Zeitschrift: Entretiens sur l'Antiquité classique
Herausgeber: Fondation Hardt pour l'étude de l'Antiquité classique
Band: 66 (2020)

Artikel: Couleurs et émotions chez Pausanias
Autor: Jockey, Philippe
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1055047

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.02.2026

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

IV

PHILIPPE JOCKEY

COULEURS ET ÉMOTIONS CHEZ PAUSANIAS

ABSTRACT

Until today, researchers haven't systematically explored the lexicon of colours present in Pausanias's work. They supposed in fact a lack of interest for the colours of the monuments he was describing in his *Periegesis*. Far from this alleged 'chromatomutism', our paper first lists systematically the colours mentioned by the author, with the main aim of answering to these questions: About what and in which context are they mentioned? What are their functions and their values? Are they expressing particular emotions of the author? On the contrary or at the same time, are they aiming at arousing different kinds of emotions affecting the reader? Far from being mentioned anecdotally or scarcely, colours and their different meanings are precisely defined by the author and play a central role in Pausanias's main project. By arousing — according to their different situations of enunciation — both among the author and the reader different kinds of emotions like curiosity, admiration, astonishment or horror, colours are contributing in a decisive way to the elaboration of an unprecedented anthropology at a much larger scale than expected when beginning this study.

Pourquoi revenir à Pausanias ? Tout n'a-t-il pas déjà été écrit à son sujet ?[1] Pour quelle raison, donc, le convier à nouveau, à

[1] La tâche serait immense de rassembler ici l'ensemble des études portant sur cet auteur. On ne s'y hasardera pas. Pour une présentation synthétique de l'état de nos connaissances sur Pausanias et des questions que pose la *Périégèse* : HOLTZMANN (2019) ; KNOEPFLER / PIÉRART (2001) ; rappelons aussi le Pausanias historien objet d'un volume des *Entretiens* de la Fondation Hardt : BINGEN (1996). Sur le Pausanias romancier, voir AUBERGER (1992). Cf. aussi un recueil utile des "choses vues et entendues par Pausanias" : BOULOGNE / MULLER-DUFEU / PICOUET-DE CREMOUX (2015).

l'occasion d'un colloque dont le titre et le thème principal, "la psychologie de la couleur dans le monde gréco-romain", paraissent à première vue bien éloignés des préoccupations du Périégète ?

De fait, si nous connaissons bien le Pausanias 'archéologue', l''historien', voire le 'romancier', il n'en va pas de même pour un Pausanias non pas 'psychologue' stricto sensu mais dans l'œuvre duquel les émotions éprouvées par l'auteur et / ou suscitées chez son lecteur au spectacle de tel ou tel phénomène ou en relation avec telle ou telle *fable* (*mythos*) relatée sont bien présentes, selon un mode un peu particulier dans lequel les couleurs jouent un rôle insoupçonné jusqu'à présent, en dépit d'un manque d'intérêt supposé de son auteur à leur égard !

Le point de départ de cette étude, dans le cadre de recherches plus générales portant sur les arts de couleur en Grèce ancienne,[2] a d'abord été une enquête systématique sur la présence de mentions de couleurs chez Pausanias, leurs fonctions dans l'économie du texte et leurs valeurs dans le projet global de l'auteur. Il y avait là en effet un matériel exceptionnel à étudier du point de vue de la polychromie de l'architecture et de la sculpture grecques à l'époque impériale romaine, au moment précis où les études sur la polychromie de l'architecture et de la sculpture romaine impériale — mais romaine, justement ?[3] — se font plus nombreuses. Il est très vite apparu, comme on le verra plus loin, que si les mentions spécifiques d'une architecture et sculpture grecques polychromes étaient rares, il n'en allait pas de même pour celles des couleurs en soi. Leur présence, autre surprise, avait pour fonction très souvent de susciter chez le lecteur des émotions, de genres variés. Restait à se demander pourquoi.

Pour cela, il convenait tout d'abord de relever l'ensemble des attestations de couleurs, d'en dresser la liste ordonnée puis d'analyser les différents contextes de leur citation (contextes, comme on le verra, fort variés et éloquents) et de se poser, pour finir, les

[2] Titre d'un colloque récemment paru : JOCKEY (2018).

[3] Parmi les publications les plus récentes : ABBE (2010a) ; ABBE (2010b) ; LIVERANI (2010) ; ØSTERGAARD (2010) ; LIVERANI (2014) ; LIVERANI / SANTAMARIA (2014) ; ZINK (2014) ; KIILERICH (2016).

questions de la place, des rôles qu'elles occupent dans le discours et le projet de Pausanias et des valeurs qu'elles portent, écho d'une époque et / ou reflet d'idéaux propres à l'auteur.

Le projet est conséquent, les couleurs chez Pausanias pas plus que les émotions n'ayant guère fait, à ma connaissance, l'objet d'une étude systématique et exhaustive, au-delà de leur brève évocation ici ou là ou de l'attention portée à telle ou telle mention de couleur spécifiquement.[4] On voudra donc bien voir dans ce qui suit l'état actuel d'une réflexion appelée à s'enrichir des débats que l'ouverture de ce dossier pourra susciter.

1. Une distinction préalable : mentions implicites et explicites des couleurs

L'interrogation systématique du texte de Pausanias conduit à distinguer formellement deux cas de figure : les mentions explicites de couleurs, avérées notamment par un lexique attesté depuis le Ve siècle av. J.-C. au moins et objet d'une réflexion théorique dès le IVe siècle ;[5] leurs mentions implicites, secondaires, associées aux matériaux colorés qui entrent dans la composition des œuvres décrites par Pausanias.

Si nous traduisons sans beaucoup d'états d'âme[6] λευκός, μέλας, ou γλαυκός respectivement par blanc (brillant),[7] noir ou bleu gris,[8] les mentions de matériaux précieux ou non qui pour nous Modernes évoquent irrésistiblement dans le même temps

[4] Denise Reitzenstein — que je remercie pour cette information — me signale l'existence d'une thèse, non publiée à ce jour, de Felix Henke, conduite sous la direction de Paolo Liverani, intitulée *Graptoi typoi. Die griechischen und lateinischen Schriftquellen zur Farbigkeit der antiken Skulptur* et soutenue en 2014 (non consultée).

[5] Cf., par ex., IERODIAKONOU (2001).

[6] Une forme de 'légèreté' à confronter aux questions posées par M.M. Sassi, par ex. par la définition antique de la couleur : SASSI (1994) ; SASSI (2003) et plus récemment SASSI (2015).

[7] CHANTRAINE (1977), *s.v.*

[8] DEACY / VILLING (2004) 85-90. Dernier état de la discussion dans GRAND-CLÉMENT (2010).

des couleurs, tels l'or, la feuille d'or, l'ivoire, l'émeraude, le bois (notamment l'ébène) et toutes les formes de pierres — ces λίθοι, notamment que l'on traduit parfois un peu vite par "marbres" — jouissent en effet dans le texte de Pausanias d'un statut différent, sinon systématiquement supérieur à celui des couleurs proprement dites. Le recours quasi systématique au génitif de matière marque leur caractère premier (χρυσοῦ, ἐλέφαντος, λευκοῦ λίθου, μέλανος λίθου, ἐβένου ξύλου, τῆς σμαράγδου, par ex.) : c'est d'abord leur éclat et leur caractère rare et précieux (ou non) qui prévalent ici sur la notation de couleur elle-même (or, ivoire, marbre blanc, "marbre" noir, ébène, émeraude) dans l'économie du texte de Pausanias.[9]

Reste la question des 'matériaux-couleurs'[10] tels que κυανός, κιννάβαρι[11] ou encore πορφύρα,[12] productions naturelles et artificielles (κυανός)[13] ou artificielles que nous traduisons directement par bleu, (rouge) cinabre ou pourpre. Pausanias en les mentionnant, insiste-t-il d'abord sur leur seul caractère précieux ou place-t-il la couleur qu'ils évoquent sur un pied d'égalité ? Il est légitime de poser la question et d'en tenir compte dans l'interprétation que nous pouvons proposer de leur mention. On ne fait ici d'ailleurs que se conformer aux fameuses distinctions opérées par Pline l'Ancien entre *colores austeri et colores floridi,*[14] commentées par A. Rouveret et H. Brecoulaki[15] qui offre dans ce dernier article un bilan précieux des techniques mises en œuvre pour les produire ainsi que leur réception tout au long de l'antiquité.

Quelles sont donc les couleurs qui font l'objet d'une mention explicite chez Pausanias ?

[9] Sur cette manière d'entre-deux, SASSI (2009).

[10] DUBEL (2006).

[11] Sur sa méthode de production, cf. par ex. VITR. *De arch.* 7, 9, 1 ; BRECOULAKI (2014).

[12] Pour un dernier état sur les plans biologique et chimique de la question : KOREN (2018) ; CARDON *et al.* (2018).

[13] Azurite dans le premier cas, bleu égyptien dans le second : Cf. BRECOULAKI (2014) 4-6, 14, 20-21. Pour sa production artificielle : THEOPHR. *Lap.* 55.

[14] PLIN. *NH* 35, 30.

[15] ROUVERET (1989), Pausanias 257-258 ; BRECOULAKI (2014).

2. Les mentions de couleur dans la *Périégèse* : le lexique[16]

Le dépouillement systématique des mentions de couleurs chez Pausanias, à partir du lexique attesté au IIe siècle ap. J.-C., élaboré depuis Théophraste, Platon et Aristote au moins, renforcé par la liste et les analyses qu'en proposent ensuite Vitruve et Pline l'Ancien, incluant une incursion chez Philostrate, qui, quoiqu'un peu plus tardif, offre un lexique d'une richesse inégalée,[17] m'a réservé une double surprise.

Après un premier motif d'étonnement, en effet, touchant à l'absence totale de mentions des couleurs les plus communes — on pense à l'ocre (ὤχρα) notamment, ou à φοινός ou φοίνιος ("rouge") — mais aussi à des termes attestés notamment chez Philostrate, tels que ἁλουργίς ("écarlate"), ἡλιώδης ou πυρσός (des jaunes éclatants conformes à leur étymologie), ou encore χαροπός ("bleu"), la vraie surprise au contraire est venue du constat de l'existence effective d'un certain nombre de mentions de couleurs au fil des dix livres de la *Périégèse*.

Elles sont distribuées dans les trois tableaux suivants.[18]

Tableau des termes désignant la couleur en soi ou la bigarrure

Substantifs	Adjectifs, verbes	Traduction	Occ.
χρόαν αἵματος		couleur sang	1
χρόα		couleur	21
ποικιλία, -ας, ἡ		bigarrure	2
ποικίλον, -ου, τό		bigarré, de toutes couleurs	1
	ποικίλος, -η, -ον	bigarré, de toutes couleurs	5
	Ποικίλη	Poecile[19]	4
χρῶμα		couleur	5
	ὁμόχρως	monochrome	2

[16] Pour les traductions des termes de couleur, cf. CHANTRAINE (1977), inégalé à ce jour.

[17] BOWIE / ELSNER (2009) ; DUBEL (2009).

[18] On invite ici le lecteur à se reporter au *TLG* pour la localisation précise des occurrences relevées ici. Leur nombre interdisait de la donner pour chacune d'entre elles.

[19] Portique (Athènes) / Leschè (Sparte).

Comme on le constate, les termes mêmes de couleur sont attestés sous leurs deux formes χρόα (21 occ.) et χρῶμα (5 occ.). À quoi il faut ajouter ὁμόχρως (2 occ.) La bigarrure elle-même est désignée par le nom ποικιλία (2 occ.), l'adjectif susbtantivé ποικίλον (1 occ.) et l'adjectif ποικίλος (5 occ.).[20]

La prédominance de χρόα sur χρῶμα est intéressante. Le premier de ces deux termes souligne davantage que le second la notion de traitement de surface, compte tenu de son sens propre de "peau".[21] Si l'on exclut l'hypothèse d'une routine d'écriture, son emploi témoigne peut-être d'une attention particulière portée aux traitements de surface et aux raisons, donc, de leur présence sur les œuvres décrites.

Tableau des termes désignant une couleur classés par nombre d'occurrences

Substantifs	Adjectifs, verbes	Traduction	Occ.
	λευκός, -ή, -όν	blanc	50
	λευκός, -ή, -όν	blanc	27
λευκότης, -ητος,		blancheur	1
	λευκότερον	plus blanc	1
	ὁλόλευκοί	entièrement blancs	1
	μέλας, -αινα, -αν	noir	21
μέλαν, -ανος, τό		noir	8
	ὑπομελαίνει	gris foncé / noir clair	1
	μελάντερος, -α, -ον	plus noir, noire	3
	ἐς τὸ μελάντερον	tirant vers un noir profond	1
	Μελαινίς, -ίδος, ἡ	La Noire	3
	μελαίνεται	est noir	1
	χλωρός, -ά, -όν	vert	9
τὰ χλωρὰ		vert	1
	ἐρυθρός, -ά, -όν	rouge	3

[20] GRAND-CLÉMENT (2011) pour un débat général sur le sens de ποικιλία.
[21] CHANTRAINE (1977), *s.v.*

Substantifs	Adjectifs, verbes	Traduction	Occ.
	ὑπέρυθρος, -α, -ον	rouge clair	2
comparatif substantivé ἐς τὸ ἐρυθρότερον		rouge foncé ou vif ?	1
	γλαυκός, -ή, -όν	bleu gris clair, pâle	3
	γλαυκότατον	d'un bleu gris clair, très pâle et très étincelant (?)[22]	1
	ξανθός, -ή, -όν	jaune, orangé, couleur sang	3
	φοινίκεος, -α, -ον	pourpre ou écarlate	2
φοινικιοῦν, τό		le Tribunal pourpre	1
	πολιός, -ά, -όν	gris blanchâtre, presque blanc	2
	πυρρός, -ά (Ion. -ή), -όν	jaune orangé, roux	1

Comme le premier tableau l'illustre, on ne retrouve pas chez Pausanias l'ensemble des termes désignant une couleur, du moins au sens le plus matériel du terme, pigments et colorants : aucune mention d'ocres, par ex. ; nous ne savons rien non plus de la nature du blanc mentionné ; rien non plus de celle du noir.

