at Work*, ouvr. cit., p. 194-198 ; G. Araújo de Freitas, « A 'evidência' (ἐνάργεια) na *Iliada* segundo os escólios exegeticos (bT) em paralelo com as lições dos retores do período helenístico e imperial », art. cit. Ce sont particulièrement les scholies bT qui semblent conserver la trace de jugements stylistiques liés à la question de l'ἐνάργεια. Voir particulièrement, pour la question de l'ἐνάργεια sans mention de la peinture, Σ bT II., XXIII, 362-372.

⁹ *Illiade*, III, 125-128, et Eustathe, vol. I, p. 618 van der Valk.

¹⁰ Blessure de Ménélas (Σ IV, 141), de Sarpédon (Σ V, 664), du cheval de Nestor (Σ VIII, 85), d'Hélénos (Σ XIII, 593-597 ; Eustathe, vol. III, p. 515 van der Valk) ; mort de l'un des chevaux de Patrocle (Σ XVI, 470) ; blessure d'un guerrier représenté sur le bouclier d'Achille (Σ XVIII, 538 : à propos des mots « autour des épaules, son vêtement était rougi par le sang », les scholies T écrivent κάκ τούτων φαίνεται γραφικὴν εἰδῶς, « avec

et mouvements (ἐνέργεια) des hommes ou des animaux peuvent être qualifiés de « picturaux »¹¹. C'est particulièrement le cas lorsque ces attitudes et mouvements signalent le caractère décisif d'un instant : ainsi pour la scène où Thétis supplie Zeus (I, 500-501¹²), pour la scène qui suit le moment où les sorts de Ménélas et de Pâris ont été secoués dans un casque (III, 327¹³), pour la scène où Aphrodite, changée en vieille femme, s'approche d'Hélène (III, 385), pour la capture d'Adraste (VI, 40-44), pour l'instant où Diomède fiche sa lance en terre et reconnaît Glaucos pour son hôte (VI, 213), pour le tableau familial réunissant Hector, Andromaque et Astyanax (VI, 405, mais aussi VI, 467), pour la comparaison entre Pâris et un cheval fier (VI, 506-513¹⁴), pour Hector cherchant à franchir le fossé (XII, 49-54), puis brisant la porte du mur des Achéens (XII, 457-466), pour Ajax cerné par les Troyens (XVI, 107-111¹⁵), pour les chevaux de Patrocle réagissant à la mort du cheval Pédase (XVI, 470), pour Patrocle s'apprêtant à affronter Hector (XVI, 734¹⁶), pour Ménélas dépouillant le corps du Troyen Euphorbe sous les yeux d'Hector (XVII, 85-86¹⁷), pour un lion ou une lionne avec ses lionceaux, qui, attaqué par des chasseurs, ferme ses paupières¹⁸, pour les chevaux d'Achille, immobiles, « pleurant comme des stèles » le décès de Patrocle (XVII, 437-440¹⁹), pour la comparaison entre Achille

ces mots, Homère manifeste qu'il connaît l'art de peindre ») ; lion blessé (XX, 164-175 ; Eustathe, vol. IV, p. 386 van der Valk).

11 Voir notamment la scène où Achille et Automédon s'activent pour préparer le festin, lors de la πρῆσβεία : *Il.*, IX, 209 (« Automédon tenait <ce bassin> et le divin Achille coupait <les viandes> »). Une succession de gestes sont décrits sur un rythme rapide. Cette scène est comparée à une peinture exacte, qui n'amoindrit ni n'ennoblit son sujet, par les scholies AbT à *I/Il.*, II, 478-479.

12 « Elle s'assit auprès de lui, enlaça ses genoux de sa main gauche et plaça sa main droite sous son menton ». Les scholies bT indiquent que la posture (σχῆμα) de Thétis était susceptible de fléchir Zeus et que « (le poète) a ici présenté l'image d'un suppliant comme dans une peinture (ὡς ἐν γραφῇ) ».

13 Σ III, 327 : « il a modelé ce passage de manière picturale » (Ζωγραφικῶς δὲ ἐκτετύπωκε τοῦτο).

14 VI, 506-513 ; Eustathe, vol. II, p. 373 van der Valk : « Remarque comme le poète formule également cette comparaison avec le cheval d'une manière picturale, autrement dit sous la forme d'une peinture (γραφικῶς, ἦτοι ὡς ἐν ζωγραφίας τύπῳ). Car, assurément, (...) en entendant ces mots, n'as-tu pas l'impression de voir un cheval piaffer et dresser haut la tête, comme ces chevaux de race, qui sont tous conscients de leur propre splendeur. On croirait voir ce bon cheval qui porte bien haut sa tête fière et sa crinière (...) qui court sur ses épaules en ondoyant. Car telle est la qualité de dessin (καλλιγραφεῖ) qu'Homère met dans ce passage. »

15 Les scholies bT commentent l'effet expressif du polyptote du verbe βάλλω en deux vers (βάλλοντες, βαλλομένη, βάλλετο... κάπ, v. 105-106) : Ajax est frappé par les coups des Troyens et son casque est ballotté et frappe ses tempes en résonnant d'un bruit terrible (δαινὴν... καναχῆν), les paragnathides frappent elles aussi. Si la répétition était minimisée par certains commentateurs, comme Aristarque qui corrigeait βάλλετο en τύπτετο, le polyptote pouvait aussi être défendu parce qu'Homère « aurait répété le terme pour l'intensité de la scène. Ce procédé ne saurait être imité par les peintres et les sculpteurs (ἀμίμητα δὲ ταῦτα καὶ γραφεῦσι καὶ πλάσταις) » (Σ XVI, 105-106). Les scholies T ajoutent que « ce passage est célébré comme ayant plus de puissance évocatoire qu'une peinture » (ἐπαινεῖται δὲ ὁ τόπος ὡς καὶ ζωγραφίας ἐναργέστερον ἔχων, Σ XVI, 107-111).

16 Eustathe, vol. III, p. 352 van der Valk : « c'est de manière picturale, autrement dit comme dans une peinture, que le poète arrête les chevaux d'Hector au-dessus du fossé, et dit qu'Hector, lui, voulait le traverser... »

17 Σ T XVII, 85-86 : σχεδὸν ἔδειξε τὸ πρᾶγμα ἐν πίνακι, « il a presque montré l'action comme dans un tableau ».

18 Le lion intervient dans une comparaison évoquant Ajax aux côtés de Patrocle. Les scholies T à ce passage (*Il.*, XVII, 136) indiquent que « les mots y ont dépassé jusqu'à la peinture » (ὑπερέβαλε δὲ ὁ λόγος καὶ τὴν γραφικὴν).

19 XVII, 437-440 ; Eustathe, vol. IV, p. 75 van der Valk : « après les avoir pour ainsi dire esquissés de manière picturale (γραφικῶς οἷον ὑποτυπωσάμενος), le poète met en évidence, par un style noble, la simplicité de la scène... »

et un lion blessé (XX, 164-175²⁰), pour la description précise de Lycaon suppliant Achille (XXI, 64-73²¹), pour la description d'Astéropée acculé aux rochers par Achille (XXI, 175), ou pour Achille arrachant sa lance du corps mort d'Hector, qui vient de rendre l'âme, alors que les Grecs s'approchent et contemplent la scène (Σ 22, 367²²). Dans ces exemples, l'analogie avec la peinture repose notamment sur la question de la « composition » des images, avec l'interaction, au sein d'un groupe, de plusieurs figures (cf. particulièrement VI, 405 ; XVI, 470 ; XXI, 64-73). Elle peut aussi reposer sur la justesse de l'observation des animaux et de leurs attitudes, comme pour le cheval de race auquel est comparé Pâris (VI, 506-513) ou les mouvements du lion blessé auquel est comparé Achille (XX, 164-175). De la même façon, Eustathe salue la justesse de l'observation des attitudes des charognards, lorsque Ulysse imagine ces oiseaux dévorant le corps de Sôque (XI, 454). La peinture des caractères et des passions des hommes ou des animaux rapproche elle aussi Homère d'un bon portraitiste : affolement des chevaux d'Adraste en VI, 40-44 ; caractères d'Hector et d'Andromaque en VI, 405 et VI, 467 ; portrait Althée en IX, 566-572²³ ; audace d'Hector opposée à la peur de ses chevaux en XII, 49-54 ; chagrin qui fige les chevaux d'Achille en XVII, 437-440 ; crainte des chiens sommés d'attaquer les deux lions au sein des images du bouclier d'Achille en XVIII, 586²⁴ ; fureur et dangerosité du lion blessé et analogie avec la douleur d'Achille en XX, 164-175. Les sentiments et les passions sont exprimés par des postures, perçues comme picturales, parce que les commentateurs lisent Homère à la lumière d'une culture visuelle marquée par les *Pathosformeln*, les postures expressives qui traduisent l'intensité d'une scène et les émotions des personnages : on peut citer les analyses qu'Eustathe ou les scholies livrent des vers où Achille est étonné par les supplications pitoyables de Lycaon en XXI, 64 et suiv.²⁵, du passage où Priam supplie Hector de ne pas se battre contre Achille (Σ XXII, 37), ou encore d'un passage de la visite de Priam à la tente d'Achille (XXIV, 551)²⁶. Les gestes de supplication sont perçus, dans les deux cas, comme éminemment picturaux.

- 5 La description des paysages au sein du récit ou dans des comparaisons épiques motive elle aussi plusieurs éloges du talent de peintre paysagiste qui serait celui d'Homère²⁷. Les scènes perçues comme « picturales » sont notamment celles qui impliquent la présence d'un spectateur au sein du récit et qui nous montrent un personnage contemplant, en plongée ou

²⁰ XX, 164-175 ; Eustathe, vol. IV, p. 386 van der Valk.

²¹ XXI, 64-73 ; Eustathe, vol. IV, p. 458 van der Valk.

²² Σ T *ad loc.* : ἔστι πάλιν ὡς ἐπὶ γραφῆς τὸ πᾶν σκοπῆσαι, « ici encore, il est possible de tout observer, comme sur une peinture ».

²³ Eustathe, vol. II, p. 785 van der Valk : « il peint aussi de manière précise (διαγράφει) l'immense chagrin que la mère de Méléagre ressent à l'encontre de son fils et livre une peinture (ζωγράφει) du caractère féminin ».

²⁴ Σ XVIII, 586 ; Eustathe, vol. IV, p. 263 van der Valk.

²⁵ Eustathe, vol. IV, p. 458 van der Valk.

²⁶ Eustathe, vol. IV, p. 953 van der Valk.

²⁷ Σ II, 307 : description du lieu (« sous un beau platane au pied duquel coulait une source brillante ») où prend place le sacrifice propitiatoire d'Aulis et où les guerriers grecs, rassemblés, assistent au prodige qui annonce que Troie ne tombera que la dixième année (un passereau et ses huit petits sont dévorés sous leurs yeux par un dragon). Le scholiaste commente : μόνον οὐχὶ χρώμασιν ἡμῖν τὸν τῆλονοντ' ἐσήμανε, « il [= le poète ou Ulysse, qui parle] a seulement omis de signaler ce passage par des couleurs ». On notera qu'il s'agit aussi d'un moment décisif pour les différents personnages qui contemplent un prodige. Σ IV, 107 : paysage d'une chasse en montagne ; Σ V, 866-867 : description d'un ciel de tempête ; XII, 34 et Eustathe, vol. II, p. 320 van der Valk : inondation de la plaine de Troie ; Σ XIII, 11 : vue, depuis les sommets, des régions habitées par les hommes.

en contre-plongée, un phénomène ou un paysage²⁸. Ce sont aussi celles où un contraste explicite ou implicite entre ombre et lumière est présent : ainsi pour la description de Diomède et de ses compagnons endormis (Σ X, 153-154), où l'éclat des armes contraste avec l'ombre nocturne, ou pour celle d'Hector semblable à un astre dans la nuit (Σ XXII, 37). Les descriptions longues et détaillées sont aussi volontiers qualifiées de picturales : c'est le cas pour celle de l'armure d'Agamemnon au début du chant XI.

