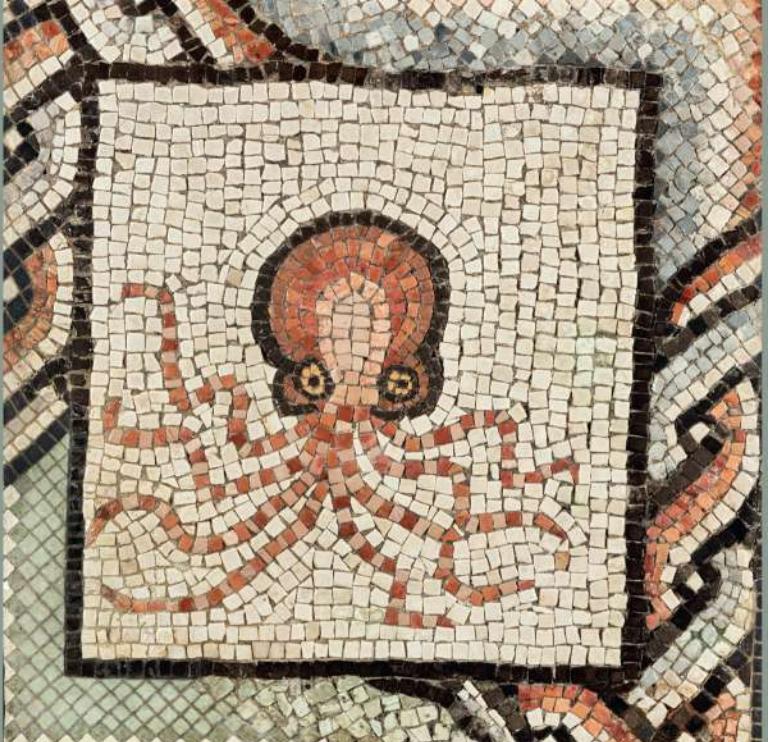


ENTRETIENS
SUR L'ANTIQUITÉ
CLASSIQUE
TOME LXVI



PSYCHOLOGIE DE LA COULEUR DANS LE MONDE GRÉCO-ROMAIN

Huit exposés suivis de discussions
et d'un épilogue

Entretiens préparés par Katerina Ierodiakonou et présidés par Pierre Ducrey

*Volume édité par Katerina Ierodiakonou
avec la collaboration de Pascale Derron*

« Chaque année, au siège de la Fondation à Vandœuvres, auront lieu des *Entretiens sur l'Antiquité classique*, au cours desquels des spécialistes, représentant plusieurs pays, feront des exposés sur un domaine choisi et, au cours des discussions qui suivront, procéderont à d'enrichissants échanges de vues. » C'est ainsi que le baron Kurd von Hardt, créateur de la Fondation qui porte son nom, introduisait le premier volume des *Entretiens*, paru en 1954 sous le titre : *La notion du divin depuis Homère jusqu'à Platon*.

De 1952 à nos jours, 66 *Entretiens* ont eu lieu sur autant de thèmes différents. Les 66 volumes contenant les communications et les discussions présentent une synthèse de la culture classique proposée par plus de 400 spécialistes.

FONDATION HARDT
POUR L'ÉTUDE DE L'ANTIQUITÉ CLASSIQUE

ENTRETIENS

TOME LXVI

PSYCHOLOGIE
DE LA COULEUR
DANS LE MONDE
GRÉCO-ROMAIN

ENTRETIENS SUR L'ANTIQUITÉ CLASSIQUE

TOME LXVI

COLOUR PSYCHOLOGY IN THE GRAECO-ROMAN WORLD

EIGHT PAPERS FOLLOWED BY A DISCUSSION AND AN EPILOGUE
by

M.M. Sassi, E. Cagnoli Fieconni, K. Ierodiakonou,
P. Jockey, A. Rouveret, A. Grand-Clément,
D.B. Wharton, D. Reitzenstein, C. Mohr

Entretiens prepared by Katerina Ierodiakonou
and presided over by Pierre Ducrey
26-30 August 2019

Volume edited by Katerina Ierodiakonou
with the collaboration of Pascale Derron

FONDATION HARDT
POUR L'ÉTUDE DE L'ANTIQUITÉ CLASSIQUE
VANDŒUVRES
2020

ENTRETIENS SUR L'ANTIQUITÉ CLASSIQUE

TOME LXVI

PSYCHOLOGIE DE LA COULEUR DANS LE MONDE GRÉCO-ROMAIN

HUIT EXPOSÉS SUIVIS DE DISCUSSIONS ET D'UN ÉPILOGUE
par

M.M. Sassi, E. Cagnoli Fieconni, K. Ierodiakonou,
P. Jockey, A. Rouveret, A. Grand-Clément,
D.B. Wharton, D. Reitzenstein, C. Mohr

Entretiens préparés par Katerina Ierodiakonou
et présidés par Pierre Ducrey
26-30 août 2019

Volume édité par Katerina Ierodiakonou
avec la collaboration de Pascale Derron

FONDATION HARDT
POUR L'ÉTUDE DE L'ANTIQUITÉ CLASSIQUE
VANDŒUVRES
2020

Illustration de la jaquette : mosaïque avec poulpe, II^e-III^e siècle, Villa quejida, Léon.
Museo Arqueológico Nacional, N.I. 3615. Photographie José Barea.

© Museo Arqueológico Nacional, Madrid.

Réalisation de la jaquette : Alexandre Pointet, Shaolin-Design, Lausanne.

ISSN 0071-0822
ISBN 978-2-600-00766-5

TOUS DROITS RÉSERVÉS
© 2020 by Fondation Hardt, Genève

TABLE DES MATIÈRES

Liste des participants	VII
Préface par Pierre DUCREY	IX
Introduction par Katerina IERODIAKONOU	1
I. MARIA MICHELA SASSI	
<i>The indiscreet charm of brightness: from early Greek thought to Plato</i>	5
Discussion	37
II. ELENA CAGNOLI FIECCONI	
<i>Aristotle on the affective powers of colour and pictures</i>	43
Discussion	77
III. KATERINA IERODIAKONOU	
<i>Theophrastus on non-human animals that change colour</i>	81
Discussion	115
IV. PHILIPPE JOCKEY	
<i>Couleurs et émotions chez Pausanias</i>	121
Discussion	165
V. AGNÈS ROUVERET	
<i>Les couleurs dans les Imagines de Philostrate l'Ancien ont-elles une valeur cognitive ?</i>	175
Discussion	215

VI. ADELINE GRAND-CLÉMENT

“What color is the sacred?” <i>Couleurs et émotions dans les rituels grecs, de l'époque archaïque à l'époque hellénistique</i>	227
Discussion	261

VII. DAVID B. WHARTON

<i>Prestige, color, and color language in Imperial Rome</i>	271
Discussion	303

VIII. DENISE REITZENSTEIN

<i>Showing one's true colours in Roman history</i>	309
Discussion	339

Épilogue par CHRISTINE MOHR et DOMICELE JONAUSKAITE	347
---	-----

TABLE DES ILLUSTRATIONS	371
-------------------------	-----

ILLUSTRATIONS	373
---------------	-----

INDEX	385
-------	-----

LISTE DES PARTICIPANTS

Elena CAGNOLI FIECCONI, University College London

Adeline GRAND-CLÉMENT, Université de Toulouse Jean Jaurès / IUF

Katerina IERODIAKONOU, Université de Genève, University of Athens

Philippe JOCKEY, Université Paris Nanterre

Christine MOHR, Université de Lausanne

Denise REITZENSTEIN, Ludwig-Maximilians-Universität München

Agnès ROUVERET, Université Paris Nanterre

Maria Michela SASSI, Università di Pisa

David B. WHARTON, The University of North Carolina at Greensboro

PRÉFACE

Et si les couleurs disparaissaient ? Si nous nous retrouvions dans un monde sans couleurs ? C'est le thème d'un charmant roman de Jean-Gabriel Causse, *Les crayons de couleur*.¹ L'un des acteurs bien involontaire de l'intrigue est une fabrique de crayons de couleur de grand renom et de haute qualité, comme la Maison Caran d'Ache à Genève, que les participants aux 66^e *Entretiens sur l'Antiquité classique* de la Fondation Hardt ont eu le privilège de visiter le 29 août 2019. La comparaison s'arrête là, car la fabrique du roman est en voie de liquidation. Et pourtant c'est elle qui redonne vie à la première des couleurs disparues, le rose, puis aux autres.

La *Centrale Montemartini*, division des Musées capitolins de Rome, présentait du 11 juillet 2019 au 30 juin 2020 une exposition intitulée *Colori degli Etruschi, Colors of the Etruscans*, et accompagnée d'un catalogue aussi élégant que bien informé.² Le nom de Genève apparaît plus souvent qu'à son tour sur les cartels et dans le catalogue, car la majorité des décors en argile peints présentés dans l'exposition provient de fouilles illégales en terre étrusque. Exportés clandestinement d'Italie, ils ont été dissimulés durant plusieurs années dans les Ports Francs genevois. Heureusement, les précieuses plaques d'argile ont été restituées au pays de leur provenance, grâce à la collaboration des autorités et des polices italiennes et suisses.

La problématique de la couleur dans l'Antiquité a été abordée pour la première fois dans une séance de la Commission

¹ Paris, Flammarion, 2017, collection *J'ai lu*, 316 p.

² *Colori degli Etruschi – Colors of the Etruscans : Tesori di Terracotta – Terracotta Treasures at the Centrale Montemartini*, a cura di Nadia Agnoli, Leonardo Bochicchio, Daniele Federico Maras et Rossella Zaccagnini, Rome, Gangemi Editore, 2019, 255 p., illustrations.

scientifique de la Fondation Hardt le 18 octobre 2014 déjà, sur une proposition de Therese Fuhrer. Cette initiative a été accueillie très positivement par les membres de la commission. Michael Erler a suggéré d'inclure dans la réflexion la notion d'esthétique, Kathleen Coleman les aspects techniques, les rituels, la couleur dans la sculpture. Paolo Crivelli a confirmé que Katerina Ierodiakonou, professeure à l'Université d'Athènes et récemment nommée professeure de philosophie antique à l'Université de Genève, pourrait être intéressée par la proposition d'organiser une série d'*Entretiens* sur le thème général de la couleur.

En fin de compte, c'est la psychologie des couleurs qui s'est trouvée au cœur des *Entretiens* 2019, comme l'indique le titre retenu, "Psychologie de la couleur dans le monde gréco-romain – Colour Psychology in the Graeco-Roman World". Les huit communications consacrées au monde 'classique' furent accompagnées par un commentaire, apporté par Christine Mohr, professeure à l'Université de Lausanne et spécialiste de la problématique contemporaine des couleurs et des émotions. Avec Domicèle Jonauskaitė, elle signe l'épilogue du présent recueil. Ce regard extérieur n'est pas sans rappeler celui de Ruth Durrer, professeure de physique à l'Université de Genève, dans les 61^e *Entretiens*, intitulés "Cosmologies et cosmogonies dans la littérature antique" (2014).

Réunis par Katerina Ierodiakonou, les orateurs sélectionnés embrassent un vaste champ chronologique, allant des présocratiques à Philostrate, Pausanias et Théophraste, en passant par Platon et Aristote. À l'approche diachronique des études présentées s'ajoutent des réflexions thématiques sur certaines valeurs suggérées par les couleurs, comme le mal (*color malus*), le prestige (la pourpre impériale) ou la piété.

Comme les 65 éditions précédentes, les 66^e *Entretiens* ont donc une histoire, qui prend sa source au sein de la Commission scientifique. Cet organe a pour mission de réfléchir aux thèmes des *Entretiens* futurs, de désigner la personne qui 'prépare' la session et de sélectionner les orateurs. Comme pour la couleur, le processus peut s'étendre sur plusieurs années avant

d'aboutir aux *Entretiens* proprement dits, qui se déroulent selon un rituel ancien de plus de six décennies : chaque orateur dispose d'une heure pour présenter sa communication. Suit une discussion, d'une heure elle aussi, au cours de laquelle les participants s'expriment librement. À l'origine, les interventions étaient enregistrées. Aujourd'hui, la procédure a été simplifiée et améliorée : les intervenants posent des questions ou font des remarques. Les auteurs des communications leur répondent. Les uns et les autres formulent ensuite leurs propos par écrit. Ceux-ci ne reflètent pas toujours exactement ce qui a été dit, mais correspondent à ce que chacun aurait souhaité dire.

Les communications et les discussions paraissent sous la forme d'un recueil dans les onze mois qui suivent la fin de la réunion. Le format et la présentation des volumes n'ont pratiquement pas varié depuis le premier volume, paru en 1955. La Fondation est parvenue à conserver la qualité formelle de la série tant pour l'impression que pour la reliure. Seules nouveautés, l'adjonction d'un cahier d'illustrations et d'une jaquette, illustrée elle aussi. L'appui d'un graphiste, Alexandre Pointet, Shaolin-Design à Lausanne, garantit la qualité de la mise en page des illustrations et de la jaquette.

Pascale Derron, responsable de l'édition des volumes, se charge notamment de vérifier toutes les références et renvois et d'établir les index. Elle a travaillé en collaboration avec Katerina Ierodiakonou. Nous exprimons notre gratitude à Evan Levin (*American School of Classical Studies*, Athènes) qui a revu un certain nombre de textes en langue anglaise. Les *Entretiens* 2019 ont bénéficié d'un subside du Fonds national suisse de la recherche scientifique, sur une requête présentée par Damien Nelis, professeur à l'Université de Genève. Nous leur exprimons notre gratitude. Comme chaque année, les participants ont été guidés dans les collections de la Fondation Martin Bodmer, à Cologny, par le professeur Jacques Berchtold, directeur.

Plusieurs auditeurs ont assisté à l'une ou l'autre des séances : Philippe Borgeaud, professeur honoraire de l'Université de Genève, Paolo Crivelli, professeur à l'Université de Genève,

membre de la Commission scientifique, Domicèle Jonauskaite, chercheuse (Université de Lausanne), Aleksandar Milenković, chercheur (Université de Mayence), Annamaria Sciaparelli, chercheuse au bénéfice d'un financement du Fonds national suisse de la recherche scientifique (Université de Genève), Jean-Yves Tilliette, professeur honoraire de l'Université de Genève.

Le cadre dans lequel se déroulent les *Entretiens*, le domaine de la Fondation Hardt dans la campagne genevoise, avec son orangerie et ses salons, contribue à créer une atmosphère particulière. Les participants sont choyés par les collaborateurs de la Fondation, le secrétaire général, Gary Vachicouras, la secrétaire administrative, Patricia Burdet, la gouvernante-cuisinière, Heidi dal Lago et les autres membres du personnel. Ils forment durant une semaine une communauté de chercheurs, *a community of scholars*, unie pour la création d'une œuvre commune, le volume que l'on tient en mains.

A toutes et tous va la reconnaissance de la Fondation Hardt.

Pierre DUCREY,
directeur de la Fondation Hardt

INTRODUCTION

Ancient colour vision remains one of the oldest and most contested problems in classical scholarship. Colour studies in the Graeco-Roman world first attracted serious scholarly attention in the early nineteenth century with Goethe's theory of defective colour vision among the Greeks, an idea promoted by the British prime minister and Homeric scholar W.E. Gladstone. But although this view has been fiercely debated by classicists and anthropologists well into the twentieth century, the issue of the imprecision of ancient colour terminology and the difficulty in mapping it onto that of modern languages has never been satisfactorily settled. Thus, during the remainder of the twentieth century scholars in different disciplines and working from different perspectives have continued to investigate what the Greeks and Romans had to say about colours. Classical philologists have been doing research on the origin and use of Greek and Latin colour terms in literary texts. Archaeologists have been examining the approaches of ancient artists to the choice and mixing of colours, but also the traces of colours on the surfaces of Greek and Roman sculptures. Historians of philosophy have been reconstructing the ancient philosophers' doctrines about the metaphysics and epistemology of colours, that is, about what colours are and how we perceive them. Historians of medicine have been studying ancient writings on the anatomy and physiology of the human eye, while historians of science have been trying to comprehend Euclid's and Ptolemy's optical theories on the nature and propagation of light.

This century has thus far seen a revival of interest in ancient colour perception, with a remarkable series of conferences and publications investigating the richness of Graeco-Roman colour discrimination as well as the sophistication of ancient literary and artistic engagement with colours. But there are still areas in

this wide-ranging field that have not so far been systematically explored. Our *Entretiens* on “Colour Psychology in the Graeco-Roman World”, which took place at the Fondation Hardt in August 2019, revisited the problem of ancient colour perception and focused on a neglected aspect of colour studies in antiquity, namely colour psychology. For there is hardly any attention given to what the ancient Greeks and Romans experienced and conceptualised as implications of colour vision for their emotions, actions, and modes of cognition.

Covering this gap in our knowledge of antiquity was the main objective of our *Entretiens*, with the participation of eight prominent scholars from academic institutions in Europe and the USA, who have previously done research on ancient colour studies in four different fields — classical philology, ancient history, archaeology, and ancient philosophy; in addition, it proved helpful and informative to have among us a modern cognitive psychologist, who is an expert on modern theories of colours and emotions. During the August week we spent at the Fondation Hardt, we examined closely and discussed systematically what the ancients thought about:

- (i) the ways colours influenced their emotions;
- (ii) the ways certain colours were used to express their emotions; and
- (iii) the ways their emotions changed their own colours.

Although it was not possible to deal with all the relevant issues in all periods of antiquity, I think that our *Entretiens* managed to promote constructive discussion and cross-fertilisation among scholars interested in ancient colour studies, both within and across disciplines and areas of research. In this way, we hope to have enriched our reading of ancient authors, for whom the sense of vision and the discrimination of colour were of significant concern, as well as to have introduced the dimension of colour psychology to the vibrant interdisciplinary field that aims at advancing our understanding of colour vision in the ancient world.

Needless to say, this volume would not have been possible without the generous support of the Fondation Hardt and, in particular, its director Pierre Ducrey, the indefatigable care of Gary Vachicouras, the meticulous copy-editing of Pascale Derron, and the warm hospitality we received from all the staff at the beautiful Fondation Hardt. We thank them profusely! Mille mercis!

Katerina IERODIAKONOU

I

MARIA MICHELA SASSI

THE INDISCREET CHARM OF BRIGHTNESS: FROM EARLY GREEK THOUGHT TO PLATO

ABSTRACT

In the surviving fragments of the early Greek philosophers we find evidence both of the awareness of the emotional impact of colours on the observer depending on their luminosity (or the lack thereof) and of the suspicion that colours may constitute or, worse, be exploited as a deceitful covering of the truth (cf. Parmenides, Fragment 8, 39-41 DK; Empedocles, Fragment 23 DK; Gorgias, Fragment 11, 17-18 DK). This judgment about the ‘ambivalence’ of colours is clearly shared by Plato, as shown by his criticism of painting, and particularly of the technique of *συιχγραφία*, in the broader framework of his discussion on *mimesis*. However, Plato is far from being immune to the charm of colours in nature as well as in painting. As a matter of fact, as I argue in this paper, it can be shown that Plato conceived the luminosity of certain colours (esp. ‘white’ and the colours of precious metals) as the sensible medium through which intelligible Beauty makes itself visible to the human eye.

In this paper I will elaborate on the basic observation that the issue of how and to what extent colours are related to the truth of things was crucial to Greek philosophers from Parmenides to Plato. These figures variously reflected on the divide between the knowledge afforded by the senses (among which vision was of course paradigmatic) and the need to trace basic principles underlying the variety of sensible experience. I will observe that the chromatic phenomenon was particularly intriguing to them owing to its ingrained ambivalence. In fact, on one hand, colour remains a

major factor for our identification of items in the world, and is thus our most helpful navigator in interacting with our surroundings; on the other hand, the information conveyed by colours properly concerns just the *surface* of an object, which in certain (not necessarily philosophical) situations may raise the question of whether colour conceals rather than reveals the *true* nature of an object. Furthermore, colour does not come alone, as it were, to the eye: that is to say, colour not only lends itself to the maximum subjective variability among the sensible qualities, but it is also the one most exposed (followed only by sound) to being charged with symbolic associations and emotional meanings. As to the latter, I will point out a few philosophical contexts in which the vision of certain colours (normally the brighter ones) is more or less explicitly linked to a typical aesthetic emotion, *pleasure*, which is likely to trigger ethical concerns — as I will occasionally note for Plato.¹

This paper is divided into three sections. First, I will preliminarily recall a few assumptions that Greek theories about colours shared with what I call the chromatic ‘experience’ of the Greeks. Section 2 will be devoted to texts (by Parmenides, Empedocles, Gorgias, and Democritus) in which a notion of the possible deceptiveness of colour starts to emerge significantly. In the last section I will examine the question of Plato’s take on colours within the larger and even more controversial framework of his aesthetic stance. In this connection, I will suggest that the philosopher’s evaluation of colours, both in nature and in painting practice, was more positive than it has usually been assumed in scholarship.

1. The twilight zone

Let us start from a well-known linguistic fact. The Greek term most often used to designate colour from the 5th century onwards, *χρῶμα*, is derived from *χρόνος/χροιά*, which can indicate both a

¹ This issue is specifically addressed for Aristotle by Elena Cagnoli Fieconni in this volume.

coloured surface and the colour itself and is directly connected to χρώς, a Homeric word meaning human “skin” but also “complexion”. Remarkably, in the Homeric poems, the colour of χρώς is mostly mentioned to emphasize an aesthetic and simultaneous moral dimension (for instance, the association of λευκός to a hero’s skin evokes his beauty as well as his *κλέος*) or a particular emotional state (for instance, the complexion of the valiant warrior, unlike the coward, never changes).² As a matter of fact, the Homeric χρώς is not just a mere envelope of the body, nor a barrier between the ‘outer’ and the ‘inner’. On the contrary, it is one with the body, as shown by the usage of such different terms as δέρμα and ἄνθραξ for the animal skin (which *can* be separated from the animal body), whereas χρώς is interchangeable with σάρξ (in opposition to the bones) in the frequent descriptions of the body either pierced by spears in battle or liquified and softened by strong emotions. One may even say that in Homer “there is no body (*χρώς*) until it is penetrated, cut, dismembered, dried out, wasted away, mutilated, and so forth”.³ In particular, it is easy to notice that the epithets of skin — including καλός, τέρην, and, more importantly to us, λευκός — are usually aimed to emphasize its delicacy and thus the penetrability and vulnerability of the living heroic body.⁴ The expression χρόα λειρίσεντα threateningly used by Hector for Ajax’s body (*Il.* 13, 830) deserves special mention, owing to its synaesthetic effect: for λειρίσεις, “lily-like”, connotes the delicate texture of the warrior’s body by evoking both the colour and the softness of the flower.⁵

In sum, an analysis of the Homeric language shows that adjectives of skin colour were not just apt to inform about the

² CARASTRO (2009).

³ GAVRILENKO (2012) 290. This essay is a significant contribution to the discussion on the Homeric concept of body.

⁴ GAVRILENKO (2012) 291.

⁵ IRWIN (1974) 114-116 and 206-213 on λευκός and λειρίσεις used to denote both the texture and the colour of female skin and of the vulnerable heroic bodies (without forgetting that both adjectives can also describe high-pitched and clear sounds).

individual's exterior appearance. On the contrary, they were seen as revealing his or her inner states of mind, and this notion was bound to orient the physiognomic gaze throughout antiquity.⁶ On the other hand and equally importantly, colours could work as indicators of inner *physical* states. I am of course thinking of how the colours not only of skin or eyes, but also of the tongue, urine, spit, and vomit, worked as symptoms of disease to ancient doctors from Hippocrates to Galen — as they do to a personal clinical gaze even today when medicine is provided with instrumental means of diagnosis that were unthinkable in the ancient world.⁷ Furthermore, the surface of the body was believed to reflect the colours of the various internal components: physical constitutions were often classified according to the elementary property and/or the humour that was supposed to prevail and determine the colour of the skin (for instance, lighter and darker complexions indicate more humid and dryer constitutions, respectively); colour change might indicate the morbid effect (the darker the more ominous) of one particular humour exceeding in quantity or irregularly moving through the body (the bile being either yellow-green or black, the phlegma white, the blood red). In such contexts colours even seem to work as material substances, endowed with a force of their own. Most telling is a passage from the Hippocratic *Prognostic* 13, wherein vomiting dark and black substances is a bad sign, yet the most fatal sign is when the same individual vomits “all the colours” ($\piάντα τὰ χρώματα$).⁸ However, colours may also have a therapeutic effect: the often repeated

⁶ As a matter of fact, I was incited to reconstruct the cultural background of the ancient Greek physiognomists by noticing that the countless references to complexion in physiognomic descriptions of early Greek literature were quite consistent with the typologies first systematized at the end of the 4th century BC in the pseudo-Aristotelian treatise *De physiognomia*. See SASSI (2001) 1-81 as well as GRAND-CLÉMENT (2010) 195-264.