Rien de surprenant, toutefois, à une telle situation, le propos de Pausanias n'étant pas celui d'un naturaliste. C'est déjà une information sur le statut de ces mentions de couleurs chez lui.

Tableau des mentions de matériaux-couleurs[23]

Substantifs	Adjectifs, verbes	Traduction	Occ.
πορφύρα		le / la pourpre	8
	πορφύρεος, -έα, -εον	pourpre	8
κιννάβαρι, -εως, τό		cinabre	2
κυανός		bleu foncé	3
	κυᾰνο-χαίτης	à la chevelure bleu foncé	1

[22] Cf. *infra,* p. 132 et 152 pour la justification de cette proposition de traduction.

[23] BRECOULAKI (2006) 395-432, pour leur présentation générale.

3. Vers un nuancier des couleurs ? Les procédés lexicaux

Loin de négliger les couleurs, Pausanias ne répugne pas non plus à préciser la nuance exacte de telle ou telle d'entre elles, par divers procédés lexicaux :

Tableau récapitulatif des procédés lexicaux visant à préciser la juste couleur

Formes comparatives	Superlatifs	Formes composées	Traduction	Occ.
μελάντερος			plus noir, noire, tirant vers le noir profond	3
ἐς τὸ μελάντερον				1
		ὁμόχρως	monochrome	2
		ὑπέρυθρος, -α, -ον	rouge clair	2
λευκότερον			plus blanc	1
ἐς τὸ ἐρυθρότερον			tirant vers le rouge foncé ? vif ?	1
	_	ὁλόλευκοι	entièrement blancs	1
		ὑπομελαίνει	gris foncé / noir clair	1
		μελαίνεται	est noir	1
	γλαυκότατον		d'un bleu gris clair, très pâle et très étincelant (?)	1

Le dispositif le plus fréquent (si l'on peut dire…) est l'emploi de la forme comparative ou superlative pour approcher la couleur exacte et / ou prêter à ce "+" une valeur positive ou négative propre à Pausanias. Pourquoi un tel souci de précision ? L'analyse des quelques extraits qui suivent permet d'esquisser une réponse.

En 10, 36, 1, Pausanias décrit les principaux caractères de la cité d'Ambrossos et signale à son propos l'existence d'une espèce d'arbuste teinturier (produisant un colorant rouge écarlate) :

> φύλλα δὲ μελάντερα μὲν καὶ μαλακώτερα ἢ ἡ σχῖνος
>
> "Ses feuilles sont plus noires et plus molles que celles du lentisque." (Trad. P. Jockey)

On trouve ici une précision digne d'un naturaliste visant à approcher au plus près le juste ton, permettant l'identification, croisée avec un autre caractère propre, de cet arbuste : c'est que la couleur garantit ici l'identité de ce qui est décrit et l'exactitude des propos de celui qui opère cette description : c'est l'une des fonctions allouées à la couleur par Pausanias qu'on reconnaît ici.

Au titre des formules comparatives toujours, on trouve une fois une expression plus précise encore employant la forme substantivée du comparatif, précédé de la préposition ἐς, en 7, 24, 7.

Nous sommes ici en Achaïe, Pausanias évoque les temples de la cité d'Hélikè, victime des colères de Poséidon, après la souillure causée par des assassinats dans son temple même. C'est ici l'occasion d'une description magnifique des tremblements de terre comme phénomène naturel (dans ses annonces et ses effets, en tout cas) en général. Il s'agit ici de décrire la couleur exacte du soleil quand il présage un tremblement de terre : de nouveau, l'enjeu est d'importance, comme dans l'exemple précédent : la justesse de la description de la couleur est la garantie, en effet, de la bonne lecture des signes avant-coureurs du tremblement de terre, d'où l'emploi de ces deux comparatifs substantivés ἐς τὸ ἐρυθρότερον ("tirant, vers le rouge foncé, vif (?)") ; ἐς τὸ μελάντερον ("tirant vers le noir profond"). C'est ici le contraste entre ces deux états qui donne les justes couleurs, manifestations d'une tension extrême, ce τόνος sur lequel on reviendra plus loin.[24]

Comme on l'observe de nouveau, dès qu'il traite de phénomènes touchant à la nature même, Pausanias se fait plus précis. Nous verrons plus loin, quand nous aborderons la question des valeurs et fonctions des couleurs dans l'économie du discours de Pausanias, quelle signification une telle attention peut prendre quant au projet même de la *Périégèse*.

Un second grand procédé est le recours au mot composé, précisant noms, adjectifs ou verbes par des préfixes ou des préverbes donnant en quelque sorte la hauteur de la couleur, comme on

[24] Cf. *infra*, p. 157.

définit la hauteur d'un son. Cette formule est illustrée chez Pausanias, comme on le voit sur le tableau, par des mots composés tels que ὁλόλευκοι ("d'un blanc intégral" ou "entièrement blancs") ; ὑπομελαίνει ("gris sombre") ; ὁμόχρως ("monochrome") ou encore ὑπέρυθρος ("rouge pâle").[25]

Pour ne prendre que quelques exemples de ce procédé, en 1, 35, 4, Pausanias évoque la fleur dite "Ajax", du nom du héros, d'un blanc "rouge pâle" (ὑπέρυθρος) : ici, la précision apportée à la caractérisation de la couleur exacte contribue à l'identification de la fleur elle-même.

En 10, 12, 3, dans un développement qui intervient à l'occasion de la relation de la légende d'Hérophile, prêtresse qui rendait l'oracle à Delphes, Pausanias évoque la terre ingrate "rouge pâle" de Marpessos,[26] lieu de naissance d'Hérophile, en employant de nouveau le terme ὑπέρυθρος.

L'évocation de la couleur cette terre ingrate passe par sa caractérisation précise.

Les exemples ne manquent pas chez Pausanias de ce souci de décrire avec la plus grande précision les productions naturelles qu'il évoque. Comme l'illustre encore le passage où il tente de donner à l'acanthe ses justes couleurs, permettant son identification à coup sûr (2, 10, 6, l. 6). Deux formules concourent à définir les couleurs précises des feuilles d'une variété d'acanthe, différentes d'une face à l'autre : l'emploi d'un verbe composé (τὸ μὲν ὑπομελαίνει / "d'un gris foncé d'un côté") ; le recours à une comparaison avec les feuilles du peuplier blanc (φύλλοις δ' ἂν λεύκης μάλιστα εἰκάζοις τὴν χροιάν). Le choix de la seconde personne du singulier de l'optatif d'εἰκάζω — quand bien même cette formule serait d'usage — ne sollicite-t-elle pas aussi le lecteur, invité à poser lui-même les termes de cette comparaison et à partager l'étonnement du rédacteur ? Susciter une émotion, c'est aussi stimuler l'imagination.

[25] ὑπό + ἐρυθρός (et non pas ὑπέρ).
[26] Marpessos est située en Troade, dans la moyenne vallée du Scamandre.

Un troisième procédé consiste à recourir à des adverbes qui jouent le même rôle que les préverbes, préfixes et modalisateurs précédents, tel que l'adverbe ἄγαν, utilisé par exemple pour qualifier la blancheur du calcaire coquillier de Mégare (1, 44, 6), dont il précise qu'il est "très blanc" (ἄγαν λευκὸς).[27] Il est signalé ici au titre de son caractère exceptionnel réservé à la seule cité de Mégare, (μόνοις δὲ Ἑλλήνων Μεγαρεῦσιν ὁ κογχίτης οὗτός ἐστι), justifiant que l'on s'attarde à en préciser la couleur exacte. Ajoutons enfin que nous avons affaire ici au second état d'un tombeau de Mégare, d'abord réalisé en terre, et transformé par injonction oraculaire. L'association du blanc éclatant et du divin n'est pas une surprise. Nous la retrouverons à plusieurs reprises chez Pausanias.

En revanche, soulignons une fois encore que cet exemple doit nous mettre en garde contre la traduction routinière de λευκοῦ λίθου par "marbre blanc". Non, il faut à chaque fois, quand on le peut (ce n'est malheureusement pas toujours le cas), tenir compte du contexte et lui préférer le cas échéant celle de "pierre blanche".

Enfin, Pausanias recourt à des comparaisons diverses empruntées au règne animal ou végétal.[28]

De passage à Tanagra (Béotie), en 9, 20, 3-4, et avant de se lancer dans une digression sur l'autre Triton qu'il a vu à Rome, Pausanias décrit celui qu'il y a vu, observant que leurs cheveux sont de la couleur des grenouilles des marais. La comparaison inscrit d'emblée le Triton et sa couleur dans l'animalité et l'humide, réaffirmée plusieurs fois (poisson lime, écaille, ouïe, nageoire, dauphin) ; le reste souligne évidemment l'hybridité du Triton, mi-homme, mi-poisson.

Dans un autre passage (en 10, 28, 7), lorsqu'il il décrit la *Nekyia* de la Leschè des Cnidiens à Delphes, œuvre de Polygnote,[29] Pausanias recourt de nouveau à deux procédés

[27] Du type décrit dans GINOUVÈS / MARTIN (1985), *s.v.*

[28] Cf., pour ce dernier, les couleurs du chêne vert d'Ambrossos (10, 36, 1), citées précédemment.

[29] ROUVERET (1989), Pausanias 135-136, 482.

pour approcher au plus près la juste couleur, ici du visage d'Eurynomos, "tout à la fois à mi-chemin entre le bleu et le noir" (κυανοῦ τὴν χρόαν μεταξύ ἐστι καὶ μέλανος) et "comparable à la couleur des mouches à viande... " (ὁποῖαι καὶ τῶν μυιῶν αἱ πρὸς τὰ κρέα εἰσὶ προσιζάνουσαι).

Le recours à cette dernière comparaison se prête ici à une double lecture : l'animalité de ce bleu sombre renvoie à la sauvagerie d'animaux non moins sauvages et immaîtrisables : mouches et vautours, irrémédiablement associés à la mort. On sait par ailleurs que ce bleu sombre est la couleur de la mort aussi pour les Égyptiens :[30] Eurynomos, connu par ce seul passage de Pausanias, est ici la personnification de la mort elle-même. La couleur associée à la mort comme à ces animaux vils que sont ces insectes vise à susciter ici une émotion chez le lecteur qu'on situera plutôt du côté de la répulsion et de la crainte que de la pitié, associant vive émotion de l'âme (*pathos*) et image du deuil (*penthos*), deux mots associés par ailleurs dans une même étymologie.[31]

Un dernier passage réunit à lui seul plusieurs stratégies lexicales pour approcher au plus près la juste couleur, les justes couleurs, plutôt : il est vrai que le jeu en valait la chandelle, compte tenu du caractère extraordinaire de ce qui est décrit par Pausanias, un *thauma* suscitant chez lui un émerveillement : la justesse est ici exigée par ce dernier caractère. En 4, 35, 9, en effet, Pausanias décrit ici les couleurs les plus extraordinaires des eaux qu'il ait jamais vues de ses propres yeux, "d'un bleu gris pâle d'un éclat très intense"[32] (γλαυκότατον) aux Thermopyles ou noires à Astyra. Toujours à propos des couleurs extraordinaires de certaines eaux, Pausanias emploie aussi des comparaisons, soit d'ordre géographique (voire ethnographique) avec le pays des Hébreux, soit 'biologiques', ici avec le sang : ξανθὸν δὲ ὕδωρ, οὐδέν τι ἀποδέον τὴν χρόαν αἵματος ("une eau rouge orangé, semblable en tout point à la couleur du sang", trad. P. Jockey).

[30] REINACH ([2]1985), Pausanias 113, n. 2.

[31] CHANTRAINE (1977), *s.v.*

[32] Forme radicale de cet oxymore commenté plus bas à propos de γλαυκός (cf. *infra*, p. 145).

L'implication directe de l'auteur, dont le sens de la vue est sollicité est garante de l'exactitude de sa description. Elle invite le lecteur à partager son émotion.

Comme on vient de le voir par ces quelques exemples, non seulement Pausanias ne néglige pas — le cas échéant — les mentions de couleurs, mais encore il vise à en donner la tonalité la plus exacte possible pour ses lecteurs, notamment dès lors qu'il s'agit d'évoquer des contextes naturels, hors de la sphère sacrée. Ce faisant, il éveille en eux l'un des sens privilégiés de l'émotion, la vue. Qu'en est-il à présent des matériaux eux-mêmes auxquels Pausanias prête une place toute particulière ?

Ce cinquième tableau présente l'ensemble des associations attestées de matériaux colorés suggérant par leur contraste ou leur seule couleur (ivoire blanc, ébène noire, par ex.) les compositions colorées qui ont retenu l'attention de Pausanias. Elles touchent presque exclusivement à la sphère sacrée : aux divinités et à leur culte, l'excellence, la rareté et le prix des matériaux de leurs représentations et des offrandes qu'on leur consacrait.