- 6 Eustathe note aussi les qualités visuelles des passages où Homère tente, selon lui, de donner corps, par le choix des mots, à une entité abstraite ou à une personnification, par le choix d'un adjectif qui permet de l'incarner et de la rendre σωματικώτερον : ainsi il est, selon lui, pictural de dire qu'Aurore « porte la lumière » (φόως φέρη, en XI, 2²⁹), plutôt que d'employer le composé φωσφόρος. Il en va de même pour les passages qui évoquent les personnifications des Prières et de l'Erreur (IX, 501³⁰ ; XVIII, 586³¹). Comme chez Lucien, c'est parfois la mention d'un détail coloré qui rappelle à Eustathe que le poète est aussi un peintre³².
- 7 La critique ancienne identifiait donc bien, chez Homère, la présence de tableaux et de procédés picturaux, ce qui ouvrait la possibilité, pour un auteur décrivant des tableaux imaginaires, d'entrer en émulation avec les modèles picturaux de l'*Illiade*.

Tableaux homériques et tableaux philostrateens

Le Scamandre

- 8 Le premier exemple de rivalité avec un « tableau homérique » que nous livrent les *Images* est l'*ekphrasis* du combat entre le Scamandre et Héraïstos (I, 1). Cette image, qui occupe une position programmatique au seuil du recueil de Philostrate, a été récemment analysée en ce sens par Michael Squire et Jaś Elsner : « In this highly programmatic opening, audiences are faced not just with an ekphrasis, but rather with an ekphrasis about ekphrastic visualisation³³ ». Autrement dit, Philostrate pose d'emblée la question des images mentales dont la lecture de l'*Illiade* suscite la formation. Voici le texte de cette description (*Images*, I, 1, 1-2) :

Ἔγνωσ, ὦ παῖ, ταῦτα Ὀμήρου ὄντα ἢ οὐ πώποτε ἔγνωκας δηλαδὴ
θαῦμα ἡγούμενος, ὅπως δὴποτε ἔζη τὸ πῦρ ἐν τῷ ὕδατι; συμβάλλωμεν
οὔν ὃ τι νοεῖ, σὺ δὲ ἀπόβλεψον αὐτῶν, ὅσον ἐκεῖνα ἰδεῖν, ἀφ' ὧν ἡ
γραφὴ. οἷσθ' ἂν πού τις Ἰλιάδος τὴν γνώμην, ἐν οἷς Ὀμηρος ἀνίστησι
μὲν τὸν Ἀχιλλεῖα ἐπὶ τῷ Πατρόκλῳ, κινοῦνται δὲ οἱ θεοὶ πολεμεῖν
ἀλλήλοισι. τούτων οὔν τῶν περὶ τοὺς θεοὺς ἡ γραφὴ τὰ μὲν ἄλλα
οὐκ οἶδε, τὸν δὲ Ἥφαιστον ἐμπεσεῖν φησι τῷ Σκαμάνδρῳ πολὺν
καὶ ἄκρατον.

²⁸ Diomède contemplant l'ascension au ciel d'Arès (Σ V, 866-867) ; Zeus et Poséidon contemplant des régions habitées par les hommes (Σ XIII, 11) ; Priam apercevant Hector et le suppliant de ne pas se battre (Σ XXII, 37).

²⁹ Eustathe, vol. III, p. 135 van der Valk.

³⁰ Eustathe, vol. II, p. 773-774 van der Valk. On pourra comparer avec Héraclite, *Problèmes homériques*, 37, qui note, au sujet de la description des Prières, qu'Homère est « tel un peintre des passions humaines » (παθῶν... ἀνθρωπίνων ὡστερεῖ ζωγράφος).

³¹ Eustathe, vol. IV, p. 263 van der Valk.

³² Voir notamment le commentaire de l'adjectif γλαυκῶπις, vol. I, p. 137 van der Valk. Comparer avec Σ T *ad Il.*, XVIII, 538.

³³ M. Squire, J. Elsner, « Homer and the Ekphrasists... », art. cit., p. 61.

ὄρα δὴ πάλιν πάντα ἐκεῖθεν. ὑψηλὴ μὲν αὕτη ἡ πόλις καὶ ταυτὶ τὰ κρήδεμνα τοῦ Ἰλίου, πεδίον δὲ τουτὶ μέγα καὶ ἀποχρῶν τὴν Ἀσίαν πρὸς τὴν Εὐρώπην ἀντιτάξαι, πῦρ δὲ τοῦτο πολὺ μὲν πλημμυρεῖ κατὰ τοῦ πεδίου, πολὺ δὲ περὶ τὰς ὄχθας ἔρπει τοῦ ποταμοῦ, ὡς μηκέτι αὐτῷ δένδρα εἶναι. τὸ δὲ ἀμφὶ τὸν Ἥφαιστον πῦρ ἐπιρρεῖ τῷ ὕδατι, καὶ ὁ ποταμὸς ἀλγεῖ καὶ ἰκετεύει τὸν Ἥφαιστον αὐτός. ἀλλ' οὔτε ὁ ποταμὸς γέγραπται κομῶν ὑπὸ τοῦ περικεκαῦσθαι οὔτε χλωεύων ὁ Ἥφαιστος ὑπὸ τοῦ τρέχειν καὶ τὸ ἄνθος τοῦ πυρὸς οὐ ξανθὸν οὐδὲ τῆ εἰθισμένη ὄψει, ἀλλὰ χρυσοειδὲς καὶ ἠλιώδες. ταῦτα οὐκέτι Ὀμήρου.

« As-tu remarqué, mon enfant, que cette peinture est basée sur la poésie d'Homère ou ne l'as-tu pas identifié, parce que tu songeais à ce miracle : comment le feu peut vivre au milieu de l'eau ? Essayons donc de comprendre ce que cela signifie, et toi, détourne les yeux de cette scène pour ne plus considérer que la source de cette peinture. Tu connais certainement ce qui est exposé dans *l'Iliade*, dans les pages où Homère montre Achille retournant au combat pour venger Patrocle et où les dieux se mettent en route pour engager le combat entre eux. De cette théomachie, la peinture ne retient rien, si ce n'est qu'elle relate la manière dont Héphaïstos se rua sur le Scamandre avec toute sa puissance et sa violence.

Maintenant regarde à nouveau : tout vient de là. Voici la haute cité et, là, les créneaux de Troie ; ici, une vaste plaine, suffisamment grande pour que l'Asie puisse s'y ranger en ordre de bataille et affronter l'Europe. Un immense flot de feu roule dans la plaine et l'envahit ; il rampe, puissant, sur les rives du fleuve, si bien que les arbres n'existent déjà plus. Le feu qui entoure Héphaïstos se répand sur la surface de l'eau ; le fleuve souffre et supplie lui-même Héphaïstos. Mais le fleuve a été peint sans chevelure, car celle-ci a brûlé, et Héphaïstos ne boîte pas, puisqu'il court. De plus, l'éclat du feu n'est pas jaune et ne présente pas l'aspect habituel : il est doré et solaire et ces détails ne s'accordent plus avec Homère. »

- 9 Comme on le voit, le rhéteur propose un aller-retour entre le tableau et le texte homérique. Pour comprendre le tableau, l'enfant doit d'abord prendre ses distances avec la scène « merveilleuse » ou « surprenante » qu'il voit, et se focaliser sur le texte homérique, ce qui lui permet ensuite d'identifier les échos au texte homérique dans le tableau, mais aussi les écarts : Héphaïstos, interpellé sous l'épithète *κυλλοπόδιον* (« boiteux ») par Héra dans le texte d'Homère³⁴, n'est plus boiteux dans le tableau philostrateen, puisqu'il court³⁵. Le peintre a également voulu préciser l'apparence physique des deux dieux, en imaginant que le Scamandre n'aurait plus de cheveux et que le feu qui entoure Héphaïstos ne serait pas blond, mais doré. Comme l'ont noté R. Webb, puis M. Squire et J. Elsner, ces deux détails reposent sur des jeux de mots³⁶ : la chevelure (*κόμη*) disparue et brûlée est tout à la fois la végétation des rives dont Homère notait déjà la disparition du fait de l'incendie et la chevelure du dieu, non mentionnée par le poète ; quant à l'aspect doré et solaire du feu, il s'explique par le fait que le feu brûlant le Scamandre ne saurait être « jaune » (*ξανθός*), par nécessité de contraste dans la palette du peintre, puisque le Scamandre est également nommé le Xanthe, le Fleuve Jaune.

³⁴ *Il.*, XXI, 331.

³⁵ R. Webb, « Homère chez Philostrate », art. cit., p. 212.

³⁶ R. Webb, « Homère chez Philostrate », art. cit., p. 212 ; M. Squire, J. Elsner, « Homer and the Ekphrasists... », art. cit., p. 75-76.

- 10 Par ces détails, qui transfèrent des caractéristiques tirées du paysage sur les corps d'Héphaïstos et du Scamandre et qui, nous dit le rhéteur, s'écartent d'Homère, Philostrate semble entrer en compétition avec l'ένάργεια des poèmes homériques. En effet, Eustathe, qui s'appuie en partie sur des commentaires beaucoup plus anciens que le sien, loue à plusieurs reprises la manière dont Homère, par le choix des mots, parvient à « incarner » ou à donner « une corporéité plus importante » (σωματικώτερον) à certaines figures (personnifications d'abstraites comme les Prières et l'Erreur, ou personnifications de phénomènes naturels comme l'Aurore) :

[À propos d'*Iliade*, XI, 2.] L'expression « φώς φέρη » (« porter la lumière ») juxtapose les deux éléments qui deviendront chez les poètes ultérieurs la « φωσφόρος » (« porte-lumière ») et montre de manière plus incarnée (σωματικώτερον), comme dans une peinture, la figure mythologique d'Éds qui, pour servir les dieux, porte une torche et les réveille de leur sommeil, montée, selon Homère, sur un bige tiré par Lampos et Phaëthon ou, selon les poètes plus récents, sur Pégase³⁷.

[À propos d'*Iliade*, IX, 501.] Picturale est la manière dont le poète élabore l'image des Prières et de l'Erreur et décrit ce qui se rapporte en propre à ceux qu'elles affectent (...) Il déplace ce qui concerne les prières des hommes dans une sorte de tableau qui se rapporte à l'Erreur et aux Prières et s'attache, selon son habitude picturale et poétique, à caractériser les émotions de ceux qui sont affectés par elles. (...) Il peint précisément (διαζωγραφεί) les Prières comme « boiteuses » pour les distinguer d'Erreur « aux pas lestes », parce que ceux qui prient marchent d'un pas lent qu'on dirait entravé ; il les peint aussi comme « ridées » en raison de l'aspect qu'a le visage des suppliants – un visage déformé par la tristesse et par des traits contractés³⁸.