⁷ SASSI (2001) 140-160. For what immediately follows in the text see TRINQUIER (2002); VILLARD (2002); Galen's work is helpfully explored from this standpoint by BOEHM (2018).

⁸ A confused coloration of a humour ($\piοικίλον$) unlike a uniform one ($\epsilonμβόλον$), was considered a bad sign: VILLARD (2002) 55.

view that gazing at green objects (minerals or plants) helps to refresh tired eyes is already found in Pliny's *Naturalis Historia* (37, 62), who develops a comment of Theophrastus in the *De lapidibus* (4, 24), where such virtue is attributed to emeralds. The possibility that this view derived from Egyptian magic medicine does not detract from the fact that it rested on the assumption of a close link and almost an identification of the colour with the material object that it covers.

In fact, the notion that not only the colours of humans but also those of inanimate objects somehow extend from the surface into the body underlies the psychology of colour in the ancient Greek world. Equally specific features of Greek chromatic culture are the polarity of light and darkness, with their symbolic associations to feelings of, respectively, joy/life and sorrow/death, and the related emphasis on luminosity in representing, naming, and classifying colours.⁹ One should also mention here the efficacy of the pairing of materiality and sheen in the usage of colours in ancient Mediterranean art, which has been highlighted more and more in scholarship in the last two decades.¹⁰ What is most noteworthy here is that ancient Greek *theories* turn out to be based exactly on such pre-theoretical assumptions, that is to say that: a) colour, while exposed to the subjectivity of perception, is a quality intrinsic to the nature of the body; and b) the colour of a body is determined by the amount of light (conceived as an equally material substance) that is present in it, within a range defined by the two extremes of λευκόν (which may indicate both the hue “white” and a maximum degree of brightness) and μέλαν (which may similarly be translated according to the contexts either as “black” or as “dark”).¹¹

Nevertheless, philosophers could find the seed of doubt in those assumptions. Within a naturalistic view of colour it was

⁹ LLOYD (2007) 9-22.

¹⁰ ROUVERET / DUBEL / NAAS (2006); STAGER (2016).

¹¹ SASSI (2009) and (2015).

left vague how deep the colour goes from the surface into the body, as well as where and to what extent light trespasses into darkness: the external, more or less thick layer of coloured objects may hide matter that has different properties from what we see, while luminosity may dazzle the eye and therefore prevent distinct vision. It was this intuition of a twilight zone between surface and body, light and darkness, that prompted some philosophers to question the very relation of colours to the nature of things.

2. Fascination *cum* suspicion: a few early statements

The earliest preserved inkling of mistrust toward colour and its relation to an underlying true reality in early Greek philosophy is found in the work of Parmenides, the same thinker who proclaimed an ontological gap between the world of change deceptively shown to mortals by sensible perception and the truth of Being that the wise can attain by the sole use of reason. Within the long, complex and rigorous argumentation on the attributes of the one immobile and unalterable Being, Parmenides lists “altering in bright colour” (*διὰ ... χρόα φανὸν ἀμείβειν*, 28 B 8, 41 DK) along with generation and corruption, being and not being, among the sensible appearances which mortals trust to be true (39). Since perceptual information — and, for Parmenides, the illusion of perceiving — is essentially based on sight, colour is taken as the sensible datum *par excellence*. In the condensed phrase contained in Frg. 8, the emphasis on the brightness inherent to the chromatic phaenomenon serves as a warning against the power of colour to cover the truth of Being by holding the sense of sight back on the (multiple) surfaces of things.

Whereas Melissus collects the Eleatic heritage and mentions black and white with water, fire, and iron as examples of the deceptive multiplicity of the sensible world (30 B 8, 2 DK), Empedocles is more sympathetic to chromatic appearances, in

accordance with his giving back to perception an important role in grasping the principles underlying the natural phenomena. For he maintains that all “forms and colours of mortal beings” (*εἰδη τε γενούτα το χροῖά τε θυητῶν*: 31 B 71, 3 DK) were born from the mingling of the four divine “roots” according to ordered proportions under the surveillance of Aphrodite. This goddess is a figure for *Philotes*, elsewhere named *Harmonie* because her job is to govern the aggregation of the elements against the complementary, disaggregating power of *Neikos*. As to the elements themselves, two of them have a colour of their own (fire is *λευκόν* and water is *μέλαν*), and in any case they are all characterised by a certain degree of brightness, fire and air belonging to the area of lightness, water and earth to that of darkness (31 B 6; 31 B 21, 3-5; 31 B 85; 31 B 96 DK).¹²

A clear appreciation of brightness occurs in Empedocles' Frg. 93, where a dyeing process is likely described as a mixing in of “splendor of gleaming saffron” (*γλωστῆς τικρόκουτ ... ἀκτίς*).¹³ Yet a more nuanced view transpires in hindsight from the famous Frg. 23, where Empedocles translates his account of how the multi-coloured biosphere is born thanks to the joint action of Love and Strife on the elements into a vivid analogy between the work of nature and that of two painters intent on painting (*ποικίλλωσιν*, l. 1) votive tablets and skilled (*ἀμφὶ τέχνης ὑπὸ μήτιος εὖ δεδαῶτε*, l. 2) at creating likenesses (*εἴδεα ἀλίγνια*, l. 5) of all things, be they trees, men and women, animals, or gods. This is accomplished by mixing in varied proportions a limited number of pigments of various colours (*πολύχροα φάρμακα*, l. 3). It has been noted that the term *φάρμακον* alludes to a magical procedure and thus implies that the final product of the skilled artists is enchanting to the beholder, and is therefore possibly deceiving. As a matter of fact, this imagery introduces the exhortation that Empedocles addresses a few lines later to his listener: the listener's mind should escape the deception (*ἀπάτη*,

¹² IERODIAKONOU (2005a).

¹³ According to the reading and translation in LAKS-MOST edition.

l. 9) inherent to the variegated spectacle of nature and should rather adhere to Empedocles' teaching, which will reveal the true nature of those components of the sensible world that get blurred in the mixture/picture.¹⁴

Interestingly, Empedocles' view on colours resurfaces and is reversed in a passage of Gorgias' *Encomium of Helen*. The Sophist Gorgias is of course not interested in questioning any truth that lies possibly hidden under the sensible appearances. All that is valuable belongs to the world of subjective cognition, which includes perceptions, emotions, and opinions. These are determined by the persuasive power of the *logos* spoken by whoever is able to skilfully appeal to emotions rather than reason to condition the listener's mind. Thus, in order to exhibit his rhetoric ability in defending Helen from the worst of accusations — namely of having caused the disastrous war between Greeks and Trojans by following Paris to his country — Gorgias paradoxically argues that she is not at all responsible for it, since her will was externally determined in any case. Taking this perspective, Helen was forced by the gods, abducted with violence, dragged along by eros or by the seductive words of her lover (82 B 11, 6-8 DK). In this case the *λόγος* serves to implement the erotic impulse, but in the following paragraphs Gorgias presents the capability of poetic language to elicit emotions, as exhibited by two interesting parallels. The first of these concerns the similar effects that magic enchantments (*ἐπωδαῖ*, §10) may have on the *ψυχή* leading to pleasure and eliminating pain, while the second example is centered on the efficacy of doctors' drugs (*φάρμακα*, §14) in restoring bodily health. Later on, in arguing that the greatest emotional effects derive from the author's talent in representing things as if these were before the eyes of the audience, Gorgias introduces a further analogy (likely taken from Empedocles' Frg. 23) with the work of painters, who “pleasure

¹⁴ SKARSOULI (2009). As to the meaning of *ποικιλλωσιν* see GRAND-CLEMENT (2015) on the concept of *ποικιλία* being constantly suspended between enchantment and illusion, as it will also emerge from a number of texts considered below in this work.

the eyes” (*τέρπτουσιν*) by accomplishing from many colours and bodies a single body and a single shape (*συγχρημα*, §18).

Composing a *logos* by combining words is like composing a painting by mixing colours. While the *inlustrandum* in Empedocles’ text is different (the working of nature), the *inlustrans* remains the same. In both contexts, the painters’ practice is presented as a manipulation of materials that gives birth to entities that not only have a reality of their own, but are also emotionally stimulating. The deceptiveness involved in the contemplation of artificial figures that simulate real ones, while not explicit in Gorgias’ version of the analogy, can be easily inferred from the general emphasis in the *Encomium* on the enchanting power of *logos*. In any case, in the anonymous sophistic work *Dissoi logoi*, likely written some time after 400 BC, it is clearly said that “in tragedy as well as in painting, the best is the one who is able to deceive by creating things similar to the real ones (*έμοια τοῖς ἀληθινοῖς*)” (3, 10). These texts are free of the concern for the truth of things that motivated Empedocles to evoke the art of painting and those that will be central to Plato’s reflections on *mimesis*. Nevertheless, it seems that the focus on the power of painting to produce a ‘second life’ was initiated in the Sophistic context, likely stimulated by the noticeable naturalistic trend of contemporary painting.¹⁵

It should also be noted that one concept of aesthetic pleasure that emerges from Gorgias’ statement, which visual arts share with poetry (as well as with its emulator, Gorgian rhetoric), is a great potential to delight the audience. This observation prompts us to include into this picture Democritus’ account of colour, which is reported in the *De sensibus* by Theophrastus (73-82, in 68 A 135 DK) and likely derives from the treatise that the atomist specifically dedicated to colours (*Περὶ χρωῶν*, included in Thrasyllus’ catalogue of Democritus’ writings related by Diogenes Laertius 9, 46, in 68 A 33 DK). It is true that

¹⁵ LESZL (2004) 161-164; TANNER (2016) 108.

Democritus was an exception in antiquity in maintaining that colours are not quite intrinsic to the bodies, as the latter are atomic aggregates only characterized by quantitative properties. However, an appreciation of the brightness factor remained central to his theory, in which the variety of colours was made to depend on how atmospheric light is reflected through and from the reticular surface of objects. This latter point is determined by the shape, position and reciprocal arrangement of atoms, thus producing a certain chromatic quality that is transmitted to the eye through the visual *eidolon*. For example, λευκόν is the colour of “what is smooth. For what neither is rough nor casts shadows nor is hard to penetrate — all this stuff is brilliant (λαμπρόν). Bright things must also have straight passages for the light to pass through” (Theophr. *Sens.* 73).

What is more, there are a few indications that Democritus paid attention to the pleasure inherent to chromatic vision and traced it precisely back to the aforementioned brightness factor. For example, in his account of the generation of the different colours from various combinations of the four primary ones (λευκόν, μέλαν, ἐρυθρόν, χλωρόν), he states that the mixture of red and white (corresponding to a golden and copper-like colour) plus a small amount of green (adding probably a sense of freshness and life) yields “the most beautiful colour” ($\tauὸ$ κάλλιστον χρῶμα, Theophr. *Sens.* 76). Whatever metal is referred to here, there is no doubt that Democritus shared with all Greek culture since Homer a peculiar sensitivity to precious metals and to the artifacts made with them.¹⁶ Yet it has been demonstrated that Democritus’ theory, as well as Plato’s, about the production of colours is based on speculations on mixing lights rather than on empirical observations of metallurgical operations or of mixing pigments in the painting practice.¹⁷ There is thus all the more reason to underscore the focus of

¹⁶ SASSI (2014); SASSI (2015) 265; GRAND-CLÉMENT (2016). This point emerges as well from Philipp Jockey’s contribution to this volume.

¹⁷ STRUYCKEN (2003). The same might also be argued (as I plan to do elsewhere) for Aristotle’s accounts in *Sens.* 439b18-440a15 and *Meteor.* 371b18-375b15.

these theories on the luminous intensity of colours and the aesthetic feelings that follow. Democritus also links the “delightful appearance” (*ἡδὺ φαίνεσθαι πρὸς τὴν αἴσθησιν*) of the colour purple (*τὸ πορφυροῦν*: a mixture mainly made of red, some white, and just a bit of black) to the presence of *λευκόν*, which is indicated by the bright reflections of purple objects (*τὸ λαμπρὸν καὶ διαυγής*, Theophr. *Sens.* 77).¹⁸

It is unfortunate that we do not have any fragments of Democritus’ writing on *Drawing with rays* (*Ἀκτινογραφίη*, a title attested in Thrasyllus’ catalogue, Diog. Laert. 9, 47, within the group of the mathematical works). We can only suppose that this writing was the same as what Democritus was encouraged to write (like Anaxagoras) by Agatharchus, a well-known theatrical scenographer working for Aeschylus and Sophocles, according to Vitruvius (7, *Praef.* 10). Recent work on scene-painting in the Athenian theatre has confirmed that, in this context, a specific kind of perspective painting (*σκηνογραφία*) was elaborated, whereby the images of buildings in the background were drawn in such a way as to give a general impression of three-dimensionality; and this could happen only by applying certain geometrical notions about light travelling in the form of linear rays, measuring shadows, and so on.¹⁹ Although one can only speculate that Democritus might have poured his interest in visual perception and colours into the optical research requested by scenographic art,²⁰ we can at least get a useful idea from this problematic subject. That is to say, it is likely that experts of *σκηνογραφία* shared the interest in the behaviour of light-rays as well as in the potential of colours with that technique of shadow-painting (*σκιαγραφία*) that would be a major target of Plato’s criticism.

¹⁸ On Aristotle’s judgment that purple (*ἄλουργόν*) and crimson (*φοινικοῦν*) are “the most attractive colours” (*τὰ ἔδιστα τῶν χρωμάτων*, *Sens.* 439b32-440a1) see SASSI (2015) 266. On the peculiar resonances of purple both in the Greek and the Latin world see GRAND-CLÉMENT (2011) 116-120; BRADLEY (2009) 189-211.

¹⁹ TANNER (2016).

²⁰ PORTER (2010) 210-212.

3. Plato, a colour lover?

The standard view is that Plato aligns to — and firmly establishes on the basis of his ontological stance — the depreciation of the cognitive content of colours that had already emerged in such earlier statements as those by Parmenides and Empedocles. At the same time, he turns Gorgias' observation of the emotional potential of visual arts into a disparaging judgment on the delusory claims of contemporary painting to represent the 'truth' of things.

As an authority on aesthetic ancient thought, James Porter remarked ten years ago that "Plato appears to be echoing *Parmenides*, who in his great poem took a firm line against phenomena generally and against color (and change) in particular. [...] Color is objectionable — not a property worthy of true Being — *because it just is an alteration of the visible spectrum*, unlike white, which represents visuality in its purest, most limpid, and unchanging condition".²¹ In principle one can only agree with the notion of a direct link between Plato's and Parmenides' ontological as well as epistemological dualism. Nevertheless, I do not concur with the aftermath of this claim and with Porter's general interpretation of Plato's aesthetic thought, wherein the aforesaid standard view is taken to the extreme. In fact, Porter plays what he claims to be Plato's (and Aristotle's) "formalism" against "Presocratic materialism", holding that Plato's aesthetics is one "of purity", "a minimal aesthetics" (or even an anti-aesthetics) essentially related to his being "unfriendly to the *senses*" and especially to the vision of colours, which comes to the fore in his criticism of the manipulation of pigments used in the *σκιαγραφία* technique to seduce people into a false perception of reality.²² Conversely, I will argue against the grain in

²¹ PORTER (2010) 88 (italics in the text).

²² For a similar, though more nuanced, view, cf., e.g., BAJ (2009). I feel closer to Stephen Halliwell's balanced approach in HALLIWELL (2002), although he admits that Plato's theory of mimesis is "anti-aesthetic" because of the intrusion of ethico-cultural concepts (140).

trying to demonstrate, through an examination of the relevant texts, that Plato was rather ambivalent toward colours and, if anything, in his attitude, fascination won over suspiciousness. I organize the survey that follows according to a sequence aimed at setting out how Plato's perspective shifts, passing through superimposed layers of the appearance of the human body, moving from the observation of counterfeit aesthetic practices of coloration of the skin (in cosmetics) to pictorial representations of the physical world, to the colours featured in natural bodies. I then will question what Plato means by "pure" colours and which place he assigns them within his ontological framework. Lastly, I will attempt to clarify what might be Plato's notion of the relation of colours and light in accordance with his metaphysical premises. For I do not think that colours were conceived by Plato as "just... alterations of the visible spectrum", namely, of the "visuality in its purest and unchanging condition" represented by white, as Porter purports in the passage quoted above. Porter seems indeed to attribute to Plato a Newtonian concept of light while at the same time ignoring that Greek "white" (*λευκόν*) did not coincide with atmospheric light, although it had the privileged status of being determined by the maximum degree of luminosity. *Λευκόν* was instead conceived as a colour itself, placed at one extremity of the coloured spectrum, whose interaction with the polar opposite *μέλαν* (and possibly with other basic colours, most often red) was to generate all the *other* colours.

3.1. *Artificial colours*

3.1.1. *Cosmetics and dyeing*

One does not need to say much to prove that Plato totally rejects the cosmetic use of colours as adornment for the human body. Joining an anticosmetic trend widespread in the Greco-Roman world, in accordance with an ethical code in which natural

beauty is associated to physical and moral health,²³ Plato claims in the *Gorgias* (465b) that cosmetics (κομμωτική) are a deceitful and despicable pseudo-art, “unworthy of a free man”. For Plato, cosmetics counterfeits gymnastics in producing through colours and other embellishments an “unnatural [or alien: ἀλλότριον] beauty”, the exact opposite of the natural beauty of a body shaped by gymnastic exercise. Furthermore, in the *Phaedrus* (239c-d), Plato specifically deplores the behaviour of the effeminate man, who, having neglected physical effort and masculine exertion, ends up with a pallid complexion that is contrary to men’s “natural beauty”, prompting him to conceal it with “alien” hues.

Interestingly, at *Lys.* 217d Socrates argues that if someone were to dye his blond hair with white lead (ψιμυθίω ἀλειφεῖν) so that whiteness is present in them, they would not *be* but rather just *appear* white. No moral judgment emerges in this exemplification aimed at demonstrating that something can be neither bad nor good, therefore not yet bad even if bad is present (217e). Yet what is interesting in this passage is the implication that spreading a coloured substance on an object is a superficial operation that does not bring about a change in the essential properties of an object. The use of the verb ἀλειφω is significant too, because it typically occurs in Greek literature to designate the action of “smearing” and “anointing with” in contexts describing cosmetic as well as painting practices. Let us mention here as well that the frequent description of pigments and cosmetic materials as φάρμακα worked as a constant reminder of their being artificial, albeit effective, means to create beauty.²⁴ Similarly, in *Resp.* 601b the verb ἐπιχρωματίζειν is used to indicate the deceitful habit of poets who try to mask their defective compositions by

²³ GRAND-CLÉMENT (2011) 285-290; BRADLEY (2009) 260-288. For a picture embracing Plato and Xenophon see YATES (2016).

²⁴ Cf. GRAND-CLÉMENT (2011) 43-48. However, Plato was aware that some dyeing practices have a more durable effect: this was famously the case of purple dyeing, which Plato invokes to explain how the soul of the soldiers in Kallipolis must be permanently marked by education. This instills in them the firmest opinions on what should or should not be feared, namely, the kind of knowledge on which the virtue of courage is based (*Resp.* 429a-430c).

overlapping the adornments of rhythm, metre, and harmony.²⁵ However, this is just one among many of Plato's references to the use of colours in painting practice, which it is now appropriate to deal with specifically.

3.1.2. *The painters' colours*

In the last book of the *Republic*, Plato famously resumes the criticism of poetical *mimesis* that he had initiated in Books 2 and 3, blaming traditional *mythoi* for the dangerous effect they have on souls by representing gods fighting with each other and heroes getting emotional in the face of their own or others' death (376e-390a). In book 10, the perspective is metaphysical rather than moral, and Plato starts from a neat distinction between the Forms, the sensible objects, and the products of art. This is done in order to argue that art does not imitate what *is* the way it is, but what *appears* the way it appears. Therefore, in producing mere images (*εἰδῶλα*) of sensible appearances that are in turn images of the Forms, art is two steps removed from reality (595a-598d). An analogy between poetry and painting is central to Plato's argument, based on the observation that a "good painter" is in fact the one who is able to paint a carpenter and, showing it from afar, to make fools believe that what they see is a true human figure (598b-c). Moreover, painters are not interested in knowing the truth about the objects they imitate (601a-b). What is worse, they are aware that they deceive people, aiming to confuse the beholder's chromatic vision (*τὴν περὶ τὰ χρώματα ... πλάνην τῆς ὄψεως*), and to affect that part of his or her soul that is incapable of judgment, by what is a real witchcraft (*γοητεία*), namely, *σκιαγραφία* (602c-d).²⁶

²⁵ LESZL (2006b) 337-338.

²⁶ In *Resp.* 523b 5-6 "things painted in *σκιαγραφία*" (*τὰ ἐσκιαγραφημένα*) are mentioned along with "things appearing from afar" as examples of optical illusion within a discussion on the clearness of perception. The judgment on *τέχνη φανταστική* in PL. *Soph.* 234b belongs to this set of problems.

As mentioned above, the term *σκιαγραφία* indicates a technique more or less corresponding to the modern *chiaroscuro*, which took hold in Greek painting between the 5th and 4th centuries BC and was likely based on lightening and darkening colours with broad brush strokes in order to achieve a naturalistic effect, thus blending in any distinctly drawn contours and producing an effect of *trompe-l'oeil*.²⁷ Plato's harsh judgment in *Resp.* 10 has persuaded most scholars that the philosopher blamed this artistic trend to the point of being completely hostile to any attempt at representing reality by using coloured pigments, and of considering painted colours to be deceiving owing to their being there, so to speak, covering the truth of things. A fatal objection to this generalization, raised as far as I know only by Walter Leszl, is that the disparaging analogy between poetry and painting is abandoned when Plato resumes "the greatest charge against poetry". This accusation instills into the audience that irrational emotions are disruptive for the psychical equilibrium of the citizens (see for instance *Resp.* 605c-d). "This must imply", Leszl writes, "that painting does not give rise to the same sort of emotional involvement in the observers".²⁸

Let us mention now that, in the *Cratylus*, Plato sketches a definition of visual representation as something that succeeds in representing the image (*εἰκών*) of an individual by reproducing just his or her "colour and shape" (*χρῶμα καὶ σχῆμα*). This is a critical point, given that reproducing all the qualities of the model, life and movement included, thus creates not an image but a duplicate, and is a prerogative of god (432b-c). This, then, is "perhaps the nearest Plato comes to providing a definition of pictorial mimesis".²⁹ Although it would be difficult to make the skiagraphic *technē* fit this (neutral) definition, there is no reason to doubt that the definition remained central to Plato's conception of the visual arts. Moreover, let us note that, in the texts

²⁷ ROUVERET (1989) 24-26, 39-63.

²⁸ LESZL (2006b) 268.

²⁹ HALLIWELL (2002) 126.

that will be examined henceforth, Plato's main concern is with representing human beings or gods (as well as the *éthos* possibly transpiring from their appearance) in conformity with the centrality of the human and animal figure. This is done at the expense of the landscape in ancient Greek painting, as the noun ζωγραφία, the "painting of *live* things", declares.³⁰ Bearing these considerations in mind, we will more readily observe that Plato was anything but hostile to a certain use of colours that was not at all absent in contemporary artistic practice. More specifically, a survey of the numerous occurrences of *σκιαγραφία* in Plato's work will show that his appraisal was at the very least elastic.

It is true that *σκιαγραφία* is often mentioned for its producing representations that seem to mean something only if seen from far away, as it happens with a theoretical statement or a notion of virtue that does not hold up under close analysis (*Resp.* 365c; *Thet.* 208e; *Prm.* 165c-d; *Leg.* 663c). However, this kind of references have an essentially metaphorical function, and the same can be said of the parallels between the simultaneous presence of contrasting colours in a painting and the alternation and intermingling of pleasures and pains in human life. This makes it so that only intelligent people are able to recognise the "true pleasure", while others are to get only a false image (εἰδωλον, Plat. *Phd.* 69b; *Resp.* 583b, 586b-c). All in all, one should not read in these passages a strictly aesthetic feeling of aversion toward the *σκιαγραφία* technique and even less toward the use of coloured pigments in visual representation.³¹

³⁰ ROUVERET (1989) 50-53.