Tableau des mentions de matériaux rares (ou non), précieux (ou non) et … colorés (ou non)

Substantifs	Adjectifs, verbes	Traduction	Occ.
χαλκόν, -οῦ, τό		bronze	228
	χάλκεος, -έα, -εον ;	en bronze	
	ἐπίχαλκος	or plaqué bronze ?	2
χρυσός			104
χρυσοῦ (seul)		en or	34
	χρυσέαν, χρύσεον, χρυσοῦν, χρύσειαι	en or	1 10
χρυσοῦ καὶ ἐλέφαντος		en or et en ivoire	2
	ἐπίχρυσος, -ον	doré	23

Substantifs	Adjectifs, verbes	Traduction	Occ.
ἐλέφαντος		en ivoire	45
ἐλέφαντος καὶ χρυσοῦ		en ivoire et en or	5
ἐλέφαντι καὶ χρυσῷ		en ivoire et en or	1
λευκοῦ λίθου		en 'marbre' blanc	14
λίθου λευκοῦ		en 'marbre' blanc	29
λίθῳ λευκῷ		en 'marbre' blanc	1
ξύλου (seul)		en bois	23
λίθου τοῦ Πεντελῆσιν		en marbre pentélique	20
λίθου Παρίου		en marbre de Paros	5
Παρίου λίθου		en marbre de Paros	5
πλίνθου		en brique	9
ἐκ πηλοῦ		en terre (argile)	8
λίθου Φρυγίου		en marbre de Phrygie	5
ἔβενος		en ébène	3
(ἐξ) ἐβένου ξύλου		en (bois d') ébène (noir)	2
μέλανος λίθου		en 'marbre' noir	1
μέλανος τοῦ λίθου		en 'marbre' noir	1
	κεκονίαται	stucage blanc ?	1
	κεκονιαμένος	blanchi à la chaux	1
τῆς σμαράγδου		en émeraude	1
Θασίου λίθου		en marbre de Thasos	1
ἀλαβάστρῳ λίθῳ		en albâtre	1
Αἰγυπτίου (λίθου)		en pierre d'Égypte	1

4. Compositions à matériau unique

Deux grands cas de figure se présentent. Ceux tout d'abord, où l'objet cité est constitué d'un seul matériau. C'est le cas notamment des statues et autres offrandes en bronze (χαλκοῦ) qui font l'objet du plus grand nombre de mentions (228) chez Pausanias. Selon quelles modalités chromatiques étaient-elles perçues à son époque ? Nous savons que les grands bronzes de

l'époque classique et hellénistiques étaient polychromes.[33] L'éclat de leurs couleurs était entretenu par des traitements de surface répétés à intervalles réguliers. Ces couleurs étaient-elles encore visibles au temps de l'auteur de la *Périégèse* ? Les grands bronzes avaient-ils déjà cette monochromie vert sombre trompeuse, signe de leur absence d'entretien, prélude à la monochromie prochaine de la plastique ? Pausanias ne juge pas nécessaire, en tout cas de les évoquer et retient seulement le matériau, sans autre mention. Notons que les objets en terre (ἐκ πηλοῦ) ne font l'objet d'aucune mention dans le texte de Pausanias, à l'inverse des constructions en briques mentionnées à neuf reprises dans la *Périégèse*.

L'or, le 'marbre blanc' ou la pierre en général, le bois, sont aussi chez Pausanias le matériau unique d'un grand nombre de consécrations.

Les 43 occurrences de λευκοῦ λίθου / λίθου λευκοῦ[34] doivent être rapportées aux 694 (!) mentions d'*agalmata* (pour ne prendre que cette catégorie de statues) dénombrées chez Pausanias. La mention du blanc ne peut se réduire à la seule qualification routinière du marbre. Elle souligne l'excellence du matériau, liée à son éclat, si l'on en croit Pierre Chantraine. Mais allons un peu plus loin, si Pausanias distingue quarante-trois œuvres, n'est-ce pas parce qu'il a été en capacité d'en reconnaître la couleur blanche ? N'aurait-on pas ici un début de preuve d'une exaltation à l'époque impériale du blanc de la statuaire, tranchant avec les siècles précédents ?

Cependant, contrairement au cas des bronzes, ils sont, eux, souvent associés au sein d'un même objet, offrant au regard au minimum une dualité des matériaux et donc potentiellement une bichromie, voire une trichromie et au-delà, dans certains cas, une polychromie découlant des matériaux multiples associés.

[33] Descamps-Lequime (2006) ; Descamps-Lequime / Mille (2017) ; Descamps-Lequime *et al.* (2017).

[34] Jockey (2009).

5. Compositions à deux matériaux

5.1. *Statues chryséléphantines*

L'or et l'ivoire, seuls ou associés au sein d'une même œuvre, se taillent la part du lion. Les statues chryséléphantines[35] sont restées encore au second siècle de notre ère un élément de fascination pour Pausanias, suscitant ce θαῦμα sur lequel je reviendrai plus loin.

Le cas le plus éloquent est très certainement celui de la description que fait Pausanias de la statue chryséléphantine trônante de Zeus à Olympie (5, 11, 2-3). Le texte est trop long pour être ici commenté mais il illustre tout à la fois cette priorité donnée à l'éclat des matériaux précieux qui le composent mais aussi au chatoiement des couleurs qui en résulte, indiqué par le recours à l'adjectif *poikilos*, repris en anaphore dans le texte original.

> ὁ δὲ θρόνος ποικίλος μὲν χρυσῷ καὶ λίθοις, ποικίλος δὲ καὶ ἐβένῳ τε καὶ ἐλέφαντί ἐστι
>
> "Le trône au chatoiement de l'or et des pierres, chatoiement aussi de l'ébène et de l'ivoire."

Le sens de ποικίλος est double ici : suggérant d'abord la variété des matériaux mais aussi celle des couleurs : on trouve ici illustrée la clef de la double fonction de ces mentions de matériaux colorés : l'éclat et le prix, d'une part, la couleur non moins éclatante d'autre part. Ce caractère était l'objet de tous les soins, d'une véritable θεραπεία,[36] comme nous le rappelle Pausanias en 4, 31, 6 dans un passage où il nous signale la restauration par Damophon de Messène de l'ivoire disloqué de la statue. Il s'agit bien ici de rappeler ici la fonction de cette combinaison réservée aux divinités, susciter chez le fidèle une forme de *thambos*, de crainte respectueuse teintée d'admiration, d'émerveillement,

[35] Quatremère de Quincy (1815) ; Lapatin (2001).
[36] Leka (2014), Pausanias 63, 66.

une émotion tout à la fois pieuse et violente, donc, que Pausanias invite son lecteur à percevoir, sinon nécessairement partager.

On notera l'absence d'autres mentions de l'adjectif ποικίλος dans l'œuvre de Pausanias, à l'exception des cinq mentions de la Stoa Poikilè à Athènes et de celle de la ποικιλία du dos tacheté d'une variété de poisson (8, 21, 2).

Les autres mentions de statues chryséléphantines sont relativement rares chez Pausanias et économes de commentaires. Quand il décrit la statue chryséléphantine d'Aphrodite à Sicyone (2, 10, 5, 2), œuvre, nous dit-il, de Canachos de Sicyone, auteur par ailleurs de l'Apollon de Didymes des Milésiens et de l'Apollon Isménios de Thèbes, il ne va pas au-delà du simple constat de sa "réalisation en or et en ivoire" (πεποίηται δὲ ἔκ τε χρυσοῦ καὶ ἐλέφαντος).[37]

5.2. *Acrolithes*[38]

Pausanias fait également état d'associations de matériaux moins prestigieux, offrant par exemple au regard des statues pseudo-chryséléphantines mêlant "dorure" (ἐπίχρυσος) sur pierre ou sur bois[39] — à l'imitation de l'or — et "marbre blanc" (λευκοῦ λίθου) — à l'imitation de l'ivoire — et définissant en réalité stricto sensu des acrolithes,[40] comme on le voit par ex. en 9, 4, 1, où il fait mention d'un temple consacré par les Platéens à Athéna Areia (Martiale),[41] dont la statue de culte est un xoanon "couvert d'or" / ἐπίχρυσον),[42] à l'exception de son visage, de ses pieds et de ses mains, en marbre pentélique.

[37] PIRENNE-DELFORGE (2013), Chapitre IV ("Sicyone").
[38] Sur la technique acrolithique : DESPINIS (1975) ; DESPINIS (2004).
[39] Sur la technique de la dorure sur marbre : BOURGEOIS / JOCKEY (2009).
[40] *Ibid.*
[41] BOULOGNE / MULLER-DUFEU / PICOUET-DE CREMOUX (2015) 335.
[42] Il faut sans doute comprendre ici "doré à la feuille".

Cette mention apparemment strictement factuelle nous renseigne peut-être aussi sur ce volet du projet de Pausanias visant à redonner à Athènes toute sa place dans l'histoire ancienne et contemporaine des cités grecques. Elle manifeste en effet une triple dépendance des Platéens à l'égard des Athéniens : le financement de leur monument et de leur statue cultuelle ; la déesse honorée ; le choix du marbre pentélique pour les extrémités de celle-ci.

On sait que contrairement au paros, le pentélique sera l'un des vecteurs de l'impérialisme culturel et politique athénien tout au long de l'époque classique, comme ici. Le nombre important des mentions du marbre pentélique dans l'œuvre de Pausanias (20 occ.) ne doit pas être sous-estimé, comparé à celles du marbre de Paros (10 occ.), dont l'excellence n'a pourtant jamais été égalée. Peut-on y reconnaître une forme de célébration par Pausanias du modèle athénien, dont on sait qu'il est l'objet d'un regain d'intérêt au cours de son siècle même ?

Les compositions à deux matériaux sont parfois plus modestes encore, comme dans l'exemple de l'acrolithe d'Athéna Chalinitis à Corinthe (2, 4, 2) où sont associés ξόανον (en bois, très probablement) et marbre blanc pour le visage, les mains et les pieds (πρόσωπον δὲ καὶ χεῖρες καὶ ἀκρόποδες εἰσὶ λευκοῦ λίθου).

Le terme de xoanon[43] (97 mentions de ξόανον / ξόανα chez Pausanias) ne laisse guère de doute vu son étymologie sur la nature du tronc de la déesse, en bois. Le contraste se fait ici entre le bois (supposé) du tronc et le marbre blanc du visage et des membres de la statue de culte : contraste chromatique ou simple contraste des matériaux et des techniques ? Ou addition des trois ? On serait évidemment tenté de retenir cette dernière interprétation. C'est en tout cas le soin apporté aux extrémités qui est souligné ici, qui distingue ce xoanon d'Athéna d'autres xoana qui ne présentent pas cette même technique acrolithique.

[43] ROLLEY (1994). L'étymologie du mot ne laisse guère de doute sur la nature du matériau travaillé (le bois) même si d'autres matériaux tendres ont pu être ainsi raclés : cf. CHANTRAINE (1977), *s.v.*

5.3. *Monuments*

Outre les acrolithes, d'autres associations de matériaux se présentent, tel celle de l'albâtre et de la dorure qui font aussi l'objet d'une mention en 1, 18, 9, à propos des salles d'un portique érigé par Hadrien à Athènes, qui présentent un "plafond orné de dorure et d'albâtre" (ὀρόφῳ τε ἐπιχρύσῳ καὶ ἀλαβάστρῳ λίθῳ).

6. Compositions à trois matériaux et plus

Un autre cas de figure réunit cette fois trois matériaux associés au sein d'une même œuvre, définissant des œuvres composites,[44] telle ces Charites honorées dans leur temple sur l'agora des Éléens (6, 24, 6) composées de bois, dorure et marbre blanc, respectivement pour le corps des statues (ξόανα), leurs vêtements (ἐπίχρυσα τὰ ἐς ἐσθῆτα) et leurs parties nues, membres et tête (πρόσωπα δὲ καὶ χεῖρες καὶ πόδες λίθου λευκοῦ).

Ce sont d'abord les contrastes générés par la nature et le prix de ces trois matériaux qui retiennent l'attention. L'évocation de cette trichromie marron (?), jaune d'or et blanc brillant[45] de tout leur éclat y compris le bois, tous trois très probablement objet d'un traitement de surface spécifique, vient en second lieu. À quoi on ajoutera aussi, quoiqu'ils soient suggérés de manière plus implicite encore, le rose (?) de la rose, le blanc de la matière osseuse et le vert du myrte… Une authentique polychromie, donc, qui sied évidemment bien aux Charites. Une ποικιλία qui ne dit pas son nom ? C'est peut-être celle-ci qui a conduit Pausanias à rentrer dans le détail de sa description.

On retrouve cette même association de matériaux au cœur des statues composites d'Élis, décrites par Pausanias en 6, 25, 4 strictement dans les mêmes termes.

[44] Jockey (1999).

[45] Sur la place de l'éclat dans ces contextes et le rappel de la bibliographie : Jockey / Glanville / Seccaroni (2018).

7. Compositions à plusieurs ensembles (statues, monuments, offrandes) en contexte sacré

Outre ces associations au sein d'une même œuvre de matériaux divers par leur nature, leur prix et leurs couleurs, le texte de Pausanias offre des exemples très intéressants d'associations d'œuvres caractérisées par l'unicité de leur matériau, or, ivoire ou marbre blanc, non pas mentionnées isolément mais réunies au sein d'un même ensemble cultuel, le plus souvent et formant une scénographie délibérée de la part de leurs commanditaires. De telles mentions rappellent de facto une hiérarchie des représentations, illustrée, justement, par la rareté et le prix de leurs matériaux respectifs.

En 2, 10, 3, l. 2, Pausanias décrit le temple de Dionysos des Sicyoniens et ses statues : celle du "dieu lui-même, en or et en ivoire" (χρυσοῦ μὲν καὶ ἐλέφαντος ὁ θεός) et des "Bacchantes elles-mêmes, placées à côté de lui, en marbre blanc" (παρὰ δὲ αὐτὸν Βάκχαι λίθου λευκοῦ).

Au-delà de cet exemple, Pausanias nous transmet fort heureusement pour nous qui en sommes tellement privés la mémoire de ces scénographies polychromes sacrées capitales pour la compréhension des cultes grecs. Pour apprécier celles-ci, on peut prendre deux autres exemples, qui font intervenir cette fois un interlocuteur admiré de Pausanias, l'empereur Hadrien en personne, avec lequel il partage cette passion pour la Grèce classique.

En 1, 42, 5, tout d'abord, Pausanias rappelle l'œuvre d'Hadrien à Mégare : la substitution d'un temple en marbre blanc au temple précédent, "en briques" (πλίνθου). Il décrit ensuite les trois statues d'Apollon Pythien, d'Apollon Décatéphore et d'Apollon Archégète, dont il précise "qu'elles sont toutes les trois en ébène" (ἐβένου δὲ πάντα ὁμοίως πεποίηται). Que doit-on ici à l'empereur ? L'affirmation d'un contraste, d'une bichromie quasi explicite cette fois entre un temple éclatant de blancheur et l'ébène des statues cultuelles qu'il renferme. Double intérêt ici, de cette mention : le témoignage du Périégète sur les dispositifs

chromatiques visant à susciter l'admiration des sujets d'Hadrien ; l'effet d'un tel récit, structuré par cette bichromie même, sur le lecteur / auditeur de Pausanias, un trouble, une admiration, une manière de *thauma*, donc, de nouveau.

Un second exemple est plus explicite encore des intentions impériales et des raisons pour lesquelles Pausanias s'y arrête. Nous sommes à Athènes et Pausanias rappelle en 1, 18, 6, l'érection du temple de Zeus Olympien, par l'Empereur Hadrien et énumère les statues dans l'ordre respectif de valeur des matériaux qui les composent, or et ivoire pour Zeus, marbre de Thasos pour deux statues portraits de l'Empereur, "marbre" d'Égypte pour deux autres, bronze enfin, pour les statues dites "des colonies" par les Athéniens.