- 11 Ainsi Philostrate emploie les procédés d'ένάργεια que les commentaires attribuaient à Homère, et les emploie pour entrer en émulation avec des passages où Homère n'y a pas forcément eu recours. On peut faire l'hypothèse que les passages avec lesquels Philostrate est particulièrement entré en émulation sont ceux dont les scholies pointaient déjà les qualités visuelles. Comme nous le verrons, les commentaires conservés ne permettent pas toujours de valider cette hypothèse, mais elle se vérifie au moins, comme l'ont signalé M. Squire et J. Elsner³⁹, pour l'*ecphrasis* du Scamandre. Le combat d'Héphaïstos et du Scamandre s'inscrit en effet dans une suite de passages dont les commentateurs anciens ont signalé l'ένάργεια et la puissance suggestive : le combat d'Achille et du Scamandre, qui précède immédiatement, fut commenté en ce sens dès Douris de Samos⁴⁰ ; la Théomachie des chants XX-XXI est elle aussi présentée, de manière

³⁷ Eustathe, vol. III, p. 135 van der Valk : Τὸ δὲ « φώς φέρη » συντίθησι μὲν τὴν παρὰ τοῖς μεθ' Ὀμηρον φωσφόρον, δηλοῖ δὲ σωματικώτερον ὡς ἐν τινὶ ζωγραφίᾳ λαμπαδηφορεῖν ὑπουργικῶς τὴν μυθικὴν Ἡῶ τοῖς θεοῖς καὶ ἐξανιστᾶν τοῦ ὕπνου αὐτοῦς, ἔποχον οὐσαν κατὰ τὸν μῦθον ἢ ξυνωριδί ἵππων καθ' Ὀμηρον Λάμπου καὶ Φαέθοντος ἢ τῷ Πηγάσῳ κατὰ τοὺς νεωτέρους.

³⁸ Eustathe, vol. II, p. 773-774 van der Valk : Τὰς δὲ λιτὰς χλωλὰς τε διαζωγραφεῖ πρὸς διαστολὴν τῆς ἀρτίποδος Ἄτης διὰ τὸ σχολαίῳ ποδί καὶ ὡς οἷον συμπεποδισμένους βαίνειν τοὺς λισσομένους, καὶ ῥυσσὰς δὲ διὰ τὸ σχῆμα τοῦ προσώπου τῶν ἰκετευόντων, οἷς σκυθρωπάζον καὶ συναγόμενον ῥικνοῦται τὸ πρόσωπον.

³⁹ M. Squire, J. Elsner, « Homer and the Ekphrasists... », art. cit., p. 69.

⁴⁰ Voir notamment Douris de Samos, fr. 89 Jacoby (le fragment est cité par les scholies genevoises à *Iliade*, XXI, 257), et Démétrios, *Du style*, 209.

répétée, comme particulièrement picturale ou suggestive⁴¹. Dans le cas du combat d'Achille et du Scamandre, les commentateurs pointaient parfois la puissance évocatrice excessive de la comparaison entre le Scamandre en crue et un fontainier creusant des rigoles : la vivacité de la scène de jardin et sa précision ne nuisaient-elles pas à la visualisation du combat épique, avec un décalage évident entre, d'une part, l'humilité d'une paisible scène de la vie quotidienne et, d'autre part, la grandeur du combat entre Achille et le fleuve⁴² ? Dans le cas de la Théomachie, c'est plutôt le caractère surnaturel des images mentales que suscite le poème qui est perçu comme potentiellement problématique, notamment par le Pseudo-Longin⁴³ :

ὁ δὲ πῶς μεγεθύνει τὰ δαιμόνια;

ὄσσον δ' ἡροειδὲς ἀνὴρ ἴδεν ὀφθαλμοῖσιν,
ἦμενος ἐν σκοπιῇ, λεύσσων ἐπὶ οἴνοπα πόντον,
τόσσον ἐπιθρώσκουσι θεῶν ὑψηχέες ἵπποι.

τὴν ὀρμὴν αὐτῶν κοσμικῶ διαστήματι καταμετρεῖ. τίς οὖν οὐκ ἂν εἰκότως διὰ τὴν ὑπερβολὴν τοῦ μεγέθους ἐπιφθέγγαιτο, ὅτι ἂν δις ἐξῆς ἐφορμήσωσιν οἱ τῶν θεῶν ἵπποι, οὐκέθ' εὐρήσουσιν ἐν κόσμῳ τόπον; ὑπερφυᾶ καὶ τὰ ἐπὶ τῆς θεομαχίας φαντάσματα:

ἀμφὶ δ' ἐσάλπιγξεν μέγας οὐρανὸς Οὐλυμπός τε.
ἔδδαισεν δ' ὑπένερθεν ἄναξ ἐνέρων Αἰδωνεύς,
δεῖσας δ' ἐκ θρόνου ἄλτο καὶ ἴαχε, μή οἱ ἐπειτα
γαῖαν ἀναρρήξειε Ποσειδάων ἐνοσίχθων,
οἰκία δὲ θνητοῖσι καὶ ἀθανάτοισι φανεῖη
σμερδαλέ' εὐρώεντα, τὰ τε συγγέουσι θεοὶ περ.

ἐπιβλέπεις, εταῖρε, ὡς ἀναρρηγνυμένης μὲν ἐκ βάθρων γῆς, αὐτοῦ δὲ γυμνουμένου ταρτάρου, ἀνατροπὴν δὲ ὅλου καὶ διάστασιν τοῦ κόσμου λαμβάνοντος, πάνθ' ἄμα, οὐρανὸς ἄδης, τὰ θνητὰ τὰ ἀθάνατα, ἅμα τῇ τότε συμπολεμεῖ καὶ συγκινδυνεύει μάχῃ; ἀλλὰ ταῦτα φοβερὰ μὲν, πλὴν ἄλλως, εἰ μὴ κατ' ἀλληγορίαν λαμβάνοιτο, παντάπασιν ἄθεα καὶ οὐ σώζοντα τὸ πρέπον. Ὅμηρος γάρ μοι δοκεῖ παραδιδοῦς τραύματα θεῶν στάσεις τιμωρίας δάκρυα δεσμὰ πάθη πάμφυρτα τοὺς μὲν ἐπὶ τῶν Ἰλιακῶν ἀνθρώπους ὄσον ἐπὶ τῇ δυνάμει θεοῦς πεποιηκέναι, τοὺς θεοὺς δὲ ἀνθρώπους. ἀλλ' ἡμῖν μὲν δυσδαιμονοῦσιν ἀπόκειται λιμὴν κακῶν ὁ θάνατος, τῶν θεῶν δ' οὐ τὴν φύσιν, ἀλλὰ τὴν ἀτυχίαν ἐποίησεν αἰώνιον. πολὺ δὲ τῶν περὶ τὴν θεομαχίαν ἀμείνω τὰ ὅσα ἄχραντόν τι καὶ μέγα τὸ δαιμόνιον ὡς ἀληθῶς καὶ ἄκρατον παρίστησιν, οἷα (πολλοῖς δὲ πρὸ ἡμῶν ὁ τόπος ἐξείργασται) τὰ ἐπὶ τοῦ Ποσειδῶνος,

τρέμε δ' οὔρεα μακρὰ καὶ ὕλη
καὶ κορυφαὶ Τρώων τε πόλις καὶ νῆες Ἀχαιῶν
ποσσὶν ὑπ' ἀθανάτοισι Ποσειδάωνος ἰόντος.
βῆ δ' ἐλάαν ἐπὶ κύματ', ἄταλλε δὲ κήτε' ὑπ' αὐτοῦ
πάντοθεν ἐκ κευθμῶν, οὐδ' ἠγνοίησεν ἄνακτα·
γηθοσύνη δὲ θάλασσα δίστατο, τοὶ δὲ πέτοντο.

⁴¹ Voir par exemple le Pseudo-Longin, *Du sublime*, 9, 5-8 (cité *infra*), et Eustathe, vol. IV, p. 366 van der Valk (à propos d'*Il.*, XX, 66 et XXI, 387-388 : le passage est cité *infra*).

⁴² Cf. Douris de Samos, fr. 89 Jacoby (voir *supra*, n. 40). Les sources qui traitent de ce passage de l'*Illiade* montrent qu'il y a eu un débat autour de son ἐνάργεια : ce passage, qui livre une image précise d'une scène de jardin, doit-il être loué pour son ἐνάργεια, ou représente-t-il un exemple de « μίμησις ratée » dans la mesure où le comparant (une tranquille scène de jardin) n'a que peu de rapport avec le comparé (une scène de bataille pleine de violence) ? Si Douris adoptait, semble-t-il, une position critique, Démétrios cite au contraire ce passage comme un exemple d'ἐνάργεια (*Du style*, 209).

⁴³ *Du sublime*, 9, 5-8.

« Mais combien le premier (= Homère) donne pour sa part de grandeur aux choses divines :

Aussi loin qu'un homme assis sur une guette peut, de ses yeux, embrasser d'air brumeux quand il contemple la mer couleur de vin, aussi loin bondissent les chevaux des dieux au hennissement fier⁴⁴. »

« Il compare ainsi le bond des chevaux aux dimensions du monde. Qui donc, confronté à cette image qui exagère la grandeur, ne n'exclamerait pas, avec l'apparence de la raison, que si les chevaux des dieux s'avisent de bondir deux fois de suite, ils ne trouveront pas, dans le monde, la place pour le faire ? Les images mentales que sollicite le passage de la Théomachie sont elles aussi surnaturelles :

Tout autour, l'immensité du ciel et l'Olympe résonnèrent comme un clairon et, sous la terre, Aïdoneus, le prince des morts, prit peur. Épouvanté, il bondit de son trône et cria, de peur que Poséidon qui ébranle le monde ne fracturât la terre et que les Demeures, effrayantes et moisies, que les dieux mêmes ont en horreur, n'apparussent aux yeux des mortels et des immortels⁴⁵. »

« Vois-tu, mon ami, comme la terre s'est fracturée au plus profond, comme le Tartare lui-même a été mis à nu, comme l'univers entier a été pris d'un vomissement et d'une convulsion, de sorte que, tous ensemble, le ciel et l'Hadès, les mortels et les immortels, sont au même moment engagés dans la même guerre et dans le même danger par cette bataille ? Mais ces images sont tout à fait effrayantes et, à moins qu'on ne les interprète comme des allégories, elles sont totalement impies et ne respectent pas les convenances. Il me semble en effet que lorsque Homère nous livre les blessures des dieux, leurs discordes, leurs vengeances, leurs larmes, leurs emprisonnements, leurs passions de toutes natures, il a fait des hommes de l'*Illiade*, autant qu'il le pouvait, des dieux, et que, des dieux, il a fait des hommes. (...) Bien supérieurs à la Théomachie sont tous les passages où il représente (conformément à la vérité) le statut divin comme quelque chose d'intouchable, de pur et d'immense, comme c'est le cas (mais ce passage a été traité par beaucoup de personnes avant moi) dans les vers sur Poséidon :

C'est alors que tremblèrent les hautes montagnes, les bois, les cimes, la cité des Troyens, et les nefs des Achéens sous les pieds immortels de Poséidon en marche. Il s'élança en char sur les flots, et de toutes parts, à ses pieds, les monstres marins bondissaient hors de leurs caches, et reconnaissaient leur roi ; dans sa joie, la mer se fendit et les coursiers volèrent⁴⁶. »

- 12 L'entrée en scène d'Hadès dont le Pseudo-Longin commentait le caractère effrayant est analysée en termes d'ένάργεια par Eustathe qui associe, dans un même commentaire, ce passage de la Théomachie (XX, 66) et les vers XXI, 387-388 qui suivent immédiatement le combat d'Héphaïstos et du Scamandre⁴⁷ :

Εἶτα ἐπάγει ἐπιφωνηματικῶς τὸ «τόσσοσ ἄρα κτύπος ὤρτο θεῶν ἐριδι ξυνιόντων». πόσος τόσσοσ, ὤ ποιητά; ὅσον, φαίη ἄν, ἀποτελέσει βροντῶν Ζεύς, ἦγουν ἀήρ, καὶ γῆ ὅλη τινασσομένη σὺν ὀρέων

⁴⁴ *Il.*, V, 771-773.