³¹ KEULS (1978) 78-87; ROUVERET (1989) 42-53; TANNER (2016) 117-121. Tanner adds an interesting comparison with the paintings of the Great Tomb at Lefkadia, dated to the early 3rd century BC. Let us add here that the observation at Pl. *Resp.* 378b that Gigantomachies should not be narrated nor represented with a wealth of vivid hues (*μυθιλογητέον ... ποικιλτέον*) does not imply so much a disparaging of the act of *ποικιλλειν* in itself as the fact that vivid colours add attraction and efficacy to representations of fights among gods that should not be there at all, owing to the bad influence they would exert on the education of the guardians of the city (a similar point is made at Pl. *Euthphr.* 6c). See GRAND-CLÉMENT (2016) 415-416 on *ποικιλλία* meaning disorder and malfunction in Plato's ethical and political imagery.

Let us dwell now on one among the latest references to *σκιαγραφία* in Plato. At the beginning of his speech in the homonymous dialogue, Critias requests benevolence from the audience by suggesting that it is more difficult to speak on mortals than on gods, as Timaeus did earlier, because humans are better judges of the things that concern them. That is why “an unclear and deceptive *σκιαγραφία*” is more acceptable in landscape painting than in the depiction of divine and human bodies, which requires more precision (*ἀκρίβεια*, *Criti.* 107c). One may read in this passage — which assumes the centrality of human life in the philosopher’s horizon — a statement about specific requisites (in this case, *ἀκρίβεια*) for an accurate representation of the human figure. In other words, a correct use of colours *is* admitted by Plato, with correctness (*ὀρθότης*) being given by honest approximation to, not pretending to be clonation of, the true nature of things. Another related requisite, namely appropriateness, is specified at the beginning of *Republic* 4, where Socrates argues that the ideal State that is being founded is going to be happy “as a whole” (*ὅλην*), not limited to a privileged class of people. Similarly, for a statue to be truly beautiful, every part must be painted with the colour that is *appropriate* (*τὰ προσήκοντα*) in relation to the beauty of the whole. For instance, a part as beautiful as the eye should not be painted with “the most beautiful pigments” (*φάρμακα*), in this case purple (*στρειον*), as if the guardians of the polis should have the privilege of happiness, but black, as the eyes usually are by nature (*Resp.* 420c-d).³² The way in which Socrates argues for a realistic coloration of statues in this passage, as well as the prompt assent by Adeimantus, indicates that such was indeed the usual approach, something that is confirmed by the intensive

³² ROUVERET (2006), in examining the similar judgment ascribed to Sophocles in ATH. 603F-604A, rightly remarks that in *Resp.* 420c-d the reference to purple with its connotations of preciousness is evocative of the problem of the distribution of wealth within the polis.

work of reconstruction of the polychromy of ancient sculpture in archaeology today.³³

A passage in the *Cratylus* shows that Plato's appreciation for the search of a naturalistic although not illusionistic effect must not be limited to sculpture. Assuming the definition of pictorial art formerly given in the dialogue (422e), Plato compares the painters' mixing of the pigments (*φάρμακα*) they deem more appropriate to portray a certain complexion (*ἀνδρείκελον*) with the combination of letters into words and of words into speeches. He concludes that the *logos* is a product of the art of naming, or of rhetoric, or whichever art may be, in the same way as the figure (*τὸ ζῷον*) is the product of painting (424a-425b). More importantly, right in the *Republic*, one can find a number of variations on this theme aimed at emphasizing the need to adhere to the reality of human affairs in designing the ideal State — variations mostly neglected by scholars of Plato's aesthetics, though no less numerous than the references to *σκιαγραφία*. Suffice it to mention *Resp.* 500e-501d, where the philosopher-ruler is described as a "painter of constitutions" (*πολιτειῶν ζωγράφος*) who mixes the various forms of human life in order to produce a unitary *ἀνδρείκελον* modelled on divine life.³⁴ It is also noteworthy that in a later dialogue, the *Statesman*, Socrates likens the talk of truth he has just delivered to a picture of a living creature which has contours (*περιφέρειαν*) good enough to be followed by clever people, but in order to be comprehensible to others needs to get the clearness (*ἐνάργειαν*) provided by such an artful aid as the blending of colours (*τοῖς*

³³ PRIMAVESI (2004); BRINKMANN / WÜNSCHE (2004). See also STAGER (2016) 99-101 on the blue-black eyes of Zeus and Ganymedes in the famous painted terracotta sculpture from Olympia (early 5th century BC).

³⁴ VILLARD (2006) links the semantics of *ἀνδρείκελον* in the *Cratylus* and the *Republic* to Plato's taste for chromatic realism, which is all the more significant in that the term is attested in contexts regarding painting starting with the 4th century and is applied to statuary later. HALLIWELL (2002) 130 points out that the frequency of similar images in the *Republic* (besides 500c-501e see 472d, 484c, 540a) makes the project of Kallipolis to appear like a sort of great verbal painting. In this connexion we must add the painter analogy in *Leg.* 769a7-e2, which pivots around the concept of *ἀκρίβεια*, as BARTELS (2017) 152-166 rightly, points out.

φαρμάκοις καὶ τῇ συγχράσει τῶν χρωμάτων, *Plt.* 277c-d). Here the concept of ἐνάργεια starts to emerge, which is destined to become an important category of art criticism, and, significantly to us, is implicitly linked to the brightness potential of colours. This is further proof that Plato is far from denigrating painted colours, provided they are applied in accordance with other criteria that will become part of the vocabulary of art criticism, namely ἀκρίβεια, δρθότης, and προσῆκον.

All in all, painted colours maintain their appeal to Plato to the extent that they stick to the appearance of sensible objects. But what about the sensible colours themselves? Do they tell us the truth about things — and if so, to what extent — or do they conceal it from us? Dwelling on a few passages of the *Timaeus* will help us show that Plato was anything but unsensitive to the fascination of the natural colours, insofar as they were endowed with more or less brilliance. This outcome might come as a surprise, if one thinks of the experience of the prisoner forced to get out of the cave as described in *Republic* 515c-516b. In passing from looking at the shadows on the back wall of the cave, which he believed to be the real things (an obvious metaphor of the illusory world of sensible perception), to seeing the things outside in the light of the intelligible world, the prisoner is blinded by the glare and feels such pain (ἀλγεῖν, ὀδυνᾶσθαι, ἀγανακτεῖν) that he wants to go back inside the cave. Therefore, his gaze must be educated by being directed first at the shadows and reflections of the outside objects, thus gradually gaining the ability to stare directly at the light of the intelligible truth. A similar image is found in *Phd.* 99d-e, within an argument on the necessity of resorting to reason in order to grasp the truth of the Good, which is impossible to see immediately in the phenomena. However, one should take into account that, in a few of his later dialogues, Plato developed a more positive evaluation of the cognitive value of sense perception. This parallels the *Timaeus*, where he focused on the physical world as a worthy object of knowledge no longer populated, so to speak, by mere shadows.

3.2 *Natural colours*

3.2.1. *The colours we see*

Plato's theory of chromatic vision borrows from Empedocles (as is already clear in Plato, *Meno* 76c-d) both the notion of a ray coming out of the eye, which implies a certain agency of the viewer, and the definition of colour as a sensible emanation detaching from the object, which implies a conception of colour as a material substance. Vision takes place, according to the account at *Ti.* 45b-e, when the visual ray, a particularly pure and tenuous quality of fire, merges into the daylight (which is also materially conceived) and encounters the emanation (more precisely, a "flame") transmitted by coloured objects. Therefore, daylight is not only a condition of the act of vision, but it also forms a body with the fire coming from the objects and helps to shape it. What is determining in the chromatic vision, both on the side of the subject and of the object, is the power of fire, which is given by the fire being constituted by pyramidal particles, whose angular configuration explains its extreme mobility and capacity of penetration into and through the body (see *Ti.* 55a, 56a-b). The fact that every step of the process is dominated by fire, the bright element *par excellence*, leaves no doubt that Plato shares that "natural" concept of colour, common to ancient Greek culture, which constantly displays an appreciation of brightness and materiality.

The explanation of the generation of colours at *Ti.* 67c-68d develops accordingly.³⁵ After echoing Empedocles' definition of colour as a "flame" streaming off from bodies (67c), Plato places λευκόν and μέλαν, as usual, at the two extremes of the chromatic range, corresponding to the maximum degree of light and its absence respectively. The sensation of the former is produced when the particles of the external fire are smaller, dividing and dilating those of the visual ray, while the latter is characterized by

³⁵ MERKER (2003) 44-53; IERODIAKONOU (2005b).

the opposite process, in which larger particles contract the visual ray and extinguish in the eye, which is primarily composed of water (*Ti.* 67a).³⁶ Λευκόν and μέλαν belong to a list of four basic colours, from whose mingling all the other colours in nature are generated. Ξανθόν, ἀλούργόν, ὄρφνινον, φαιίν, and κυανοῦν are primary mixtures, and it is from combining these that secondary mixtures are produced, such as πυρρόν, ὠχρόν, γλωκίνη, πράσινον (*Ti.* 68b-d). The list of basic colours also includes red (ἐρυθρόν), which is produced by a kind of intermediate fire coming from the body, making the visual body lose brilliance when mixed with the humidity (*Ti.* 68b).

Last but not least in our discussion is the concept of “bright and brilliant” (λαμπρόν τε καὶ στήλβον, *Ti.* 68a), which is as far as I know a unique instance in any ancient and modern chromatic system. It is worth quoting at length the description of how the latter arises:

“and when a more piercing motion of a different kind of fire strikes upon the visual stream and dilates it as far as to the eyes, and penetrating and dissolving violently the very passages of the eyes causes a mass of fire and water to pour from them — which we call ‘tears’ — and this movement that is fire encounters fire from the opposite, leaping out as from a lightning, while the other fire gets in and is quenched in the moisture, in this confusion colours of all kinds arise. The affection we call ‘dazzling’ and the agent which causes it ‘bright’ and ‘brilliant’ (μαρμαρυγάς μὲν τὸ πάθος προσείπομεν, τὸ δὲ τοῦτο ἀπεργαζόμενον λαμπρόν τε καὶ στήλβον ἐπωνομάσαμεν).” (*Ti.* 67e5-68a)

This description might reveal that Plato was anything but unfriendly to natural colours, as he saw the chromatic sensation as the product of a fusion between a luminous substance coming from the objects, daylight, and the fire internal to the eye. It should be added that, in the *Timaeus*, Plato slightly

³⁶ In Plato’s geometrical construction of the physical elements, at *Ti.* 56a water is associated to the icosahedron, which is placed between the cube (earth) and the octahedron (air) in the scale of increasing mobility and penetrability at whose top is fire.

modifies a theory that he had advanced in the *Republic* about the propedeutical value of astronomy in philosophical education. In the *Republic*, Plato observes the beauty of the ornaments (*ποικιλμάτα*) in the heavens, and invites us to move beyond it to contemplate the highest beauty of the intelligible entities (*Resp.* 528e-530b). By contrast, in the more sensual perspective of the *Timaeus*, looking at the heavenly bodies is what helps any individual to recognise the perfect order of reason within the physical cosmos, which is like a “sacred image (*ἄγαλμα*) of the eternal gods” (*Ti.* 37c). The stars are “visible gods” made of fire dotting the whole heaven with their colours (*πεποικιλμένον*, 40a7), and observing their circular motions allows the orbits of the rational part of the soul to regain their own regularity after the upheaval due to incarnation (*Ti.* 47a-c). The motion of the stars is defined as a “choric dance” (*χορεία*, 40c), enjoyable by the senses because its performers spark with light, or, better, with diverse coloured lights.³⁷ It seems appropriate to conclude that the spectacle of heaven in the *Timaeus* takes hold of emotions and senses rather than reason. On the other hand, as I mentioned, it is a central assumption of this dialogue that recognising the order and beauty that pervade the sensible world is a constant reminder of the benevolence of the Demiurge. Accordingly, the colours of the things on earth are all the more appreciated the more they are characterized by brightness. An exception that only proves the rule in this picture is Plato’s description of the colours of morbid fluids, which is now worth discussing briefly.

3.2.2. *The colours underneath*

Similar to how Plato draws from naturalists when discussing the physiology of perception, he takes several notions about

³⁷ This image is valorized by NIGHTINGALE (2018); on the association of dance and light in ancient literary descriptions, cf. PEPONI (2015) 212-213, citing among other texts *Od.* 8, 265, where the expression *μαρμαρυγάς ποδῶν* notably occurs, to be compared with *μαρμαρυγάτ* at PL. *Ti.* 68a.

diseases from medicine (both of the Hippocratic and the Italic lineage), which he reassembles into a system of his own. Since the *Timaeus* is not a medical treatise, considerations on skin colours as symptoms of illnesses are found in only a single example that I will mention shortly. However, just like a doctor, Plato is focused on the changes in the colour of the humours related to physical disorders (*Ti.* 82e-84a). So, the blood, whose usual colour is red (έρυθρόν, *Ti.* 82e) transmutes into a range of colours and flavours when it mingles with bile, serum and phlegma following the decomposition of the flesh due to some disease (χρώμασι καὶ πικρότησι ποικιλομένον, ἔτι δὲ δέξεισις καὶ ἀλμυραῖς δυνάμεσιν). The pathological effects of black bile might be linked to its ominous colour (83c5, 85a5), but the white hue of phlegm does not have the positive resonance that one might expect. On the contrary, phlegm causes all the catarrhous diseases. In fact, one might say that no luminosity is allowed through the darkness of the body. Moreover, white phlegm causes the “sacred disease” (epilepsy) if it gets mixed with black bile (85a5), and is dangerous if it absorbs too much air, yet less dangerous if air gets outside, causing white patches on the body and other similar skin diseases (85a1). In short, it is significant that in this section of the *Timaeus*, in which Plato thinks as a true physician, he shows an unequivocally diagnostic approach to colours. He does so by not only accurately describing the colours of the humours, but also by considering them as almost material substances, endowed with a power to produce morbid effects.³⁸

4. “Pure” colours and where to find them

Now that we have covered the whole range of views expressed by Plato on both artificial and natural colours, the time has come to ask whether there is a place in the sensible world for those

³⁸ See above, p. 8-9, on the doctors’ diagnostic approach to colours.

colours that are famously described as “pure” in the *Philebus*. Of course, scholars keen to claim Plato’s hostility to colours prefer to think that there is not. On the contrary, I will try to argue that colours constituted for Plato the way in which the Form of beauty manifests itself to humans in their life on Earth. The starting point of this discussion is the passage of the *Philebus* in which Plato distinguishes “pure” pleasures, free from any feeling of pain, from the “mixed” pleasures, which are often associated with bodily states and desires and thus with some experience of pain or a sense of lack from which the subject wants to break free (45e-47b). Yet, later on, Socrates mentions sight, hearing, and smell as examples of bodily pleasures that are both pure and true, with emphasis on those regarding the “so called beautiful colours” ($\tauὰ καλὰ λεγόμενα χρώματα$, 51b). Significantly, the argument aims to infer the purity of this type of pleasures in itself, regardless of any external relation to objects nor to subjective variations (51c). Hence it is most significant that Socrates — after suggesting that geometrical shapes give the truest visual pleasures, unlike paintings and animate beings that lack geometrical outlines — admits that colours too are beautiful in themselves and thus give this type of pleasures (51c-d). Moreover, the purer ($\chiαθαρά$) these colours are, the more pleasure they give. In this case, purity indicates that they are not mixed with other colours, as for instance white at 52c-53b. This concept of purity inevitably brings to mind the kind of hues Piet Mondrian sought out in order to bring his painting to the extreme limit between sensitivity and abstraction; I am not alone in thinking that Plato’s aesthetic stance could be compared to Mondrian’s, albeit with some qualification.³⁹

Scholars tend to assume that “pure” colours, like pleasures, as conceived by Plato are not within the reach of ordinary experience, seeing the *Philebus* passage as proof of Plato being an anti-aesthetic philosopher.⁴⁰ Instead, I would like to make a different

³⁹ JANAWAY (1995) 175-176.

⁴⁰ PORTER (2002) 87-89. CONTRA, CASTELNÉRAC (2010).

point by recalling how the sensation of the “bright and brilliant” colour (*λαμπρόν τε καὶ στίλβον*) arises according to the description of the *Timaeus* I cited above.⁴¹ It is easy to recognise, in this description, the dazzling effect of directly looking at the Sun. While it is true that we cannot stare at the sun for a long time, it is not less true that according Plato’s theory of vision it is thanks to sunlight that we can find brilliance and Beauty everywhere in our colourful world. For, according to the myth of the *Phaedrus*, human souls that before incarnation contemplated in the hyperouranion all the “valuable things” (the Forms) immersed in “shining beauty” (*κάλλος ... λαμπρόν*) are now forgetful. However, Beauty is the only Form whose “light” (*φέγγος*) remains in earthly copies and can be seen through our most reliable sense: sight (*λαμπρόν*; *Phdr.* 250b-e).

This reminds us of an argument put forth by Ralph Rosen, concerning the *scala amoris* in the *Symposium*: “the leap [Plato] advocates from the physico-material world to the purely noetic is utterly pivotal, and cannot possibly occur (as he seems to imply) in the absence of an early profound commitment to aesthetics in the real world”.⁴² Maintaining Rosen’s metaphor, I would like to say that the space over which Plato “leaps” is occupied by mythical places. Such is the *τόπος ὑπερουράνιος* of the *Phaedrus*, and such is the “true Earth” of the *Phaedo*. This is situated in the pure heaven and is coloured purple, golden, and white, which are there “brighter and purer” (*λαμπροτέρων καὶ καθαροτέρων*), and “more beautiful” than the colours that we see (and the painters employ) in the hollows where we live, amidst water, mist, and air (109b-110d, in partic. 110c). The “true Earth”, where the blessed live in familiarity with the gods, is not within the realm of the sensible,⁴³ but somewhere between the sensible and the intelligible. The same can be said of the description of the Underworld in the myth of Er in

⁴¹ See above, p. 26.

⁴² ROSEN (2013) 95.

⁴³ As NIGHTINGALE (2018) unproblematically assumes in her otherwise acute reading.

Republic 10 (616b-617b), as well as the music emitted by the spindle of Necessity that must be sonorous and not just abstractly conceived.⁴⁴ The colours of the eight concentric whorls, representing the orbits of the heavenly bodies, must be visible in their peculiar way, with these colours corresponding to those characterising the planets according to ancient astonomic wisdom. The same, finally, can be said of Critias' description of Atlantis in the homonymous dialogue (116a-c): the buildings were made with stones of various colours (white, black and red) to produce an effect of ποικιλία, which gave a quite natural pleasure (*ἥδονὴν σύμφυτον*, 116b). These walls are described as being with metals of increasing value and brilliance as one moves going towards the centre, with the wall encompassing the acropolis being covered with orichalcum that "sparkled like fire" (*μαρμαρυγὸς ἔχοντι πυρώδεις*, 116c). Finally, the temple of Poseidon was all variegated (*πεποικιλμένα*) with silver, gold, and orichalcum again, and the statues of the God and the kings were golden (116d-e).

All in all, it is at the limits of the sensible, in the territory of myth, that one can find the purest colours. Nevertheless, these are distinguished by the colours in the natural world just by the degrees of their brilliance. I try to show this through the table in the *Addendum*, where I compare the terminology used in the contexts where we find the most complete lists of colours in Plato's work. One can note here, for example, that the qualities of purity and brilliance are said to be greater on the "true Earth" than on ours, which implies that they are not at all absent down here. Furthermore, the colour terms used in the *Timaeus* to indicate the colours that we are used to seeing are the same (I would say: inevitably), indicating that the colours of the true earth and those of celestial bodies are distinguished only by the use of the comparative or superlative to give the idea of greater purity.

⁴⁴ Cf. PELOSI (2018).

In light of what I have shown about the essential relation between light and colours in Plato's theory, I am tempted to conclude with a final suggestion, countering Porter's view on a Newtonian approach to Platonic concepts of colour I mentioned above.⁴⁵ Might Plato consider the various colours to be sensible instantiations of intelligible light, and their diversity to be determined by their greater or lesser participation in the Form of light?

⁴⁵ P. 16-17.

Addendum

<i>Resp.</i> 616c-617b Whorls of the spindle of Necessity (from the central one to the most external): 8 colours	<i>Phd.</i> 110c-d: The “true Earth” (seen from above): 12 colours, all of them <i>λαμπρότερα καὶ</i> <i>καθαρώτερα</i> than the colours we see <i>on</i> Earth	<i>Ti.</i> 67c-68d: Colours we see on Earth	
1. ποικίλον (Fixed stars)	ποικίλη as a whole	Cf. heaven <i>πεποικιλμένον</i> in <i>Ti.</i> 40a7	
2. ξανθότερον than Sun and Moon (Saturn) 3. λευκότετον (Jupiter) 4. ὑπέρυθρον (Mars) 5. ξανθότερον than Sun and Moon (Mercury) 6. δεύτερον λευκότητι (Venus) 7. λαμπρότατον (Sun) 8. gets its <i>χρῶμα</i> from the Sun (Moon)	χρυσοειδές ἀλουργῆ ὅση λευκὴ γύψου ἢ χιόνος λευκοτέραν	λευκόν + ἐρυθρόν + λαμπρόν τε καὶ στιλβόν + μέλαν	ξανθόν πυρρόν ἀλουργήν ώχρόν φαιόν ὅρφνενον γλαυκόν κυανοῦν

Works cited

- BAJ, A. (2009), “Faut-il se fier aux couleurs ? Approches platoniciennes et aristotéliciennes des couleurs”, in CARASTRO (ed.) (2009), 131-152.
- BARTELS, M.L. (2017), *Plato's Pragmatic Project. A Reading of Plato's Laws* (Stuttgart).
- BOEHM, I. (2018), “La couleur du corps chez Galien : coloration naturelle et couleurs modifiées dans la polychromie du vivant”, in F. COLLARD / E. SAMAMA (eds.), *Le corps polychrome. Couleurs et santé. Antiquité, Moyen âge, Époque moderne* (Paris), 11-22.
- BRADLEY, M. (2009), *Colour and Meaning in Ancient Rome* (Cambridge).
- BRINKMANN, V. / WÜNSCHE, R. (eds.) (2004), *Bunte Götter. Die Farbigkeit antiker Skulptur* (Munich).
- CARASTRO, M. (2009), “La notion de *khrōs* chez Homère : éléments pour une anthropologie de la couleur en Grèce ancienne”, in CARASTRO (ed.) (2009), 301-313.
- (ed.) (2009), *L'Antiquité en couleurs. Catégories, pratiques, représentations* (Grenoble).
- CASTELNÉRAC, B. (2010), “Plaisirs esthétiques et beauté dans le *Phédon* : un essai de reconstruction du discours platonicien sur l’art”, in J.M. DILLON / L. BRISSET (eds.) (2015), *Plato's Phædron: Selected Papers from the Eighth Symposium Platonicum* (Sankt Augustin), 140-145.
- DESTRÉE, P. / MURRAY, P. (eds.) (2015), *A Companion to Ancient Aesthetics* (Malden).
- 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.
- GAVRILENKO, V. (2012), “The ‘Body without Skin’ in the Homeric Poems.”, in M. HORSTMANSHOFF / H. KING / C. ZITTEL (eds.), *Blood, Sweat and Tears – Changing Concepts of Physiology from Antiquity into Early Modern Europe* (Leiden-Boston), 481-502.
- GOETHE, J.W. VON (1957), “Materialien zur Geschichte der Farbenlehre” (1810), in *Die Schriften zur Naturwissenschaft*, I Abt. Bd. VI, *Zur Farbenlehre. Historischer Teil*, bearb. v. D. KUHN (Weimar).
- GOLDMAN, R.B. (ed.) (2016), *Essays in Global Color History. Interpreting the Ancient Spectrum* (Piscataway).
- GRAND-CLÉMENT, A. (2011), *La fabrique des couleurs. Histoire du paysage sensible des Grecs anciens (VIII^e – début du V^e s. av. n. è.)* (Paris).