La mention explicite des matériaux composant les œuvres décrites, les précisions sur leurs dispositions respectives participent d'un projet impérial, dont Pausanias se fait ici explicitement le relais : se poser, à Athènes même, en héritier de la grandeur passée de la cité, en en respectant la hiérarchie sacrée : le chryséléphantin pour Zeus ; l'éclat coloré des marbres cités, témoignant de l'emprise impériale sur la *gê oikoumenê* : marbre blanc d'une cité grecque fameuse pour sa production, Thasos ; marbre égyptien, entendons coloré, marque d'un exotisme dominé par l'empereur. Les statues en bronze des colonies appuient-elles aussi le discours impérial pour offrir au regard une authentique scénographie dont l'efficience repose sur les contrastes éclatants des matériaux et de leurs couleurs ?[46]

Veut-on une dernière illustration de ces scénographies plastiques à des fins de propagande impériale ? Hadrien, toujours, mais à Olympie cette fois, au cœur de l'âme panhellénique donc, place au cœur de son agora romaine les statues respectives

[46] Voir, aussi, en 1, 18, 9, autre exemple de cet évergétisme impérial, les cent colonnes en marbre de Phrygie d'un portique aux plafonds décorés d'albâtre et de dorure, enrichi encore par les consécrations plastiques et les peintures qu'on y trouve.

d'Auguste, "en électrum" (ἠλέκτρου) et de Nicomède, roi de Bithynie, "en ivoire" (ἐλέφαντος).[47]

Qu'en est-il à présent des couleurs explicitement mentionnées par Pausanias et non plus seulement inférées des matériaux dont les œuvres sont composées ?

8. Les couleurs de la plastique et de la peinture grecques chez Pausanias

8.1. *Plastique*

Ici, la rareté est la règle. Pour ce qui est de la plastique, dont la polychromie ne fait plus de doute aujourd'hui,[48] soit les couleurs n'apparaissaient plus,[49] soit elles n'intéressaient pas l'auteur du fait de leur banalité même, justifiant cet apparent chromatomutisme de Pausanias en la matière. Les quelques exceptions à celui-ci sont fort instructives, telles les descriptions des couleurs peintes à la surface de trois statues de Dionysos. En 7, 26, 10-11, Pausanias décrit l'ἄγαλμα de Dionysos de Phelloé en précisant "qu'il a le visage florissant de peinture rouge cinabre" (τῷ Διονύσῳ δὲ ὑπὸ κινναβάρεως τὸ ἄγαλμά ἐστιν ἐπηνθισμένον).

La cité de Phelloé se trouve en Arcadie et se singularise manifestement à tout point de vue : le contexte général ici est sauvage, tout suggère l'absence de civilisation : une terre reculée,

[47] 5, 12, 6-7.

[48] JOCKEY (2014) ; JOCKEY (2015) (pour les premiers blanchiments apparaissant au IIe siècle ap. J.-C.).

[49] Comment interpréter ce passage de Philostrate (*Imagines*), quelques décennies seulement après que Pausanias a parcouru la Grèce, où l'auteur distingue radicalement plastique et peinture sur le critère de la technique (modelage, gravure) et du matériau d'une part, bronze, marbre (dont le paros), ivoire (Πλαστικῆς μὲν οὖν πολλὰ εἴδη—καὶ γὰρ αὐτὸ τὸ πλάττειν καὶ ἡ ἐν τῷ χαλκῷ μίμησις καὶ οἱ ξέοντες τὴν λυγδίνην ἢ τὴν Παρίαν λίθον καὶ ὁ ἐλέφας καὶ νὴ Δία ἡ γλυφικὴ πλαστική) et de la couleur d'autre part (ζωγραφία δὲ ξυμβέβληται μὲν ἐκ χρωμάτων) ?

sans hommes, couverte de bois, où l'eau coule *sponte sua*, montagneuse, habitée d'une riche faune sauvage, etc. Ma traduction vise à rendre compte de la métaphore de la fleur appliquée ici à la peinture appliquée sur le visage de Dionysos : on voit ici que Pausanias ne se contente pas du simple lexique des couleurs mais qu'il l'enrichit d'une métaphore qui lui permet de traduire dans le même temps l'aspect vivant donné par le verbe ἀνθίζειν ("fleurir"), dérivé d'ἄνθος, "la fleur", allusion très nette aux *colores floridi* analysés par A. Rouveret et H. Brecoulaki.[50]

Le rouge cinabre de Dionysos en relève pleinement. Nous verrons un peu plus loin que la mention de celui-ci contrevient en quelque sorte à l'idéal développé par Pausanias d'une Grèce aux couleurs austères.

Pausanias mentionne une seconde attestation de ce rouge cinabre appliqué à Dionysos. Il s'agit cette fois du Dionysos Akratophoros de Phigalie, dont l'allure générale et les couleurs sont décrites en 8, 39, 5-6.

De nouveau, comme dans l'exemple précédent, la seule mention de la couleur rouge cinabre ne suffit pas et est complétée de la double idée d'une couverture huileuse (ἐπαλήλιπται) et de l'éclat (ἐκλάμπειν) de ce *color floridus* : une sorte de démesure attachée à la couleur verte qui dissimule (suggérée par la mention des feuilles de lierre et de laurier) et à la couleur qui brille de tout son éclat, elle-même non mélangée, à l'égal du vin que porte la divinité. La mention de l'exotisme du cinabre ajoute à la singularité du spectacle et recoupe ce que nous savons, par Vitruve, notamment, au livre 7, 8-9 du *De architectura*, de sa provenance, du moins à l'époque impériale.

Cet éclat rouge associé à Dionysos se retrouve une troisième fois, quand Pausanias décrit en 2, 2, 6 les deux "xoana couverts d'or" (ξόανα ἐπίχρυσα) situés sur l'agora de Corinthe, à l'exception de leurs seuls visages, dont la "mise en ordre" (κεκόσμηται) est assurée par l'application d'un rouge à la cire ou à l'huile (τὰ δὲ πρόσωπα ἀλοιφῇ σφισιν ἐρυθρᾷ κεκόσμηται).

[50] Cf. *supra*, p. 124, n. 15.

Ici, la valeur du rouge est associée au supplice infligé à Penthée, sauvagement dépecé et penche ici une nouvelle fois du côté de la démesure, de la sauvagerie, de l'ὕβρίς : d'un genre double, ici, d'ailleurs, celle de Penthée, celle aussi des Corinthiennes épiées et de leur vengeance ignoble.

Comme dans les deux exemples précédents, la couleur, ici un rouge vif, ne prend sa valeur que rattachée à un contexte particulier : ce sont les contextes et les circonstances qui confèrent ici comme ailleurs à la couleur sa signification propre. Le rappel de la légende est ici capital pour en donner la clef. On retrouvera chez Pausanias à plusieurs reprises cette étiologie des couleurs, associées à un lieu et à moment donnés. Il ne fait guère de doute, cependant, que Pausanias n'investisse cette couleur d'une signification qui lui est propre, dans la structuration chromatique du monde qu'il opère dans la *Périégèse*.[51] De ce point de vue, l'association du rouge à l'horreur du supplice éveille chez le lecteur une émotion du genre pathétique, utile au propos de Pausanias et dont on a déjà vu plus haut d'autres expressions, à propos de la couleur du visage d'Eurynomos.[52]

Au titre des rares mentions de couleurs appliquées sur les statues, retenons encore celle qui en 1, 14, 6 caractérise l'éclat des "yeux d'un bleu gris clair tout à la fois pâle et étincelant" de la statue d'Athéna (γλαυκοὺς ἔχον τοὺς ὀφθαλμοὺς) parèdre d'Héphaïstos dans son temple à Athènes, surplombant l'agora et qui a retenu l'attention de Pausanias. Plusieurs points sont ici notables : la couleur elle-même, caractéristique d'Athéna et qui a fait il y a quelques années encore l'objet d'une étude fort détaillée :[53] faut-il trancher sur la nuance exacte suggérée ici pour cet emploi de γλαυκός ? Mieux vaut sans doute s'en tenir aux observations faites par Pierre Chantraine, qui notait, citant

[51] Pour une interprétation plus générale de cette monochromie rouge associée à Dionysos : MANFRINI (2018) 432 et note 21, qui renvoie à F. FRONTISI-DUCROUX, *Le dieu-masque. Une figure du Dionysos d'Athènes* (1991), voir en particulier le ch. 9.

[52] Cf. *supra*, p. 132.

[53] GRAND-CLÉMENT (2010).

les travaux de M. Leumann sur les poèmes homériques, que "les divers emplois de γλαυκός ne se laiss(ai)ent pas ramener à l'unité",[54] ne rejetant pas non plus l'hypothèse de ce même auteur touchant au caractère terrible indiqué par l'adjectif. Peut-être faut-il reconnaître ici une forme d'oxymore entre la pâleur de ce bleu gris et son caractère étincelant inspirant la terreur. L'émotion suscitée à la vue d'une telle couleur tiendrait alors à cette figure de style donnant au *thauma*, cet émerveillement inquiet toute sa puissance.

En second lieu, le fait que la couleur soit ici en quelque sorte la pierre de touche d'une tradition touchant à ses origines. Quant à la fable libyenne elle-même (μῦθον), qui fait d'Athéna la fille de Poséidon et de la nymphe Tritonis, elle trouve sa confirmation dans l'éclat des yeux bleu gris, pâles et étincelants de la déesse, conformes à la tradition homérique.

Comme on vient de le voir, les mentions explicites des couleurs de la plastique grecque décrite par Pausanias sont des plus rares. S'il ne faut pas exclure leur effacement, compte tenu de leur fragilité, justifiant une forme de chromatomutisme contraint, leur mention participe peut-être aussi d'un projet plus général visant à souligner — pour mieux les écarter — la singularité de représentations peintes synonymes d'ὑβρίς, au moins pour les trois exemples dionysiaques vus ci-dessus.

8.2. *Tableaux*

La description des tableaux par Pausanias est-elle pour lui l'occasion de mentionner un plus grand nombre de couleurs que dans le cas de la plastique ? Tant s'en faut ! On se limitera ici à trois exemples.[55]

Commençons par l'un des rares cas où Pausanias, décrivant une peinture, en souligne les couleurs, non pas toutes, mais

[54] CHANTRAINE (1977), *s.v.*
[55] ROUVERET (2006) et ROUVERET (2018) pour une vision plus complète.

celles seulement qui retiennent son attention et servent son projet : c'est le cas de l'ivoire et de la pourpre du μνῆμα de Triteia (7, 22, 6-7).

Au livre 7, en effet, Pausanias décrit les monuments de la cité de Triteia en Achaïe.[56] Le μνῆμα (7, 22, 6) situé à l'extérieur de la ville retient toute son attention. La description qu'il nous en livre est construite sur l'opposition entre le "monument lui-même, en pierre blanche" (μνῆμά ἐστι λευκοῦ λίθου), et son décor sculpté et peint, ce dernier œuvre de Nicias. On trouve dans sa description une seule mention de couleur, la "pourpre du manteau" d'un jeune homme imberbe χλαμύδα ἐπὶ τῷ χιτῶνι φοινικῆν.[57] Une indication de matériau nous est donnée par ailleurs, "l'ivoire du trône d'une jeune et jolie femme" (θρόνος τε ἐλέφαντος καὶ γυνὴ νέα καὶ εἴδους εὖ ἔχουσα ἐπὶ τῷ θρόνῳ). Couleur précieuse, matériau précieux, propres à cette peinture funéraire et signalant le caractère aristocratique du couple auxquels ils sont associés font écho au matériau du μνῆμα même.

Les peintures en recouvraient-elles la surface ? Sans doute se trouvaient-elles plutôt à l'intérieur du monument. Sans quoi, comment aurait-il pu juger de la nature du matériau de l'appareil externe ? Le blanc éclatant de ce dernier auquel la mention de λευκοῦ donne toute sa force et les riches couleurs des murs intérieurs participaient d'un même discours, exaltant la noblesse et l'excellence du couple de défunts.

Le mécanisme de sélection des couleurs (un 'semi-chromatomutisme' donc) en œuvre chez Pausanias commence à se révéler. Comme on le voit en effet par cet exemple, Pausanias sélectionne dans la polychromie qui s'offre à lui les seules couleurs et les seuls matériaux qui servent son discours : pourpre, ivoire et marbre témoignent, au même titre que la scène de chasse représentée de l'excellence du couple qu'il décrit ; un modèle à suivre ?

[56] Rouveret (1989) 247-248, 496.
[57] 7, 22, 7.

Un second exemple est plus éloquent encore du traitement que Pausanias réserve aux mentions de couleurs dans la description qu'il nous offre des tableaux qu'il a vus de ses propres yeux. En 6, 6, 11, Pausanias décrit la copie d'un tableau représentant "le jeune Sybaris, le fleuve Calabros, la source Lyka, en outre un hérôon et la ville de Témésa". Il précise qu'au milieu d'eux

> "se trouvait le spectre qu'Euthymos expulsa, spectre d'une teinte noire affreuse ; tout lui donnait un aspect horrible et il portait pour vêtement une peau de loup".
>
> ἐν δέ σφισι καὶ δαίμων ὅντινα ἐξέβαλεν ὁ Εὔθυμος, χρόαν τε δεινῶς μέλας καὶ τὸ εἶδος ἅπαν ἐς τὰ μάλιστα φοβερός, λύκου δὲ ἀμπίσχετο δέρμα ἐσθῆτα.

Nous ne saurons rien d'autre des couleurs de cette représentation : seule la mention de cette couleur trop noire, terriblement noire, intéresse ici Pausanias. On a signalé plus haut[58] les procédés par lesquels Pausanias précisait le juste ton des couleurs qu'il décrivait : nous en avons un exemple ici avec le recours à l'adverbe δεινῶς qui, à défaut d'être précis, est éloquent... Et confère de nouveau à cette couleur un effet pathétique, suscitant chez le lecteur une vive émotion.

