

INTRODUCTION

Agnès ROUVERET

L'histoire ainsi esquissée aidera à apprécier la complexité des conditions linguistiques d'où s'est dégagée la notion de « rythme ». On est bien loin des représentations simplistes qu'une étymologie superficielle suggérait, et ce n'est pas en contemplant le jeu des vagues sur le rivage que l'Hellène primitif a découvert le « rythme » ; c'est nous au contraire qui métaphorisons aujourd'hui quand nous parlons du rythme des flots.

(É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*)

Cette conclusion d'Émile Benveniste au terme d'une lumineuse étude sur la notion de *ῥυθμός* pourrait se transposer sans peine à l'analyse de la perception et de la représentation des couleurs en Grèce. Ce domaine est sans doute l'un de ceux où l'interprétation de la culture antique héritée de la tradition philologique du XIX^e siècle a le plus durablement conditionné notre appréciation des textes et des monuments. Comme le souligne J. J. Pollitt¹, une vision « primitiviste » des anciens Grecs, incapables d'exprimer la variété des couleurs sinon par les contrastes entre le brillant et le terne, informe encore des travaux relativement récents sur la sémantique des termes de couleur.

Pour commencer à retrouver la complexité de l'expérience de la couleur dans l'Antiquité classique, il aura fallu une série de phénomènes convergents dans la culture contemporaine et dans les sciences de l'Antiquité. Parmi les plus évidents, on peut mentionner des découvertes archéologiques majeures comme les peintures funéraires de Macédoine, des progrès scientifiques dans la connaissance des phénomènes de la vision ou dans l'analyse des matières colorées, un intérêt accru pour les textes antiques consacrés à l'histoire des sciences et des techniques. Le nombre, la qualité et la diversité des ouvrages parus dans les cinq dernières années témoignent du renversement presque complet

1. J. Pollitt, « ΠΕΡΙ ΧΡΩΜΑΤΩΝ : What ancient Greek painters thought about colours », in M. A. Tiverios et D. Tsiafakis (éd.), *Color in Ancient Greece. The Role of Color in Ancient Greek Art and Architecture (700-31 B. C.). Proceedings of the Conference held in Thessaloniki (12th-16th April 2000)*, Thessalonique, 2002, p. 8.

de l'état de la recherche en ces domaines. Le propos de ce recueil est de contribuer à cette approche diversifiée des phénomènes de la couleur dans l'Antiquité par une lecture croisée de textes littéraires, philosophiques et techniques évalués à la lumière des nouvelles données scientifiques et archéologiques.

Au terme du parcours proposé dans le présent volume, les remarques de l'humaniste Blaise de Vigenère nous semblent offrir la meilleure définition de la réalité antique que nous essayons de cerner. « La tradition des couleurs est fort chatouilleuse », observe-t-il, et les artisans de la couleur, peintres, brodeurs et teinturiers « nous apprennent sans comparaison plus des couleurs, et de leurs différences, que toutes les traditions et discours des anciens philosophes² ». La contribution de Richard Crescenzo repose sur un projet judicieux : analyser la traduction des termes grecs de couleur présents dans les *Images* de Philostrate en langue vernaculaire du XVI^e siècle. Son analyse met en évidence une difficulté majeure des recherches sur l'expression du sensible, la signification même des mots, fortement connotés d'une culture ou d'une période à l'autre. Qu'il s'agisse d'étoffes, de chevelures, de carnations, de robes des chevaux, le choix du mot propre est conditionné par l'expérience quotidienne et par les associations métaphoriques actives au sein des langues.

Ce trait est flagrant dans l'enquête de Laurence Villard sur l'essor du chromatisme au IV^e siècle. La couleur chair, l'*andreikelon*, retient l'attention des peintres. Il en va de même pour les sculpteurs, qu'ils travaillent le marbre³ ou le bronze. Sophie Descamps Lequime analyse le jeu des incrustations d'alliages cuivreux de teneurs différentes, qui permet aux bronziers grecs et romains d'élaborer une palette colorée où la blondeur du bronze prend l'éclat du vivant. C'est bien encore le thème majeur des *ephraseis* de Callistrate et du byzantin Nicétas Choniates, traduites et commentées par Marion Muller-Dufeu dans sa riche anthologie de textes sur les couleurs du bronze, tandis que les notices de visiteurs sur les reflets bleutés de certaines statues semblent plutôt relever des *mirabilia*.