⁴⁵ *Il.*, XX, 61-65.

⁴⁶ *Il.*, XIII, 18-19 + XIII, 27-29 + XX, 60.

⁴⁷ Eustathe, vol. IV, p. 366 van der Valk.

καρήνοις, ὃ ἐστὶ κορυφαῖς, ἔτι δὲ καὶ ποσί, καὶ ὄλωσ, ὅσος ἂν γένοιτο
 ταρασσομένου τοῦ παντός. ὃν δὴ κτύπον οὐκ ἂν μὲν ἐκφράσῃ τις,
 γνοὺς δὲ ἀπεύξατο ἂν ζῆν. (...) ἐν δὲ τοῖς ἐξῆς, ὅτε καὶ συνέπεσον
 οἱ θεοὶ ἀλλήλοις «μεγάλῳ ὀμάδῳ», ἔβραχε, φησὶν, ἢ χθών, «ἀμφὶ δ'
 ἐσάλπιγξε μέγας οὐρανός» καὶ τὰ ἐξῆς. δεξιώτατα δὲ ὁ ποιητὴς ἐν τῷ
 τοιοῦτω χωρίῳ καὶ ἔκφρασιν παρέρριψεν ἐναργῆ δεινοτάτου σεισμοῦ.

« Ensuite, il introduit, pour couronner le tout, l'expression "tant est fort le fracas qui s'élève des dieux entrant en conflit". À quoi correspond ce "tant", ô poète ? Au son que produirait Zeus, c'est-à-dire l'air, en tonnant, dirait-il, et à celui que produirait toute la terre si elle se mettait à trembler et secouait les montagnes avec leurs pics ou sommets, mais aussi leurs pieds et toute leur masse. Au son que produirait l'univers s'il était troublé. Personne n'irait décrire cet impact ; il suffirait d'y penser pour prier qu'on n'ait jamais à le vivre. (...) Dans la suite qui relate le moment où les dieux engagèrent le combat les uns contre les autres, la terre a fait retentir "un immense fracas", dit le poète, et "tout autour d'eux, le ciel immense se mit à claironner", etc. Le poète a mis en place, dans un tel passage, un procédé très habile et une description suggestive d'un terrible séisme. »

- 13 Le combat du Scamandre et d'Héphaïstos était donc entouré par deux passages fréquemment commentés pour le caractère humble et quotidien ou au contraire surnaturel des images qu'il évoquait. Ce passage lui-même était, si l'on en croit Eustathe, admiré pour ses harmonies imitatives et pour la précision de l'image mentale que faisait naître la comparaison entre le Scamandre en flammes et une marmite sur le feu. Commentant les vers XXI, 361-365, Eustathe souligne l'habile mimesis qu'Homère livre du son de la voix du Xanthe, par l'évocation du bouillonnement de ses eaux⁴⁸ ; la comparaison avec la marmite permet, selon lui, d'imaginer très clairement l'action d'Héphaïstos. Il note le choix d'onomatopées qui demeurent assez discrètes (ζέειν, ἀνέφλυε), mais aussi l'exactitude de la description du chaudron par l'ajout de précisions logiques et évidentes. D'après Eustathe, les « Anciens » attribuaient beaucoup d'ἐνάργεια à cette comparaison en raison de son caractère détaillé et précis : Homère précise par exemple que le chaudron est destiné à la cuisson de la viande, qu'il est chauffé au moyen de bois sec. En outre, le chaudron est représenté comme étant « attaqué » par le feu, comme si le feu était un être animé, ce qui constitue un facteur d'ἐνάργεια bien connu des traités rhétoriques.
- 14 Pour autant, l'intérêt et la difficulté du choix d'un tel tableau tiennent aussi à son caractère paradoxal, puisque Homère place sous nos yeux une scène impossible à visualiser et une scène parfaitement irréaliste. Logiquement, l'eau ne peut pas brûler et ce n'est pas le feu, normalement, qui l'emporte sur l'eau, mais l'eau qui éteint le feu. Eustathe le souligne, d'ailleurs, et entreprend, après bien d'autres, une justification allégorique de ce paradoxe : ici, Héphaïstos ne serait pas vraiment le feu, mais le souffle brûlant de l'été qui assèche toute l'eau et qui ne s'apaise que lorsque souffle un air plus frais, à identifier avec l'intervention d'Héra qui met fin au combat⁴⁹. Ce commentaire est proche de ceux du Pseudo-Plutarque⁵⁰ et de Proclus⁵¹ qui identifient, dans ce combat, celui du sec et du chaud contre le froid et l'humide. Eustathe essaye de mettre ce passage en accord avec la physique en insistant sur le rôle clé d'Héra, qui représente, selon lui, l'air : Héphaïstos

⁴⁸ Eustathe, vol. IV, p. 518-520 van der Valk.

⁴⁹ Eustathe, IV, p. 511-512 van der Valk.

⁵⁰ *Vie d'Homère*, 102.

⁵¹ Proclus, *In Platonis rem publicam commentarii*, vol. I, p. 87-95 Kroll, en particulier p. 95.

fils d'Héra serait ici l'ouragan ou l'air estival qui assèche l'eau ; autre explication possible : Héra, qui excite d'abord son fils au combat, serait la tempête qui permet à l'air humide de prendre feu et le combat évoquerait alors la formation des éclairs. D'autres commentateurs s'en tenaient pourtant à une lecture allégorique plus simple, en termes d'éléments, Héphestos étant le feu et le Scamandre, l'eau⁵², ce qui maintenait toute la difficulté consistant à envisager une scène contraire à l'observation naturelle⁵³.

- 15 Autre difficulté majeure qui fait obstacle à la formation d'images mentales : dans ce passage d'Homère, le Scamandre est à la fois eau (ποταμὸς βαθύδινης) et dieu fleuve (ἄνερὶ εἰσάμενο, XXI, 213). Héphestos y est à la fois dieu et feu. Philostrate joue manifestement sur ces deux plans, en transférant le détail des arbres et frondaisons brûlés (κόμαι) aux cheveux du dieu. De manière intéressante, le passage n'a, comme le notent M. Squire et J. Elsner⁵⁴, pas été illustré par les imagiers avant l'*Ilias Ambrosiana* qui use de deux images successives pour représenter la nature « double » du Scamandre (fig. 1a et 1b).



Fig. 1a. Dessin au trait d'après les miniatures LII et LIII de l'*Ilias Ambrosiana* : le combat d'Héphestos et du Scamandre. D'après R. Bianchi-Bandinelli, *Hellenistic-Byzantine Miniatures of the Iliad (Ilias Ambrosiana)*, Olten, U. Graf, 1955, fig. 88-89.



Fig. 1b.

⁵² Cf. Héraclite, *Problèmes homériques*, 58.

⁵³ Cf. Philostrate, *Images*, I, 1, 1 : ὅπως δῆποτε ἐζη τὸ πῦρ ἐν τῷ ὕδατι, « comment le feu peut-il vivre dans l'eau ». Voir aussi l'interprétation qu'Eustathe (vol. IV, p. 511-512 van der Valk) rejette, sans expliquer de quelle source elle provient : ἀλλὰ τοῦτο μὲν οὐ προσφυῆς τοῖς κατὰ τὸν Ἥφαιστον καὶ τὸν ποταμόν. ἐν γὰρ τοῖς ἄλλοις καιομένοις ξηροῖς οὐτε Ἥφαιστου πῦρ ὕδατι αἰεὶ ἐμπίπτει, ἀλλὰ ὕδωρ μάλιστα πυρὶ, καὶ οὐδὲ περιγίνεται Ἥφαιστος, ἀλλ' ἢ θυμὸς ὀλίγος ἐναπομένει αὐτῷ ἢ καὶ σβεσθεὶς ἐκλείπει τέλος, « mais ceci ne correspond pas à ce qui procède de la nature d'Héphestos ou de celle du fleuve. Car lorsqu'un objet sec brûle, ce n'est généralement pas le feu d'Héphestos qui s'attaque à l'eau, mais plutôt l'eau qui s'attaque au feu : Héphestos n'a pas le dessus, mais, soit il ne lui reste que peu de force, soit il s'éteint et meurt entièrement ». Pour Eustathe, c'est bien l'incongruité de la scène montrant le feu qui l'emporte sur l'eau qui impose de proposer une autre explication du passage – à savoir celle qui implique le souffle chaud de l'été et l'humidité.

⁵⁴ Pour cette remarque, voir M. Squire, J. Elsner, « Homer and the Ekphrasists... », art. cit., p. 65-69.

« Amymonè »

- 16 Un autre exemple de tableau induisant une rivalité avec le texte homérique est l'*ecphrasis* I, 8 qui met en scène l'enlèvement d'Amymone et la figure de Poséidon amoureux. Cette fois, Philostrate joue sur le contraste entre une scène homérique qui montre Poséidon s'élançant sur son char pour parler aux Achéens, et notamment aux deux Ajax (XIII, 23-31), et un épisode bien connu des arts figurés et particulièrement bien représenté dans la peinture romaine (fig. 2)⁵⁵, l'enlèvement d'une Nymphé (Amymone ou Amphitrite ?) par Poséidon et le cortège marin de ce dernier (*Images*, I, 8, 1-2) :

Ποσειδῶνα ὡς ἐνταῦθα. ἐκεῖ μὲν οὖν ἠπειρωτῶν οἶμα τῶν ἵππων αἰσθάνη – <χαλκόποδός> τε γὰρ αὐτοὺς ἀξιῶ εἶναι καὶ <ῶκυπέτας> καὶ μάστιγι πλήττεσθαι – ἐνταῦθα δὲ ἵππόκαμποι τὸ ἄρμα, ἔφυδροι τὰς ὀπλὰς καὶ νευστικοὶ καὶ γλαυκοὶ καὶ νῆ Δία ὅσα δελφῖνες. κάκεῖ μὲν δυσχεραίνειν ὁ Ποσειδῶν ἔοικε καὶ νεμεσᾶν τῷ Διὶ κλίνοντι τὸ Ἑλληνικὸν καὶ βραβεύοντι αὐτοῖς ἀπὸ τοῦ χείρονος, ἐνταῦθα δὲ φαιδρὸς γέγραπται καὶ ἰλαρὸν βλέπει καὶ σεσόβηται μάλα ἔρωτικῶς.