On ne s'arrêtera ici que quelques instants sur la description des tableaux de Polygnote qui décoraient la Leschè des Cnidiens à Delphes.[59] Célèbre, cette description, qui s'étend sur plusieurs chapitres (10, 25-31), ne comprend au total que trois mentions de couleurs : en 10, 28, 7 se trouve la comparaison de la couleur de la peau d'Eurynomos avec celle d'une mouche à viande, déjà commentée ; en 10, 29, 1 il est fait mention de la couleur des victimes sacrificielles, des "béliers noirs" (μέλανες κριοὶ τὰ ἱερεῖα) portées par les compagnons d'Ulysse Périmédès et Eurylochos ; enfin, en 10, 30, 8, ce sont "la barbe et les cheveux gris" (τὰ γένεια ὁμοίως καὶ τὴν κεφαλὴν πολιός) de Pélias qui sont décrits.

[58] Cf. *supra*, p. 129.
[59] ROUVERET (1989) 135-136, 482.

Ces trois notations de couleurs — noir et gris sombre — appartiennent à la *Nekyia*. Elles participent de sa tonalité générale.

Comme on l'entrevoit par les exemples précédents, chez Pausanias, les couleurs ne sont jamais ou presque là où nous les attendons car leurs localisations, comme on va le voir, sont au moins aussi passionnantes que celles que l'on espérait touchant aux sculptures, monuments et autres tableaux, qui demeurent effectivement très largement chromatomutiques...

En effet, si nous passons à présent aux autres mentions explicites de couleurs — hors plastique et graphique — celles-ci fonctionnent souvent deux à deux, posant une bipolarité tout à la fois chromatique et d'un autre genre, à qualifier au cas par cas.

9. Bichromatismes : le noir et le blanc

On retrouve un tel bichromatisme dans toute une série d'exemples opposant d'abord le noir et le blanc, rendant la signification de l'un comme de l'autre indissociables d'un contexte particulier, narré par Pausanias.

Il est inutile de s'attarder pas sur la légende célèbre, reprise par Pausanias en 1, 22, 5, des "voiles noires" (μέλασιν ἱστίοις) et "blanches" (ἱστίοις λευκοῖς) de Thésée qui provoquèrent, par leur inversion malencontreuse le suicide d'Égée. L'épisode est demeuré fameux, relaté par Pausanias lui aussi à l'occasion de sa description des monuments de l'Acropole d'Athènes. Cette reprise témoigne de ce souci qu'a Pausanias de rappeler les grandes légendes athéniennes mais aussi de souligner à nouveau avec insistance, dès qu'il le peut, cette opposition entre le noir et le blanc qui parcourt l'Antiquité grecque — Pausanias n'invente rien, ici, évidemment — à laquelle il paraît vouloir donner un accent particulier, comme le suggèrent les autres exemples suivants.

Un autre épisode relève lui aussi d'un présage construit sur une bichromie annonciatrice d'un malheur : la versatilité des couleurs des toiles d'araignée du temple de Déméter Thesmophoros à

Thèbes, relatée en 9, 6, 5-6, qui virèrent du blanc au noir, quand les armées d'Alexandre le Grand qui venait tout juste de succéder à Philippe II (décédé en 338 av. J.-C.) vinrent mettre le siège devant Thèbes. Le noir demeure ici comme ailleurs annonciateur de désastres et de deuils, notamment par contraste avec un blanc synonyme ici de paix. Pausanias n'innove évidemment pas ici non plus, mais le choix de retenir ces exemples de bichromatismes noir et blanc doit bien avoir quelque rapport avec le projet général de l'auteur.

Pausanias se fait ici de nouveau le relais d'une bichromie d'origine divine dont on retrouve l'écho dans ce troisième exemple, non moins célèbre que le premier, extrait de la description du coffre de Cypsélos, en 5, 18, 1 où Pausanias décrit Hypnos et Thanatos dans les bras de Nux, l'un blanc (Hypnos), l'autre noir (Thanatos).

Ici, bien sûr, l'opposition du noir et du blanc recoupe celle du sommeil et de la mort. Pausanias ne dit rien des autres couleurs des personnages, dans ce passage. Il n'a retenu que ce qui permettait d'identifier les deux personnages, témoignant de son savoir des codes de couleurs qui lui permet de faire l'économie de l'inscription les désignant explicitement. Couleurs et psychologie de l'auteur, disions-nous : peut-être en avons-nous une illustration ici : Pausanias ne mentionnerait-il que les couleurs susceptibles de mettre en valeur sa maîtrise de la mythologie classique, participant de cette entreprise générale de régénérescence des valeurs du monde grec classique ?

On trouve une autre illustration, encore, de cette insistance qu'a peut-être Pausanias de réinstaller une bichromie dans l'esprit de son siècle, valorisant d'ailleurs systématiquement le blanc sur le noir, en s'appuyant sur la geste divine et épique, quand il relate l'épisode de la folie d'Oreste, en 8, 34, 3, quand folie noire et raison blanche s'affrontent en son sein même. Cette opposition recoupe l'opposition des couleurs des Euménides, "noires" (μελαίνας) dans sa folie, "blanches" (λευκάς) quand il recouvre la raison et construit explicitement cette structuration d'un monde bichromatique.

Cette opposition — rapportée par Pausanias (φασὶν) — témoigne-t-elle une fois encore d'un ordre blanc, enraciné dans le temps, mais aussi reconstruction de son temps même ?

En veut-on encore un exemple ? Prenons celui du songe d'Aristodème, relaté en 4, 13, 2, 5. Il permet d'introduire une nouvelle expression des couleurs chez Pausanias, la trichromie attachée à ses mentions.

De nouveau, comme dans les exemples précédents, nous sommes dans l'ordre de la *diêgêsis* : Pausanias narre, relate cette fois l'un des épisodes historiques et non plus épiques, hérités d'une longue tradition grecque auxquels il semble vouloir donner un relief particulier et un destin nouveau : Aristodème, bref roi des Messéniens ("six ans et quelques mois" nous dit Pausanias), réfugiés dans la forteresse d'Ithome, est à la veille d'un affrontement décisif avec les Lacédémoniens, au cours de la Première Guerre de Messénie (VIIIe siècle av. J.-C. / 743 av. J.-C.). Après avoir immolé sa propre fille, il se suicide, ayant compris le sens des multiples présages l'avertissant de l'assaut imminent des Spartiates. Ithome tomba peu après (siège de cinq mois). Au nombre de ces présages comptait "l'apparition en songe de sa fille (qu'il venait d'immoler), vêtue de noir" (τὴν δέ οἱ θυγατέρα ἐπιφανῆναι μέλαιναν ἐσθῆτα ἔχουσαν) et les gestes qu'elle fait, "couronnant son père d'or et le vêtant de blanc" (δὲ στέφανον ἐπιθεῖναι χρυσοῦν καὶ ἱμάτιον ἐπιβαλεῖν λευκόν).

Ici, le blanc est synonyme de mort, en concurrence en quelque sorte avec le noir, marque traditionnelle du deuil chez les Grecs. L'or, marque de la distinction entre divinités et mortels et ici roi et démos, vient en renfort de cet événement historique à portée épique. C'est l'inversion du rapport traditionnel entre noir et blanc qui précipite en quelque sorte le funeste destin d'Aristodème.

Un peu plus loin (4, 14, 4), Pausanias relate l'une des peines infligées aux Messéniens : l'obligation qu'eurent désormais hommes et femmes de Messénie de porter des vêtements noirs (de deuil), à chaque fois que l'un des rois ou des éphores de Sparte décédait.

On voit par ces seuls quatre exemples rapportés par Pausanias dans une diégèse simple, sans débat sur la véracité des faits relatés, l'importance que ce dernier accordait à cette bipolarité chromatique attestée tout à la fois dans les sphères mythologiques, épiques et historiques. Les couleurs vont ici jusqu'à structurer ces *mythoi*, ces fables racontées pour susciter chez le lecteur telle ou elle émotion.

On vient d'approcher l'une des fonctions allouées à la mention des couleurs chez Pausanias. Une autre d'entre elles est de susciter chez ses lecteurs un *thauma* égal à celui qu'il a ressenti de ses propres yeux au vu de tel ou tel phénomène stricto sensu qu'il nous décrit :

10. θαῦμα et χρῶμα chez Pausanias

Si cette fonction 'thaumatique' est souvent implicite dans le texte de Pausanias, qu'elle touche aux couleurs ou à d'autres situations — elle est souvent explicite, comme en témoigne le recours précisément au mot θαῦμα lui-même ou à l'un de ses dérivés, verbaux notamment, associés à une description singulière stricto sensu. On a déjà signalé[60] l'exemple de sa formulation implicite puis explicite à propos des couleurs extraordinaires des eaux (4, 35, 9) qu'il a vues de par le monde, extrait sollicité à propos des outils linguistiques grâce auxquels l'auteur tentait d'approcher la juste couleur, condition nécessaire à la véracité des faits rapportés ou des phénomènes décrits. Ici, c'est l'association stupéfiante, extraordinaire, des couleurs des eaux qui a retenu son attention. Cette description des eaux aux couleurs singulières vient après celle du temple d'Artémis de Mothone en Messénie et de son puits d'où l'on extrait une eau qui, nous dit-il, est "naturellement mêlée d'une espèce de résine qui ressemble assez pour la couleur et pour l'odeur au baume de Cyzique".

[60] *Supra*, p. 132.

Après avoir mentionné ce premier caractère remarquable, Pausanias élargit ce premier motif d'admiration à une évocation étendue à toutes les eaux singulières qu'il a vues de ses propres yeux. Premier caractère, associé à sa propre expérience, le caractère extraordinairement "glauque" d'un bleu gris ou vert d'une intensité extraordinairement forte (traduction proposée pour γλαυκότατον) des eaux des Thermopyles.

C'est semble-t-il ici ce τόνος singulier qui a retenu l'attention de Pausanias et nous avons là sans doute l'une des clefs pour comprendre l'une des raisons pour lesquelles Pausanias fait mention des couleurs dans son œuvre : ce qui l'intéresse au plus haut point, outre le caractère inhabituel de cette tonalité et donc remarquable, producteur de θαῦμα, est précisément cette intensité contrastée, un τόνος défini par Agnès Rouveret par cette "accentuation des contrastes lumineux",[61] caractéristique du style *austêros* / austère, style classique par excellence, on y reviendra plus loin.

La construction même de la phrase insiste sur cette singularité avérée par sa propre expérience : γλαυκότατον μὲν οἶδα ὕδωρ θεασάμενος τὸ ἐν Θερμοπύλαις. Outre la position initiale de γλαυκότατον, ὕδωρ est enchâssé entre οἶδα et θεασάμενος : le participe aoriste moyen insiste ici sur la réalité de l'instant d'une expérience personnelle.

Pausanias illustre parfaitement ici la définition que Pierre Chantraine donne au mot θαῦμα : "une merveille, un objet d'étonnement et d'admiration",[62] pour lequel il donne une étymologie renvoyant à la famille de θα, partagée avec θέα, la vue, le spectacle, la contemplation.

Ici, l'emploi de θεασάμενος est pour ainsi dire synonyme de θαῦμα. Les couleurs en sont par excellence un champ d'application.

La mention qui suit dans le même passage des eaux noires d'Astyra (cité de Troade, à proximité d'Abydos) est construite

[61] ROUVERET (1989).
[62] CHANTRAINE (1977), *s.v.*

selon cette même référence visuelle, quoiqu'avec d'autres racines (ὕδωρ δὲ ἀπὸ πηγῶν ἀνερχόμενον μέλαν ἰδὼν οἶδα ἐν Ἀστύροις).

Cette mention d'eaux extraordinaires s'achève par l'exemple de Rome et de ses eaux blanches : ὕδωρ λευκόν ἐστιν. Faut-il y voir ici la célébration d'une blancheur relayée désormais par Rome ?

Notons pour finir un élément fréquent dès lors qu'il est question de rendre compte de couleurs dont on ne connaît plus l'origine, la raison de leur présence : Pausanias nous propose en effet souvent une véritable étiologie des couleurs dont il fait mention, dont on a un exemple ici, et sur les raisons de laquelle il faudra bien nous interroger.

A propos des eaux couleur d'un rouge sang éclatant / flamboyant — couleur et éclat définis ici par l'attribut ξανθόν — Pausanias livre l'explication raisonnée de sa présence en ce lieu : le nettoyage des mains de Persée à même cette source ou cette fontaine. Mais il y a ici aussi une forme d'*amphisbêtêsis* contenue dans la formule λόγον δὲ ἐς τὴν πηγὴν λέγουσιν οἱ ταύτῃ, λέγουσιν οἱ ταύτῃ, "les gens du lieu disent que", introduisant chez l'auteur une distance contenue face à une tradition discutable.

Cette association entre θαῦμα et χρῶμα est-elle fréquente chez Pausanias ? Oui !

En voici quelques autres attestations. En 1, 19, 6, Pausanias décrit le stade en marbre blanc d'Hérode Atticus à Athènes : il s'agit ici d'un embellissement majeur du stade originel du IVe siècle avec notamment la substitution de gradins en marbre aux gradins en bois existants.

Ici, c'est d'abord le matériau, le "marbre blanc" (λευκοῦ λίθου) — et donc ici sans doute aussi sa couleur — qui sont sujet de θαῦμα en soi (θαῦμα δ' ἰδοῦσι, στάδιόν ἐστι λευκοῦ λίθου) et par l'exploit plutôt que la démesure ici qui s'attache à son emploi et à ses conséquences, l'épuisement des carrières du Pentélique (καί οἱ τὸ πολὺ τῆς λιθοτομίας τῆς Πεντελῆσιν ἐς τὴν οἰκοδομὴν ἀνηλώθη).

Un autre sujet d'admiration, plus implicite cette fois, est cet évergétisme d'Hérode Atticus qui a permis à Athènes de recouvrer sa grandeur passée : Pausanias, à l'instar d'un Hérode ou d'un Hadrien n'est-il pas celui qui va redonner, grâce au projet de sa *Périégèse*, à la cité d'Athènes et à sa culture l'éclat de leur blancheur passée ?