- (2015), *Poikilia*, in DESTRÉE / MURRAY (2015), 406-421.
- (2016), “Gold and Purple: Brilliance, Materiality and Agency of Color in Ancient Greece”, in GOLDMAN (ed.) (2016), 121-137.
- HALLIWELL, S. (2002), *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems* (Princeton).
- IERODIAKONOU, K. (2005a), “Empedocles on Colour and Colour Vision”, *OSAPh* 29, 1-37.
- (2005b), “Plato’s Theory of Colours in the *Timaeus*”, *Rhizai* 2, 219-233.
- IRWIN, E. (1974), *Colour Terms in Greek Poetry* (Toronto).
- KAKOULLI, I. (2009), *Greek Painting Techniques and Materials from the Fourth to the First Century BC* (London).
- KEULS, E.C. (1978), *Plato and Greek Painting* (Leiden).
- LESZL, W. (2004), “Plato’s Attitude to Poetry and the Fine Arts, and the Origins of Aesthetics – Part I”, *Études platoniciennes* 1, 114-197.
- (2006a), “Plato’s Attitude to Poetry and the Fine Arts, and the Origins of Aesthetics – Part II”, *Études platoniciennes* 2, 284-351.
- (2006b), “Plato’s Attitude to Poetry and the Fine Arts, and the Origins of Aesthetics – Part III”, *Études platoniciennes* 3, 238-336.
- LLOYD, G.E.R. (2007), *Cognitive Variations. Reflections on the Unity and Diversity of the Human Mind* (Oxford).
- NIGHTINGALE, A. (2018), “The Aesthetic of Vision in Plato’s *Phaedo* and *Timaeus*”, in A. KAMPAKOGLOU / A. NOVOKHATKO (eds.), *Gaze, Vision, and Visuality in Greek Literature* (Berlin), 331-354.
- PELOSI, F. (2018), “Eight Singing Sirens”, in J. PRINS / M. VAN-HAELEN (eds.), *Sing Aloud Harmonious Spheres. Renaissance Conceptions of Cosmic Harmony* (New York), 15-30.
- PEPONI, A.E. (2015), “Dance and Aesthetic Perception”, in DESTRÉE / MURRAY (2015), 204-217.
- PORTER, J.I. (2010), *The Origins of Aesthetic Thought in Ancient Greece. Matter, Sensation, and Experience* (Cambridge).
- PRIMAVESI, O. (2004), “Farbige Plastik in der antiken Literatur? Vorschläge für eine differenzierte Lesung”, in BRINKMANN / WÜNSCHE (2004), 219-223.
- ROSEN, R.R. (2013), “Plato, Beauty and Philosophical Synesthesia”, in S. BUTLER / A. PURVES (eds.), *Synaesthesia and the Ancient Senses* (Durham), 127-140.
- ROUVERET, A. (1989), *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne (V^e siècle av. J.-C. – I^{er} siècle ap. J.-C.)* (Rome).
- (2006), “Les yeux pourpres : l’expérience de la couleur dans la peinture classique entre réalités et fiction”, in ROUVERET / DUBEL / NAAS (2006), 17-28.

- ROUVERET, A. / DUBEL, S. / NAAS, V. (eds.) (2006), *Couleurs et matières dans l'antiquité. Textes, techniques et pratiques* (Paris).
- SASSI, M.M. (2001), *The Science of Man in Ancient Greece* (Chicago) (Rev. ed. and transl. of *La scienza dell'uomo nella Grecia antica*, Torino, 1988).
- (2009), “Entre corps et lumière : réflexions antiques sur la nature de la couleur”, in CARASTRO (2009), 277-300.
- (2014), “Sul colore dell’oro”, in M. TORTORELLI GHIDINI (ed.), *Aurum. Funzioni e simbologie dell’oro nelle culture del Mediterraneo antico* (Rome), 349-360.
- (2015), “Perceiving Colors”, in DESTRÉE / MURRAY (2015), 262-273.
- SKARSOULI, P. (2009), “S’interroger sur la relation entre couleurs et mots : le terme *phármakon* chez Empédocle”, in CARASTRO (2009), 165-177.
- SQUIRE, M. (ed.) (2016), *Sight and the Ancient Senses* (London).
- STAGER J. (2016), “The Materiality of Color in Ancient Mediterranean Art”, in GOLDMAN (2016), 97-119.
- STRUYCKEN, P. (2003), “Colour Mixtures According to Democritus and Plato”, *Mnemosyne* 56, 273-305.
- TANNER, J. (2016), “Sight and Painting: Optical Theory and Pictorial Poetics in Classical Greek Art”, in SQUIRE (2016), 107-122.
- TRINQUIER J. (2002), “*Confusis oculis prosunt uirentia* (Sénèque, *De ira*, 3, 9, 2) : les vertus magiques et hygiéniques du vert dans l’Antiquité”, in VILLARD (2002), 129-152.
- VILLARD, L. (2002), “Couleurs et maladies dans la *Collection Hippocratique* : les faits et les mots”, in L. VILLARD (ed.), *Couleurs et vision dans l’antiquité classique* (Rouen), 45-64.
- (2006), “L’essor du chromatisme au IV^e siècle : quelques témoignages contemporains”, in ROUVERET / DUBEL / NAAS (2006), 43-54.
- YATES, V. (2016), “Men’s Cosmetics in Plato and Xenophon”, in GOLDMAN (2016), 139-161.

DISCUSSION

A. Grand-Clément: Vous avez mentionné la polarité blanc/noir comme étant associée à joie/douleur : on la trouve chez les poètes, mais figure-t-elle aussi explicitement chez les philosophes ?

M.M. Sassi: Je ne voulais pas dire que le lien entre lumière et joie est un concept sur lequel les philosophes réfléchissent explicitement dans le contexte plus théorique de leur travail. J'ai mentionné cette association dans mon introduction parce que je voulais souligner certaines prémisses que les philosophes partagent évidemment avec la ‘culture chromatique’ dans laquelle ils sont immersés. Par exemple, tout comme *λευκόν* évoque un sentiment positif dans *λευκόν ἥμαρ* d'Eschyle (*Pers.* 301 ; *Ag.* 668), la fréquence des expressions de la luminosité dans la description de la “vraie terre” dans le *Phédon* (110b-111c) s'explique par le caractère de bonheur de l'environnement dans lequel se trouvent les âmes qui sont entrées finalement en contact avec le divin.

A. Grand-Clément: J'ai été frappée par le fait que dans les extraits que vous citez ce n'est pas tant la blancheur/clarté (*leukos*) qui apporte le plus de plaisir, mais la couleur pourpre. Platon la range aux côtés des couleurs de la vraie terre, et c'est la couleur qu'il mentionne à propos des yeux de la statue en la présentant comme une des plus belles couleurs. Démocrite suggère aussi la même chose. Les textes expliquent-ils pourquoi elle procure autant de plaisir ? Est-ce parce qu'elle est constituée d'un mélange équilibré de noir, blanc et rouge ? Quel mécanisme physiologique sa vision engendre-t-elle ?

M.M. Sassi: En effet la couleur pourpre a un statut spécial parmi les couleurs générées par le mélange des couleurs simples, au point

que c'est précisément à propos de la pourpre qu'on trouve les rares jugements explicites sur le plaisir esthétique donné par certaines couleurs. En fait, la remarque de Démocrite transmise par Théophraste doit être plutôt rapprochée de celle d'Aristote dans le *De sensu* sur l'ἀλουργές, tandis que la référence de Platon dans la *République* est à lire comme une reconnaissance générique du caractère précieux du pigment correspondant. En tout cas je crois que dans le prestige de la couleur pourpre les effets irisés et les reflets lumineux du colorant sont combinés à des éléments coûteux et luxueux. De manière cohérente, tant Démocrite que Platon et Aristote en expliquent la composition comme un mélange de rouge et noir, ce qui est évident, mais aussi de λευκόν, nécessaire pour expliquer les reflets lumineux de cette couleur.

K. Ierodiakonou: Why do you think that Empedocles' attitude to colours is rather ambivalent?

M.M. Sassi: I foremost mean this ambivalence in an epistemologic sense, which clearly emerges from the articulation of Empedocles' fragment 23. On the one hand, we find in the first part of it (ll. 1-8) a comparison with painting that effectively illustrates how a great variety of compounds can be derived from a small number of simple basic elements, based on the assumption that sensible perception (and primarily the experience of colours both in nature and in technical procedures) can give some clues on how nature actually works. On the other hand, one should remark at l. 9 a twist not to be underestimated (I owe this observation to the acute reading by P. Skarsouli that I mentioned in my paper). Namely, Empedocles declares its fear that his addressee is misled by the multicolored nature of things if he is not provided with the cognitive tools needed to go beyond the senses to grasp, precisely, the underlying processes. Of course, in our discussion it is important to note that the epistemologic issue is emotionally connotated: Empedocle seems to invite his audience to contemplate the spectacle of colours, and then he warns that its very fascination is deceitful.

K. Ierodiakonou: Are the cosmetic colours considered less pleasurable, because they conceal natural beauty? Couldn't it be that they enhance it?

M.M. Sassi: In fact, the basic premise of the cosmetic practice at all times and still today is that the wise application of coloured substances is valuable not only to hide defects of facial features or skin, but also to enhance the natural beauty. Yet at all times, except for ancient Egypt, the application of cosmetic substances has been either stigmatized as a sign of vulgarity if not sophisticated enough to go unnoticed and/or fought by moralistic writers as an artificial tool of seduction. In the Greek society of the 4th century BC, Plato and Xenophon give voice to this attitude in terms that exclude that the sight of a woman or man made up can give any pleasure.

A. Rouveret: L'interprétation de la position de Platon comme un *colour lover* me semble particulièrement juste et pertinente. On peut simplement souligner que l'on observe une très nette répartition entre les textes positifs qui évoquent la peinture des portraits, en particulier la réalisation de l'*andreikelon*, la couleur chair, et les autres attestations où, comme tu le soulignes, Platon, en général sous le terme de *skiagraphia*, désigne soit des peintures vues de loin — et l'on pense à la *scaenographia* des décors de scène et au témoignage de Vitruve sur leur ‘invention’ par Agatharchos pour une tragédie d’Eschyle — ou, dans le *Critias*, la représentation de la nature. C'est pourquoi je suggérerais de traduire *skiagraphia* dans ces contextes par “trompe-l’œil”.

M.M. Sassi: Merci pour cette précision. En effet, j'ai eu beaucoup de difficultés à m'orienter parmi les nombreux passages dans lesquels Platon affronte le ‘problème couleur’ avec une oscillation qui paraît à première vue inexplicable (et a paru telle à la plupart des commentateurs). Certes la situation devient plus claire si, comme tu le proposes, on peut assigner les évaluations plus positives à la peinture de portraits, d'un

côté, tandis que, d'un autre côté, le terme *σκιαγραφία* indique plutôt les peintures vues de loin, comme les sources sur la scénographie semblent le suggérer. Toutefois je me demande (et te demande) si Platon n'était pas préoccupé aussi par les représentations de figures humaines vues de loin, tels les guerriers peints à l'entrée de la tombe d'Aghios Athanasios que tu vas nous montrer.

A. Rouveret: C'est une question bien difficile et je ne peux y répondre que de façon très hypothétique. Il me semble que Platon aurait évalué de façon critique la représentation en trompe-l'œil des deux guerriers de la tombe d'Aghios Athanasios, sans doute destinée à un officier de l'armée macédonienne. Grâce aux particularités du rituel, le décor peint sur la façade du tombeau créé, le temps des funérailles, un dispositif visuel qui répond à la définition de l'image *phantastikē* du *Sophiste* (235d-e – 236a-c). Vus de loin, les deux soldats en deuil créent une image trompeuse du vivant qui renforce l'effet illusionniste de l'architecture d'apparat dans laquelle ils s'intègrent. Lorsque Platon fait référence de façon positive à l'acribie du peintre dans la représentation des êtres vivants et des carnations (*Crat.* 424d-e ; *Rép.* 501b ; *Lois* 769a-b), il évoque les détails d'un tableau vu de près et se concentre sur la précision technique de la représentation mimétique. Le passage le plus intéressant est celui de la *République* (501b) dans lequel il ajoute deux éléments. D'une part, le peintre cherche à peindre une figure ressemblante mais en se réglant sur un modèle 'divin'. Comme le souligne Aristote à propos de la tragédie (*Poét.* 1454b8), il s'agit de créer un portrait ressemblant mais plus beau. D'autre part, les formes prises par l'imitation correspondent aux genres de vie. Il y a donc une hiérarchisation entre les types de portraits. Nos éléments de comparaison avec des peintures originales de l'époque classique sont extrêmement limités en raison de la perte des tableaux célèbres, le plus souvent peints sur bois. Les guerriers d'Aghios Athanasios sont saisis dans une posture de deuil et l'effet mimétique fonctionne avant tout comme une apostrophe au spectateur.

Grâce aux découvertes de Vergina, on peut cependant analyser en détail des portraits réalisés pour une commande royale. C'est le cas de la scène de chasse de la tombe de Philippe II. Il s'agit alors des portraits identifiables de personnages éminents (le jeune Alexandre ou certains compagnons du roi) et leur examen (Brecoulaki [2006], [2015]) fait apparaître une grande complexité dans l'art du modelé des ombres et des lumières qui me paraît rejoindre la description platonicienne.

II

ELENA CAGNOLI FIECCONI

ARISTOTLE ON THE AFFECTIVE POWERS OF COLOUR AND PICTURES

ABSTRACT

Aristotle's works on natural science show that he was aware of the affective powers of colour. At *De an.* 421a13, for example, he writes that hard-eyed animals can only discriminate between frightening and non-frightening colours. In the *Nicomachean Ethics*, furthermore, colours are the source of pleasures and delight. These pleasures, unlike the pleasures of touch and taste, neither corrupt us nor make us wiser. Aristotle's views on the affective powers of colours raise a question about the limits he seems to place on the affective powers of pictures at *De an.* 427b15-24, where he implies that pictures do not affect us immediately. In this paper, I examine the contrast between the affective powers of colour and the affective powers of pictures. I argue that colours can give rise to pleasure and pain in themselves and generate emotions incidentally. Similarly, pictures can please us or affect us in themselves and incidentally. In light of this account, I suggest that, on a plausible reading of *De an.* 427b15-24, the affective powers of pictures as mimetic objects are not immediate because they require an intervening cause in order to be effective. The representations of pictures and statues affect us either with the mediation of deception or with the mediation of interpretation.

1. Introduction

Between 1966 and 1970, Barnett Newman produced four abstract paintings entitled *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue*. The paintings gave rise to strong emotional reactions in those

who first saw them, instilling anger rather than fear for the most part, because they broke the conventions of what could count as ‘art’. *Who’s Afraid of Red, Yellow and Blue III* is impressive in size, measuring 224 by 544 cm. It features a strip of blue on the left side of the canvas and a strip of yellow on its right side. The rest of the painting is uniformly red. The intense reactions prompted by viewing this painting reached their zenith when it was the object of a knife attack in 1986, an event that led to an infamously unsatisfactory restoration that for some qualified as a second attack.¹ *Who’s Afraid of Red, Yellow and Blue I, II, III and IV* are not figurative, yet they move those who look at them, in part because they challenge their assumptions and beliefs about colour and art. In this paper, my focus is on Aristotle’s views on the affective powers of colours in nature and in art. I argue that Aristotle developed a sophisticated account of the affective powers of colour. He obviously did not envisage the possibility of colour in art moving and angering the spectators in the way Newman’s works did. However, he discussed the way in which colours in nature can be affective in themselves and incidentally. In addition, he discussed the affective powers of colours in artefacts in a way that suggests an interesting difference between the affective powers of colours in themselves and as constitutive of a mimetic representation.

In his ethical works, Aristotle argues that we can be pleased by colour perception. At *De an.* 421a8–15 he suggests that certain animals may only discriminate differences in colours on the basis of whether or not these colours give rise to fear. In this paper, I start from these passages in order to reconstruct the relationship between colours and affections like pleasure and the emotions. I argue that, for Aristotle, seeing a specific colour can please us both in itself and incidentally, i.e. because the vision gives rise to a pleasant memory, perception or thought. Hence, we can rejoice in the vision of a shade of red in itself or because it reminds us of a beautiful sunset. In addition, a certain colour can give rise to

¹ The incident is narrated wonderfully by MARS (2019).

emotions incidentally: a shade of violet can be fear-inducing because we associate it with a fearsome stormy sea.

In the second section, I argue that this account of the affective powers of colours in nature raises some questions for Aristotle's view of the affective powers of colours in visual art. Aristotle implies that pictures do not affect us immediately (*De an.* 427a22-24), which can be taken to suggest that while colour affects us in nature, it is not affective as part of a pictorial or sculptural representation. This view is, however, implausible: if colours can be affective in themselves, then pictures should be affective simply because of their colouration. Furthermore, pictures seem to affect us incidentally. These theses are defended in the Aristotelian corpus, for example in the discussion of the link between pleasure and pictures at *Poet.* 1448b5-19. In light of this and other texts in the *Poetics*, I argue that, for Aristotle, a picture can move us incidentally because it reminds us of something or someone that we miss. A picture can also affect us in itself, for example because of its colouration.

In the third section, I argue that Aristotle's thesis that pictures do not affect us immediately may still be coherent with the account I reconstruct. His view might be that the representational content of a picture moves us through the mediation of deception, the mediation of interpretation, or the mediation of association. On this view, we are not immediately affected by a scary depiction of a centaur because, in order to be fearful of it, we need to be deceived by it, to look at it in light of its cultural context, or to associate it with something we find scary.

My study of the affective powers of colours can help us to interpret the affective powers of pictures in *De anima*. Aristotle's view on these matters is not fully spelled out, but it can be made coherent in a way that suggests different nuances in the link between colour vision, the visual arts, and the emotions. On my interpretation, Aristotle does not question the affective power of representational content of pictures, but he takes it to be mediated by the observer's psychological condition.

If this is correct, for Aristotle there is a difference between the affective powers of colours in nature and art compared to the affective powers of pictures as mimetic objects. This difference is a matter of immediacy understood as the absence of intervening causes. Colours can affect us immediately, both in nature and as part of artistic representations. Thus, pictures affect us immediately because of their colouring or execution. As mimetic objects, however, pictures affect us through the mediation of interpretation, deception, or association. At first sight, the immediate affective powers of colours may seem surprising as a counterpart to the mediated affective powers of mimetic pictorial representations. We normally assume that emotions require a sophisticated intentional content which is most effectively and immediately conveyed by representational or mimetic art: we pity Oedipus because a play represents his cursed fate. However, as the case of music shows, representations are not necessary to transmit pleasure, pain or other affections. Music, especially if it is not accompanied by words, can inspire fear without representing something as fearsome. Hence, by bringing together Aristotle's remarks on the affective powers of colours, visual art, and music, we can reconstruct a more nuanced view. On this view, the case of simple colours and coloured pictures is parallel to the case of simple sounds and complex melodies. Simple sounds and simple colours can give rise to pleasure and pain, while complex melodies and complex coloured pictures can affect us independently of any representational content. When they do so, they affect us without mediation. However, pictures affect us by virtue of their representational content only through the mediation of deception, association, or interpretation. In this respect, pictures differ from other mimetic arts like poetry.

2. Affective colours

At *Eth. Nic.* 1118a1-b7, Aristotle discusses the scope of temperance, a virtuous state in relation to bodily pleasure and pain. He argues that temperance is strictly speaking about the

pleasures of touch and taste and not about the pleasures of sight and hearing:

"For those who find enjoyment in objects of sight, such as colours, shapes, a picture, are called neither temperate nor intemperate, even though it would also seem possible to enjoy these either rightly or excessively and deficiently. The same is true for hearing; no one is ever called intemperate for excessive enjoyment of songs or playacting, or temperate for the right enjoyment of them."²

One can enjoy colours, shapes and pictures more than one should.³ However, for Aristotle this is not intemperance, but some other vice, perhaps a kind of obsession with visual art. The same holds for the pleasures of hearing. Someone who enjoys songs and plays excessively is not an intemperate person.

From this passage, we can infer that colours can please us. The vision of a colour can either please us (or pain us) in itself or please us incidentally, because we associate it with something else. This distinction emerges very clearly in the following lines, where Aristotle explains that human and non-human animals enjoy the perception of colours, smells and sounds incidentally when it reminds them of the prospects of food or sexual pleasure. The lion does not delight in the sight of wildlife, but in the prospect of eating (*Eth. Nic.* 1118a18-23). In a closely related passage from the *Eudemian Ethics*, these incidental pleasures arise not only because of envisaged prospects, but also in virtue of one's hopes and memories (*Eth. Eud.* 1231a5-10). While both human and non-human animals take pleasure in vision, hearing, and smelling incidentally, in these passages Aristotle explains that only humans can enjoy beautiful colours,

² οἱ γὰρ χαίροντες τοῖς διὰ τῆς ὄψεως, οἷον χρώμασι καὶ σχήμασι καὶ γραφῇ, οὔτε σώφρονες οὔτε ἀκόλαστοι λέγονται· καίτοι δόξειν ἐν εἶναι καὶ ὡς δεῖ χαίρειν καὶ τούτους, καὶ καθ' ὑπερβολὴν καὶ ἔλλειψιν. ὅμοιως δὲ καὶ ἐν τοῖς περὶ τὴν ἀκοήν τοὺς γὰρ ὑπερβεβλημένως χαίροντας μέλεσιν ἢ ὑποκρίσει οὐθεὶς ἀκολάστους λέγει, οὐδὲ τοὺς ὡς δεῖ σώφρονας. *Eth. Nic.* 1118a3-9. Translations of the *Eth. Nic.* are from IRWIN (1999).

³ Plato's lovers of sounds and sights at come to mind.

melodious sounds, and the fragrant smell of flowers in themselves. In *De sensu*, he even provides a scientific explanation of the link between specific colours and pleasures. In the context of a discussion of the 'juxtaposition theory' of colour, according to which hues result from white and black juxtaposed in different proportions, he argues that we find pleasant colours that are juxtaposed in a well-proportioned ratio (*Sens.* 439b31-440a6). Later on, he rejects the juxtaposition theory in favour of a mixture theory, but he seems to consider this theory suitable to explain the proportions of pleasant colours on the same lines (*Sens.* 440b18-23).⁴

These passages invite further investigation on the relationship between colour discrimination and pleasure. From *Eth. Nic.* 1175a29-36, we know that pleasure makes our cognitive states more vivid and salient. This applies to high level cognitive activities that involve thinking and learning, but it seems to extend to lower level activities too. At *Eth. Eud.* 1237a23-26, taking pleasure in something leads us to recognise it more easily. This recognition may be either perceptual or intellectual. Furthermore, the fact that we can take pleasure in colours either in themselves or incidentally suggests that colour vision is affective in a broader sense. Pleasure and pain are closely connected with the emotions (*pathê*) they follow, or they may accompany emotions like fear, confidence, envy, and so on (*Eth. Nic.* 1105b21-23; *Eth. Eud.* 1220b12-14; and *Mag. mor.* 1186a34-35).⁵

A study of the relationship between the sense of sight and self-preservation supports the thesis that certain colours may catch our attention and elicit emotions. Emotions, attention, and desires guide an animal's behaviour in a way that promotes its self-preservation. At *Sens.* 436b18-22, animals who are capable of locomotion have sight, hearing, and olfaction for the sake of their self-preservation. In cooperation with desires and

⁴ On simple colours being pleasant and beautiful *per se*, see Pl. *Phlb.* 51b3.

⁵ The sense in which pleasures and pains follow (*hepomai*) the emotions requires further study. See further DOW (2011); LEIGHTON (1982); FORTENBAUGH (1975).

other affective states, these senses enable animals to pursue food and to avoid danger. Hence, specific colours may be especially vivid in an animal's experience and elicit emotions in a way that contributes to self-preservation.

The role of colour perception in Aristotle's psychology and biology indicates that colours can give rise to emotions, even if the affective powers of colours are not discussed at length. In addition, Aristotle mentions the link between fear and certain colours at *De an.* ii 9, in the context of a discussion of the peculiar difficulties that occur in the analysis of the sense of smell:

"Matters concerning smell and the object of smell are less easy to determine than those that have already been discussed: it is not clear what sort of thing smell is, not in the way that it is in the cases of sound and colour. The reason for this is that we do not have this sense with precision, but are inferior to many animals. For humans smell things poorly and do not perceive any object of smell without its being painful or pleasant, because the sensory organ is imprecise. It is also likely that hard-eyed animals perceive colours in this way, and that differences in colour are not especially clear for them, excepting those which do and do not inspire fear. So too is the human race when it comes to smells."⁶

Analysing the sense of smell is difficult because, in humans, it is inferior and less precise than in other animals. As such, our poor sense of smell often leads to an inability to smell things, save those with a connection to pleasure or pain. Our condition in relation to smell is similar to the condition of hard-eyed animals in relation to vision, which only allows them discriminate differences in colour on the basis of whether they inspire fear or not.