Le lien étymologique entre χρώα, « peau », et χρώμα, « couleur », propre à la langue grecque, se prête aisément à des commentaires philosophiques. Les médecins, quant à eux, décèlent les symptômes de la maladie dans les subtiles variations de couleur de l'épiderme. À lire l'énumération des nuances du blanc au jaunâtre rassemblée dans la *Collection hippocratique*, il est difficile d'accuser les Grecs de cécité face aux couleurs.

L'exploration du sensible constitue un excellent test pour évaluer sous un autre jour les écrits antiques. À côté des œuvres canoniques sélectionnées par la tradition pour leurs qualités littéraires, des réflexions d'experts, plus sensibles à la réalité matérielle des couleurs et des matières, livrent des informations

2. R. Crescenzo, *infra*, p. ***.

3. V. Brinkmann et R. Wünsche (éd.), *Bunte Götter : die Farbigkeit antiken Skulptur*, Munich, 2003 et bibliographie complémentaire, p. ***.

riches et précises. Leur concentration et leur convergence, à certaines périodes, deviennent en elles-mêmes des indices historiques.

Les contributions rassemblées ici permettent d'analyser ces phénomènes pour deux moments privilégiés : l'époque classique et le début de la période hellénistique, d'une part, la fin de la République et le Haut-Empire, de l'autre.

Les sources antiques sur la peinture grecque définissent deux pôles d'excellence entre l'âge de Périclès et celui d'Alexandre. La période la plus récente est mieux connue grâce aux découvertes archéologiques⁴. Au contraire, la peinture monumentale de la seconde moitié du v^e siècle av. J.-C. est encore presque une inconnue, saisissable par les témoignages indirects de la peinture sur vases ou les pastiches hellénistiques et romains. Pourtant, comme le souligne Laurence Villard, les convergences frappantes entre les discours techniques des médecins, des peintres et des philosophes sur la couleur constituent de très sûrs indices de l'importance des recherches en ce domaine.

À propos des épigrammes descriptives, Evelyne Prioux remarque que les pointes fondées sur des indications techniques ou des noms de matières sont assez rares dans les anthologies littéraires, comme la *Couronne de Méléagre*. Elles sont au contraire nombreuses dans le recueil attribué à Posidippe de Pella, connu par le papyrus de Milan (*Vogl. VIII 309*), de publication récente. L'attention portée aux techniques dans les textes élaborés pour la cour des Lagides s'ajoute aux indices antérieurement connus, en particulier par le biais de la *Quellenforschung* appliquée à l'*Histoire naturelle* de Pline l'Ancien, pour confirmer l'importance de la première moitié du III^e siècle av. J.-C. dans la formation d'un discours historique et critique sur les peintres et les sculpteurs⁵.

Une autre découverte majeure pour l'histoire des techniques est encore due à une source écrite. C'est dans un passage de l'alchimiste Zosimos (III^e siècle), conservé grâce à la traduction en syriaque d'un manuscrit du xv^e siècle, que se cachait le secret du fameux bronze de Corinthe, tant recherché des collectionneurs romains⁶.

Cette patine d'un noir inaltérable signale aussi un profond changement de goût à la fin de la période hellénistique. La recherche chromatique joue en effet sur le contraste entre le blanc et le noir des matériaux d'une façon très différente des recherches sur le clair-obscur des peintres classiques. Elle signale un engouement durable pour un usage décoratif de la couleur et pour la construction d'effets paradoxaux, très sensibles dans l'art augustéen après la victoire sur l'Égypte lagide. Des peintures pariétales, comme le triclinium noir de la villa de la Farnésine ou le salon de même couleur de la villa de Boscotrecase, et l'usage des marbres polychromes en donnent des exemples manifestes. Ces tendances se développent sous l'Empire. On constate, par

4. H. Brécoulaki, *infra*, p. *** et A. Rouveret, *infra*, p. ***.

5. A. Rouveret, *infra*, p. ***.

6. S. Descamps Lequime, *infra*, p. ***.

exemple, la place prédominante des marbres dans le livre XXXVI de l'*Histoire naturelle* de Pline consacré aux pierres et à l'architecture.