En 2, 34, 2, à propos de Méthane, une cité de la région de Trézène, Pausanias relate un fait qui dit-il, l'a fort étonné, le recours, contre les intempéries, à un coq blanc, que l'on découpe en deux et que l'on promène à travers vignes jusqu'à revenir au point de départ, pour prévenir les ravages du vent. La formule qui introduit la description de ce phénomène inhabituel est explicite :

> ὃ δὲ ἐθαύμασα ἐν τοῖς Μεθάνοις μάλιστα, γράψω καὶ τοῦτο.
>
> "Mais ce que j'ai le plus admiré (ce qui m'a le plus stupéfié) chez les Méthaniens, cela aussi je vais le décrire." (Trad. P. Jockey)

Ici, le motif de stupéfaction, rendant le fait digne d'être décrit, est tout à la fois la couleur blanche des coqs, leur usage et le résultat obtenu, dans un contexte sacré. Pausanias nous renseigne au passage sur la fonction de ces couleurs dans les rites ici propitiatoires des Grecs.

Pephnos, cité et île de la côte Est de la Messénie, est quant à elle le siège de plusieurs phénomènes remarquables décrits par Pausanias (3, 26, 3) : la petite taille des statues en bronze des Dioscures, le fait qu'elles ne mesurent pas plus d'un pied de haut et qu'elles sont exposées à l'air libre, leur base demeurant immobile en dépit des assauts d'une mer hivernale. Le Périégète y reconnaît un ensemble de phénomènes admirables / merveilles auquel s'en ajoute un autre : la couleur des fourmis de cette île : "plus blanche que les nôtres" (τοῦτό τε δὴ θαῦμά ἐστι καὶ οἱ μύρμηκες αὐτόθι λευκότερον ἢ ὡς μυρμήκων τὸ χρῶμα φαίνουσι).

On notera tout d'abord que c'est ici l'addition de ces trois phénomènes extraordinaires qui en fait le caractère fascinant, rendu une nouvelle fois par le recours au terme θαῦμα ; un

second point touche à l'une des fonctions allouées aux couleurs dans le texte de Pausanias : elles sont aussi des marqueurs de l'altérité ; enfin, le caractère phénoménal associé au θαῦμα est bien souligné ici par le recours au verbe φαίνουσι, qu'on traduira ici par "présentent de manière éclatante une couleur plus blanche que... ".

C'est bien ici l'éclat des couleurs associées à une situation anormale qui a retenu l'attention de Pausanias. Dans quel but ? Susciter l'étonnement stupéfait de son lecteur n'est pas une fin en soi, en effet. A quoi visait donc ce dispositif ?

11. L'écart et la norme

On a vu comment le bichromatisme noir & blanc permettait à Pausanias de réaffirmer les valeurs respectives du noir et du blanc dans leur confrontation, explorée dans les registres mythologiques, épiques et historiques. On retrouve son usage chez Pausanias dans la structuration du monde, dans sa double définition, sacrée et naturelle (intégrant règnes animal et végétal), établie sur la notion d'écart chromatique par rapport à une norme.

Sur le plan religieux, tout d'abord, Pausanias fait mention de rites dont l'efficience espérée repose sur la mise en œuvre d'écarts chromatiques par rapport à une norme : on vient d'en voir un exemple en commentant le caractère extraordinaire de ces coqs blancs coupés en deux pour prévenir les infortunes du ciel.

En voici un autre exemple, qui évoque un rite propre à la cité de Colophon : le sacrifice à Enodia du petit chien noir (Colophon) mentionné par Pausanias en 3, 14, 9. Les gens de Colophon se distinguent tout à la fois de tous les autres Grecs par le sacrifice d'un chien, à l'exception des Lacédémoniens et de ces derniers par sa couleur noire (θύουσι γὰρ καὶ Κολοφώνιοι μέλαιναν τῇ Ἐνοδίῳ σκύλακα), couleur noire qui est la condition de son efficience, justifiant que Pausanias la souligne.

Toujours dans un contexte sacré, Pausanias évoque en 8, 6, 5 cet écart singulier imputé aux Méliastes, gens d'Arcadie, qui associe pratiques sexuelles jugées anormales car nocturnes et culte rendu à Aphrodite dite la Noire pour cette raison.

C'est une indication singulière que ce texte de Pausanias qui pose comme anormal le fait d'avoir des relations sexuelles entre époux la nuit, au rebours semble-t-il des autres Grecs et surtout du bétail, nous dit-on, justifiant l'épiclèse "Melainis" d'Aphrodite.

L'anormalité de ces accouplements humains strictement nocturnes représentait-il donc une inversion des valeurs ? Pausanias semble prendre une certaine distance ici par rapport à cette tradition, jugeant que cette tradition ne repose en réalité que sur un témoignage.

Notons cependant que les couleurs sont aussi sujettes, une nouvelle fois, à lecture étiologique.

Si l'on quitte les contextes sacrés pour la sphère des phénomènes naturels, la description précise des couleurs de l'autre qu'on y trouve permet de le caractériser comme tel par rapport à la norme, dont elles s'écartent justement par la nature, le nombre ou la distribution : c'est le cas dans un premier exemple, en 9, 22, 4, celui de la ποικιλία suggérée d'une variété distincte de coqs de Tanagra, dans un passage qui intervient juste après la célébration de la poétesse tanagréenne Corinne. Pausanias note leur chair noire comme celle du corbeau, crête et barbes couleur d'anémone, l'extrémité du bec et de la queue marquetée de blanc. Une fois encore, la précision dans la description de la distribution des couleurs et leur définition par le recours à des comparaisons sont remarquables. On trouve ailleurs chez Pausanias un intérêt pour les couleurs de ces animaux 'anormaux' stricto sensu comme le montre encore la description que l'auteur nous propose d'une faune blanche merveilleuse en 8, 14, 4.

On ne s'étonnera pas de retrouver cet extrait marqué du sceau du θαῦμα ! Pas de surprise, non plus à retrouver l'expression οἶδα ἐν Σιπύλῳ θεασάμενος.

Ici ce n'est pas tant une couleur en soi qui marque l'altérité — d'ailleurs est-ce jamais le cas chez Pausanias ? — mais l'écart qu'elle forme par rapport à la norme : d'où cette liste d'animaux au pelage plumage ou ramage singulier : merles, aigles blancs, sangliers blanc, ours blancs, lièvres blancs, biches blanches. On retiendra ici l'usage unique de l'adjectif λευκός pour les caractériser. On n'oubliera pas que cet adjectif rentre dans la "grande famille de mots signifiant 'lumière'", nous rappelle Pierre Chantraine.

De fait, c'est bien l'éclat autant que la blancheur anormale de cette faune d'exception qui retient l'attention de Pausanias. Une nouvelle fois, c'est bien le contraste des couleurs qui structure les oppositions-clefs du monde et du monde grec en particulier.

C'est cette tension entre l'écart et la norme qu'exprime l'éclat de ces couleurs, définition même du τόνος, déjà évoqué plus haut, l'une des clefs majeures, certainement, des raisons de ces mentions de couleurs chez Pausanias. Chez lui, les couleurs ne sont jamais ternes, mais en tension. Une tension qui doit susciter chez ceux qui sont les destinataires de ces descriptions une émotion, un trouble visant à mobiliser leur attention. Chez Pausanias, ce τόνος chromatique participe aussi bien de la structuration du monde dans ses expressions sacrées, naturelles et humaines qu'il est l'outil de l'éveil des émotions de ses lecteurs.

On retrouve l'expression de cette tension dans cet autre exemple, en 8, 24, 12. Nous sommes ici en Arcadie, à Psophis, ville du Péloponnèse et citadelle de Zakinthos (Zante).

Pausanias signale à propos des Psophidiens une singularité dans le choix des matériaux des statues (ἀγάλματα) des fleuves : toutes sont en marbre blanc (ποταμοῖς τοῖς ἄλλοις λίθου λευκοῦ τὰ ἀγάλματα), à l'exception du Nil, dont les statues sont noires (τῷ Νείλῳ δέ, ἅτε διὰ τῆς Αἰθιόπων κατιόντι ἐς θάλασσαν, μέλανος λίθου τὰ ἀγάλματα ἐργάζεσθαι νομίζουσιν.)

La marque de l'altérité, ici du Nil, donc de l'Égypte, est affirmée par le recours à la couleur noire pour sa représentation statuaire par opposition à toutes les autres représentations : on notera ici la mention de ce "marbre noir" du Nil, μέλανος

λίθου, à l'opposé du "marbre blanc", λίθου λευκοῦ, des autres statues de fleuves. L'expression πλὴν τοῦ Αἰγυπτίου Νείλου ("à l'exception du Nil égyptien") est ici la marque lexicale de cet écart par rapport à cette norme blanche.

La mention de ce Nil noir permet d'aller un peu plus loin dans cette structuration chromatique du monde chez Pausanias, qui excède les seules frontières grecques et pose les termes d'une identité strictement hellénique opposée à une altérité menaçante et sauvage, dans l'affirmation de laquelle l'opposition des couleurs joue un rôle essentiel, justifiant leur mention par Pausanias.

C'est ce que suggère un autre passage (4, 34, 2) où il est question d'animaux anthropophages vivant dans des fleuves hors du monde grec, qui ne saurait être touché par ce fléau (θηρία δὲ ἐς ὄλεθρον ἀνθρώπων οὐ πεφύκασιν οἱ Ἑλλήνων ποταμοὶ φέρειν).

Si cette première phrase est comme un hymne à une Grèce idéale, loin de la sauvagerie barbare de ses voisins, le reste du texte souligne à l'inverse, en la noircissant à l'envie, l'anthropophagie de ces manières de silures anthropophages de peau plus sombre que leurs congénères hellènes (Μαιάνδρῳ γλάνισιν ἐοικότα ἰδέας πλὴν χρόας τε μελαντέρας καὶ ἀλκῆς).

Une différence d'intensité qui résume à elle seule cette singularité hellénique. L'extrait se conclut de la même façon qu'il a commencé : nul risque de rencontrer de tels θηρία, animaux sauvages, bêtes féroces, dans les fleuves helléniques.

12. Bilan sur la place et les rôles des couleurs dans la mise en branle des émotions chez le lecteur de Pausanias : cinétique et pathétique

Comme on vient de le voir, jamais les mentions de couleurs n'ont chez Pausanias un quelconque caractère neutre et purement descriptif. Elles visent à susciter chez ses lecteurs deux types d'émotion, l'une plus passive, relevant du *pathos*, l'autre

au contraire faisant en quelque sorte sortir de soi le lecteur, une cinétique le mettant en branle (κινέομαι) jouant sur la forme médiopassive du verbe, en capacité, dès lors, à recevoir le discours porté par l'auteur.

La recherche de la juste tonalité au moyen d'un lexique ou de formes grammaticales spécifiques, le souci de souligner les contrastes forts, les écarts par rapport à la norme et la surprise que leur constat suscite, les tensions chromatiques, la mise en scène des *thaumata* que l'auteur s'impute à lui-même au spectacle de couleurs extraordinaires, sont autant de ressorts visant à *exciter* stricto sensu le lecteur. Non pas, cependant, comme une fin en soi mais bien au contraire comme un outil très efficace pour transmettre ce que l'on peut considérer l'un des messages principaux de son projet. Quel est-il ?

Pour tenter de répondre à cette dernière question, on peut convoquer un dernier passage de la *Périégèse* qui résume à lui seul un grand nombre des places, fonctions et valeurs que Pausanias alloue aux couleurs dans l'économie de son œuvre et que nous avons tenté de mettre en évidence jusqu'à présent.

13. La place des couleurs dans le projet anthropologique de Pausanias

En 9, 21, 4-6, Pausanias discute l'opinion rapportée par Ctésias dans son *Histoire des Indes* (*Ἰνδικά*), rédigée au Ve siècle av. J-C., touchant à l'identification exacte d'un félin que Pausanias juge quant à lui être un tigre, considéré à tort par les Indiens comme étant une mantichore (μαρτιχόρας), monstre hybride à tête humaine, corps de lion et queue de scorpion, et par les Grecs un androphage (ἀνδροφάγος), littéralement un "mangeur d'hommes". Nous avons affaire ici à un texte très riche, qui combine plusieurs éléments-clefs touchant à la description, à l'usage et à la fonction des couleurs chez Pausanias. On y trouve aussi plus moins explicitement soulignés les bienfaits du dépaysement géographique voire ethnographique et de l'enquête autoptique.

Tout d'abord, l'appréciation de la juste couleur est indispensable à la manifestation de la vérité. L'exemple du tigre est éloquent : si les Indiens le croient uniformément rouge (ἐρυθρός τ ἐδόκει καὶ ὁμόχρους), c'est qu'ils n'osent l'approcher. La juste perception des couleurs passe à l'inverse par une approche autoptique, celle-là même que Pausanias a mise en œuvre dans la *Périégèse* et dont on a vu *supra* l'expression formelle à plusieurs reprises. Autopsie des couleurs et véracité du propos vont de pair.

Un second point n'est pas moins important : les couleurs des hommes et des animaux varient d'un climat à l'autre ; à chaque catégorie d'êtres humains ses couleurs, fonction de l'air, de la terre ou du climat sous lesquels il habite. Il en va de même pour les animaux qui partagent, par exemple, à l'instar des cobras d'Éthiopie, la même couleur noire que les habitants de cette contrée (9, 21, 6). Leur identification exacte, garantie d'une bonne distribution des rôles, est requise.

Cette structuration de la *gê oikoumenê* par les couleurs nous éloigne radicalement de l'hypothèse initiale d'un désintérêt face aux couleurs prêté à Pausanias. Sans aller jusqu'à la formulation d'une passion pour les couleurs qui le caractériserait, force est de constater que les mentions de celles-ci, chez lui, loin d'être marginales, obéissent en réalité à des règles strictes et s'inscrivent dans le projet général de l'auteur qui vise, au-delà de sa seule fonction mémorielle, à une forme d'anthropologie. À force, en effet, d'émotions stimulées chez le lecteur par tous les moyens possibles, c'est bien un discours sur l'homme, une anthropologie, donc, à valeur aussi impérative que descriptive, que Pausanias nous propose ici, où l'exacte perception des couleurs, de leur variété et de leurs valeurs,[63] joue un rôle inattendu.

[63] À comparer aux valeurs étudiées par P. Liverani (LIVERANI [2018]) et M. Bradley (BRADLEY [2009]).

Bibliographie

ABBE, M.B. (2010a), *Polychromy of Roman Marble Sculpture* (New York).