⁶ περὶ δὲ ὁσμῆς καὶ ὁσφραντοῦ ηττον εὐδιόριστόν ἔστι τῶν εἰρημένων· οὐ γάρ δῆλον ποῖον τί ἔστιν ἡ ὁσμή, οὔτως ὡς ὁ ψόφος ἢ τὸ χρῶμα. αἴτιον δ' ὅτι τὴν αἰσθησιν ταύτην οὐκ ἔχουμεν ἀκριβῆ, ἀλλὰ χείρω πολλῶν ζώων· φαύλως γάρ ἄνθρωπος ὁσμᾶται, καὶ οὐθενὸς αἰσθάνεται τῶν ὁσφραντῶν ἄνευ τοῦ λυπηροῦ ἢ τοῦ ἥδος, ὡς οὐκ ὄντος ἀκριβοῦς τοῦ αἰσθητηρίου. εὖλογον δ' οὔτω καὶ τὰ σκληρόφθιλμα τῶν χρωμάτων αἰσθάνεσθαι, καὶ μὴ διαδήλους αὐτοῖς εἶναι τὰς διαφορὰς τῶν χρωμάτων πλὴν τῷ φοβερῷ καὶ ἀφέβῳ. οὔτω δὲ καὶ περὶ τὰς ὁσμὰς τὸ τῶν ἄνθρωπων γένος. *De an.* 421a8-16 Trans. of *De an.* based on SHIELDS (2016).

The animals Aristotle calls “hard-eyed” may be insects, crustaceans or lizards.⁷ These animals have imprecise vision, as their capacity for colour discrimination relies on the link between certain colours and fear. In noting this link, Aristotle may mean one of two things: either hard-eyed animals only categorise colours in two groups, the fearful and the not-fearful, or they only recognise differences in hue when these inspire fear or confidence. On the first interpretation, hard-eyed animals do not have a way to categorise and perceive green and red, say, as green and red. On the second, they can perceive green and red as green and red, but they only do so when these hues are associated with something that they find fearful, like a predator.⁸

Independently of which interpretation we find most persuasive, Aristotle’s views on colour and pleasure imply that hard-eyed animals find certain colours fearsome incidentally, i.e. because they associate them with predators or other sources of danger. In addition, these remarks on colour perception and fear in hard-eyed animals allow us to suppose that humans, too, can be affected by colours beyond their capacity to take pleasure in them. We can discriminate and categorise different colour hues and associate them with fearful things, thus fearing the colour incidentally. Although Aristotle does not discuss pursuit and avoidance in relation to colour vision, he does discuss it in

⁷ HICKS (1907) 391 suggests insects on the basis of *Part. an.* 657b29-658a10; ROSS (1961) 254 includes crustaceans and lizards on the basis of *Hist. an.* 525b15-526a11; *Hist. an.* 537b12; *Part. an.* 683a27; *Part. an.* 691a24.

⁸ *Contra FREELAND* (1992) 238 n. 10 and JOHANSEN (1996) 4 n. 5, who assume that the remark must be taken to mean that hard-eyed animals can only categorise colours as fear-inducing or non fear-inducing. See also Philoponus’ commentary in *De an.* 15, 387, 1-35. This passage seems compatible with the view that hard-eyed animals can categorise different colours, but only when they concentrate on them because of fear. On the precision of the senses, see further *Gen. an.* 781b1-29, where Aristotle suggests that discrimination of perceptual differences may depend on whether certain movements reach our central perceptual organ, i.e. the heart. Perhaps, his view is that in hard-eyed animals, due to the nature of their eyes, the perceptual movements relating to differences in colours reach the central organ only in association with affections like fear or pleasure. I discuss the relationship between movements in the sensory organs, pleasure, perception and attention further in CAGNOLI FIECCONI (forthcoming).

relation to the visual perception of movement. At *De an.* 431b5-10, seeing the movement of a beacon, we come to recognise an enemy approaching and, presumably, we feel fear or anger. This association may lead us to develop a fear of certain beacons. Similarly, we might develop a fear of violet because it reminds us of a stormy sea.⁹ Unlike the beacon-phobia, a violet-phobia of this sort would be irrational, as violet is often associated with perfectly safe foods like plums or pleasant objects like flowers.

There is no evidence in the corpus that beings like us could also develop intrinsic fears of certain colours, without the need to associate them with other fearful things. However, Aristotle argues that we can be affected by colours in themselves, at least in so far as we can find them pleasurable (*Eth. Nic.* 1118a1-5). Other passages suggest that we might be also capable of finding colours painful in themselves. At *De an.* 429b1-3, intense objects of perception (*sphodra aisthēta*), like strong (*ischyra*) colours and smells, prevent us from seeing and smelling. In this context, the strength of a colour presumably refers to its brilliance, as suggested by *Gen. an.* 780a9-11, where an example of a strong blinding colour is the colour of the sun. Similarly, at *De an.* 426b2-7 sight is destroyed by excessively brilliant (*lampra*) and dark colours (see also *Pr.* 959a37-b4). Brilliant colours are destructive and looking at them is painful. Hence, these colours may be the ones that pain us in themselves and not incidentally. According to the mixture theory of colour in *Sens.* 439b15-440b25, different hues (like purple, crimson and so on) are all the result of two basic colours (white and black) mixed in different ratios. On the most plausible reconstruction of this view, white has to be understood as the brightest colour and black as the darkest. Aristotle's theory, therefore, might be based on the observation that an increase or reduction in the proportion level of brilliance generates a change in hue: the sun is white, but it appears red when its brilliance

⁹ This thesis might find support in the view that Greek colour terminology is tied to primary experiences, e.g. fecund oozing green vitality, see CLARKE (2004) or objects, e.g. plant coloured, see BRADLEY (2013).

decreases because it is seen through the clouds (*Sens.* 440a10-11). If different levels of brilliance correspond to changes in hue, it makes sense to think of certain hues as painful because they are, by nature, blinding and painful to behold.¹⁰

If this reconstruction is right, for Aristotle, human colour perception can be affective in itself or incidentally. In the first case, colours can be the source of pleasure and pain by virtue of their balanced or excessive brilliance. In the second case, colours can be affective because they are associated with things that we (or the other animals) find scary or attractive, like the stormy sea, a predator, or a sunset.¹¹

3. Affective pictures

In the previous section, I argued that colours are affective: they give rise to pleasure, pain and other affections in themselves and incidentally. If the most primitive object of vision can be

¹⁰ Aristotle's mixture theory and its Empedoclean and Democratean ancestors are discussed in detail by KALDERON (2015) ch. 4, 5 and 6; IERODIAKONOU (2018); (2005); SORABJI (1972). There are, of course, problems with regarding hues as a result of different combinations of light and dark, especially if one is used to a multidimensional ordering of colours in accordance with their brightness, saturation, and hue. See OSBORNE (1968); PLATNAUER (1921). Aristotle's unidimensional ordering strikes us as incorrect because it is limited, but it is not, of course, an indication of some suspicious ethnolinguistic thesis about the alleged "colour blindness" or insensitivity to hues of the ancients. See BRUNO (1960) 47-51 and POLLITT (2007) against the ethnolinguistic thesis defended most famously in GLADSTONE (1858) 488 and to some extent in PLATNAUER (1921). See KALDERON (2015) 133-136 on how Aristotle's mixture theory is not a result of his insensitivity to hues and can even be seen as an ancestor of modern reflectance theories. A study of Greek colour terminology is beyond the scope of this paper, for an excellent reconstruction and literature review see BRADLEY (2009) 12-30; SASSI (2003); (2009).

¹¹ Aristotle's analysis of the affective powers of colour brings together the two main strands of interpreters of Greek (and Roman) colour terminology and colour perception, see SASSI (2015). According to, *inter alia*, BRADLEY (2009) and CLARKE (2004), colour terminology and colour perception are to be explained by virtue of their relationship with either specific objects or cognitive domains. According to OSBORNE (1968); PLATNAUER (1921) and IRWIN (1974), colour terminology and colour perception are explained as expressing different degrees of light and darkness.

affective in this way in nature, it seems plausible for Aristotle to assume that they affect us as part of objects of vision in artefacts like pictures and sculptures. In *De anima* iii 3, however, he suggests that pictures or drawings scarcely move us. This idea plays an important role in his account of the difference between the affective powers of belief and the affective powers of *phantasia*.

For Aristotle, *phantasiai* and *phantasmata* are perceptual remnants or traces of past perceptions that we store in our souls. These traces are at the basis of the explanation of phenomena like dreams, perceptual illusions, and memory. Here, I choose to leave the terms untranslated. For the purposes of this discussion, it is for the most part suitable to take *phantasia* to correspond to imagination and *phantasmata* and *phantasiai* to correspond to appearances.¹² The point at the centre of this analysis is Aristotle's view that *phantasia* and pictures have similar affective powers:

“It is clear that mere thought and supposition are not the same. The former affection [sc. thought or *phantasia*] is up to us whenever we want (it involves putting something before our eyes, as those who consider their memories and construct images), believing however is not up to us: for it is necessary either to say the truth or to speak falsely. Furthermore whenever we believe that something is terrible or frightful, we are immediately affected, and the same happens with something audacious. With respect to *phantasia* we are like someone looking at terrible or audacious things in a picture.”¹³

¹² *In somn.* 458b25 ff.; *De an.* 429a1-2; *De an.* 429a4-5. In this paper I do not attempt to provide a comprehensive account of Aristotle's notion of *phantasia*. On the unity or disunity of his account, see especially: CASTON (1996); SCHOFIELD (1992); and FREDE (1992). On the role of *phantasia* in Aristotle's ethics see MOSS (2012).

¹³ ὅτι δ' οὐκ ἔστιν ἡ αὐτὴ [νόησις] καὶ ὑπόληψις, φανερόν. τοῦτο μὲν γάρ τὸ πάθος ἐφ' ἡμῖν ἔστιν, ὅταν βουλώμεθα (πρὸ δὲ μμάτων γάρ ἔστι τι ποιήσασθαι, ὃσπερ οἱ ἐν τοῖς μνημονικοῖς τιθέμενοι καὶ εἰδωλοποιοῦντες), δοξάζειν δ' οὐκ ἐφ' ἡμῖν· ἀνάγκη γάρ η̄ ψεύδεσθαι η̄ ἀληθεύειν. ἔτι δὲ ὅταν μὲν δοξάσωμεν δεινόν τι η̄ φοβερόν, εὐθὺς συμπάσχομεν, ὁμοίως δὲ καὶ θαρραλέον· κατὰ δὲ τὴν φαντασίαν ὠσαύτως ἔχομεν ὥσπερ ἂν εἰ θεώμενοι ἐν γραφῇ τὰ δεινὰ η̄ θαρραλέα, *De an.* 427b15-24. In 15, I retain νόησις and I follow the majority of manuscripts which

Believing and imagining are different, the former is not up to us whenever we want, the latter is up to us. In addition, believing that something is terrible, frightful, or audacious affects us immediately. If, instead of a belief, we have a *phantasia* of something frightful, we react in a different way, which Aristotle thinks is similar to how people react when they look at audacious or terrible things in a picture.

In attempting to elucidate the contrast between belief and *phantasia* in this passage, some have assumed that, for Aristotle, pictures do not move us emotionally.¹⁴ This assumption can be made more palatable by an obvious qualification: *phantasiai* or pictures leave us unmoved *unless* we take them to be true.¹⁵ If, for some reason, our reasoning capacities are covered over and we are deceived by a picture or a *phantasia*, we will react accordingly. Someone who is fooled by a well-crafted *trompe l'œil* of a growling predator will feel fear. Similarly, someone who takes a perceptual illusion to be true may react emotionally to it. Aristotle describes a case of this sort in his account of the illusions that are characteristic of feverish people at *Insomn.* 460b9-17: in the grip of fever, cracks on the wall might look like living animals to the sick person. If the fever is high, it might escape her notice that the animals are not actually there and she might move toward them (*kineisthai pros auta*). Surely, if we

have ἡ αὐτὴ as opposed to αὕτη, see however BARBOTIN / JANNONE (1966). I follow Polansky, Freudenthal and Hamlyn, *inter alia*, in taking *noēsis* in the first line to stand for *phantasia* (see POLANSKY [2007] 410; HAMLYN [1968] 132; FREUDENTHAL [2010]), cf. SIMPL. *In De an.* 206, 5 and PHLP. *In De an.* 492, 24. For a similar use see *De an.* 433a9-10. SHIELDS (2016) 77, n. 44 obtains the same result by either reading *phantasia* instead of *noēsis* or by excluding *noēsis*. Since in this passage Aristotle is contrasting belief (*doxa* or *hypolepsis*) and *phantasia*, it is clear that *to pathos* in the second line is *phantasia*.

¹⁴ The tradition goes back to Themistius in his commentary *On Aristotle On the Soul* 89, 18. See also HICKS (1907) 498; DOW (2009) 164-165, n. 69 assumes that pictures do not move us emotionally and notes how this claim is in tension with the *Poetics*.

¹⁵ PEARSON (2014) sec. 7, cf. MCCREADY-FLORA (2013), who introduces the notion of restraint to account for our responses to appearances. Both authors note that this qualification does not on its own account for our emotional responses to fiction.

move toward false appearances when we are deceived by them, we can also be affected by them. Similarly, we can be affected by a picture if we fail to distinguish it from reality.¹⁶

Despite the added qualification that we can be affected when appearances and pictures deceive us, this account of the affective powers of *phantasia* and the affective powers of pictures is likely to still strike us as unsatisfactory, even within the context of Aristotle's own writing on these topics. Let us begin with the case of *phantasia*. In his psychological works, Aristotle allows that merely contemplating fearsome things can affect us, even if we do not take them to be truly fearsome. At *De an.* 432b29-433a1, just thinking of something fearsome can make our heart leap, even if our intellect does not urge us to escape or to feel fear (*De motu an.* 701b16-22; *De motu an.* 703b4-8).¹⁷ If endorsement is not necessary in these cases, it is hard to see why it should be in the case of *phantasia*. Furthermore, we find evidence that *phantasia* can induce emotions like anger if it is not rationally endorsed.¹⁸ For instance, the desire for retaliation that is characteristic of anger can be the result of dwelling on the *phantasma* of a pleasant revenge at *Rh.* 1378b1-10. It is also plausible to think that *phantasia* gives rise to emotions and desires that go against what we take to be the case, such as recalcitrant emotions and urges (*Eth. Eud.* 1235b25-29; *De an.* 433b5-10). If you are afraid of weasels despite your belief that they are harmless, in Aristotle's view, your fear is likely to be based on a *phantasia* of the weasel as fearful. This *phantasia* is affective, yet it is not one you rationally endorse.¹⁹

¹⁶ See e.g. and Pliny's famous account of Zeuxis' painted grapes, which were so realistic that they deceived birds (*NH* 35, 36).

¹⁷ See BELFIORE (1985), who takes these reactions to be analogous to the ones we have to fiction in general and pictures in particular. Below I suggest that, in fact, for Aristotle, our reactions to pictures are more complex than these involuntary physiological reactions.

¹⁸ See further MOSS (2012) 69-94.

¹⁹ In addition to MOSS (2012) See also COOPER (1998) 417; STRIKER (1996) 291; SIHVOLA (1996) 59-60. Unlike these authors, I do not take the cognitive basis of recalcitrant emotions as evidence that emotions are necessarily

On reflection, then, Aristotle might not be so convinced that *phantasia* is affectively inert unless we rationally endorse its representations. Nor does he seem committed to the view that looking at pictures of terrible and audacious things leaves us unaffected. He mentions cases in which pictures give rise to emotions at *Poet.* 1454b19-1455a21, where we find a detailed summary of the various ways in which a character's identity can be unveiled in a play:

“[Examples of this are in] The *Cyprians* of Dicaeogenes, the sight of the picture makes the man burst into tears, and in the tale of Alcinous, hearing the lyre player and reminiscing, Odysseus weeps. Thus, they are recognised.”²⁰

based on *phantasia*. The question of the cognitive basis of emotions has received much attention in the literature. Here, my aim is merely to show that taking something to be rationally true is not necessary to be affected by it, even outside the context of our engagement with fiction. Thus, my view is incompatible with interpretations that take the evaluative cognitions at the basis of all human emotions to be endorsed DOW (2009); (2014); LEIGHTON (1982); NUSSBAUM (1996) 307. However, my view is compatible with those who argue that emotions are based on *phantasia*, and hence need not be taken to be true by cognitively well-functioning humans MOSS (2012) 75; COOPER (1998); STRIKER (1996); NIEUWENBURG (2002); PEARSON (2014) argues that the cognitive basis of our emotional states is mixed, i.e. it includes both beliefs and *phantasias*. Here I argue that *phantasia* can affect us without assent (rational or non-rational) because it can give rise to recalcitrant emotions against what we take to be the case. I take it that there is no evidence in Aristotle for different kinds of assents, one rational and another non-rational, but I agree that we might make sense of his view by introducing these notions, see e.g. Dow (2014). The central point of this paper still stands even if one grants that *phantasia* is affective only when we assent to it, either rationally or non-rationally. This would still mean that *phantasia* affects us with the mediation of assent, just as painting affect us with the mediation of deception or of interpretation. The analogy would however be less neat, because, while painting requires either deception or interpretation, *phantasia* would presumably only require a kind of assent. The presence of other mediating psychological conditions would be relevant only in so far as they give rise to a sort of non-rational assent. I thank Paolo Crivelli for pushing me to clarify this point.

²⁰ ὥσπερ ή ἐν Κυπρίοις τοῖς Δικαιογένους, ἵδων γάρ τὴν γραφὴν ἔκλαυσεν, καὶ ή ἐν Ἀλκίνου ἀπολήγω, ἀκούων γάρ τοῦ κιθαριστοῦ καὶ μνησθεὶς ἐδάκρυσεν, ὅθεν ἀνεγνωρίσθησαν. *Poet.* 1455a1-4. Trans. of the *Poetics* are adapted from Bywater's in BARNES (1991).

In these examples, the main characters give away their disguise because they are moved by what they see or hear. For our purposes, it matters that, in one case, the character is so moved by the sight of a picture that he bursts into tears.²¹ This suggests that Aristotle was aware that pictures can be affective incidentally, when they give rise to moving memories. In the same way, music or stories can be moving because they remind us of past events, as the lyre player reminds Odysseus of the fall of Troy.

Furthermore, similar to the case of colours, Aristotle's discussion of the pleasures that viewers take in pictorial representations suggests that they can be affective in themselves, even if they do not remind us of something else.²² In the *Poetics*, Aristotle draws on our engagement with pictures in order to explain the sense in which *mimēsis* comes natural to beings like us:²³

“Mimetic activity is natural to humans from childhood, and they differentiate themselves from the other animals because they are most mimetic, they first learn through *mimēsis*, and they take pleasure in mimetic objects. A sign of this is what happens in practice: for we take pleasure in contemplating the most precise pictures of the very things we find painful to see, the forms for example of the worst animals and of corpses. The explanation is this: to learn something is most pleasant not only for the philosophers but similarly for everyone else, even though they have little access to it; the reason why they delight in seeing pictures is because as they contemplate they learn and reason what each thing is, e.g. that this one is that one; since unless one happens to have seen it before, it will not generate pleasure as a mimetic object, but because of its execution, colouring, or some other similar cause.”²⁴

²¹ We do not know much about the *Cyprians* beyond this reference to the recognition scene.

²² See also HALLIWELL (1990).

²³ I leave the term and cognates untranslated, as an interpretation of Aristotle's account of *mimēsis* would be impossible to tackle in this paper. See further (and *inter alia*) HALLIWELL (2002) and WOODRUFF (1992).

²⁴ τὸ τε γὰρ μιμεῖσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παιδῶν ἔστι καὶ τούτῳ διαφέρουσι τῶν ὄλλων ζώων ὅτι μιμητικότατόν ἔστι καὶ τὰς μιμήσεις ποιεῖται διὰ μιμήσεως τὰς πρώτας, καὶ τὸ χαίρειν τοῖς μιμῆμασι πάντας. σημεῖον δὲ

Human beings are the most mimetic animals, which is proven, among other things, by the fact that they take pleasure in *mimêsis*. In order to explain the nature and workings of our mimetic pleasures, Aristotle chooses the example of taking pleasure in seeing a picture (*eikôn*).²⁵ Some pictures give us pleasure in themselves, or merely by virtue of their colouring and technical execution. In this case, Aristotle explains that we do not enjoy them as mimetic objects. Contemplation of a picture as a mimetic object gives rise to a specific pleasure: the pleasure of learning and reasoning.²⁶ Evidence for this is also the fact that we enjoy looking at pictures of things that we find disgusting or fearsome, like corpses (see also *Part. an.* 645a8-15 and *Rh.* 1371b4-10).

Interpreters have struggled to unpack the nature of the reasoning, learning, and pleasure that we take in pictures as mimetic objects. We can get a sense of the difficulties that this passage raises by reflecting on why Aristotle thinks that we can enjoy a picture as a mimetic object only if we have seen it before. Depending on the nature of this presupposed acquaintance, we end up with very different explanations of the sort of pleasure and learning that pictures as mimetic objects afford. Perhaps Aristotle simply means that we need to be familiar with the person or the thing that the picture represents. Hence, we need to have seen Coriscus to take pleasure in a portrait of Coriscus.

τούτου τὸ συμβαῖνον ἐπὶ τῶν ἔργων. ἀ γάρ αὐτὰ λυπηρῶς ὅρῶμεν, τούτων τὰς εἰκόνας τὰς μάλιστα ἡχριθωμένας χαίρουμεν θεωροῦντες, οἷον θηρίων τε μορφὰς τῶν ἀτιμοτάτων καὶ νεκρῶν. αἴτιον δὲ καὶ τούτου, ὅτι μανθάνειν οὐ μόνον τοῖς φιλοσόφοις ἥδιστον ἀλλὰ καὶ τοῖς ἄλλοις ὅμοιοις, ἀλλ' ἐπὶ βραχὺ κοινωνύσιν αὐτοῦ. διὰ γάρ τοῦτο χαίρουσι τὰς εἰκόνας ὅρῶντες, ὅτι συμβαῖνει θεωροῦντας μανθάνειν καὶ συλλογίζεσθαι τί ἔχαστον, οἷον ὅτι οὗτος ἐξεῖνος· ἐπεὶ ἐὰν μὴ τύχῃ προεωρακώς οὐχ ἢ μήμημα ποιήσει τὴν ἥδονήν ἀλλὰ διὰ τὴν ἀπεργασίαν ἢ τὴν χροιάν ἢ διὰ τοιαύτην τινὰ ἀλληγορίαν. *Poet.* 1448b5-19.

²⁵ In some contexts, *eikôn* means portrait (e.g. *Mem.* 450b21-451a15), but I follow HALLIWELL (2002) 183 and GONZÁLEZ (2019) in taking *eikones* to stand for pictures in general here.

²⁶ The same difference is at play at *Poet.* 1450b1-4, where we take different pleasures in beautiful colours laid over without order in orderly black and white pictures.

This suggests that the pleasure that we take in pictures as mimetic objects is something like the pleasure of recognition, or perhaps the pleasure of understanding that the picture is a fine (or realistic) representation.²⁷ From this perspective, we can explain why the pleasure in question is accessible to all humans and why we can take pleasure in looking at pictures of things we do not find pleasurable in real life. Recognising the similarities and differences between a picture and what it represents is something all of us can do. Furthermore, we can take pleasure in this recognition independently of whether or not we find the object of the representation pleasant.

This interpretation, however, is not well suited to explain why Aristotle describes our pleasant engagement with pictures as a form of learning (*manthanô*) and reasoning (*syllogizomai*).²⁸ Being able to recognise the subject of a painting does not seem to require something as sophisticated as reasoning.²⁹ Similarly, distinguishing a painting from its subject is a trivial cognitive exercise.³⁰ In addition, the scope of the pleasures we take in contemplating pictures would be very narrow if they only stemmed from distinguishing (or identifying) the representations with their original. At *Poet.* 1448b5–19, Aristotle makes a general point about mimetic pleasures. This suggests that he had in mind something that goes beyond portraits of specific people or things. Presumably, he also considered representations of mythical subjects, with which he and his contemporaries would have been very familiar. If this is so, it is unlikely that he took the pleasure that one takes in viewing a picture to be dependent on whether they had seen its subject before, because

²⁷ See respectively TSITSIRIDIS (2005); HEATH (2009).