« Je pense que tu as rencontré, chez Homère, la figure de Poséidon parcourant la mer, lorsqu'il quitte Aigai et commence son voyage pour se rendre auprès des Achéens ; la mer est calme et l'escorte avec ses chevaux et ses monstres marins ; car, chez Homère aussi, ces animaux suivent Poséidon et lui font fête, tout comme ici. Mais, dans le poème, tu perçois, je crois, qu'il s'agit de chevaux terrestres – car Homère estime qu'ils ont des sabots d'airain, que leur course est comme un vol rapide, et qu'ils sont excités par le fouet –, mais, ici, le char est tiré par des hippocampes, car leurs pieds sont palmés, ils nagent et sont, par Zeus, bleu pers, comme les dauphins. Chez Homère, Poséidon semble éprouver du dégoût pour les actions de Zeus et chercher à se venger de la manière dont il fait pencher le sort des Grecs du mauvais côté et arbitre le combat à leur désavantage ; ici, au contraire, la peinture le montre resplendissant et joyeux et sa démarche est celle d'un séducteur. »

⁵⁵ Voir notamment la peinture retrouvée à Stabies, dans le triclinium de la Villa de Carmiano (Stabies, Antiquarium, inv. 503), mais aussi la scène largement dégradée retrouvée dans l'atrium de la maison du Poète tragique à Pompéi. Cf. S. Kaempf-Dimitriadou, « Amphitrite », dans *LIMC*, I/1, 1981, p. 724-735 ; B. Bergmann, « The Roman House as Memory Theater: The House of the Tragic Poet in Pompeii », *ABull*, 76, 2, 1994, p. 225-256, en particulier n. 32 et p. 237.



Fig. 2. Fresque représentant l'enlèvement d'Amymone ou d'Amphitrite par Poséidon. Provenance : Stabies, Villa de Carmiano, triclinium ; conservation : Stabies, Antiquarium, inv. 503.

- 17 Suit une évocation de la chambre nuptiale que Poséidon prépare pour Amymonè. Celle-ci est calquée sur celle de Tyrô que Poséidon apprête pour elle, sous l'apparence de l'Énipée, dans l'*Odyssée* (XI, 243).
- 18 Le rhéteur construit sa description par un jeu d'allers-retours entre le texte homérique et la peinture qu'il nous incite à visualiser : la répétition du couple d'adverbes *κάκει/ένταῦθα* rythme ces allées et venues. Sont opposées l'image que le jeune lecteur s'est constituée des chevaux de Poséidon à la lecture de l'*Iliade* (« dans le poème, tu perçois, je crois, qu'il s'agit de chevaux terrestres ») et celle proposée par la peinture imaginée par Philostrate, en lien probable, dans ce cas précis, avec les arts figurés.
- 19 L'une des raisons qui peut inciter le jeune lecteur à penser à des chevaux terrestres est le fait que la description des chevaux de Poséidon reprend, par effet de répétition épique, celle des chevaux de Zeus en *Il.*, VIII, 41-45. Au sujet de cette première description, Eustathe note à quel point elle permet d'entourer la figure de Zeus d'or, dans la mesure où les crinières et les accessoires des chevaux sont décrits comme étant dorés⁵⁶. L'insistance du modèle homérique sur le coloris doré était certainement présente dans la mémoire littéraire des lecteurs de Philostrate et introduisait un contraste supplémentaire entre le tableau homérique et celui, philostatéen, où les chevaux de Poséidon sont bleu pers comme les dauphins. Ce dernier détail s'accorde avec la tradition, connue, qui nomme l'un des chevaux de Poséidon « Glaukos »⁵⁷ ; or, il était habituel, en Grèce, de nommer les chevaux d'après leur robe (Aithôn pour une robe fauve, etc.).
- 20 Philostrate s'arrête sur le choix homérique de l'adjectif *χαλκόποδας* qui incite, selon lui, à imaginer des chevaux terrestres. Il s'agissait vraisemblablement d'un problème discuté par la critique homérique, puisque Eustathe explique que l'adjectif n'est pas pris littéralement, en référence à la dureté des sabots, mais par rapport au bruit qu'ils provoquent, comme un synonyme d'*ήχώποδες*⁵⁸. Le passage homérique reposerait donc, selon Eustathe,

⁵⁶ Eustathe, II, p. 523 van der Valk.

⁵⁷ Σ T *ad Il.*, XIII, 23 et Eustathe, III, p. 432-436 van der Valk.

⁵⁸ Eustathe, vol. III, p. 433 van der Valk : Ἰστέον δὲ ὅτι χαλκόποδες ἵπποι οὐ μόνον οἱ στερεόποδες ἀλλὰ καὶ οἱ ἠχώποδες. (...) Ἡ γοῦν ἐνάργεια ἠχητικώτερον τῶν λοιπῶν

sur l'évocation concomitante d'une sensation visuelle et d'une sensation auditive, ce qui est un facteur bien connu d'ένάργεια. Pour Eustathe, les chevaux de Poséidon étaient des chevaux amphibies.

- 21 Les scholies à l'*Illiade* s'accordent à remarquer les qualités d'ένάργεια du texte, en soulignant qu'Homère « veut » ici « livrer une peinture soignée (καλ<λ>ιγραφήσαι) du voyage » de Poséidon⁵⁹. À propos de ce passage Eustathe souligne aussi qu'Homère livre un récit merveilleux (τερατολογών), ce qui nous rapproche de la situation du premier texte, le « Scamandre »⁶⁰. Philostrate semble avoir été parfaitement conscient de cet aspect des commentaires relatifs à ce passage, tout comme l'est Oppien qui, dans ses *Halieutiques*, s'inspire probablement du motif iliadique des animaux marins escortant avec gaieté le char de Poséidon pour représenter la manière dont les poissons pompiles sautent joyeusement autour des navires, « chars bien construits de la mer » (έύζυγον ἄρμα θαλάσσης), à la manière d'enfants se livrant au rituel de la *phylobolia* (aspersion de feuilles) autour d'un vainqueur ou triomphateur. Or les scholies à ce passage d'Oppien en notent précisément le caractère pictural⁶¹.
- 22 La question de la dimension picturale du modèle homérique découle aussi de l'analyse que les commentateurs ont donnée de l'ouverture du chant et notamment du vers 11 qui montre Poséidon, juste avant son départ, assis pour observer la guerre et la bataille. Les scholies à l'*Illiade* commentent : « la manière dont les deux dieux (Zeus et Poséidon) contemplant (les régions humaines) depuis les montagnes est picturale » (γραφικῶς δὲ ἔχουσιν οἱ δύο ἀπὸ τῶν ὀρῶν θεώμενοι)⁶². Les commentateurs semblent ainsi avoir fait le lien entre les descriptions des régions que les deux dieux embrassent de leur regard et les peintures chorographiques qu'élaborèrent les peintres à partir de l'époque hellénistique.
- 23 Philostrate s'inscrit dans la même veine en proposant de relire Homère à la lumière de la tradition iconographique, mais en relevant, cette fois, les différences qui séparent les chevaux marins de Poséidon imaginés par les imagiers des images mentales que suggère, selon lui, le poème. Sa relecture nous incite à nous interroger sur les images mentales dont le poème suscite la formation : les questionnements ne s'arrêtent pas à ceux que le rhéteur pointe explicitement. On pourrait aussi se demander comment il convient de s'imaginer « une mer qui s'ouvre sous l'effet de la joie » (XIII, 29), ou souligner que les émotions qui animent la mer font de cette entité inanimée un être doué de sentiments, ce qui constitue un facteur d'ένάργεια (représentation du mouvement, animation) ou d'ένάργεια (puissance évocatoire, évidence visuelle) bien connu des commentateurs anciens⁶³. Il est

ύλων κατέλαβε τὸν χαλκόν, ὅθεν καὶ κύων χαλκεόφωνος, παρεοικῶς τὸν ἦχον χαλκῶ, εἴ τις ἐξακριβοῖτο, « Il faut savoir que l'expression "chevaux à sabots d'airain" ne désigne pas seulement des chevaux qui ont des sabots solides, mais aussi des chevaux dont les sabots résonnent. (...) Assurément, l'*enargeia* s'est saisie de l'airain parce cette manière résonnait plus que les autres – raison pour laquelle on parle aussi d'un chien à la voix d'airain, parce que ce dernier ressemble, par son cri, au son de l'airain pour qui veut le décrire exactement. »

⁵⁹ Σ Τ ad II., XIII, 23

⁶⁰ Eustathe, III, p. 434 van der Valk.

⁶¹ Σ I, 209.

⁶² Σ Τ ad II., XIII, 11.

⁶³ Voir ainsi le commentaire d'Aristote, *Rhétorique*, 1411 à *Odyssée*, XI, 593-600 (ce commentaire souligne l'ένάργεια du passage où Homère qualifie le rocher de Sisyphe d'« effronté » et lui prête des sentiments). Sur ce même passage, voir Denys d'Halicarnasse, *De compositione uerborum*, 20 ; Demetrios, *Du style*, 72, qui en loue les qualités mimétiques.

aussi dit que les chevaux « volaient » (πέτοντο), ce qui peut nous faire hésiter entre une représentation de ces chevaux traversant les airs, ou une simple expression métaphorique de leur vitesse. Eustathe tranche en faveur de l'idée qu'ils volent, soulignant qu'Homère précise « que l'essieu en bronze, sous le char, n'était même pas mouillé⁶⁴ ».

- 24 Un examen attentif du texte d'Homère nous pousse en fin de compte à voir, dans ce passage du chant XIII, une autre scène surnaturelle impossible à visualiser et c'est peut-être, implicitement, ce que Philostrate voulait nous faire remarquer. Comme nous l'avons vu, le Pseudo-Longin propose d'ailleurs, dans sa réflexion sur le sublime, une comparaison entre la Théomachie et cette scène du départ de Poséidon qui, dit-il, est bien supérieure à la Théomachie, puisque Homère y représente « le statut divin comme quelque chose d'intouchable, de pur et d'immense » (τὰ ὄσα ἄχραντόν τι καὶ μέγα τὸ δαιμόνιον... καὶ ἄκρατον παρίστησιν)⁶⁵. Les allusions homériques du livre I des *Images* proposent donc une réflexion sur des textes perçus comme des descriptions sublimes de scènes surnaturelles, mais il existe une progression ou une gradation entre ces deux scènes, la première nécessitant une interprétation allégorique pour rester conforme à la piété, tandis que la seconde exprime la majesté absolue de Poséidon.