Une convergence heureuse de la documentation permet à Valérie Maugan de comparer les références aux marbres de couleur dans l'œuvre de l'encyclopédiste avec les poésies de Stace et de Martial. Les marbres sélectionnés constituent un topos, mais le point de vue moralisateur de Pline contraste avec la tranquille exaltation du luxe dans les *Silves* ou les *Épigrammes*. Dans la deuxième *Silve* du livre II⁷, la juxtaposition du marbre phrygien, dont la blancheur veinée de pourpre est comparée au sang d'Attis, et du marbre vert de Lacédémone ondulant comme l'herbe, évoque, par le jeu des matières, la chair et les végétaux. Cette écriture précieuse qui, par le détour du minéral, retrouve le thème de la nature et du vivant est la meilleure illustration de l'inquiétude éprouvée par Pline l'Ancien lorsqu'il attribue la mort de l'art pictural à la vogue des marbres et des incrustations polychromes⁸.

On remarque en même temps que la tradition littéraire fixe durablement certaines métaphores. L'éclat des pierres précieuses qui inspire à Posidippe plusieurs épigrammes des *Lithika* reste au I^{er} siècle une métaphore privilégiée pour décrire les prairies en fleurs. L'analyse des couleurs du paysage dans la littérature latine proposée par Jean Trinquier livre des résultats tout aussi pertinents que l'enquête de Richard Crescenzo sur Philostrate. Si, dans la prose française du XIX^e siècle, la couleur est un élément majeur des descriptions paysagères, dans la prose latine, elle ne constitue pas un élément d'*evidentia*. C'est dans la poésie que la couleur joue un rôle important. Un jeu subtil sur des expressions stéréotypées, grâce à la composition savante du vers, fixe les coordonnées sensibles d'un paysage chez Catulle ou Virgile, ou les métamorphoses d'un fruit mûrissant dans une ode d'Horace⁹. Chez l'épicurien Lucrèce, l'évocation des paysages trouve une expression originale et inédite parce qu'elle contribue à l'argumentation philosophique sur le sensible.

Ces codes littéraires n'ont aucune contrepartie dans la peinture paysagère des *topia*. On remarque, par exemple, la rareté en peinture d'un motif majeur des paysages littéraires, la prairie émaillée de fleurs. Ces contrastes entre les codes expressifs renforcent la conclusion de Jean Trinquier sur la nécessité de ne pas « identifier hâtivement le non-dit, le non-représenté avec le non-perçu ou le non-éprouvé¹⁰ ».

Entre les codes descriptifs ou artistiques, les vocabulaires techniques, les expressions métaphoriques ou les valeurs sociales de la couleur, le lecteur

7. Stace, *Silves*, II, 2, v. 87 sq. : cf. V. Maugan, *infra*, p. ***.

8. Une communication inédite d'Anca Vasiliu (CNRS/UMR 7062), intitulée « Les "pierres" chez Paul le Silencieux dans la description de Sainte-Sophie », montre comment cette matérialité des marbres polychromes devient le point de départ d'exercices spirituels à Byzance.

9. *Odes*, II, 5, v. 10-12 : cf. J. Trinquier, *infra*, p. ***.

10. J. Trinquier, *infra*, p. ***.

moderne qui tente d'appréhender les *realia* ou les secrets des peintres se trouve certes placé dans une situation « fort chatouilleuse ». C'est ce que nous rappelle Hariklia Brécoulaki, en reprenant la *uexata quaestio* des peintres « tétrachromatistes » pour démonter, de façon salutaire, les pièges de remarques apparemment techniques, transmises par les sources latines plusieurs siècles après la réalisation des tableaux. Les passages, contradictoires entre eux, de Cicéron et de Pline l'Ancien ont fait couler beaucoup d'encre. H. Brécoulaki montre la double réflexion présente dans ces deux textes. La première semble fortement conditionnée par une esthétique atticisme qui associe beauté, santé et simplicité¹¹. La seconde s'attache à l'origine des matières colorantes et oppose deux sortes de pigments. Les premiers, coûteux et exotiques, souvent liés aux techniques de la teinturerie, créent des effets immédiats et faciles et connotent le luxe et la richesse. Les autres pigments, composés essentiellement d'oxydes de fer, révèlent, par leurs mélanges savants, la virtuosité des maîtres du clair-obscur. Les conclusions sont doublement intéressantes pour notre enquête. En premier lieu, l'analyse archéologique montre un emploi conjoint de ces pigments sur un même monument, comme celui d'Aghios Athanasios, près de Thessalonique, pour répondre à des besoins expressifs différents. Ensuite, ces remarques sur le tétrachromatisme s'inscrivent dans le contexte spécifique de l'art rhétorique. Il s'agit de définir métaphoriquement des styles littéraires.