²⁸ A full sketch of this sort of reasoning requires a closer analysis of the terms in question and of the expression *houtos ekeinos* at *Poet.* 1448b17 and analogous expressions at *Rh.* 1371b9 and *Rh.* 1410b19. See further GONZÁLEZ (2019) and HALLIWELL (2002) 188–193. Even if we do not take *syllogizomai* to signify ‘to construct syllogisms’ in the technical sense, it seems appropriate to take this activity to involve some kind of reasoning.

²⁹ See HEATH (2009) *contra* TSITSIRIDIS (2005).

³⁰ See GONZÁLEZ (2019) *contra* HEATH (2009).

no one has genuine perceptual encounters with a hero or a giant. If Aristotle is making a point that applies to pictures of this kind too, he must mean that we take pleasure in learning from a picture if we connect it with some pre-existent knowledge of the myth it represents, including perhaps our previous acquaintance with other representations of the myth. Perhaps, this also involves grasping ethical universals that explain the relevance of the myth: if we see a picture of Medea, we can adjudicate the emotions it expresses and the character it represents on the basis of our views on the appropriate grounds for anger and the appropriate expressions of vengeance. Thus, we might draw a close analogy between the way in which poetry speaks of universals at *Poet.* 1451b5-7 and the pleasure of learning from pictures.³¹

This dense passage from the *Poetics* therefore suggests that we can take pleasure in pictures in two ways. We might take pleasure in the artistic skill or colouring that characterises them, perhaps because of the brilliance of their colours or the innovative technique with which they were created. We might also take pleasure in pictures as mimetic objects. When we do so, we take pleasure in learning from the representational content of the picture. If the representation is simple, the learning might concern the anatomical structure of an animal that we never have the opportunity to observe closely. If the representation is complex, the learning might go as far as instilling or recalling moral lessons about bravery in battle or about the appropriateness of anger and vengeance.

The case of pictures is similar to the case of simple colours in some respects. Pictures can please and pain us incidentally when they remind us of something pleasant or painful or because we learn from the things they represent. They can

³¹ On this controversial link, see GONZÁLEZ (2019); HALLIWELL (2002) ch. 6; HALLIWELL (2001). NUSSBAUM (1986) 388 seems to me right in noting that we should allow the kind of reasoning and learning that stems from contemplating a picture to be wide-ranging and to include reflection on moral maxims as well as basic recognition.

also please us or pain us in themselves, because they display brilliant or terrible colours and techniques. If this is correct, we have good reason to think that, for Aristotle, pictures can be affective beyond their ability to generate pleasure. As we have seen in our discussion of colours, pleasure and pain are closely related to the emotions and the ability to generate pleasure and pain is a good indication of a thing's affective powers.

This analysis also allows us to draw an important distinction in the affective powers of pictures. We are affected by the colouration and execution of a picture and also by its representational or mimetic content. When he implies that the affective powers of pictures are limited at *De an.* 427b15-24, Aristotle might only be concerned with their representational content. His view, then, needs not be in tension with the thesis that colours can please us and affect us, whether or not they are part of a pictorial representation. Hence, Aristotle can coherently maintain that there is no difference between the affective powers of colours in nature and colours as part of an artistic representation. Since pictures can please us both because of their colouration and as mimetic objects, however, this clarification leaves us with the challenge to explain the affective powers of pictures as mimetic objects. After all, Aristotle grants that pictures can affect us as mimetic objects at least incidentally, when they remind us of something we find moving (*Poet.* 1455a1-4).

4. The affective powers of pictures as mimetic objects

In order to address the affective powers of pictures as mimetic objects, it is helpful to look at Aristotle's most detailed account of the way in which pictures represent character, found in the *Politics*. In this context, Aristotle's concern is to explain the difference between the educational role of the visual arts — such as painting and sculptures — versus music. He argues that both

have some potential, but music is more powerful because it contains likenesses of character:

"It so happens that in the other objects of perception, as in the objects of touch and taste, there is no likeness of characters, although in the objects of vision there is a little (figures are of this kind, but only a little, and not everyone shares in this kind of perception. Furthermore, these resulting figures and colours of characters are not likenesses of characters, but rather signs, and these signs are distinguishing marks for the emotions, in so far as even contemplating them makes a difference, the young must not look at the works of Pauson but at those of Polygnotus, and of any other ethical painter), but in melodies themselves there are imitations of characters."³²

In the objects of vision there are not likenesses of characters, but mere signs. Figures or shapes (*schêmata*) of painting and statuary contain signs of character, and these signs are the marks of emotions. Aristotle, here, is emphasising the limits of paintings and sculptures. Unlike music, these art forms cannot contain likenesses of character, presumably because they do not change through time.³³ In the following lines, Aristotle goes on to argue that an indication of the ability of music to contain

³² συμβέβηκε δὲ τῶν αἰσθητῶν ἐν μὲν τοῖς ὄλλοις μηδὲν ὑπάρχειν ὅμοιωμα τοῖς ἥθεσιν, οἷον ἐν τοῖς ἀπτοῖς καὶ τοῖς γευστοῖς, ἀλλ' ἐν τοῖς ὄρατοῖς ἡρέμα (σχήματα γάρ ἔστι τοιαῦτα, ἀλλ' ἐπὶ μικρόν, καὶ <οὐ> πάντες τῆς τοιαύτης αἰσθήσεως κοινωνοῦσιν. ἔτι δὲ οὐκ ἔστι ταῦτα ὅμοιώματα τῶν ἥθῶν, ἀλλὰ σημεῖα μᾶλλον τὰ γιγνόμενα σχήματα καὶ χρώματα τῶν ἥθῶν, καὶ ταῦτ' ἐστὶν ἐπίσημα ἐν τοῖς πάθεσιν· οὐ μὴν ἀλλ' ὅστον διαφέρει καὶ περὶ τὴν τούτων θεωρίαν, δεῖ μὴ τὰ Παύσωνος θεωρεῖν τὸν νέους, ἀλλὰ τὰ Πολυγνώτου κανὸν εἴ τις ὄλλος τῶν γραφέων ἡ τῶν ἀγαλματοποιῶν ἔστιν ἥθικός, ἐν δὲ τοῖς μέλεσιν αὐτοῖς ἔστι μηδίματα τῶν ἥθῶν. *Pol.* 1340a23-39. Trans. of the *Politics* are based on KRAUT (1997). The text and content of this passage are difficult to interpret. I follow *OCT* and accept the conjectural insertion of οὐ before πάντες at 1340a31 *contra* JOWETT (1885). Another possible emendation is σχήματα γάρ ἔστι τοιαῦτα, καὶ πάντες τῆς τοιαύτης αἰσθήσεως κοινωνοῦσιν, ἀλλ' ἐπὶ μικρόν, see SUSEMILH / HICKS (1894) 593. A similar reading can be obtained without transposing, see GONZÁLEZ (2019) 183, n. 32. For my purposes, it does not matter which reading one adopts.

³³ I defend this point at length in CAGNOLI FIECCONI (2016), where I argue that music is not representational, but contains the same order in variety that character dispositions and actions display.

likenesses of character is that it affects its listeners emotionally (*Pol.* 1340a40-b15). However, this does not mean that paintings cannot affect us or represent character. After all, in this very passage Aristotle allows that paintings can make a difference in moral education, which is why the young should look at Polygnotus' work and not Pauson's. As we know from *Poet.* 1448a5, the difference between these two artists is that the former represented people in a favourable light, making them better than they tend to be, while the latter represented his subjects as worse than people normally are. Hence, the signs of character in a painting allow us to recognise moral exemplars and their opposites. Not many sources in the Aristotelian corpus offer clarification on the difficult point that figures and colours are signs of characters or distinguishing marks for the emotions.³⁴ His view might be that a painting's colouring and shapes can give us an indication of the emotions felt by the subjects represented. These emotions, in turn, are a sign of their character traits.

In absence of further evidence, one way to understand this view better takes us to the work of other authors who describe ethical and emotional paintings and sculptures.³⁵ For example, in *Memorabilia* 3, 10, Xenophon describes a conversation between Socrates and the painter Parrhasius, in which they discuss whether it is possible to depict moral characters (*ethē*) in painting. Socrates convinces Parrhasius that is possible to paint eyes and gazes so as to represent attitudes like malevolence and benevolence. Similarly, painted faces, motions, and states can represent character traits like prudence (*to phronimon*) or insolence (*to hybristikon*). In the subsequent interaction between Socrates and a sculptor, Cleiton, Socrates persuades his interlocutor that it is possible to represent emotional states in sculpture. For example,

³⁴ This expression translates ἐπίσημα ἐν τοῖς πάθεσιν, taking the *episēma* to be distinguishing marks for the emotions. Another option is the emendation ναι ταῦτ' ἔστιν ἐπὶ τοῦ σώματος ἐν τοῖς πάθεσιν, see e.g. REEVE (2017) who takes the passage to mean that colours and shapes are signs of a body affected by emotions.

³⁵ This analysis is indebted to GONZÁLEZ (2019).

this may be achieved by imitating the threatening eyes of a fighter or the triumphant look of the victor. One's face, eyes and posture can indicate one's emotions and character, which is why emotions and character can be represented in sculpture and painting. This view finds an echo in the pseudo Aristotelian *Phgn.* 812a12-b12, where a pale yellowish complexion and white eyes indicate fear and cowardice, while bravery and aggression are signalled by bright (*charypos*) eyes.

Similar accounts of the depiction of emotions and character can be found in later sources. In the *Zeuxis*, Lucian appreciates how Zeuxis communicates the father centaur's brutishness and savageness even if he depicts him as laughing (*Zeuxis* 5-6). Aelian, about a century later, describes a painting by Theon which depicts a soldier with a fierce (*gorgon*) look in his eyes. The soldier is said to appear bloodthirsty and ready to kill, his posture showing that he has no intention to spare anyone (*Varia historia* 2, 44).³⁶

If paintings can represent character and emotion in this way, it is plausible to think that they can also generate emotions within their viewers. While these sources do not tell us much about the emotional reactions of the spectators, we can speculate that these expressive paintings might have been affective if aided by the contextual assumptions or background of the viewer. Lucian seems able to appreciate *The Centaur Family* and its depiction of a savage centaur because he has some background knowledge of the contrasts between centaurs and humans. This background would allow him to feel fear or awe in contemplating the centaur. Aelian tells us that when Theon's soldier was first unveiled, Theon arranged for a trumpeter to play the call to attack. It is hard to see how the sound might have fooled the audience into thinking that the soldier was real, given that the picture is static. Presumably, the terrifying sound was meant to enhance the terrifying effect of the painting by evoking the context of an upcoming battle.

³⁶ For emotions depicted in war and battle themed paintings, see also PLUT. *De glor. Ath.* 346e-347a. Both passages are described in SHEPPARD (2015).

This analysis of how paintings can contain signs of character and emotions, if it is right, suggests that paintings can also make their viewers feel emotional. However, they do so by relying on either background assumptions or on the interpretive effort of the viewer. The viewer has to contextualise the painting of the soldier with an approaching violent battle to be affected by it. Similarly, the viewer must have some knowledge of the nature of centaurs to be affected by their frightening depiction. In virtue of this background knowledge, the vividness of a painting can be very effective in moving its spectators.³⁷

In this view, paintings and sculptures differ in their affective powers from other art forms, like music and tragic poetry, which can affect us even if we lack any interpretive background, assumptions, or knowledge. Music in particular, for Aristotle, is immediately affective, even when it is not accompanied by words (*Pol.* 1340a40-b15; 1340a10-15, see Ford [2004] on this difficult passage). Tragic poetry, in turn, can give rise to pity and fear without requiring interpretive effort from the spectator.³⁸ A tragedy can move us because of the spectacle, but, according to Aristotle, the best way for it to give rise to pity and fear is by virtue of its complex plot. The plot on its own is sufficient to move us, proven by the fact that merely reading a tragedy can make us feel pity and fear (*Poet.* 1450b18-19; 1453b1-7). The way in which the plot secures these effects is multiform: it has to be plausible (*Poet.* 1452a12-13); it must represent the right kind of change of fortunes (*Poet.* 1452b33-1453a10); it can enhance its emotional impact in virtue of the correct effects, including the discovery of a character's identity that leads to a reversal of his or her sorts (*Poet.* 1452a22-b9).

³⁷ This point brings to mind later accounts of how an interpretive activity (*intellegere*) brings out the emotional impact of a picture, see e.g. PLIN. *NH* 35, 98 and KEULS (1978) 103-105.

³⁸ I do not mean to suggest, here, that interpretation is not necessary for the cathartic powers of tragedy. Rather, interpretation is not necessary for the mere arousal of emotions. I thank Tom Mackenzie and Maria Michela Sassi for pushing me to clarify this point.

Thus, the affective powers of pictures and sculptures are not as immediate as other art forms. In light of this suggestion, we can make sense of Aristotle's remark in *De anima*, which served as our starting point: when we believe that something is terrible or frightful, we are immediately affected (*euthys sympaschomen*), but the same does not happen when we have a *phantasia* or when we look at something terrible or audacious in a picture (*De an.* 427b15-24). In this passage, Aristotle is not necessarily claiming that we are not affected by pictures or *phantasiai*. He writes more specifically that *phantasia* and pictures do not affect us immediately (*euthys*). The adverb *euthys*, in this context, does not have to indicate temporal or spatial proximity. Instead, it can indicate the absence of other intervening causes.³⁹ These intervening causes that enable pictures to affect us — according to the admittedly speculative explanation I proposed — go beyond deception and include the viewer's interpretive activity and her background knowledge. In addition, they include the association between what the pictures represent and other things the viewer might find scary or moving (*Poet.* 1455a1-4).

The interpretation can also be supported by the analogy between pictures and *phantasia*. A *phantasia*, like a picture, can be affective even when it is not endorsed. However, its affective powers are often mediated by a more complete range of mental activities or states. In the *Rhetoric*, we find a number of cases in which *phantasia* gives rise to emotions when accompanied by other mental states, like hopes, beliefs, or desires. Take, for example, fear, defined as "a pain or disturbance arising from

³⁹ See BONITZ (1870) 296 on this use of *euthys*, which occurs also at *Eth.* *Nic.* 1140b17; *Ph.* 235b3; *Ph.* 248b19. My view is similar to the one defended by McCREADY-FLORA (2013) 20-25, who takes the *euthys* to indicate a *ceteris paribus* generalization and concludes that beliefs are generally or for the most part affective, while *phantasiai* are not. In my interpretation, *phantasia* is affective through the mediation of an intervening cause, belief is affective without. However, unlike McCready-Flora, I do not think that this consideration allows us to generalise that *phantasia* fails to affect us in most circumstances or in normal circumstances.

the *phantasia* of a destructive or painful future evil" (*Rh.* 1382a21-22). The *phantasia* of a future evil that gives rise to fear, Aristotle explains, is accompanied by other *phantasiai*: the evil must appear close (*Rh.* 1382a25). Furthermore, the people who feel fear must be in a certain condition (*dialeimenoī*), which Aristotle describes from *Rh.* 1382b26 onwards. This condition may include different sets of memories and experiences: for example, people who are affected by a *phantasia* of an incumbent evil are those who have not been very fortunate, for fortunate people tend to think no evil is likely to happen to them. Thus, they tend not to feel fear (*Rh.* 1382b25-1383a13).

Similarly, confidence (*tharsos*), which is the opposite of fear, is "so that hope of safety is accompanied by the *phantasia* of it as being close, while frightening things are absent or far off" (*Rh.* 1383a16-19). In this case too, Aristotle goes on to describe the condition of confident individuals as typical of those who have overcome many dangers or no dangers at all, for both inexperience and experience can help us to be fearless in the face of dangers.

Another case to consider is pity, "a pain taken in an apparent (*phainomenōī*) evil, destructive or painful, befalling one who does not deserve it, which one might anticipate oneself or someone close to one suffering, and this whenever it appears (*phainētai*) near" (*Rh.* 1385b13-16). However, not everyone is in the condition to be affected by these appearances or *phantasmata* of evils befalling on those who do not deserve it. For example, insolent people or people prone to panic do not feel pity because they are too focused on themselves to care about the others (*Rh.* 1385b30-1386a4).

The cases of fear, confidence and pity are not isolated. In the *Rhetoric*, Aristotle does not only describe the appearances that give rise to our emotions, but also the background conditions, such as other mental states, typical of those who are prone to feeling these emotions. This suggests that, although *phantasia* can be affective when it is not endorsed, its affective powers are often mediated by one's wider psychological condition. Some

interpreters take these mediating conditions to suggest that Aristotle is not using *phantasia* as a technical term for appearance in the *Rhetoric*, but as an equivalent of belief.⁴⁰ However, this interpretation clashes with Aristotle's own discussion of *phantasia* as the kind of mental phenomenon that we experience in dreams and that is closely related to perception in *Rh.* 1378b1-10 and *Rh.* 1370a28-35.⁴¹

The suggestion that *phantasia* does not cause fully fledged emotions immediately, but when it is mediated by other psychological states can also find support in the *Nicomachean Ethics*. In *Eth. Nic.* 7, 6, Aristotle argues that *akrasia* with respect to spirit (*thymos*) is less shameful than *akrasia* with respect to appetite (*epithymia*). Our behaviour is less shameful when we act against our decision to restrain our anger than when we reach out for a third piece of cake having decided that two were enough. This is because spirit follows reason, in a way, while our appetite does not. Spirit is like a servant who does not hear the instruction of the master in full, or like a dog who barks at the person at the door without having checked whether or not it is a friend:

“In the same way, since spirit is naturally hot and hasty, it hears, but does not hear the instruction, and rushes off to exact a penalty. For reason or *phantasia* has shown that we are being slighted or wantonly insulted; and spirit, as though it had inferred that it is right to fight this sort of thing, is irritated at once. Appetite, however, only needs reason or perception to say that this is pleasant, and it rushes off for gratification.”⁴²

⁴⁰ See Dow (2009), who defends a different view in his Dow (2014).

⁴¹ See Moss (2012) 78. My view, here, differs from Moss' and from Dow (2014) in that I take the further mental states that give rise to the emotions not to be endorsements of the affective *phantasmata*, but accompanying background conditions like general dispositions, further *phantasmata* or beliefs.

⁴² οὗτως δὲ θυμὸς διὰ θερμότητα καὶ ταχυτῆτα τῆς φύσεως ἀκούσας μέν, οὐκ ἐπίταγμα δὲ ἀκούσας, ὅρμῃ πρὸς τὴν τιμωρίαν. δὲ μὲν γάρ λόγος η̄ η̄ φαντασία δέτι ὑβρίς η̄ δλιγχωρία ἐδήλωσεν, δὲ δέ σπερ συλλογισάμενος δέτι δεῖ τῷ τοιούτῳ πολεμεῖν χαλεπάνει δή εἰθύς· η̄ δὲ ἐπιθυμία, ἐὰν μόνον εἴπῃ δέτι ηδύ δὲ λόγος η̄ αἰσθησίς, ὅρμῃ πρὸς τὴν ἀπόλαυσιν. *Eth. Nic.* 1149a30-b1.

Spirit, in this passage, seems to be closer to an emotional reaction like anger than to a mere desire. If this is right, unlike an appetitive desire, an emotion like anger can arise on the basis of a mere appearance or isolated thought, but it needs further mediation in order to flourish as a fully-fledged emotion. Aristotle argues here that spirit engages in a quasi-inference (*hôsper syllogisamenos*), which, in addition to the initial thought or *phantasia*, supports it in boiling up.⁴³ When spirit has mediated the initial input of reason or *phantasia*, it is irritated at once (*euthys*). In this context, the adverb *euthys* does not indicate the absence of mediation, but temporal vicinity. This passage therefore suggests that *phantasia*, and sometimes even reason, tends not to cause complex emotions in isolation. It causes emotions as a part of a more complex psychological condition that can involve reasoning or quasi-reasoning.

At this point, one might be persuaded that *phantasia* is not immediately affective because it often requires other background conditions in order to generate an emotion, such as further appearances, beliefs, or dispositions. However, one might wonder why *phantasia* differs from belief in this respect. It is conceivable that a belief that something is scary could fail to affect us, given other background conditions. These include our former experiences and memories about dangerous events or other emotions that we might be feeling at the same time. Aristotle does not necessarily overlook these conditions in his account of the affective powers of belief. Rather, some passages in the ethical works suggest that intervening conditions can prevent beliefs from affecting us. The brave person, on some interpretations at least, does not feel fear in the face of death, even though presumably they believe that they are facing a dangerous task.⁴⁴ If this is right, in Aristotle's view, belief and *phantasia* seem to be specular opposites with respect to the

⁴³ The nature of this quasi-reasoning is debated, see PEARSON (2011). What matters for my purposes here, however, is just that here something more than an isolated *phantasia* is needed for one's anger to boil up.

⁴⁴ *Eth. Nic.* 1115a53-b4, see also MCCREADY-FLORA (2013).

immediacy of their affective powers. Mediating causes enable *phantasia* to be affective, but they prevent belief from being affective.

We are now in the position to take stock on Aristotle's view of the affective powers of colours and pictures. Like colours, pictures can be affective in themselves or incidentally. Pictures affect us because of their colouration and execution, because of their mimetic nature and because they lead us to recall moving memories. Nonetheless, for Aristotle, the representational content of pictures does not affect us immediately. In order to give rise to an emotion as mimetic objects, pictures require some mediation. We are affected by them when we interpret them, when they deceive us, or when we associate them with something we find moving. This lack of immediacy in the affective powers of pictures as mimetic objects makes them a suitable term of comparison with *phantasiai*.

5. Conclusion

In Aristotle's works on psychology, rhetorical persuasion, biology and aesthetics, we find a complex and, at times, incomplete map of the affective powers of colours and pictures. My interpretation of these texts above allows us to fill in some lingering gaps in the map to form a coherent account. According to Aristotle, colours can give rise to pleasure and pain either in themselves or incidentally. In addition, colours can give rise to emotions like fear incidentally. Pictures, similarly, can affect us incidentally or in themselves. In the first case, they affect us because they remind us of things we find scary or moving or in virtue of their representational content. In the second case, pictures affect us because of their colours and execution. These distinctions help us to make sense of Aristotle's remark that pictures do not affect us immediately at *De an.* 427b15-24. In this passage, Aristotle is not necessarily contradicting his account of the affective powers of colours, because he might be concerned with the affective

powers of pictures as mimetic objects. His considered view may thus be that pictures affect us as mimetic objects through the mediation of interpretation, deception, or association. It is in this sense, therefore, that pictures are similar to *phantasiai*. An appearance of a scary prospect does not affect us on its own, however vivid it might be. Rather, it affects us through the mediation of other mental states and dispositions.⁴⁵

This difference in emotional immediacy between pictures as mimetic objects and colours is the result of the attempt to fill in some gaps in Aristotle's analysis of colours and pictures. It may be seen as a reflection of his careful analysis of the links between perception, the arts, and the emotions. Aristotle thought that colour perception can be immediately affective, just as non-representational arts like music can move us without an intervening cause. Pictures, however, raise a whole new set of problems when we consider their representational content. In order to address these problems, one might speculate that pictures move us in virtue of what they represent only when we interpret them, when we are deceived by them, or when we associate them with something else. In a way, pictures require this further effort on our part because they are, at the same time, too complex and too simple to affect us immediately as music and colour perception do. While their representational nature adds to their complexity, unlike tragedies, pictures are not representationally complex enough to affect us without the aid of context and interpretation.⁴⁶

⁴⁵ The affective powers of *phantasia* might be different in the case of non-human animals that lack reason and belief. Since non-human animal emotions are based on either perception or *phantasia*, it is plausible to think that *phantasia* in this case does not require mediation because it is the primary source of affections. The same view can be defended if one grants that *phantasia* requires assent in order to be affective. Non-human animals might be thought of as assenting to *phantasia* by default, if one thinks that they are capable of giving a non-rational kind of assent to their impressions see e.g. MCCREADY-FLORA (2013). I thank Paolo Natali for pushing me to clarify this point.

⁴⁶ I am immensely grateful to Fiachra Mac Góráin, Tom Mackenzie and the participants to the *Entretiens* for their very helpful and insightful comments on an earlier draft.