« L'éducation d'Achille »

- 25 Le début du livre II des *Images* propose lui aussi un aller-retour entre images homériques et peintures imaginées par Philostrate : l'*ecphrasis* II, 2, l'« éducation d'Achille », oppose ce qui a été « peint/écrit » (γέγραπται) par Homère à la scène que le Centaure « Chiron a offerte au pinceau » (δέδωκεν ὁ Χείρων γράφειν). La répétition du verbe γράφειν (« écrire/peindre ») permet ici de tracer l'opposition entre les scènes suggérées par l'*Iliade* et celle qui est, ici, fictivement offerte au regard par le rhéteur. Au héros épique adulte, à ses actions toutes empreintes d'excès, s'oppose la peinture d'un Achille enfant, qui n'est pas sans rappeler l'esthétique de l'*epyllion* :

ὁ μὲν οὖν ἐπὶ τῆς τάφρου καὶ ὁ κλίνας τοὺς Τρῶας ἐκ μόνου τοῦ βοῆσαι καὶ ὁ κτείνων ἐπιστροφάδην καὶ ἐρυθραίνων τὸ τοῦ Σκαμάνδρου ὕδωρ ἵπποι τε ἀθάνατοι καὶ ἔλξεις Ἴκτορος καὶ ὁ βρυχώμενος ἐπὶ τοῖς τοῦ Πατρόκλου στέρνοις Ὀμήρω γέγραπται, γράφει δὲ αὐτὸν καὶ ἄδοντα καὶ εὐχόμενον καὶ ὁμωρόφιον τῷ Πριάμῳ. τουτονὶ δὲ οὕτω ξυνιέντα ἀρετῆς, ἀλλὰ παῖδα ἔτι γάλακτι ὑποθρέψας καὶ μυελῶ καὶ μέλιτι δέδωκεν ὁ Χείρων γράφειν ἀπαλὸν καὶ ἀγέρωχον καὶ ἤδη κοῦφον·

« Le héros combattant au-dessus de la tranchée, celui qui provoque la déroute des Troyens par son seul cri de guerre, celui qui se fraye un chemin en tuant, celui qui rougit l'eau du Scamandre, les chevaux immortels, le corps d'Hector traîné, le héros rugissant sur la poitrine de Patrocle, tout ceci a été peint par Homère, qui le peint aussi occupé à chanter, à prier, ou recevant Priam sous sa tente. Mais cet Achille-ci, qui n'est pas encore conscient de sa valeur militaire, et qui n'est encore qu'un enfant nourri de lait, de moelle et de miel, Chiron a offert au peintre de le peindre dans l'âge tendre, avec, déjà, un caractère noble et un corps agile. »

- 26 La caractérisation de ce jeune Achille comme ἀπαλὸν définit une esthétique de la douceur, par opposition à celle de l'éporée. Pour évoquer l'Achille

⁶⁴ Eustathe, III, p. 434 van der Valk.

⁶⁵ Pseudo-Longin, *Du sublime*, 9, 5-8.

de l'*Illiade*, le rhéteur fait allusion à différents vers d'Homère : *Illiade*, X, 483-484 ou XXI, 21 ; XVI, 154 ; XVIII, 78 ; XVIII, 318-323 ; XXIV, 50-52. Même si les commentaires antiques ne soulignent pas vraiment la puissance évocatrice de ces vers, plusieurs d'entre eux correspondent à des scènes bien attestées dans les arts figurés : la visite de Priam à Achille, ou encore le cadavre d'Hector traîné devant les murs de Troie⁶⁶. Il était donc aisé pour le lecteur de visualiser ces scènes.

- 27 Philostrate rend aussi hommage, indirectement, à l'ἐνάργεια de ces scènes homériques, en attirant notre attention sur des éléments tels que la couleur (le Scamandre rougi), ou les impressions auditives qui accompagnent, chez Homère, l'évocation d'une scène mythologique. Le participe βρυχώμενος (« en rugissant ») se substitue ainsi, de manière significative, au participe στενάχων qu'Homère emploie à trois reprises pour qualifier la plainte d'Achille après la mort de Patrocle (XVIII, 78, 318 et 323). En XVIII, 318-323, la répétition de ce participe encadre une comparaison épique destinée à évoquer la plainte d'Achille, semblable à celle d'un lion dont les petits ont été enlevés par un chasseur et qui se lance à la poursuite de celui-ci. Par l'emploi de βρυχώμενος, Philostrate entre en émulation avec l'ἐνάργεια homérique, puisque ce terme, également employé par Homère en d'autres contextes (sous la forme βεβρυχώς ou βέβρυχεν), pouvait passer pour plus expressif et plus adapté que στενάχων. Le terme serait, si l'on en croit Eustathe, particulièrement approprié à la comparaison que trace Homère puisqu'il convient aussi bien au rugissement des eaux qu'à celui des êtres doués de raison ou encore d'animaux tels que le lion⁶⁷. Ce terme est, nous expliquent les scholiastes, formé par onomatopée, ce qui lui confère une qualité mimétique particulière⁶⁸. Les passages où Homère emploie ce verbe sont d'ailleurs particulièrement loués pour leur ἐνάργεια et pour la manière dont les effets de sonorité contribuent à placer la scène sous les yeux du lecteur : ainsi pour le rugissement (βεβρυχώς) d'Othryonée mourant en XIII, 393 (le vers est loué par Denys d'Halicarnasse, par les scholies et par Eustathe⁶⁹) ou pour les Troyens donnant la charge et comparés en XVII, 263-265 « à la vaste houle (qui) gronde en heurtant le courant à la bouche d'un fleuve nourri des eaux du ciel » (ὥς δ' ὄτ' ἐπὶ προχοῆσι διιπετέος ποταμοῖο / βέβρυχεν μέγα κύμα ποτὶ ῥόον) dont Platon, Aristote, Denys et les scholies admirèrent la force d'évidence liée au jeu des sonorités⁷⁰. Le choix de ce participe pourrait donc être interprété, chez Philostrate, comme une forme de correction au texte d'Homère ou comme un effort pour renforcer la puissance évocatrice de la scène homérique, le gémissement d'Achille étant tout à la fois celui d'un fleuve, celui d'un lion ou celui, sur-naturel, du fleuve thrace Brychon, allié des Géants. Philostrate mentionne

⁶⁶ A. Kossatz-Deissmann, « Achilleus », dans *LIMC*, I/1, 1981, p. 37-200.

⁶⁷ Eustathe, vol. III, p. 493 van der Valk ; Eustathe, vol. IV, p. 50 van der Valk.

⁶⁸ *Ibid.*, ainsi que Σ bT 264a.

⁶⁹ Denys d'Halicarnasse, *De compositione uerborum*, 4 ; Σ bT ad II., XIII, 391 ; Eustathe, vol. III, p. 493 van der Valk.

⁷⁰ Cf. Aristote, *Poétique*, 22 : il serait désastreux pour les sonorités de remplacer ici βούωσιν par le terme plus banal κρίζουσιν. Voir aussi Denys d'Halicarnasse, *De compositione uerborum*, 15 ; Eustathe, vol. IV, p. 50 van der Valk. L'intérêt de Platon pour ce passage est connu de manière indirecte et confuse par les scholies bT à l'*Illiade* XVII, 263 et suiv. (« il est possible de voir la grande vague de la mer entraînée contre le flot du fleuve et qui mugit sous l'effet du choc, et les rivages marins qui se trouvent de chaque côté du fleuve qui résonnent à leur tour, ce qu'il a imité par l'allongement du verbe βούωσιν. Cette image a incité Platon à brûler ses poèmes tant ce qui était entendu s'imposait à l'esprit avec une plus grande force d'évidence (ἐναργέστερον) que ce qui était vu. ») ; cf. W. B. Stanford, « Onomatopoeic Mimesis in Plato, *Republic*, 396b-397c », *JHS*, 93, 1973, p. 185-191.

en outre deux fois la plainte poussée par Achille à la mort de Patrocle puisque les mots « celui qui provoque la déroute des Troyens par son seul cri de guerre » constituent une allusion probable au moment où Achille, par son seul cri, éloigne les Troyens du cadavre de Patrocle⁷¹.

Antiloque

- 28 Le tableau II, 7, « Antiloque », repose à nouveau sur le procédé qui consiste à opposer des images homériques à de nouvelles images, inventées par Philostrate en lien avec l'iconographie (fig. 3)⁷² ou avec des images mentales suscitées par la lecture des poèmes.

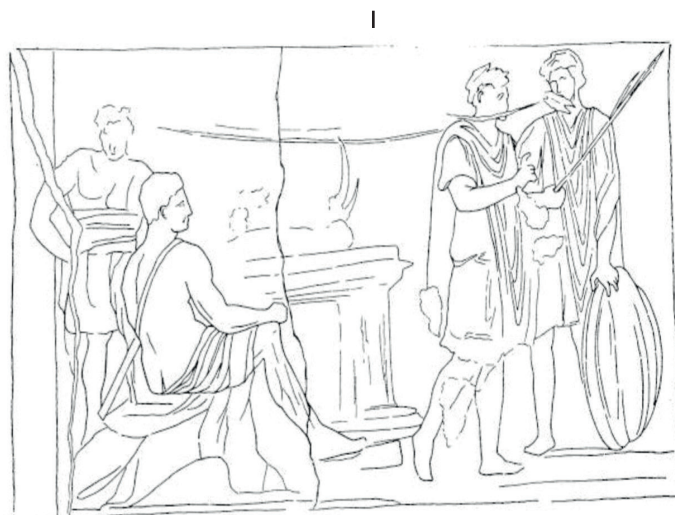


Fig. 3. Dessin d'après une peinture de Pompéi, maison du cryptoportique. D'après LIMC, s.v. « Antilochos I », cat. n° 12.

- 29 Il convient de constater que ce tableau, qui montre Antiloque tué par Memnon et qui se situe en aval de l'*Illiade*, fait écho au tableau intitulé « Memnon » qui occupe le même emplacement dans le livre I (tableau I, 7). Il répond aussi directement au tableau II, 2 d'Achille enfant, puisque ce tableau opposait l'image du jeune Achille à celle du héros adulte gémissant sur le corps de Patrocle et que l'image mentale du héros en pleurs sert à nouveau ici à composer une *mimesis* de cette scène archétypale. Ce que Philostrate nous donne à voir ici est en effet l'image inédite d'Antiloque mort et d'Achille pleurant sur sa dépouille :

Τὸν Ἀχιλλέα ἐρᾶν τοῦ Ἀντιλόχου **πεφώρακας οἶμαι** παρ' Ὀμήρω, νεώτατον τοῦ Ἑλληνικοῦ **ὄρων** τὸν Ἀντίλοχον καὶ τὸ ἡμιτάλαντον τοῦ χρυσοῦ ἐννοῶν τὸ ἐπὶ τῷ ἀγῶνι. καὶ ἀπαγγέλλει τῷ Ἀχιλλεῖ κεῖσθαι τὸν Πάτροκλον σοφισαμένου τοῦ Μενέλεω παραμυθίαν ὁμοῦ τῇ ἀγγελίᾳ, **μεταβλέψαντος** Ἀχιλλέως εἰς παιδικά, καὶ θρηνεῖ ἐρωμένου ἐπὶ τῷ πένθει καὶ συνέχει τῷ χεῖρι, μὴ ἀποκτείνῃ ἑαυτόν, ὃ δ' **οἶμαι** καὶ ἀπτομένῳ χαίρει καὶ δακρῦνonti.

αὗται μὲν οὖν Ὀμήρου γραφαί, τὸ δὲ τοῦ ζωγράφου δράμα· ὁ Μέμνων ἐξ Αἰθιοπίας ἀφικόμενος κτείνει τὸν Ἀντίλοχον προβεβλημένον τοῦ πατρὸς καὶ τοὺς Ἀχαιοὺς οἷον δεῖμα ἐκπλήττει – πρὸ γὰρ τοῦ Μέμνονος

⁷¹ II., XVIII, 228-229.

⁷² Cf. A. Kossatz-Deissmann, « Achilles », art. cit., cat. n° 478-486a (Achille assis auprès du cadavre allongé de Patrocle). Voir aussi Ead., « Antilochos », dans LIMC, I/1, 1981, p. 830-838, en particulier cat. n° 12 (Pompéi, maison du cryptoportique).