La contribution de Carlos Lévy sur la notion de *color* chez les théoriciens de la rhétorique livre des conclusions inédites et inattendues qui ouvrent aussi des pistes nouvelles pour interpréter la remarque plinienne. C. Lévy souligne, en effet, la place particulière et problématique du *color* en rhétorique et les profonds changements de signification qui affectent la notion entre la fin de la République et l'époque flavienne. Chez Cicéron, elle relève du « je ne sais quoi » qui donne sa spécificité à l'*urbanitas*, mais elle exprime aussi l'état général du discours. Chez Sénèque le Père, au contraire, les *colores* de l'*ornatus* se déplacent vers le contenu du discours et deviennent « l'élément principal d'une rhétorique de l'imaginaire ». On remarque aussi les différences entre l'approche de Denys d'Halicarnasse et celle de Cicéron. En particulier, le théoricien grec établit un lien beaucoup plus prégnant entre les métaphores picturales et musicales et la composition des phrases du discours. La notion d'*harmogè*, présente aussi dans le passage de Pline l'Ancien sur l'invention du clair-obscur¹², occupe une place centrale dans ce dispositif.

La démonstration de C. Lévy suggère une autre façon d'aborder le problème posé par les jugements des écrivains latins sur les peintres tétrachromatistes, analysés par H. Brécoulaki. Dans le passage cicéronien¹³, les quatre couleurs

11. Voir par ex. Platon, *Philèbe*, 51 c-d, *Rép.*, 401 a; W. A. P. Childs, « Platon, les images et l'art grec », *RA*, 1994, p. 33-56.

12. *NH*, XXXV, et commentaire p. ***. Voir aussi le traité sur la poésie de Philodème de Gadara, R. Janko, *On Poems, Book I*, Oxford, 2000, fragments 93 et 94, p. 298 sq.

13. *Brutus*, 70.

sont considérées comme un système simple, susceptible de progresser, ce qui nous renvoie à la nature des pigments et de leurs mélanges. Pétrone et Pline l'Ancien sont contemporains de la nouvelle acception de *color* en rhétorique, non plus forme mais contenu du discours. Le jugement sur les peintres tétrachromatistes conclut un développement commencé vingt paragraphes plus tôt, avec la définition des principes de la peinture en clair-obscur. Les termes techniques employés appartiennent aussi à la théorie de la musique. Dans quelle mesure Pline, pour construire sa diatribe contre les mœurs de son temps, cause de la mort des arts, n'a-t-il pas contaminé deux ordres de réalité¹⁴? On trouverait, d'un côté, l'échelle chromatique qui va de l'obscurité à la lumière, sur le modèle de l'harmonie musicale, appliquée aussi à la *compositio uerborum*. Ce jugement sur la « couleur » générale d'un tableau donné pourrait qualifier le style « sans fard » des grands peintres du IV^e siècle av. J.-C. Mais d'un autre côté, Pline l'Ancien qui, dans les paragraphes 31 à 49, a énuméré tous les pigments employés par les peintres, transposerait dans sa conclusion les « couleurs »-valeurs en couleurs-pigments générant les apories que l'on sait, puisque l'absence du bleu ne permet pas de réunir les couleurs primaires.