Works cited

- BARBOTIN, E. / JANNONE, A. (1966), *Aristote, De l'âme* (Paris).
- BARNES, J. (ed.) (1991), *The Complete Works of Aristotle* (Princeton).
- BELFIORE, E. (1985), "Pleasure, Tragedy and Aristotelian Psychology", *CQ* 35, 349-361.
- BONITZ, H. (1870), *Index Aristotelicus* (Berlin).
- BRADLEY, M. (2009), *Colour and Meaning in Ancient Rome* (Cambridge).
- (2013), "Colour as Synaesthetic Experience in Antiquity", in S. BUTLER / A. PURVES (eds.), *Synaesthesia and the Ancient Senses* (London), 127-140.
- BRUNO, V. (1960), *Form and Color in Greek Painting* (New York).
- CAGNOLI FIECCONI, E. (2016), "Harmonia, Melos and Rhytmos. Aristotle on Musical Education", *AncPhil* 36, 409-424.
- (forthcoming), "Aristotle on Attention", *AGPh*.
- CASTON, V. (1996), "Why Aristotle Needs Imagination", *Phronesis* 41, 20-55.
- CLARKE, M. (2004), "The Semantics of Colour in the Early Greek Word Hoard", in L. CLELAND / K. STEARS / G. DAVIES (eds.), *Colour in the Ancient Mediterranean World* (Oxford), 131-139.
- COOPER, J.M. (1998), "An Aristotelian Theory of the Emotions", in J.M. COOPER (ed.), *Reason and Emotion. Essays on Ancient Moral Psychology and Ethical Theory* (Princeton), 406-427.
- DOW, J. (2009), "Feeling Fantastic? Emotions and Appearances in Aristotle", *OSAPh* 37, 143-175.
- (2011), "Aristotle's Theory of the Emotions: Emotions as Pleasures and Pains", in M. PAKALUK / G. PEARSON (eds.), *Moral Psychology and Human Action in Aristotle* (Oxford), 47-74.
- (2014), "Feeling Fantastic Again: Passions, Appearances and Beliefs in Aristotle", *OSAPh* 46, 213-253.
- FORD, A. (2004), "Catharsis: The Power of Music in Aristotle's *Politics*", in P. MURRAY / P. WILSON (eds.), *Music and the Muses. The Culture of Mousikē in the Classical Athenian City* (Oxford), 309-336.
- FORTENBAUGH, W.W. (1975), *Aristotle on Emotion. A Contribution to Philosophical Psychology, Rhetoric, Poetics, Politics, and Ethics* (London).
- FREDE, D. (1992), "The Cognitive Role of *Phantasia* in Aristotle", in M. CRAVEN NUSSBAUM / A. OKSENBERG RORTY (eds.), *Essays on Aristotle's De Anima* (Oxford), 279-295.
- FREELAND, C. (1992), "Aristotle on the Sense of Touch", in M. CRAVEN NUSSBAUM / A. OKSENBERG RORTY (eds.), *Essays on Aristotle's De Anima* (Oxford), 227-248.

- FREUDENTHAL, J. (2010), *Über den Begriff des Wortes "Phantasia" bei Aristoteles*. Repr. of 1863 (Göttingen).
- GLADSTONE, W. (1858), *Studies on Homer and the Heroic Age* (Oxford).
- GONZÁLEZ, J.M. (2019), "The Aristotelian Psychology of Tragic Mimesis", *Phronesis* 64, 172-245.
- HALLIWELL, S. (1990), "Aristotelian Mimesis Reevaluated", *JHPH* 28, 487-510.
- (2001), "Aristotelian Mimesis and Human Understanding", in Ø. ANDERSEN / J. HAARBERG (eds.), *Making Sense of Aristotle. Essays in Poetics* (London), 87-107.
- (2002), *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems* (Princeton).
- HAMLYN, D.W. (1968), *Aristotle's De anima. Books II and III with Certain Passages from Book I* (Oxford).
- HEATH, M. (2009), "Cognition in Aristotle's Poetics", *Mnemosyne* 62, 51-75.
- HICKS, R.D. (1907), *Aristotle De anima*. (Cambridge).
- IERODIAKONOU, K. (2005), "Empedocles on Colour and Colour Vision", *OSAPh* 29, 1-37.
- (2018), "Aristotle and Alexander of Aphrodisias on Colour", in B. BYDÉN / F. RADOVIC (eds.), *The Parva Naturalia in Greek, Arabic and Latin Aristotelianism. Supplementing the Science of the Soul* (Cham), 77-90.
- IRWIN, E. (1974), *Colour Terms in Greek Poetry* (Toronto).
- IRWIN, T. (trans.) (2019), *Aristotle, Nicomachean Ethics* (Cambridge).
- JOHANSEN, T. (1996), "Aristotle on the Sense of Smell", *Phronesis* 41, 1-19.
- JOWETT, B. (1885), *The Politics of Aristotle* (Oxford).
- KALDERON, M.E. (2015), *Form Without Matter. Empedocles and Aristotle on Color Perception* (Oxford).
- KEULS, E.C. (1978), *Plato and Greek Painting* (Leiden).
- KRAUT, R. (1997), *Aristotle. Politics, Books VII and VIII* (Oxford).
- LEIGHTON, S.R. (1982), "Aristotle and the Emotions", *Phronesis* 27, 144-174.
- MARS, R. (2019), *The Many Deaths of a Painting*. Retrieved from <<https://99percentinvisible.org/episode/the-many-deaths-of-a-painting/>>.
- MCCREADY-FLORA, I. (2013), "Aristotle's Cognitive Science: Belief, Affect and Rationality", *Ph&PhenR* 89, 394-435.
- MOSS, J. (2012), *Aristotle on the Apparent Good. Perception, Phantasia, Thought, and Desire* (Oxford).

- NIEUWENBURG, P. (2002), "Emotion and Perception in Aristotle's *Rhetoric*", *Australasian Journal of Philosophy* 80, 86-100.
- NUSSBAUM, M.C. (1986), *The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy* (Cambridge).
- (1996), "Aristotle on the Emotions and Rational Persuasion", in A. OKSENBERG RORTY (ed.), *Essays on Aristotle's Rhetoric* (Berkeley), 303-321.
- OSBORNE, H. (1968), "Colour Concepts of the Ancient Greeks", *British Journal of Aesthetics* 8, 269-283.
- PEARSON, G. (2011), "Non-Rational Desire and Aristotle's Moral Psychology", in J. MILLER (ed.), *Aristotle's Nicomachean Ethics. A Critical Guide* (Cambridge), 144-170.
- (2014), "Aristotle and the Cognitive Component of Emotions", *OSAPh* 46, 165-211.
- PLATNAUER, M. (1921), "Greek Colour-Perception", *CQ* 15, 153-162.
- POLANSKY, R. (2007), *Aristotle's De anima* (Cambridge).
- POLLITT, J. J. (2007), "Peri Chromaton: What Ancient Greek Painters Thought about Colors", in M.A. TIVERIOS / D.S. TSIAFAKIS (eds.), *Color in Ancient Greece. The Role of Color in Ancient Greek Art and Architecture (700-31 B.C.)* (Thessaloniki), 1-8.
- REEVE, C.D.C. (2017), *Aristotle Politics. A New Translation* (Cambridge).
- ROSS, W.D. (1961), *Aristotle, De anima*. Edited with Introduction and Commentary (Oxford).
- SASSI, M.M. (2003), "Il problema della definizione antica del colore, fra storia e antropologia", in M.M. SASSI / S. BETA (eds.), *I colori nel mondo antico. Esperienze linguistiche e quadri simbolici. Atti della Giornata di studio* (Siena), 9-23 .
- (2009), "Entre corps et lumière : réflexions antiques sur la nature de la couleur", in M. CARASTRO (ed.), *L'Antiquité en couleurs. Catégories, pratiques, représentations* (Grenoble), 277-300.
- (2015), "Perceiving Colors", in P. DESTRÉE / P. MURRAY (eds.), *A Companion to Ancient Aesthetics* (Oxford), 262-273.
- SCHOFIELD, M. (1992), "Aristotle on the Imagination", in M. CRAVEN NUSSBAUM / A. OKSENBERG RORTY (eds.), *Essays on Aristotle's De anima* (Oxford), 249-277.
- SHEPPARD, A. (2015), "Imagination", in P. DESTRÉE / P. MURRAY (eds.), *A Companion to Ancient Aesthetics* (Oxford), 354-365.
- SHIELDS, C. (2016), *Aristotle, De anima*. Trans. with an Introd. and Comment. (Oxford).
- SIHVOLA, J. (1996), "Emotional Animals: Do Aristotelian Emotions Require Beliefs?", *Apeiron* 29, 105-144.

- SORABJI, R. (1972), "Aristotle, Mathematics, and Colour", *CQ* 22, 293-308.
- STRIKER, G. (1996), "Emotions in Context: Aristotle's Treatment of the Passions in the *Rhetoric* and His Moral Psychology", in A. OKSENBERG RORTY (ed.), *Essays on Aristotle's Rhetoric* (Berkeley), 286-302.
- SUSEMIHL, F. / HICKS, R.D. (1894), *The Politics of Aristotle*. A Revised Text with Introduction, Analysis, and Commentary (London).
- TSITSIRIDIS, S. (2005), "Mimesis and Understanding: An Interpretation of Aristotle's Poetics 4.1448 B4-19", *CQ* 55, 435-446.
- WOODRUFF, P. (1992), "Aristotle on *Mimēsis*", in A. OKSENBERG RORTY (ed.), *Essays on Aristotle's Poetics* (Princeton), 73-95.

DISCUSSION

A. Grand-Clément: Dans votre communication, les principales émotions liées aux couleurs qui ressortent sont le plaisir (que l'on a déjà rencontré avec Maria Michela Sassi) mais aussi la peur. Existe-t-il des exemples précis de couleurs particulièrement effrayantes ? Aristote mentionne-t-il l'or parmi les couleurs suscitant du plaisir ?

E. Cagnoli Fieconni: Aristotle does not mention specific colours that one might find fearsome or terrible, even though he does mention colours that are pleasant in themselves, like τὸ ἀλουργὸν καὶ τὸ φοινικόν, at *Sens.* 440a1. Perhaps the reason why he does not mention specific colours is because, as the discussion made me realise, he does not think that colours give rise to emotions like fear or anger in themselves, but incidentally, i.e. because we associate them with other fearful things. In this respect, thus, there is a difference with intrinsically pleasant colours like crimson or purple and colours an animal (human or non-human) may come to fear as a result of a painful experience linked to it.

D.B. Wharton: In your chapter you discussed different situations in which colors might excite emotions according to Aristotle, including for, example, paintings by artists whose work Aristotle either recommends or condemns as being appropriate or inappropriate for youth to view. In such situations, what uses of color do imagine Aristotle might have had in mind that would excite either appropriate or inappropriate emotional reactions in the painting's viewers, and what might those emotions be?

K. Ierodiakonou: How do you understand exactly the characterisation of a painter as ἡθικός?

E. Cagnoli Fieconni: For ease of exposition, I grouped these questions together. At *Poet.* 1448a5 and at *Pol.* 1340a23-39, Aristotle contrasts the works of Polygnotus to the works of Pauson. In the *Poetics*, he argues that Polygnotus depicted superior (*beltiones*) people and Pauson inferior (*cheirones*) people, while in the *Politics* he suggests that the young should be exposed to the works of Polygnotus. It is hard to reconstruct whether Aristotle had in mind a specific use of colour or a specific technique in recommending the works of Polygnotus. However, one may speculate that Polygnotus is more appropriate for young people in so far as he depicts good moral characters. This might be the point in calling him ἡθικός at *Pol.* 1340a35-39. If this is right, the characterization of a painter as ἡθικός refers to the fact that the painter in question not only represents characters, but more specifically represents morally good or virtuous characters.

K. Ierodiakonou: According to your interpretation of Aristotle's passages, colours and sounds are immediately affective, whereas the colours and sounds of artistic works are less affective. Does Aristotle follow the Platonic tradition on this, thus devaluing the importance of art?

E. Cagnoli Fieconni: While I argue that for Aristotle painting is not immediately affective in so far as it is mimetic, I do not mean to imply that it is less affective (in the sense that it gives rise emotional reactions which are less intense). I also do not mean to imply that music is less affective when it is accompanied by words. In fact, I think that music can also be immediately affective when accompanied by words. In a sense, the case of pictures is special; the limit on their affective powers is a result of the fact that they are both mimetic (unlike simple colours and sounds) and static (unlike music with or without words and tragedy). The question concerning Aristotle's relationship with the Platonic tradition is very interesting and also too large to be answered satisfactorily in a few lines. I do not think Aristotle devalues the importance of art, in fact unlike Plato in the *Republic*

10 he seems to think that art even in its current form may be suitable for moral education. Perhaps art cannot take us all the way to virtue, but it can be a starting point in *Pol.* 8. In addition, for Aristotle art is suitable for other purposes, like recreation. Another interesting point of comparison between the Aristotelian tradition and the Platonic tradition concerns the role of painting. In *Republic* 10, it is not obvious that the greatest charge against poetry, i.e. that it corrupts even the best of us, also applies to painting. Aristotle, if I am right, also thinks that painting is less powerful than poetry, at least in so far as it requires mediation in order to affect us. These comparative issues require of course a more careful treatment and it would be helpful to take into account the reception of these ideas in later thinkers.

M.M. Sassi: Your discussion about the different way in which tragic poetry and painting elicit emotions in the spectators meets one of the most intriguing problems of both ancient and modern theory of art and literature (from *ut pictura poesis* to Lessing, and beyond), and I like your subtle argument about it. However, it would not seem fair to me to deny an intellectual involvement and some interpretive effort in the emotional experience of tragic theatre. Your final claim that "tragic poetry gives rise to pity and fear without requiring an interpretive effort from the spectator" sounds to me too strong with respect to the hard issue of the concept of *katharsis* in Aristotle's *Poetics*. I would like just remind you, in most general terms, that Aristotle in the *Politics* presents the purification induced by the tragic spectacle as integral to the education of the Athenian citizen. In this connexion I would like you to clarify if you admit that in following the imitation of *ethê* through the *mythos* the spectator learns something about him/herself, or, in other words, there is a cognitive component in causing tragic emotions.

E. Cagnoli Fieconni: Tragic emotions have a cognitive component, but this cognitive component does not always require an interpretive effort. We pity Oedipus even if we are unable

to introduce further external interpretive points and even if we do not know the myth. This happens because the tragedy's plot gives us enough information about the unhappy fate of Oedipus to generate emotions. By this I do not mean to deny that interpretation enhances or supports tragic emotions. I just mean to say that interpretation is not necessary to give rise to them. The topic of *katharsis* is so complex that any treatment I may offer here is doomed to be unsatisfactory and superficial. *Katharsis* may indeed require interpretation and it is incorrect to imply, as I may have done, that tragedy does not require interpretation for its cathartic function. However, even if *katharsis* is very important in both the *Poetics* and the *Politics*, it is not a precondition of the pity and fear that tragic poetry instils, but it seems to be a subsequent elaboration (or purification, depending on the correct interpretation) of these emotions. So perhaps the role of *katharsis* need not be taken into account when we look at the necessary conditions for the arousal of tragic emotions.

III

KATERINA IERODIAKONOU

THEOPHRASTUS ON NON-HUMAN ANIMALS THAT CHANGE COLOUR¹

ABSTRACT

In the fragments of his lost treatise *On Creatures that Change Colour*, Theophrastus claims that the octopus and the chameleon change the colour of their skin in order to match their background and protect themselves from danger or facilitate the capture of their prey. Theophrastus explains this remarkable phenomenon on the basis of a change in the animals' physical constitution, but what is particularly intriguing is the difference he draws between the automatic reaction of the chameleon and the goal-directed behaviour of the octopus. He claims that the chameleon changes its colour from fear and to no purpose, whereas the octopus acts with foresight and has a certain aim. It seems, therefore, that, according to Theophrastus, non-human animals cannot make judgements, but some of them are endowed with cognitive capacities that allow them to plan their actions in such a way that they have a better chance in achieving their goals.

¹ This article would not have been written without the abundant help from Bob Sharps' meticulous and infatigable scholarship. I would like to dedicate it to his memory. Also, I would like to thank Andreas Ott, who first brought to my attention Theophrastus' generous stance towards the cognitive capacities of non-human animals. Finally, thanks are due to all the participants of the *Entretiens* at the Fondation Hardt as well as to Sophia Connell, Domicèle Jonauskaite, and Christoph Riedweg for their helpful suggestions on an earlier version of this article.

1. Introduction

Emotional responses to colours and the various ways they affect human behaviour represent a familiar aspect of today's psychological research.² Psychologists have investigated, for instance, whether the colour red truly enhances sexual attractiveness,³ or whether there is good evidence to suggest that blue lighting reduces depression.⁴ There is also, however, another aspect of colour psychology, which examines not how colours influence human emotions and actions but the reverse relation, namely how emotions affect our appearance, with particular attention paid to the colour of our skin. Standard paradigmatic cases are those of shy or embarrassed people who blush, of angry or excited people who turn red, and of sad or frightened people who become pale. Interestingly enough, such phenomena are not only observed in human beings; contemporary naturalists and bioscientists systematically look into instances of non-human animals that change their colour under certain conditions.

The cases of the chameleon and the octopus are particularly striking, since they have often been observed changing the colour of their skin in order to match their close surroundings, in an attempt to threaten aggressors, or after mating. In fact, sometimes these changes are substantial and camouflaged chameleons or octopuses can hardly be visible from just a few feet away. Recently, a handful of books about the octopus' emotional reactions and cognitive capacities have enjoyed great publicity, presenting and discussing in detail the latest findings and explanations of the octopus' chromatic displays, which "can include elaborate patterns of stripes and spots, flashing rings and waves of rippling colour".⁵ Less known, but also part of the present cutting-edge biological research, is the case of the guppy, among the most popular aquarium fish, whose iris turns instantly from

² E.g. ELLIOT / FAIRCHILD / FRANKLIN (2015).

³ E.g. LEHMANN / ELLIOT / CALIN-JAGEMAN (2018).

⁴ E.g. TERMAN / TERMAN (2005).

⁵ SRINIVASAN (2017); see MONTGOMERY (2016) and GODFREY-SMITH (2017).

a silvery colour to jet black when defending or pursuing its food. Blackening the iris enlarges the perceived size of the guppy's pupil, and, presumably, this is meant to send "signals of dominance and aggression, like a gorilla beating its chest or a dog baring its teeth".⁶

Though not extensively studied, the phenomena of colour changing in non-human animals were not unknown in Antiquity. They are occasionally mentioned in different genres of ancient Greek texts and used as examples for different purposes. For instance, the changing colours of the chameleon and the octopus are found in texts ranging from the time of the archaic poetry of Pindar and Theognis to the Christian writings of the fourth century theologian Gregory of Nazianzos and the twelfth century Byzantine historian Nicetas Choniates.⁷ They were mainly used, for the most part with negative connotations, as metaphors for people who have a tendency to adjust their views and behaviour to ephemeral circumstances.⁸ Nevertheless, such texts do not give us much information about how the Greeks and the Romans experienced and, most importantly, how they explained the ways non-human animals change their colour as a reaction to external or internal factors.⁹

⁶ YONG (2018); see HEATHCOTE *et al.* (2018).

⁷ E.g., PLUT. *De amic. mult.* 96f; *De soll. an.* 978e; *Aet. phys.* 916b13-c4; GREG. NAZ. *Contra Julianum* 35, 585, 3; *De seipso* 36, 277, 1; NIC. CHON. *Historia*, Reign Man. 1, pt. 4, 136, 17.

⁸ On the octopus in particular, and how its colour variations are depicted and used metaphorically in ancient Greek literature, see DETIENNE / VERNANT (1991) 27-54.

⁹ Two other examples of changing colour in non-human animals, namely the shimmering colours of the dove's neck and of the peacock's tail, were studied more thoroughly by the philosophers of the Hellenistic period and Late Antiquity. They were probably introduced by the ancient sceptics with the intention to question, against the Epicureans and the Stoics, the reliability of sense perceptions, since the dove's neck and the peacock's tail appear at one time to have one particular colour and a moment later a quite different one. The sceptics claimed that we are not actually able to judge which sense perception, if any, is veridical. But, in contrast to the examples of the chameleon and the octopus, neither the sceptics nor their dogmatic opponents ever implied that the changes of the dove's or the peacock's colour are due to internal factors; rather, they are said to depend

To get a better grasp on how ancient authors explained these exceptional phenomena, we must look carefully into the biological treatises of the Aristotelian tradition. More specifically, information on this topic is found in the works of Theophrastus, who was Aristotle's close associate in his project of systematic inquiry into various manifestations of nature. Theophrastus is reported to have written a small treatise with the title *On Creatures that Change Colour* (*Περὶ τῶν μεταβαλλόντων τὰς χρόας*), in which he endeavoured to closely analyse the phenomenon of changing colour in non-human animals. It is his account of such cases that constitutes the topic of my study (Fig. 3.1).

2. Aristotle's sketchy account

Before engaging with Theophrastus, we must first examine what Aristotle has to say about the changing colour of the chameleon and the octopus. In the second book of his *History of Animals*, Aristotle devotes some paragraphs to the chameleon, in which he also describes its colour changes:

"The change in its colour takes place when it is inflated with air; it is then black, not unlike the crocodile, or yellow like the lizard but black-spotted like the leopard. This change of colour takes place over the whole body, for the eyes and tail come alike under its influence." (Arist., *Hist. an.* 503b2-8, trans. J. Barnes slightly modified)¹⁰

Also, in the fourth book of his treatise *On the Parts of Animals*, Aristotle mentions the chameleon's changes of colour, but this

on the external conditions under which they are perceived, in particular, on the light and its angle of incidence (IERODIAKONOU [2015]). Our ancient sources, however, sometimes group all these cases together and present them as demonstrations of how fallible sense perception is (e.g. PHIL. *Ebr.* 42, 172-174).

¹⁰ Τῆς δὲ χροιᾶς ἡ μεταβολὴ ἐμφυσωμένῳ αὐτῷ γίνεται· ἔχει δὲ καὶ μέλαναν ταύτην, οὐ πόρρω τῆς τῶν κροκοδελών, καὶ ὥραν καθάπερ οἱ σαῦροι, μέλανι ὥσπερ τὰ παρδάλια διαπεποικιλμένην. Γίνεται δὲ καθ' ἅπαν τὸ σῶμα αὐτοῦ ἡ τουαύτη μεταβολή· καὶ γὰρ οἱ ὄφεις μόνοι συμμεταβάλλουσιν ὁμοίως τῷ λοιπῷ σώματι καὶ ἡ κέρκος.

time he explains them on the basis of its character, namely on the fact that it is a cowardly animal. It is also worth noting that in this text Aristotle also provides a physiological explanation of the chameleon's fear, which is, in his view, the result of scantiness of blood and lack of natural heat:

"Of all oviparous animals that live on land there is none so lean as the chameleon. For there is none that has so little blood. The explanation of this is to be found in the psychical temperament of the creature. For it is of a timid nature — hence its many changes of appearance. But fear is a refrigeration, and results from deficiency of natural heat and scantiness of blood." (Arist., *Part. an.* 692a21-25; trans. J. Barnes)¹¹

Concerning the octopus, Aristotle in his *History of Animals* groups it with the cuttlefish and the angel-fish as creatures with the capacity to adjust their colour to that of the nearby environment, allowing them to hide both from predators and prey. However, no other explanation is given for this phenomenon apart from the octopus' cowardice, which is repeated in the treatise *On the Parts of Animals* (679a13-14), and its interest in catching its prey:

"The octopus is a stupid creature, for it will approach a man's hand if it be lowered in the water; but it is thrifty in its habits: that is, it lays up stores in its nest, and, after eating up all that is eatable, it ejects the shells and sheaths of crabs and shell-fish, and the skeletons of little fishes. It seeks its prey by so changing its colour as to render it like the colour of the stones adjacent to it; it does so also when alarmed. By some the cuttlefish is said to perform the same trick; that is, they say it can change its colour so as to make it resemble the colour of its habitat. The only fish that can do this is the angel-fish, that is, it can change its colour like the octopus." (Arist., *Hist. an.* 622a3-14, trans. J. Barnes)¹²

¹¹ Ισχνότατος δ' ὁ χαμαιλέων τῶν φιτόκων καὶ πεζῶν ἔστι πάντων. δηλιγαμότατος γάρ ἔστιν. Αἴτιον δὲ τὸ τῆς ψυχῆς θήρος ἔστιν αὐτοῦ. διὰ γάρ τὸν φόρβον γίνεται πολύμορφος. Κατάψυξις γάρ ὁ φόρβος δι' ὀλιγαριμίαν καὶ δι' ἔνδειάν ἔστι θερμότητος.