μῦθος οἱ μέλανες – κρατοῦντες δὲ οἱ Ἀχαιοὶ τοῦ σώματος ὀδύρονται τὸν Ἀντίλοχον οἱ Ἀτρεΐδαι καὶ ὁ ἐκ τῆς Ἰθάκης καὶ ὁ [ἐκ] τοῦ Τυδέως καὶ οἱ ὀμῶνυμοι. ἐπίδηλος δὲ ὁ μὲν Ἰθακήσιος ἀπὸ τοῦ στρυφνοῦ καὶ ἐγγρηγορότος, ὁ δὲ Μενέλεως ἀπὸ τοῦ ἡμέρου, ὁ δὲ Ἀγαμέμνων ἀπὸ τοῦ ἐνθέου, τὸν δὲ τοῦ Τυδέως ἢ ἐλευθερία γράφει, γνωρίζεις δ' ἂν καὶ τὸν Τελαμώνιον ἀπὸ τοῦ βλοσυροῦ καὶ τὸν Λοκρὸν ἀπὸ τοῦ ἐτοίμου.

(...)

τὸν Ἀχιλλεῖα μὴ ἀπὸ τῆς κόμης – οἴχεται γὰρ τοῦτο αὐτῷ μετὰ τὸν Πάτροκλον – ἀλλὰ τὸ εἶδος αὐτὸν ἐνδεικνύτω καὶ τὸ μέγεθος καὶ αὐτὸ τὸ μὴ κομᾶν. θρηνεῖ δὲ προσκείμενος τοῖς στέρνοις τοῦ Ἀντίλοχου, καὶ πυρὰν οἴμαι ἐπαγγέλλεται καὶ τὰ ἐς αὐτὴν καὶ τὰ ὄπλα ἴσως καὶ τὴν κεφαλὴν τοῦ Μένονος· ἀποτεῖσαι γὰρ καὶ τὸν Μένονα ὅσα τὸν Ἔκτορα, ὡς μὴδὲ ταῦτα ὁ Ἀντίλοχος ἔλαττον τοῦ Πατρόκλου ἔχοι. ὁ δ' ἐν τῷ τῶν Αἰθιοπίων στρατῷ δεινὸς ἔστηκεν ἔχων αἰχμὴν καὶ λεοντὴν ἐνημμένος καὶ σεσηρῶς ἐς τὸν Ἀχιλλεῖα.

σκεψώμεθα οὖν καὶ τὸν Ἀντίλοχον· ἠβάσκει μὲν ὑπὴννης πρόσω, κομᾶ δὲ ἐν ἠλιώσῃ κόμῃ. κοῦφος ἢ κνήμη καὶ τὸ σῶμα σύμμετρον ἐς ῥαστώνην τοῦ δρόμου καὶ τὸ αἷμα οἶον ἐπ' ἐλέφαντι χρῶμα ἦνθηκεν ἐμπροσθέντος αὐτῷ κατὰ τοῦ στέρνου τῆς αἰχμῆς. κεῖται δὲ οὐ κατηφές τὸ μαιράκιον οὐδὲ νεκρῶν εἰκάσαι, φαιδρὸν δ' ἔτι καὶ μαιδιῶν· τὴν γὰρ οἴμαι χαρὰν τὴν ἐπὶ τῷ τὸν πατέρα σῶσαι φέρων ἐν τῷ εἶδει ὁ Ἀντίλοχος ἀπώλετο ὑπὸ τῆς αἰχμῆς, καὶ τὸ πρόσωπον ἢ ψυχὴ κατέλιπεν οὐχ ὡς ἤλγησεν, ἀλλ' ὡς ἐπεκράτησε τὸ εὐφραῖνον.

« Je pense que tu as **vu**, chez Homère, qu'Achille était amoureux d'Antiloque, en **voyant** que ce dernier était le plus jeune de l'armée grecque et en considérant le demi-talent d'or offert à l'occasion du concours. C'est d'ailleurs lui qui annonce à Achille que Patrocle est tombé, car Ménélas a imaginé que ce serait là une consolation au moment de l'annonce, dans la mesure où le **regard** d'Achille se porterait sur cet autre objet qu'était ce garçon chéri ; et Antiloque se lamente face au chagrin de son amant et lui tient les deux mains, de peur qu'il n'attende à ses jours, tandis qu'Achille se réjouit, je pense, de ce qu'Antiloque le touche et verse des larmes.

Telles sont les peintures d'Homère, mais voici l'action tragique qu'a représentée le peintre : Memnon, qui est arrivé d'Éthiopie, tue Antiloque qui s'est précipité pour protéger son père ; les Achéens sont comme saisis d'effroi, car, avant l'arrivée de Memnon, l'existence d'hommes noirs était pour eux un mythe. Puis, se saisissant du corps d'Antiloque, les Achéens se lamentent : ainsi pour les Atrides, pour le héros d'Ithaque et pour le fils de Tydée, ainsi que pour les héros qui partagent le même nom. Le roi d'Ithaque est reconnaissable à son air austère et vigilant, Ménélas à son air posé et doux, Agamemnon à l'inspiration divine qui le traverse, tandis qu'un tempérament libre est la marque de Tydée. On reconnaît le fils de Télamon à sa solennité intimidante, et le Locrien à son ardeur.

(...)

Quant à Achille tu ne le reconnaîtras pas à sa *chevelure* – car il l'a perdue avec la mort de Patrocle – mais à sa beauté, à sa taille, et, précisément, à l'absence de *cheveux*. Il pleure en se jetant sur la poitrine d'Antiloque et lui promet, je pense, un bûcher accompagné d'offrandes, et peut-être les armes et la tête de Memnon ;

car il estime que Memnon payera comme l'a fait Hector, pour que, sur ce plan aussi, Antiloque reçoive les mêmes honneurs que Patrocle. (...) Examinons aussi la figure d'Antiloque : il est dans la fleur de la jeunesse, juste après l'apparition de la première barbe ; il arbore une *chevelure* (κομῆ ... κόμη) de la couleur du soleil. Sa jambe est légère : ses proportions sont celles qui rendent la course aisée, et son sang, comme la coloration de l'ivoire, brille là où la lance a pénétré sa poitrine. »

- 30 Tout d'abord, et comme l'a noté R. Webb⁷³, la relation amoureuse entre Achille et Antiloque que le rhéteur présente ici comme une évidence s'imposant aux lecteurs d'Homère n'en est pas une. Elle n'est pas mentionnée dans les scholies, mais pourrait remonter, éventuellement, aux poèmes du cycle. Philostrate joue sur deux images : l'une, supposément homérique⁷⁴, qui montre Achille apprenant la mort de Patrocle de la bouche d'un Antiloque dont il serait amoureux – ce qui constitue une interprétation originale des premiers vers du chant XVIII –, et l'autre, post-homérique⁷⁵, d'Achille pleurant sur le cadavre d'Antiloque – duplication de la lamentation d'Achille lors de la mort de Patrocle. Ces images sont doublement trompeuses, puisqu'elles découlent d'interprétations spéculatives du texte d'Homère et qu'elles sont soit présentées comme imaginaires par le sophiste (si l'on en croit le sophiste, Ménélas aurait imaginé à l'avance la réaction d'Achille si Antiloque lui apprenait le décès de Patrocle), soit présentées comme réelles, tout en ne l'étant pas (c'est le cas du tableau supposé de la mort d'Antiloque).
- 31 La réécriture du début du chant XVIII tranche aussi certains problèmes d'interprétation relevés par les commentaires anciens, tels que le sens des vers 33-34 (χεῖρας ἔχων Ἀχιλλῆος· ὃ δ' ἔστυνε κυδάλιμον κῆρ· / δειδῖε γὰρ μὴ λαιμὸν ἀπαμήσειε σιδήρω, « il tenait les mains d'Achille ; et l'autre gémissait dans son noble cœur ; il <i.e. Antiloque> craignait en effet qu'il <i.e. Achille> n'use de l'airain pour <se> trancher la gorge »). Certains commentateurs hésitaient visiblement sur le sujet du verbe δειδῖε : s'agissait-il d'Achille ou d'Antiloque ? Était-ce Antiloque qui craignait qu'Achille endeuillé ne se tranche la gorge ou était-ce Achille qui craignait qu'un Troyen ne profane la dépouille d'Antiloque ? Les scholies T comprennent bien qu'Achille risque de se suicider en raison de son tempérament excessif⁷⁶. En revanche les scholies bT au vers 34 rapportent une interprétation qui voudrait qu'Achille ait craint qu'Hector ne décapitât Patrocle ; Antiloque, de son côté, lui aurait tenu les mains pour qu'il cesse de se couvrir la tête de cendres⁷⁷. Face à cette interprétation, qui aplanit le πάθος de la scène, même si elle introduit une vision d'horreur supposément fantasmée par Achille, Philostrate tranche en faveur d'une lecture qui met en avant les passions des héros – la douleur immense d'Achille, la peur du jeune amoureux pour la vie de son amant –,

⁷³ R. Webb, « Homère chez Philostrate », art. cit., p. 205.

⁷⁴ Voir l'expression πεφώρακας οἶμαι παρ' Ὀμήρω, « je pense que tu as vu, chez Homère, qu'Achille était amoureux d'Antiloque ».

⁷⁵ Cf. l'antithèse αὐταὶ μὲν οὖν Ὀμήρου γραφαί, τὸ δὲ τοῦ ζωγράφου δρᾶμα, « telles sont les peintures d'Homère, mais voici l'action tragique qu'a représentée le peintre ».

⁷⁶ Σ T ad II., XVIII, 33 : οἶδε γὰρ τοὺς μεγαλοψύχους ἐπὶ σφᾶς αὐτοὺς ἐν ταῖς συμφοραῖς ὀρμωμένους, « le poète sait en effet que les nobles cœurs ont tendance à attenter à leurs propres jours dans le malheur ».

⁷⁷ Σ bT ad II. XVIII, 34 : τινές· ἐφοβεῖτο γὰρ Ἀχιλλεύς, μὴ καὶ ἀποδειροτομήσῃ Ἔκτωρ Πάτροκλον. ὁ δὲ Ἀντίλοχος, φασί, πρὸς τὸ μὴ ἐπιχέειν τὴν κόνιν κατεῖχεν αὐτόν, « selon certains : Achille craignait en effet qu'Hector ne décapitât Patrocle ; quant à Antiloque, il le retenait, disent-ils, pour qu'il cesse de s'arroser de cendre ».

ingrédients auxquels il ajoute l'idée de sentiments contradictoires agitant l'âme d'Achille (chagrin du deuil et amour pour Antiloque)⁷⁸.