— (2010b), "Recent Research on the Painting and Gilding of Roman Marble Statuary at Aphrodisias", in V. BRINKMANN / O. PRIMAVESI / M. HOLLEIN (éd.), *Circumlitio. The Polychromy of Antique and Mediaeval Sculpture. Proceedings of the Johann David Passavant Colloquium, 10-12 December* (Munich), 277-289.

AUBERGER, J. (2012), "Pausanias romancier ? Le témoignage du livre IV", in *Dialogues d'histoire ancienne*, 18-1, 257-280.

BINGEN, J. (éd.) (1996), *Pausanias historien. Huit exposés suivis de discussions, Vandœuvres-Genève, 15-19 août 1994. Entretiens de la Fondation Hardt*, 41 (Genève).

BOULOGNE, J. / PICOUET-DE CREMOUX, M. / MULLER-DUFEU, M. (2015), *Guide des croyances de la Grèce antique. Choses vues et entendues par Pausanias* (Lille).

BOURGEOIS, B. / JOCKEY, P. / KARYDAS, A. (2009), "New Researches on Polychrome Hellenistic Sculptures in Delos. III, The Gilding Processes, Observations and Meanings", in JOCKEY (2009), 645-662.

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

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

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

— (2014), "'Precious Colours' in Ancient Greek Polychromy and Painting: Material Aspects and Symbolic Values", *RA* 57, 3-35.

CARDON, D. *et al.* (2018), "La pourpre en Égypte romaine : récentes découvertes, implications techniques, économiques et sociales", in JOCKEY (2018), 49-79.

CHANTRAINE, P. (1977), *Dictionnaire étymologique de la langue grecque* (Paris).

CLELAND, L. / STEARS, K. (2004), *Colour in the Ancient Mediterranean World* (Oxford).

DEACY, S. / VILLING, A. (2004), "Athena Blues? Colour and Divinity in Ancient Greece", in CLELAND / STEARS (2004), 85-90.

DESCAMPS-LEQUIME, S. (2006), "La polychromie des bronzes grecs et romains", dans ROUVERET / DUBEL / NAAS (2006), 79-92.

— (2007) (éd.), *Peinture et couleur dans le monde grec antique. Actes du colloque, Musée du Louvre, 10 et 27 mars 2004* (Milan).

— *et al.* (éd.) (2017), *Bronzes grecs et romains. Études récentes sur la statuaire antique* (Paris).

DESCAMPS-LEQUIME, S. / MILLE, B. (2017), "Progrès de la recherche sur la statuaire antique en bronze = Advances in the Research on Ancient Bronze Statuary", in DESCAMPS-LEQUIME *et al.* (2017), 4-13.

DESPINIS, G. (1975), *Ἀκρόλιθα* (Athènes).

— (2004), "Zu Akrolithstatuen griechischer und römischer Zeit", *Nachrichten Akademie Göttingen* 8, 245-301.

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

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

GINOUVÈS, R. / MARTIN, R. (1985), *Dictionnaire méthodique de l'architecture grecque et romaine.* Tome I, *Matériaux, techniques de construction, techniques et formes du décor (*Athènes).

GRAND-CLÉMENT, A. (2010), "Dans les yeux d'Athéna Glaukôpis", *Archiv für Religionsgeschichte* 12 (1), 7-22.

— (2011), *La fabrique des couleurs. Histoire du paysage sensible des Grecs anciens (VIIIe – début du Ve s. av. n. è.)* (Paris).

HENKE, F. (2016), "Quatremère de Quincys Zeus von Olympia", in K.B. ZIMMER (éd.), *Von der Reproduktion zur Rekonstruktion – Umgang mit Antike(n) II. Summerschool vom 16.-19. Juni 2014 in Tübingen* (Francfort), 77-90.

HOLTZMANN, B. (2019), "Pausanias, écrivain voyageur (IIe s.)", *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 14 juillet 2019. <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/pausanias-ecrivain-voyageur/>.

IERODIAKONOU, K. (2001), "Aristotle on Colours", in D. SFENDONI-MENTZOU / J. HATTIANGADI / D.M. JOHNSON (éd.), *Aristotle and Contemporary Science.* Vol. II (New-York), 211-225.

JOCKEY, P. (1999), "La technique dite 'composite' à Délos à l'époque hellénistique", in M. SCHVOERER (éd.), *Archéomatériaux, marbres et autres roches. ASMOSIA IV, Bordeaux-Talence, 9-13 oct. 1995* (Bordeaux), 305-316.

— (éd.) (2009), *Leukos lithos. Marbres et autres roches de la Méditerranée antique. ASMOSIA VIII. Actes du VIIIe Colloque international de l'Association for the Study of Marble and Other Stones Used in Antiquity, Aix-en-Provence, 12-18 juin 2006* (Paris).

— (2014), "Les couleurs et les ors retrouvés de la sculpture antique", *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres* 2014-1 (janvier-mars), 103-140.

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

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

JOCKEY, P. / GLANVILLE, H. / SECCARONI, C. (éd.) (2018), *Éclat. Brilliance and its Erasure in Societies, Past and Present. Vocabulary, Operations, Scenographies, Meanings,* dossier *Kermes* XXIX, 101-102 (Turin).

KIILERICH, B. (2016), "Towards a 'Polychrome History' of Greek and Roman Sculpture", *Journal of Art Historiography* 15, December 2016.

KNOEPFLER, D. / PIÉRART, M. (éd.) (2001), *Éditer, traduire, commenter Pausanias en l'an 2000. Actes du colloque de Neuchâtel et de Fribourg (18-22 septembre 1998)* (Genève).

KOREN, Z.C. (2018), "Scientific Research on Purple Mollusc Pigments on Archaeological Artifacts", in JOCKEY (2018), 35-47.

LAPATIN, K.D.S. (2001), *Chryselephantine Statuary in the Ancient Mediterranean World* (Oxford).

LEKA, E. (2014), "La *thérapéia* des sculptures en Grèce ancienne : le témoignage des sources textuelles", *Technè* 40, 61-68.

LIVERANI, P. (2010), "New Evidence on the Polychromy of Roman Sculpture", in V. BRINKMANN / O. PRIMAVESI / M. HOLLEIN (éd.), *Circumlitio. The Polychromy of Antique and Mediaeval Sculpture. Proceedings of the Johann David Passavant Colloquium, 10-12 December* (Munich), 290-302.

— (2014), "The State of Research and Some Perspectives", in J.S. ØSTERGAARD / A.-M. NIELSEN (éd.), *Transformations. Classical Sculpture in Colour* (Copenhague), 48-53.

— (2018), Reflections on the Colour Coding in Roman Art", in JOCKEY (2018), 367-385.

LIVERANI, P. / SANTAMARIA, U. (éd.) (2014), *Diversamente bianco. La policromia della scultura romana* (Rome).

MANFRINI, I. (2018), "Iconicité du corps : l'efficacité de la couleur. Le laboratoire de l'histoire", in JOCKEY (2018), 423-444.

ØSTERGAARD, J.S. (2010), "The Copenhagen Polychromy Network: A Research Project on Ancient Greek and Roman Sculptural Polychromy in the Ny Carlsberg Glyptotek", in V. BRINKMANN / O. PRIMAVESI / M. HOLLEIN (éd.), *Circumlitio. The Polychromy of Antique and Mediaeval Sculpture. Proceedings of the Johann David Passavant Colloquium, 10-12 December* (Munich), 324-337.

PIRENNE-DELFORGE, V. (2013), *L'Aphrodite grecque* (Liège). Ed. orig. 1994, 2013 pour l'éd. électronique : DOI : <10.4000/books.pulg.1409)>.

QUATREMÈRE DE QUINCY, A.C. (1815), *Le Jupiter Olympien ou l'art de la sculpture antique considéré sous un nouveau point de vue : ouvrage qui comprend un essai sur le goût de la sculpture polychrome, l'analyse explicative de la toreutique, et l'histoire de la statuaire en or et en ivoire chez les Grecs et les Romains* (Paris).

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

ROLLEY, C. (1994), *La sculpture grecque.* I, *Des origines au milieu du Ve siècle* (Paris).

ROUVERET, A. (1989), *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne (Ve siècle av. J.-C. – Ier siècle ap. J.-C.)* (Rome).

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

— ([2]2014), *Postface*, in ROUVERET (1989), 575-599.

— (2018), "Les couleurs du visible et de l'invisible dans la peinture classique", in JOCKEY (2018), 185-210.

ROUVERET, A. / DUBEL, S. / NAAS, V. (éd.) (2006), *Couleurs et matières dans l'Antiquité. Textes, techniques et pratiques* (Paris).

SASSI, M.M. (1994), "Una percezione imperfetta ? I Greci e la definizione dei colori", in *L'immagine riflessa* II, 281-302.

— (2003), "Il problema della definizione antica del colore, fra storia e antropologia", in S. BETA / M.M. SASSI (éd.), *I colori nel mondo antico. Esperienze linguistiche e quadri simbolici. Atti della giornata di studio, Siena, 28 marzo 2001* (Florence).

— (2009), "Entre corps et lumière : réflexions antiques sur la nature de la couleur", in M. CARASTRO (éd.) (2009), *L'antiquité en couleurs. Catégories, pratiques, représentations* (Grenoble), 277-300.

— (2015), "Perceiving Colors", in P. DESTRÉE / P. MURRAY (éd.), *A Companion to Ancient Aesthetics* (Malden), 262-273.

ZINK, S. (2014), "Polychromy in Roman Architecture: Colours, Materials, and Techniques", in J.S. ØSTERGAARD / A.-M. NIELSEN (éd.), *Transformations. Classical Sculpture in Colour* (Copenhague), 236-255.

— (2019), "Polychromy, Architectural, Greek and Roman", *Oxford Classical Dictionary,* Online Publication Date: Mar 2019 DOI: <10.1093/acrefore/9780199381135.013.8184>.

DISCUSSION

E. Cagnoli Fiecconi: how should we translate the adverb δεινώς when it intensifies a colour adjective? Is the point to indicate the fear inspired by the colour, the fact that the colour is out of the ordinary or both?

P. Jockey: Effectivement, l'emploi de l'adverbe δεινώς chez Pausanias pour qualifier une couleur n'est pas anodin. Il s'agit me semble-t-il tout à la fois de préciser l'intensité de la couleur mentionnée, comme nous disons par exemple en français de telle ou telle couleur qu'elle est "terriblement rouge", ou bleue etc. Mais il n'est pas exclu en effet dans le même temps que cet adverbe ne suggère, conformément à son sens premier, la terreur qu'une telle couleur qualifiée ainsi pourrait inspirer.

A. Grand-Clément: Il est intéressant de noter que Pausanias ne prête pas attention à la polychromie des statues et des édifices. Il emploie finalement peu le terme *poikilos* et ne se sert pas de *polykhroos* (un adjectif d'ailleurs assez rare en grec ancien). Utilise-t-il parfois le terme *pharmakon* ?

P. Jockey: Je n'irais pas jusqu'à dire que Pausanias ne prête pas attention à la polychromie des statues et des édifices. J'ai tenté au contraire de démontrer que lorsqu'il le fait c'est dans un but bien précis qui excède la simple description. Quant au terme de *pharmakon*, s'il n'est pas employé directement chez Pausanias, du moins à ma connaissance, comme synonyme de couleur, au rebours de l'usage qu'en faisait par ex. Platon dans la *République*.[64] On peut cependant avancer un rapprochement entre les

[64] *Resp*. 420c.

deux si l'on analyse la mention chez Pausanias[65] des flèches trempées dans la bile (χολή) de l'Hydre de Lerne pour les teinter[66] / empoisonner (φαρμακεῦσαι) : la couleur de la bile — jaune ? — serait-elle ici implicitement un *pharmakon*, une teinture empoisonnée en soi ?

A. Grand-Clément: Comme ton étude le montre bien, les mentions de couleurs servent surtout le projet de l'auteur, qui est de signaler au lecteur les choses exceptionnelles, dignes d'être vues, qui relèvent souvent de la catégorie du *thauma*. Cela invite donc à prêter une attention soutenue aux rares cas de statues pour lesquels Pausanias signale une coloration particulière (outre les indications aux matériaux dans lesquelles elles sont exécutées). Il y a le cas des yeux *glaukoi* de l'Athéna de l'Héphaisteion, qu'il met en relation avec une légende libyenne, là où on attendrait une allusion à la Glaukôpis d'Homère. Mais surtout, il y a ces statues de Dionysos colorées de rouge, à Phelloé, Phigalie et Corinthe. Dans les deux premiers cas, qui concernent l'Arcadie (région associée à la survivance de traditions religieuses très anciennes), c'est le matériau qui est mentionné : le cinabre. En revanche, dans le troisième cas, il est question d'un enduit rouge (*erythros*). On peut alors imaginer qu'il puisse s'agir de pratiques rituelles consistant à barbouiller le visage de la statue.

P. Jockey: Le rouge appliqué sur le visage des deux statues de Dionysos exposées à Corinthe ne peut me semble-t-il être interprété comme un simple barbouillage. L'emploi du verbe κοσμέω me paraît exclure une telle possibilité et témoigner au contraire d'une mise en ordre soignée de leurs faces, visant dans le même temps à faire écho à l'étymologie de ce mot, qui renvoie selon P. Chantraine à l'idée d'ensanglantement.[67]

[65] 2, 37.
[66] Sens avéré de *pharmakon* depuis Empédocle au moins (EMP. 23, 3).
[67] CHANTRAINE (1977), *s.v.*

A. Grand-Clément: Une remarque sur le terme *phoinikeos*, à traduire par écarlate plutôt que pourpre ? Dans le tableau décrit, le manteau du jeune homme pourrait renvoyer à la fonction guerrière : on pense en effet à la *phoinikis* des Spartiates (dont la couleur rouge était parfois expliquée comme destinée à effrayer l'adversaire)…

P. Jockey: On ne peut exclure en effet que *phoinikeos* désigne un "rouge fauve" — traduction proposée par Pierre Chantraine[68] pour un certain nombre d'occurrences du terme — plutôt qu'un rouge écarlate, qui a pris en français moderne justement le sens de pourpre ! Le rappel que tu fais de cette *phoinikis* des Spartiates conviendrait bien en effet ici à une émotion suscitée par une telle couleur. L'effroi fait partie de celles-ci chez Pausanias. Cependant, peut-on exclure ici une ambiguïté sémantique délibérée visant à associer dans une même évocation pourpre et rouge fauve pour leurs valeurs respectives (fascination respectueuse et terreur) ?