Cette position de l'encyclopédiste est confortée par l'analyse de Valérie Naas qui laisse apparaître un double discours plinien sur les couleurs. Dans le projet d'ensemble, l'inventaire des richesses de la nature et des réalisations humaines, les couleurs ont un rôle important puisqu'elles constituent un critère récurrent pour la classification des matériaux. Nous retrouvons en latin l'exactitude terminologique évoquée plus haut à propos des médecins grecs. Pline, comme Aulu Gelle¹⁵, est sensible aux difficultés inhérentes à la description des couleurs et montre « un souci d'exactitude qui va jusqu'au néologisme¹⁶ ». Mais cette attention pour la diversité du sensible est battue en brèche par le principe moralisateur. Lorsqu'il s'agit d'évaluer l'usage des ressources naturelles dans la société romaine, les matériaux utilisés par les artistes se trouvent au centre des critiques sur la *luxuria* et les couleurs semblent concentrer la vindicte de Pline l'Ancien. À côté des remarques déjà mentionnées sur la limitation des couleurs dans les chefs-d'œuvre classiques, V. Naas remarque l'absence presque totale de notices sur les couleurs des tableaux alors que l'encyclopédiste détaille les procédés d'extraction ou de fabrication des matériaux aussi longtemps que leur utilité pour la vie quotidienne est en jeu.

Ces tableaux « sans couleur » caractérisent aussi une des traditions de l'ecphrasis littéraire définie avec finesse par Sandrine Dubel. D'un côté, la tradition épique trouve dans le modèle homérique, sans cesse réactivé, une « peinture de métal¹⁷ » qui, dès l'*Iliade* et l'*Odyssée*, joue subtilement sur les

14. C. Lévy souligne que son contemporain, Quintilien, « opère une synthèse entre le legs cicéronien et une interprétation prudente de l'utilisation de la couleur dans les écoles de rhétorique ».

15. Aulu Gelle, 2, 26.

16. V. Naas, *infra*, p. ***.

17. S. Dubel, *infra*, p. ***.

différents registres de l'image et de la couleur. Par contre, la tradition « picturale » qui se développe chez les sophistes de l'époque impériale repose sur l'absence de la couleur dont les secrets sont laissés aux ateliers des peintres. S. Dubel relève cependant une exception majeure, le Philostrate des *Images* et de la *Vie d'Apollonios de Tyane*. Ces deux textes, construits en contrepoint l'un de l'autre, soulignent un paradoxe. Si Homère est défini comme le plus grand peintre de l'Antiquité, pourtant, « au temps de la guerre de Troie », comme le remarque Pline l'Ancien¹⁸, l'art de la peinture est absent. C'est là un signe supplémentaire du pouvoir visionnaire (*phantasia*) de l'auteur du bouclier d'Achille, texte fondateur de toute ecphrasis, matrice de toute peinture à venir. Pour cette raison, tandis que les colonnes triomphales, sculptées dans le marbre, proclament au cœur de Rome la dure pacification des frontières de l'Empire, dans les tableaux de bronze du temple indien de Taxila, imaginés par le sophiste, l'ultime conquête d'Alexandre se fixe, à la façon d'Homère, dans une peinture où la « matière est couleur ».

C'est un agréable devoir de remercier ceux et celles qui ont permis la rencontre dont est issu ce livre et la publication de celui-ci : à l'ENS, Monique Trédé et Jean-Paul Thuillier, professeurs au CEA, Lucie Marignac, directrice des Éditions Rue d'Ulm, et Sofia Turconi, qui a assuré le suivi éditorial de l'ouvrage ; à l'université Paris-X, Michel Kreutzer, vice-président chargé de la recherche, Alain Dubresson, directeur de l'École doctorale « Milieux, cultures et sociétés du passé et du présent », Jean Bouffartigue, professeur de langue et littérature grecques, et Pierre Carlier, professeur d'histoire grecque, nos rapporteurs au conseil scientifique, ainsi que Gauthier Liberman, membre junior de l'IUF, pour son généreux soutien à la publication. Nous remercions tous les collègues qui ont contribué au succès des deux journées d'étude. Sophie Montel nous a apporté un précieux concours dans la mise en forme du manuscrit. Les dernières étapes de la réalisation du projet ont largement bénéficié des exceptionnelles conditions de travail qui m'ont été offertes à l'Institute for Advanced Study de Princeton.

18. *NH*, XXXV, 115 (à propos de la rubrique) et *NH*, XXXV, 18 : *fatebitur [...] nullam artium celerius consummatam, cum Iliacis temporibus non fuisse eam appareat* (« on avouera [...] qu'aucun art n'est parvenu plus vite à son accomplissement, puisqu'il est évident qu'il n'existait pas au temps d'Homère »).