- 32 Pour imposer ces images dans l'esprit du lecteur, Philostrate use de procédés d'ἐνάργεια reconnus tels que la répétition de mots ou διλογία⁷⁹, avec le motif de « l'annonce », mais aussi l'insistance sur le motif de la chevelure absente ou présente, ou l'emploi du verbe οἶμαι. Les regards sont mis en valeur : celui du jeune garçon, mais aussi celui, amoureux, d'Achille dans la réécriture de la scène homérique où Antiloque annonce la mort de Patrocle au héros – scène qui est, nous l'avons vu, présentée comme fantasmée, à l'avance, par un Ménélas qui est lui-même, à l'instar du rhéteur, un peu sophiste (σοφισαμένου).
- 33 Les images qu'imagine Philostrate mettent en avant à la fois les passions et ἡθος des différents personnages et s'appuient sur des précédents picturaux : pour Achille partagé entre deux sentiments (deuil et amour), on peut penser aux célèbres lectures de la *Médée* de Timomaque qui relevaient le conflit intérieur entre amour filial et jalousie, entre pitié et vengeance⁸⁰. Pour la scène de la mort d'Antiloque, le modèle de Philostrate est à l'évidence le *Sacrifice d'Iphigénie* par Timanthe, connu pour illustrer les réactions différentes des héros grecs face à cette scène tragique⁸¹.
- 34 On peut également noter que Philostrate entre en émulation avec l'ἐνάργεια homérique par l'imitation de passages réputés, précisément, pour leur caractère pictural : les descriptions de blessures suscitent fréquemment, chez les commentateurs anciens d'Homère, des éloges en termes de qualité picturale et la description du coloris de la blessure d'Antiloque est une réécriture d'un passage célèbre pour sa qualité « graphique », la comparaison d'*Iliade*, IV, 141-147, qui introduit l'image d'une femme orientale élaborant une riche parure pour les chevaux du roi, pour décrire la blessure de Ménélas. Commentant ce même passage, Lykinos, personnage mis en scène par Lucien, l'un des auteurs contemporains de Philostrate, dans les *Portraits* (8), affirme, comme nous l'avons vu, qu'Homère est le « meilleur des peintres et qu'il ne le cède ni à Euphranor ni à Apelle »⁸².
- 35 Outre ces références répétées aux qualités picturales de l'*Iliade*, Philostrate introduit dans ses *Images* plusieurs tableaux qui entrent en compétition avec des scènes de l'*Odyssée* : ce sont les images II, 10 (« Cassandre »), II, 18 (« Le Cyclope ») et II, 28 (« Les Toiles »). « Le Cyclope » combine des souvenirs littéraires d'Homère et de Théocrite pour composer une image de Polyphème qui juxtapose l'évocation du monstre effrayant d'Homère et celle de l'amoureux théocritéen⁸³. Le tableau « Cassandre » joue

⁷⁸ Sur l'expression des émotions et des passions dans les tableaux de Philostrate, voir É. Prioux, « Emotions in Ecphrasis and Art Criticism », dans *Emotion, Genre and Gender in Classical Antiquity*, D. LaCourse Munteanu (dir.), Londres, Bristol Classical Press, 2011, p. 135-174.

⁷⁹ Voir les mots soulignés dans le texte ci-dessus. Sur la répétition comme facteur d'ἐνάργεια, voir Démétrios, *Du style*, 211.

⁸⁰ Voir notamment K. Gutzwiller, « Seing Thought: Timomachus' Medea and Ecphrastic Epigram », *AJPh*, 125, 3, 2004, p. 339-386.

⁸¹ Cette peinture était, semble-t-il, volontiers citée par les rhéteurs dans le cadre d'analogies entre peinture et discours. Voir notamment Cicéron, *Orat.*, 73, et Quintilien, *Inst.*, II, 13.

⁸² Pour ce passage de Lucien et pour le jugement similaire exprimé dans les scholies bT à l'*Iliade*, voir *supra*.

⁸³ Cf. V. Kostopoulou, « Philostratus' *Imagines* 2.18: Words and Images », *GRBS*, 49, 2009, p. 81-100 ; M. Squire, *Image and Text in Graeco-Roman Antiquity*, Cambridge, CUP, 2009, p. 342-353 ; sur l'intérêt de Philostrate l'Ancien pour l'ἐνάργεια de la poésie

de même sur des emprunts à Eschyle et à Homère pour composer une nouvelle image de la prophétesse tentant de protéger son amant Agamemnon⁸⁴. Ce tableau joue en outre sur la thématique du filet ou piège qui sera reprise dans l'*ecphrasis* II, 28 (« Les Toiles »)⁸⁵. Dans cette *ecphrasis*, Philostrate conçoit un piège pour son lecteur en feignant d'abord de représenter Pénélope à sa toile et Pénélope versant des larmes de neige – « peinture » qui repose sur l'allusion à plusieurs passages de l'*Odyssée* (XIX, 136-140 et 204-209⁸⁶). Ce n'est qu'après avoir créé l'illusion que le tableau représentait Pénélope que le narrateur nous révèle le véritable sujet du tableau : les lignes, d'abord incompréhensibles, qui zèbrent le tableau sont en réalité des toiles d'araignées dans une mesure abandonnée – pièges « d'une finesse (ou d'un raffinement) extrême » (ὑπέρλεπτα)⁸⁷. Le lecteur doit évidemment comprendre qu'il est lui-même, tout autant que la proie des araignées (τὴν θήραν) qui s'est prise dans leur toile, victime d'un piège et d'une illusion. Or, cette peinture représentant des toiles d'araignées joue, semble-t-il, sur plusieurs précédents : une évocation hésiodique de l'araignée⁸⁸, l'anecdote qui montre Apelle et Protogène se livrant à un concours de lignes invisibles sur une toile⁸⁹, mais aussi l'image mentale que Télémaque se forme en *Odyssée*, XVI, 33-34 de la chambre d'Ulysse abandonnée et envahie par les araignées dans l'hypothèse où Pénélope se serait remariée avec l'un des prétendants. Philostrate multiplie ainsi, au sein de sa description, les allusions plus ou moins lisibles à différents types d'images, mentales, poétiques et figurées. Le tableau qu'il trace à son tour, celui des toiles d'araignées, entre ouvertement en émulation et en opposition avec les images peintes par Homère.

de Théocrite, voir P. Linant de Bellefonds, É. Prioux, *Voir les mythes. Poésie hellénistique et arts figurés*, Paris, Picard, 2017, chap. 7, en particulier p. 304.

84 Cf. R. Webb, « Homère chez Philostrate », art. cit., p. 204-211.

85 Pour cette remarque, R. Webb, « Homère chez Philostrate », art. cit., p. 212 ; R. Xian, « Two Notes on Philostratus' *Imagines* 2.28 ('Looms') », *CQ*, 67, 1, 2017, p. 335-338. Voir aussi, sur la thématique du piège chez Philostrate, R. Webb, « The *Imagines* as a Fictional Text: *Ekphrasis*, *Apaté* and Illusion », dans *Le Défi de l'art : Philostrate, Callistrate et l'image sophistique*, M. Costantini, F. Graziani, S. Rolet (dir.), Rennes, PUR, 2006, p. 113-136, spécialement p. 125.

86 Ce second passage, où Pénélope verse des larmes qui fondent comme de la neige sur ses joues, était certainement associé par les commentateurs anciens au talent de peintre d'Homère, puisque le poète y démultiplie les images : Pénélope pleure parce que les beaux mensonges que lui narre Ulysse déguisé en mendiant lui rappellent son mari. Évoquant la figure de cet époux disparu, le mendiant affirme d'ailleurs (XIX, 224) « qu'une image (ἰνδάλλεται) se forme dans son cœur », celle d'Ulysse portant son manteau orné d'une broche où figure le détail ouvragé d'un motif animalier. Cf. P. Linant de Bellefonds, É. Prioux, *Voir les mythes*, ouvr. cit., p. 169.

87 Voir l'analyse de D. McCombie, « Philostratus, "Histoï", *Imagines* 2.28 : Ekphrasis and the Web of Illusion », *Ramus*, 31, 2002, p. 146-157 ; N. Bryson, « Philostratus and the Imaginary Museum », dans *Art and Text in Ancient Greek Culture*, S. Goldhill, R. Osborne (dir.), Cambridge, CUP, 1994, p. 253-283, en particulier p. 268-282 ; É. Prioux, « Ἴδέται μὲν οὖν... μυσία. Les *Images* de Philostrate comme images du style ? », dans *L'héroïque et le champêtre. II, Appropriation et déconstruction des théories stylistiques dans la pratique des artistes et dans les modalités d'exposition des œuvres*, M. Cojannot-Le Blanc, C. Pouzadoux, É. Prioux (dir.), Paris, Presses universitaires de Paris Ouest, 2014, p. 73-116, en particulier p. 83-86 ; Ead., « L'architecture dans les *Images* de Philostrate l'ancien », dans *Dire l'architecture dans l'Antiquité*, R. Robert (dir.), Aix-en-Provence, Maison méditerranéenne des sciences de l'homme, 2016, p. 153-189 ; R. Xian, « Two Notes... », art. cit. ; P. Linant de Bellefonds, É. Prioux, *Voir les mythes*, ouvr. cit., p. 170.

88 Philostrate fait en effet allusion à la description de l'araignée qui figure aux vers 777-778 des *Travaux et des Jours*.

89 Plinie l'ancien, *NH*, XXXV, 81. Plinie fait état de la *subtilitas* (« finesse ») des lignes tracées sur ce tableau, chaque artiste cherchant à en tracer une plus ténue (*tenuiorem*) que son adversaire. L'œuvre ne comprenait finalement « rien d'autre que des lignes échappant à la vue » (*nihil aliud continentem, quam linias uisum effugientis*).

-
- 36 Cette technique d'écriture récurrente, qui consiste à entrer en compétition avec les images homériques, se retrouve jusque dans la dernière image du recueil, « Les Heures » :

Τὸ μὲν ἐπὶ ταῖς Ὥραις εἶναι τὰς τοῦ οὐρανοῦ πύλας Ὀμήρω ἀφῶμεν εἰδέναι καὶ ἔχειν – εἰκὸς γάρ που αὐτὸν συγγενέσθαι ταῖς Ὥραις, ὅτε τὸν αἰθέρα ἔλαχε – τουτὶ δὲ τὸ σπουδαζόμενον ὑπὸ τῆς γραφῆς καὶ ἀνθρώπῳ συμβαλεῖν ῥάδιον. αἱ γὰρ δὴ Ὥραι αὐτοῖς εἶδεσιν ἐς τὴν γῆν ἀφικόμεναι ξυνάπτουσαι τὰς χεῖρας ἐνιαυτὸν οἴμαι ἐλίπτουσι καὶ ἡ γῆ σοφῆ οὔσα εὐφορεῖ αὐταῖς τὰ ἐνιαυτοῦ πάντα.

« Nous pouvons accorder à Homère de savoir que les portes du ciel sont entre les mains des Heures et d'être le seul dépositaire de cette information – il est vraisemblable, en effet, qu'il ait fréquenté les Heures lorsqu'il reçut l'éther en partage ; quant au sujet traité dans ce tableau, même un humain peut le comprendre. Les Heures, en effet, sont descendues sur terre sous leur forme propre ; elles se donnent la main pour conduire l'an, je crois, dans son cercle et la terre, dans sa sagesse, leur apporte tous les heureux fruits de l'année. »

- 37 Ce dernier tableau oppose l'image homérique, sublime mais insaisissable, des Heures contrôlant les portes du ciel – image qu'il est difficile de se représenter – à celle, bien connue des arts figurés, et accessible au non-initié, des Heures incarnées « sous leur forme propre » (αὐτοῖς εἶδεσιν).
- 38 On voit ainsi que Philostrate déploie plusieurs techniques pour rendre hommage aux qualités picturales de la poésie homérique, mais aussi pour souligner les limites de la visualisation, ses difficultés et ses pièges, ou pour créer à son tour des images trompeuses qui entrent en compétition avec les images homériques. Dans certains cas, le rhéteur-peintre part d'une scène homérique perçue par la critique ancienne comme éminemment picturale – c'est le cas du « Scamandre » en flammes – et en modifie certains détails. Dans d'autres, il oppose à une scène tirée de la poésie homérique une scène inspirée des arts figurés et imite les techniques d'ἐνάργεια homériques.