K. Ierodiakonou: Does the mention of the origin of the material used for a statue indicate also their colour? For example, marble from Thasos, from Egypt, or Pentelic marble.

P. Jockey: La mention par l'auteur de la provenance de tel ou tel marbre ne suffit pas à indiquer la couleur de celui-ci, contrairement à ce que l'on a pensé parfois. Les recherches les plus récentes, conduites sur les carrières exploitées par les Grecs et les Romains, qu'elles soient en Asie Mineure, en Grèce continentale ou insulaire ou ailleurs (comme à Carrare, en Italie, par ex.), par des équipes associant archéologues, géologues, physiciens et chimistes, ont révélé la grande diversité des couleurs de ces marbres, susceptibles des plus grandes variations.[69] À Paros, à

[68] CHANTRAINE (1977), *s.v.*

[69] Citons au premier rang de ces recherches interdisciplinaires celles que conduit l'association internationale ASMOSIA (Association for the Study of Marbles and Other Stones in Antiquity / <http://asmosia.willamette.edu/>), qui

Naxos, dans les carrières du Pentélique, pour ne prendre que ces trois exemples, la couleur des marbres exploités dans l'Antiquité se place sur une échelle qui va du bleu gris au blanc éclatant. Il convient par conséquent d'être très prudent dans l'exploitation chromatique des mentions de provenances antiques.

A. Rouveret: Ta contribution met en évidence le contraste majeur dans l'usage des termes de couleurs relatifs aux œuvres peintes et sculptées dans la *Périégèse* de Pausanias et dans les *ekphraseis* de Philostrate. Ce point est d'autant plus frappant que tu as bien montré aussi l'existence effective des mentions de couleur dans les dix livres de la *Périégèse* et leur spécificité. On pourrait simplement interpréter ce fait comme une confirmation de la remarque du *proœmium* des *Imagines* sur la variété des matériaux qui sont à la disposition du sculpteur, alors que le peintre ne peut utiliser que des couleurs. Cependant comme tu le constates, lorsque Pausanias décrit les peintures de Polygnote, en particulier celles de la Lesché des Cnidiens à Delphes, inspirées d'Homère, il offre un cas encore plus frappant de 'chromatomutisme'. Dans la *Nekyia*, la couleur bleue tirant sur le noir du démon Eurynomos, dont les meilleurs équivalents se trouvent dans la peinture funéraire étrusque, la tombe des Démons Bleus en particulier, retient son attention. Ce détail singulier (similaire au cas du démon de Témésa) pourrait témoigner d'un intérêt 'antiquaire' du Périégète. Pourrait-on rapprocher cette notation de couleur de celle du rouge vif appliqué au visage de Dionysos dans des contextes cultuels tout aussi particuliers ? En revanche, pour la mise en image des héros homériques, Pausanias ne voit pas dans la couleur un élément discriminant. Il s'attache avant tout à décrire les attitudes et les regards des protagonistes, ce qui est conforme au jugement d'Aristote sur l'art de Polygnote dans la peinture de l'*êthos* (*Poét.* 1450a24 ; *Pol.* 1340a35).

se réunit régulièrement depuis 1988 pour rendre compte des résultats obtenus par ses membres (douze colloques internationaux organisés à ce jour, cf. par ex. JOCKEY (2009), le dernier en 2018.

P. Jockey: Le petit nombre des mentions de couleurs dans la *Périégèse* en général et le quasi silence qu'on observe à leur propos dans la *Nekyia* m'ont invité en effet à me demander quelles significations possédaient leurs très rares indications. L'évocation du bleu noir d'Eurynomos et le rapprochement avec la peinture funéraire étrusque que tu rappelles signalent certainement un appétit antiquaire chez Pausanias, rarement attesté pour les couleurs. Un trait que l'on retrouve très probablement aussi à propos du rouge vif appliqué à Dionysos (7, 26, 10-11).

Peut-on aller plus loin ? La singularité de cette nuance sur laquelle Pausanias attire notre attention vise peut-être une fois encore à susciter ce θαῦμα, d'un genre terrifiant et exotique, né de cette irruption précisément de la mention d'un bleu noir d'une divinité infernale et charognarde, une émotion singulière soulignant une forme d'altérité qui prendrait ici la forme d'une triple dualité qui est aussi une triple frontière, entre vie et mort, humain et inhumain, grec et non-grec ?

A. Rouveret: À l'appui de tes remarques sur l'importance accordée à la couleur blanche des œuvres statuaires et sur la hiérarchie des matériaux observée par Hadrien pour les statues du temple de Zeus Olympien, on peut mentionner le classement des marbres dans le livre XXXVI de l'*Histoire naturelle* de Pline l'Ancien. Il est fondé sur le contraste entre les marbres blancs qui distinguent les œuvres et les sculpteurs grecs, mentionnés au début du livre, et les marbres de couleur dont les origines variées évoquent la victoire de Rome sur l'*oikoumène*. Cet usage, attesté dès la fin de la République, s'accentue à partir de l'époque augustéenne. On peut citer, à titre d'exemple, les barbares agenouillés sculptés en *marmor Phrygium* de la collection Farnèse à Naples et de la Ny Carlsberg Glyptotek à Copenhague.

P. Jockey: Cette adéquation progressive entre origine des figures représentées et couleur même du marbre représente en effet une évolution capitale voire une rupture fort éloignée me

semble-t-il de la tradition grecque, du moins jusqu'à l'époque hellénistique. C'est un même marbre à ma connaissance qui peut tout à la fois porter la polychromie de l'archer perse et celle de la divinité grecque, comme l'illustreraient par ex. les frontons d'Égine.[70] C'est probablement plutôt dans la distribution même des couleurs, dans leur organisation, c'est-à-dire dans leur *kosmêsis*, que se jouait sans doute cette affirmation d'une altérité et non pas dans la couleur de la 'peau' marmoréenne. On peut alors suggérer que c'est bien la Rome impériale, quels que soient les éventuels précédents hellénistiques, qui redonne à l'équivalence χροά / χρῶμα toute sa force marmoréenne : couleur (blanche ou noire) de la peau coïncidant cette fois strictement avec la couleur (blanche ou noire) du marbre ou du calcaire choisi. Parmi les autres attestations que l'on pourrait citer, outre les Barbares agenouillés que tu cites, rappelons par ex. la statuette (H. : 58 cm) de Jeune Esclave Noir conservé au Musée du Louvre (Ma 4926) trouvé à Aphrodisias de Carie, taillé dans un bloc de *bigio morato* et datant de la fin du IIe ou du début du IIIe siècle ap. J.-C.,[71] soit au moment même où certaines expressions blanches déjà 'occidentales' se font jour, en référence à l'idéal hellénique classique.

M.M. Sassi: (C'est plutôt une observation !) la précision du vocabulaire de Pausanias que vous avez si bien mise en évidence me rappelle que le vocabulaire médical des couleurs est semblablement précis, et il emploie aussi les mêmes moyens, c'est à dire comparatifs et suffixes (cf. Villard, etc.). Cela montre qu'on ne peut parler, comme on l'a souvent fait, d'une incapacité générale des Grecs de nommer les couleurs, car l'exactitude des dénominations procède plutôt parallèlement de l'importance qu'une certaine définition a dans un contexte donné.

[70] BRINKMANN, V. / DREYFUS, R. / KOCH-BRINKMANN, U. (2017), *Gods in Color. Polychromy in the Ancient World* (New York).

[71] BARATTE, F. (2001), "Exotisme et décor à Aphrodisias : la statue du jeune Noir de l'ancienne collection Gaudin", *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot* 80, 57-80.

P. Jockey: La variété et la richesse, en effet, dans les deux cas, des outils linguistiques convoqués pour donner à chaque couleur ses justes nuances et tonalité dans un contexte précis témoignent d'une même volonté : parvenir au résultat le plus exact dans une perspective donnée. Dans le vocabulaire médical, la couleur est un marqueur de la maladie (ou de la bonne santé), un symptôme-clef de celles-ci, comme les travaux de Jacques Jouanna,[72] Véronique Boudon-Millot[73] et Laurence Villard[74] l'ont bien montré. Chez Pausanias, la couleur vise à produire une émotion chez le lecteur, émotion partagée ou non avec celui qui l'énonce. La précision extrême de description de la couleur est la garantie de l'efficience de cette dernière.

M.M. Sassi: Le vocabulaire chromatique de Pausanias paraît influencé par le modèle homérique, comme l'épithète *kyanochaitês* pour la chevelure de Poséidon l'indique, surtout dans son insistance sur les valeurs de luminosité et l'attention aux matériaux précieux et rares, et même pour ce qui concerne l'effet de *thauma* donné par la représentation lumineuse des figures divines comme éclatantes. Est-ce que ce rapport a déjà été noté ? Y a-t-il des études sur la formation du vocabulaire critique de Pausanias ?

P. Jockey: Les références implicites ou explicites à Homère sont effectivement nombreuses chez Pausanias. À ma connaissance, cependant, la correspondance entre l'éclat et le *thauma* homériques ainsi que la fascination pour les matériaux rares et

[72] Cf. par ex. ses éditions et traduction des *Maladies II* d'Hippocrate (Paris, 2003). 2, 73 est commenté également par Lydia Bodiou (BODIOU, L. [2015], "Le corps du médecin hippocratique : média, instrument, vecteur sensoriel", Histoire, médecine et santé [En ligne], 8 | hiver 2015, mis en ligne le 03 juillet 2017 : <http://journals.openedition.org/hms/856 ; DOI : 10.4000/hms.856>.

[73] BOUDON-MILLOT, V. (2002), "La théorie galénique de la vision : couleurs du corps et couleurs des humeurs", in L. VILLARD (éd.) (2002a), *Couleurs et vision dans l'Antiquité classique* (Rouen), 65-75.

[74] VILLARD, L. (2002), "Couleurs et maladies dans la *Collection hippocratique* : les faits et les mots", in L. VILLARD (éd.) *Couleurs et vision dans l'antiquité classique* (Rouen), 45-64 ; COLLARD, F. / SAMAMA, E. (2018), *Le corps polychrome. Couleurs et santé. Antiquité, Moyen Âge, Époque moderne* (Paris).

leurs pendants chez le Périégète, ne me paraissent pas avoir été systématiquement étudiés. Il n'est pas exclu, au demeurant, qu'ils participent l'un et l'autre d'un même projet. On sait comment Homère dessine les contours d'une *anthropologie* définie ici comme un discours performatif sur l'*anthrôpos*, sa place dans le monde, la distribution du rôle de chacun dans une société hellénique. Ne peut-on reconnaître aussi chez Pausanias, à l'époque impériale, les contours d'un tel projet ? C'est du moins l'hypothèse que je formule ici.

D.B. Wharton: Your chapter documents Pausanias's use of many nuanced and refined colour expressions that are rarely found in Greek literary language. In my chapter I emphasized the role of the Romans' desire for prestige as a motivating factor in Pliny the Elder's unusual color expressions, and you pointed out accurately that the Romans' strong orientation to prestige may be a cultural trait that was not shared strongly by the Greeks. What do you think might be the causes — social, religious, anthropological, or otherwise — for Pausanias's nuanced language?

P. Jockey: Juste une précision, d'abord : je ne crois pas être allé jusqu'à exclure du monde grec cette relation entre couleurs et prestige. S'il ne paraît pas avoir été l'élément principal du discours porté par les couleurs dans le monde grec archaïque et classique, il n'en pas moins été présent du moins dès le premiers temps de la cité grecque. Pour ne prendre que deux exemples, les consécrations sculptées ou architecturales archaïques sur l'acropole d'Athènes, les monuments funéraires polychromes réservés à une élite sociale et financière témoignent très tôt de cette préoccupation qui associe artisans retenus pour leur virtuosité technique et commanditaires de haut rang dans une célébration sociale réciproque de soi.[75] Mais ce n'est je pense qu'à partir de

[75] D. Viviers avait bien montré il y a près de trente ans déjà que la renommée des uns n'allait pas sans le prestige des autres… Une virtuosité technique dans laquelle il nous faut à présent intégrer les tout derniers résultats touchant à la polychromie de la sculpture archaïque, élément-clef de cette virtuosité. VIVIERS, D.

l'époque hellénistique que le prestige associé à l'emploi de telle ou telle couleur devient la préoccupation principale et non plus dérivée d'impératifs d'abord et avant tout sacrés comme aux époques précédentes. En témoignent les usages qu'en ont fait d'abord les souverains héritiers de l'Empire d'Alexandre[76] avant que les nouveaux riches des IIe/Ier siècles av. J.-C., qui profitent à plein de l'explosion d'un commerce international de type capitalistique ne se l'approprient pour leurs intérieurs privés. Leur luxueux habitat privé à Délos, par ex., en témoigne.[77]

Si l'on en revient à présent à cette discordance des fonctions allouées aux couleurs chez Pausanias, les nuances très fines qu'il apporte à leur description visent très probablement à refonder une 'hellénicité chromatique', si je puis m'exprimer ainsi, dans la perspective plus générale de cette refondation anthropologique. Outre qu'elles visent aussi à susciter chez le lecteur le type d'émotion strictement en relation avec la nuance chromatique précise.

(1992), *Recherches sur les ateliers de sculpteurs et la cité d'Athènes à l'époque archaïque. Endoios, Philergos, Aristoklès* (Bruxelles). Pour le lien très ancien entre couleurs et prestige, appliqué à d'autres types d'artefacts polychromes : BRECOULAKI (2014).

[76] H. Brecoulaki a bien montré ces toutes dernières années la place des couleurs dans le discours des souverains macédoniens. Cf. par ex. BRECOULAKI, H. (2014), "A Microcosm of Colour and Shine: The Polychromy of Chryselephantine Couches from Ancient Macedonia", in *Thérapéia. Polychromie et restauration de la sculpture dans l'Antiquité, Technè* n°40, 9-22.

[77] JOCKEY, P. (2014), "Délos, carrefour international des couleurs ? Couleurs de la statuaire et communautés 'nationales' aux IIe et Ier s. av. J.-C. ", in P. LIVERANI / U. SANTAMARIA (dir.), *Diversamente bianco. La policromia della scultura romana (*Rome), 109-128.