¹² Οἱ δὲ πολύποις ἀνόητον μέν ἔστι (καὶ γάρ πρὸς τὴν χεῖρα βαδίζει τοὺς ἀνθρώπους καθιεμένην), οἰκονομικὸς δὲ ἔστιν. πάντα γάρ συλλέγει μὲν εἰς τὴν θαλάσσην, οὖς τυγχάνει κατοικῶν, διταν δὲ καταναλώσῃ τὰ χρησιμώτατα, ἐκβάλλει τὰ ὕστρακα καὶ

These are the only relevant texts among Aristotle's extant treatises. We are left, therefore, with many unsettled issues: What does it mean for the chameleon and the octopus to have a cowardly character and experience fear? Is the change of their colour an automatic reaction or does it involve some forethought? Which is exactly the physical mechanism that results in the changing of their colour? To answer these questions, we turn to Theophrastus for help, who took up Aristotle's interests in the animal kingdom and seems to have studied it rather systematically.

3. Theophrastus' fragments

Unfortunately, Theophrastus' small treatise *On Creatures that Change Colour* has not survived.¹³ There are only four works by much later authors that give some rudimentary information of its content. Two of these texts are found in Plutarch's *Moral Essays*, one in Athenaeus of Naucratis' *Deipnosophistae* from the early third century, and one in Patriarch Photius' *Biblioteca* from the ninth century. In what follows, I briefly present and analyse these texts in reverse chronological order, starting with Photius' *Biblioteca* that provides us with a selective but reliable summary of Theophrastus' treatise:¹⁴

“Read from the (writings) of Theophrastus *On (Creatures) that Change Colour*.

(I read) that the creatures that change their colour and take on the colours of the adjacent plants and localities and stones are

τὰ κελύφια τῶν καρκίνων καὶ κογχυλίων καὶ τὰς ἀκάνθας τῶν ἵχθυδίων· καὶ θηρεύει τοὺς ἵχθυς τὸ χρῶμα μεταβάλλων καὶ ποιῶν ὅμοιον οἷς ἂν πλησιάζῃ λίθοις. Τὸ δὲ αὐτὸν ποιεῖ καὶ φοιηθεῖς. Λέγεται δὲ ὑπό τινων ὡς καὶ ἡ σηπία τοῦτο ποιεῖ· παράμυιον γάρ φασι τὸ χρῶμα ποιεῖν τὸ αὐτῆς τῷ τόπῳ περὶ δὲ διατρίβει. Τῶν δὲ ἵχθυών τοῦτο ποιεῖ μόνον ἡ ἔντνη· μεταβάλλει γάρ τὴν χρόνα διπέρ δὲ πολλάπους.

¹³ On the title, chronology, and content of Theophrastus' treatise as well as on our surviving sources, see Huby (1985) 319; Sharples (1995) 90-91; White (2002) 23-24.

¹⁴ On Photius as a source of Theophrastus' treatise, see Sharples (1995) 25-26; White (2002) 4; Zucker (2008) 331.

the octopus and the chameleon and the wild animal called the *tarandos* which they say occurs among the Scythians or the Sarmatians.

The chameleon changes to all colours, except that it does not admit of change to white or red. And it does not only change to match the colours of its surroundings, but also changes its colour of its own accord if one as much as touches it.

The *tarandos* is about the size of an ox, but its face is like that of a stag, except that it is broader, as if it were made from the faces of two stags joined together. It has cloven hoofs, and horns; its horns are branching, like that of the stag, and are covered with hair all over, for around the bone there is stretched a covering of hide, from which the outgrowth (of hair) takes place. Its hide is as thick as a finger and very strong; and for this reason they even make breastplates by drying it out. The creature is rare and infrequently seen. Its changing (of colour) is remarkable and almost incredible. For with the other creatures the change takes place in the skin, through an alternation of the moisture within, whether it is of the nature of blood or something else of a similar sort, so that the correspondence (of the external colour to the changes in the fluid within) is clear; but that hairs should change colour, being dry and separate, and altogether not of such a nature as to change, is truly contrary to expectation and incredible, especially as they take on diverse (colours) to match many (different surroundings).

The chameleon seems to effect its changes in colour by means of its breath; for it is full of breath by nature. A sign of this is the size of its lungs; for they extend through almost its entire body. And it is clear that it puffs itself up when it is agitated." (Phot. *Bibl.* 278, 525a30b21 = 365A FHSG, trans. FHSG)¹⁵

¹⁵ ἀνεγνώσθη ἐκ τῶν Θεοφράστου Περὶ τῶν μεταβαλλόντων τὰς χρόας.
ὅτι τὰς χρόας μεταβαλλόμενοι καὶ ἔξομοιούμενοι φυτοῖς καὶ τόποις καὶ λίθοις, οἵς ἂν πλησιάσωσι, πολύπους ἔστι καὶ χαμαιλέων καὶ τὸ θηρίον ὁ τάρανδος ὃ ἐν Σκυθίαις φασὶν ἢ Σαρμάταις γίνεσθαι.

Μεταβάλλει δὲ ὁ χαμαιλέων εἰς πάντα τὰ χρώματα, πλὴν τὴν εἰς τὸ λευκὸν καὶ τὸ ἐρυθρὸν οὐ δέχεται μεταβολήν· καὶ οὐ πρὸς τὰ παρακείμενα μόνον χρώματα μεταβάλλει, ἀλλὰ καὶ αὐτὸς καθ' ἑαυτὸν, ἐάν τις μόνον ἀψήται αὐτοῦ τὸ χρῶμα μεταβάλλει.

ὁ δὲ τάρανδος τὸ μὲν μέγεθός ἔστι κατὰ βιοῦν, τὸ πρόσωπον δὲ ὅμοιος ἐλάφῳ, πλὴν πλατύτερος, ὡσανεὶ ἐκ δύο συγκείμενος ἐλαφείων προσώπων. δίγηλον δέ ἔστι καὶ κερασφόρον. ἔχει δὲ τὸ κέρας ἀποφύλακας ὥσπερ τὸ ἐλάφου, καὶ τριχωτόν ἔστι δι' ὅλου· περὶ γάρ τὸ ὄστον δέρματός ἔστιν ἐπίτασις, ὅθεν ἡ ἔκφυσις. τὸ δὲ δέρμα τῷ πάχει δακτυλιαῖόν ἔστιν, ἵσχυρὸν δὲ σφόδρα· διὸ καὶ τοὺς θώρακας ἔξαυάζοντες αὐτὸς ποιοῦνται. σπάνιον δὲ τὸ ζῷον καὶ ὀλιγάκις

According to Photius' testimony, Theophrastus in his treatise offers three paradigmatic cases of non-human animals changing colour. These include the familiar cases of the chameleon and the octopus, but also the exotic case of the *tarandos*, an animal that has been identified, on the basis of its descriptions in our ancient sources, with the reindeer and the elk (or the American moose).¹⁶ Photius' summary does not discuss further the case of the octopus, but has interesting details concerning the changes in colour of the other two cases.

The chameleon's skin is able to display all colours apart from white and red,¹⁷ and Theophrastus suggests two different explanations to account for this phenomenon. The chameleon sometimes changes colour because it simply adjusts to the external surroundings, yet sometimes it changes colour “of its own accord” (*αὐτὸς καθ’ ἑαυτὸν*) because it is touched. There is no explicit mention in this passage of the chameleon being frightened and acting cowardly, but the latter explanation points towards an internal factor that could be understood in this way. To account for this, Theophrastus includes two physiological explanations. The chameleon changes colour because of an alternation in its moisture — that is, because of an alternation

φαινόμενον. θαυμαστὴ δὲ ἡ μεταβολὴ καὶ ἐγγὺς ἀπιστίας. τοῖς μὲν γὰρ ἄλλοις ἐν τῷ δέρματι γίνεται ἡ μεταβολή, ἀλλοιουμένης τῆς ἐντὸς ὑγρότητος, εἴτε αἷματώδους ἢ καὶ τίνος ἀλλης τοιαύτης οὖσης, ὅστε φανεράν εἶναι τὴν συμπάθειαν. ἡ δὲ τῶν τριχῶν μεταβολή, ἔγρων τε οὐδῶν καὶ ἀπηρτημένων καὶ ἀθρόου οὐ πεφυκιών ἀλλοιοῦσθαι, παράδοξος ἀληθῶς καὶ ἀπίθανος, μάλιστα πρὸς πολλὰ ποικιλομένη.

ὁ δὲ χαμαιλέων δοκεῖ τῷ πνεύματι ποιεῖν τὰς μεταβολὰς πνευματικὸν γάρ φύσει. σημεῖον δὲ τὸ τοῦ πνεύμονος μέγεθος· σχεδὸν γὰρ δι’ ὅλου τοῦ σώματος τέταται. ἂμα δὲ καὶ ἐξαιρόμενος αὐτὸς καὶ φυσώμενος δῆλος ἐστιν.

¹⁶ In the spurious Aristotelian treatise *Mirabilia* (832b7-16), in ANTIG. CAR. *Historiae mirabiles* (25b1-c4), and in AEL. NA (2, 16), *tarandos* is given a similar description to that in Photius' *Biblioteca*; these texts also present as remarkable the fact that the colour of *tarandos'* hairs changes. For similar descriptions of the wild animal *tarandos*, see PHIL. Ebr. 174; IO. DAM. *Sacra parallela* (PG 95, 1584B).

¹⁷ In PLIN. NH 8, 122, too, the chameleon is said to take all other colours except of white and red, but in PLUT. *Natural Explanations* (916f1-5) and in IO. DAM. *Sacra parallela* (PG 95, 1851B) it is only into white that the chameleon's colour does not change.

in its blood —, but also as a result of the change in the breath or *pneuma* (*πνεῦμα*) that constitutes it. However, what does it mean that the colour changes of the chameleon come from the animal itself, “of its own accord”, and not from an external source? Also, in what way do the changes in the chameleon’s moisture or *pneuma* affect its colour? Finally, why is it that these physical mechanisms do not produce the colours white and red on the chameleon’s skin?

In contrast to the chameleon, Theophrastus’ *tarandos* changes the colour of its hairs, rather than its skin.¹⁸ No explanation is given for this phenomenon, which is described as remarkable and almost incredible (*θαυμαστή*, ἐγγὺς ἀπιστίας, παράδοξος ἀληθῶς, ἀπίθανος). Yet, what makes this particular case extraordinary offers further clues about the important factors in colour changing. For it seems that Theophrastus finds it difficult to explain the change of colour in this case, because the *tarandos*’ hairs are dry and unrelated to its inner moisture. Thus, it is again confirmed in this passage that the colour changes generally depend on the amount of inner moisture an animal has.¹⁹ But why are the colour changes of the *tarandos*’ hairs considered remarkable, when they correspond to our common experience of humans whose hair colour changes due either to age or to the seasons?²⁰

¹⁸ In Photius’ passage it is implied that the *tarandos* changes the colour of its hairs in order to match different surroundings. It seems plausible, though, that the seasonal colour changes of the *tarandos*’ hairs have been confused with the colour changes of the chameleon, the confusion perhaps resulting from the fact that this animal was not often seen (SHARPLES [1995] 96; [2008] 70).

¹⁹ It is intriguing that the correspondence lacking between the *tarandos*’ hair colour and the animal’s inner moisture is called *συμπάθεια*. This term, which no doubt belongs to Theophrastus’ vocabulary, signifies the close affinity between different parts of the body or different parts of the world, and explains the fact that changes in one part may result in changes in any other part; see e.g. THEOPHR. C.P. 1, 7, 4; 4, 6, 2; *Lass.* 10, 75 Sollenberger; *Od.* 63, 2 Wimmer. The Theophrastean notion of *συμπάθεια* is the precursor of the more sophisticated Stoic notion of the same name, which thereafter had a long and interesting history (IERODIAKONOU [2006]).

²⁰ On Aristotle’s account of this phenomenon, see ARIST. *Gen. an.* 786a8-12; 29-34.

Compared to Photius' summary, Athenaeus' report of Theophrastus' treatise is more concise and less informative:

"Theophrastus, in *On (Creatures) that Change Colour*, says that the octopus takes on the colour chiefly, or only, of stony places, doing this through fear and for the sake of self-protection." (Ath. *Deipnosophistae* 104, 317F = 365B FHSG, trans. FHSG)²¹

The only case discussed is that of the octopus and the explanation of its colour changing is not particularly elaborate. However, we find in this explanation an explicit reference to the emotion of fear (*φόβω*) as well as to the motivation behind the octopus' change of colour, namely its self-protection (*φυλακῆς χάριν*). While there are no physiological explanations offered in this text, the emotion-driven behaviour of the octopus is clearly explained on the basis of its ultimate goal.

The same explicit reference to fear is to be found in Plutarch's *Natural Explanations*, where we find a brief discussion of Theophrastus' account of the colour changing octopus:

"Why does the octopus change its colour? Is it, as Theophrastus thought, by nature a cowardly creature? So when it is alarmed, there is a change in the air (*pneuma*) in it, and its colour changes along with this — as with a man; for which reason it is said: 'For the coward's colour changes.' (Plut. *Aetia physica* 916b6-10 = 365c FHSG, trans. FHSG)²²

Plutarch's text reveals that Theophrastus' physiological explanation is also based on the *pneuma* that constitutes the octopus, since changes in the *pneuma*, when the octopus is frightened, are said to result to colour changes in the octopus' skin. Furthermore, Plutarch compares the emotional response of the octopus with that of human beings, who are also said to change

²¹ Θεόφραστος δὲ ἐν τῷ Περὶ τῶν μεταβαλλόντων τὰς χρόας τὸν πολύποδά φησι τοῖς πετρώδεσι μάλιστα <ἢ> μόνοις συνεξομοιοῦσθαι, τοῦτο ποιοῦντα φόβῳ καὶ φυλακῆς χάριν.

²² Διὰ τί τὴν χρόαν ὁ πολύποδος ἔξαλλάττει; πότερον, ὡς Θεόφραστος φέτο, δειλὸν ἔστι φύσει ζῷον· ὅταν οὖν ταραχθῇ, τρεπόμενον τῷ πνεύματι συμμεταβάλλει τὸ χρῶμα καθάπερ ἀνθρώπος· διὸ καὶ λέλεκται "τοῦ μὲν γάρ τε κακοῦ τρέπεται χρώσ".

colour and become pale when in fear, going so far as to cite a Homeric verse to support this claim (*Iliad* 13, 279). But the comparison between the changing colour of humans and that of non-human animals needs not be part of Theophrastus' reasoning, considering that it is Plutarch himself who, immediately after the presentation of Theophrastus' view, chooses to cite Pindar and Theognis, thus demonstrating his eagerness to invoke the literary authorities of the past in order to strengthen his argument (Plut. *Aet. phys.* 916b13-c4).

A most illuminating point is found in the following passage, where Plutarch presents his own explanation for the change of colour in an octopus, proposing an alternative to the account that he attributes to Theophrastus. Plutarch claims that, even if Theophrastus' account of the phenomenon may be plausible, it does not adequately explain the perfect assimilation of the octopus' colour to that of its close environment:

"Or do they imagine that it treats its colour like a garment, just easily making a change of clothes as it wishes? Is the truth this, that although the creature itself initiates the effect by feeling fright, the determining factor in the causation lies elsewhere? Just apply to the consideration of the problem the recognition that there are, as Empedocles wrote, 'emanations from all things that ever were.' Many streams of particles continuously leave not only animals and plants, earth and sea, but also stones and bronze and iron. Indeed everything that decays or gives off a smell does so because something is always streaming away and leaving it... Now it is particularly likely that many minute particles are continually detached from rocks by the sea-shore as they are sprayed and fretted by the sea; these fragments do not adhere to the bodies of any animal but the octopus: they either slip off the surface of those that have narrower pores or pass quickly through those that have more open ones, and in neither case can they be seen. The octopus, however, has a flesh which is obviously honeycombed in appearance and full of pores and so receptive of emanations; when it is frightened, it undergoes a change in its *pneuma* and effects one by it, tightening, so to speak, and contracting its body, so as to harbour on its surface the emanations from near-by objects without allowing them to penetrate it. And indeed its combination of roughness with softness, by offering places of lodgement to the particles that settle

on it, which do not disperse but collect and remain in position, causes its surface to be coloured so as to resemble the rocks. A strong piece of evidence in favour of this explanation is that this creature does not take on a likeness to all neighbouring objects any more than the chameleon does to pale colours: both take a likeness to those things only with whose emanations their pores are commensurate." (Plut. *Aet. phys.* 916c8-f5, trans. F.H. Sandbach)²³

The details of Plutarch's alternative explanation will be discussed later. For the time being, let me focus on the first lines of this text and point out that Plutarch, here, seems to group Theophrastus together with those who attribute to the octopus, just like in the case of humans, the capacity to change the colour of its skin at will (ἢ βούλεται).

A similar case is found in his essay *On the Intelligence of Animals*, where Plutarch claims that, according to Theophrastus, the octopus differs from the chameleon in that it may change its colour at will, while the chameleon merely does so from fear and to no purpose:

"For the chameleon changes (colour) not by any design, nor concealing itself, but does so from fear and to no purpose, being naturally frightened by noise and cowardly. And in accordance

²³ ἢ καθάπερ ἐσθῆτι τῇ γρόβῃ νομίζουσι χρῆσθαι, ῥρδίως οὐτως ἢ βούλεται μετενδύμενον. ἀρ' οὖν τὴν μὲν ἀρχὴν αὐτὸς ἐνδίδωσι τοῦ πάθους δεῖσας, τὰ δὲ κύρια τῆς αἰτίας ἐν ἄλλοις ἔστι; σκόπει δή, κατ' Ἐμπεδοκλέα 'γνοὺς δι τὸ πάντων εἰσὶν ἀπορροαὶ δοσ' ἐγένοντο·' οὐ γάρ ζώων μόνον οὐδὲ φυτῶν οὐδὲ γῆς καὶ θαλάττης ἀλλὰ καὶ λίθων ἀπεισῶν ἐνδείχων πολλὰ βεύματα καὶ χαλκοῦ καὶ σιδήρου· καὶ γάρ φθέγγεται πάντα καὶ οὐδωδε τῷ ῥεῖν ἀεί τι καὶ φθείρεσθαι συνεχῶς... μάλιστα δὲ τῶν παράλιων πετρῶν ἐπιφρανημένων καὶ ψηχυμένων ὑπὸ τῆς θαλάττης ἀπιέναι μέρη καὶ θραύσματα πολλὰ καὶ λεπτὰ <εἰκός> συνεχῶς, ἢ τοις τριχώμασιν ἀλλήλων διαφέροντα τοῖς μὲν ἄλλοις οὐ προσίσχεται σώμασιν> ἀλλὰ λανθάνει περιολισθάνοντα τῶν πυκνοτέρους ἐχόντων πόρους ἢ διεκθέοντα τῶν μανοτέρους, ὃ δὲ πολύπους τὴν τε σάρκα προσιθεῖν αὐτόθιν ἀνθρηγιώδης καὶ πολύπορος καὶ δεκτικὸς ἀπορροιῶν ἐστιν, διταν τε δείση, τῷ πνεύματι τρεπόμενος καὶ τρέπων οἷον ἔσφιγξ τὸ σῶμα καὶ συνήγαγεν, ὡστε προσδέχεσθαι καὶ στέγειν ἐπιπολῆς τὰς τῶν ἐγγύνες ἀπορροίας, καὶ γάρ ἡ τραχύτης μετὰ τῆς μαλακότητος ἔλικας παέχουσα τοῖς ἐπιφερομένοις μέρεσι, μὴ σκεδαννυμένοις ἀλλ᾽ ἀθροίζομένοις καὶ προσμένουσι, σύγχρονεν ἀπεργάζεται τὴν ἐπιφάνειαν <τοῖς ἐγγύ>τατα. τεκμήριον δὲ τῆς αἰτίας μέγα τὸ μήτε τοῦτον πᾶσιν ἐξομοιοῦσθαι τοῖς πλησίον μήτε τὸν χαρακιλέοντα τοῖς λευκοῖς τριχώμασιν, ἀλλὰ μόνοις ἐκάτερον, ὃν ταῖς ἀπορροίαις πόρους συμμέτρους ἔχουσιν.

with this, too, is the great amount of breath (in it), as Theophrastus says; for almost the entire body of the creature is filled by its lungs, and from this he infers that it is full of breath and for this reason able to change (colour). But the change (of colour) of the octopus is something that it does, rather than something that happens to it; for it changes (colour) deliberately, using this as a device both to hide from (the creatures) it fears and to capture (those) on which it feeds. For by (this) deceit it captures the latter as they do not try to escape, and escapes the former, as they pass it by." (Plut. *De soll. an.* 978e8-f6 = 365d FHSG, trans. FHSG)²⁴

To summarise briefly the different explanations suggested of the chameleon's and the octopus' colour changing: The chameleon is said to change from fear (*δέους*), to no purpose (*ἄλλως*), with no plan (*οὐδέν τι μηχανώμενος*) or aim to hide itself (*οὐδὲ κατακρύπτων ἔσυτὸν*). The change of its colour is due to its cowardly natural disposition and the alterations of the *pneuma* that fills its lungs, which in this case comprise most of its body. In the case of the octopus, changes of colour are not due to a simple affection (*οὐ πάθος*) that happens to it. Rather, the octopus acts with forethought (*ἐκ προνοίας*) and by design (*μηχανῆ χρώμενος*), both in order to avoid its enemies and in order to catch its prey. But can a non-rational animal, like the octopus, act with forethought? What does it mean to say, in this case, that it acts in such a way so as to achieve its goal?

It is not clear, however, where exactly in this text the attribution to Theophrastus ends. Could it be that Plutarch presents Theophrastus' view concerning the chameleon's change of colour and adds, immediately after, his own interpretation of the octopus' response? Indeed, it has been claimed that Plutarch

²⁴ μεταβάλλει γάρ οὐ μὲν χαμαιλέων οὐδέν τι μηχανώμενος οὐδὲ κατακρύπτων ἔσυτὸν ἀλλ' ὑπὸ δέους ἄλλως τρέπεται, φύσει ψιφοδεής ὁν καὶ δειλός· συνέπεται δὲ καὶ πνεύματος πλῆθος, ὡς Θεόφραστος. ὅλιγον γάρ ἀποδεῖ πᾶν τὸ σῶμα τοῦ ζώου πλῆρες εἶναι πνεύμανος, φη τεκμαίρεται τὸ πνευματικὸν αὐτοῦ καὶ διὰ τοῦτο πρὸς τὰς μεταβολὰς εὔτρεπτον. τοῦ δὲ πολύποδος ἔργον ἐστὶν οὐ πάθος ή μεταβολή· μεταβάλλει γάρ ἐκ προνοίας, μηχανῆ χρώμενος τοῦ λανθάνειν & δέδιε καὶ λαμβάνειν οἷς τρέφεται· παρακρουόμενος γάρ <τὰ μὲν> αἱρεῖ μὴ φεύγοντα τὰ δ' ἐκφεύγει παρερχόμενα.

makes a distinction between the chameleon's and the octopus' reaction that Theophrastus would not recognise.²⁵ However, Plutarch does not give any indication that the distinction is his own, although he makes sure to distance himself from Theophrastus when, in the previously quoted passage from his *Natural Explanations*, he introduces his alternative physiological explanation of the colour change of the octopus. Besides, the motivation of the octopus' reaction, in this passage, does not differ from the one that Plutarch attributes to Theophrastus in his *Natural Explanations*, where the octopus is said to change colour at will for the sake of its self-protection, while here it is said to change colour in order to escape its predators and to catch its prey.

Having presented the evidence for Theophrastus' account of the phenomenon of colour changing in non-human animals, I move to discuss the different explanations attributed to his view. These can be distinguished into two categories, psychological or formal explanations and physiological or material explanations. It is important to note, that these particular explanations only concern colour changes that involve internal factors, such as an animal's reaction to external stimuli, and do not concern those colour changes that come about merely as the result of external conditions. In other words, these explanations concern neither the case described by Photius, in which the colour of the chameleon simply adjusts to that of the animal's surroundings, nor the likely case of the octopus that changes its colour while peacefully moving from one part of the sea bottom to the other.

4. Psychological or formal explanations

The psychological explanations attributed to Theophrastus concern those cases in which the soul of the chameleon and the

²⁵ SHARPLES (1995) 95; (2006) 169; RHEINS (2015) 393, n. 47.

octopus is affected in such a way that the colour of their skin changes. More specifically, we may distinguish between two types of psychological explanations offered by Theophrastus:

First, the colour changes of the chameleon's skin are understood as automatic emotion-driven responses to some external disturbance, because the colour of the chameleon changes when the animal is in fear and it has no control over this change. This is how Photius and Plutarch read Theophrastus' account, namely that the chameleon changes colour from fear, and in this sense of its own accord, but with no design or forethought.

Second, the colour changes of the octopus' skin are understood as emotion-driven responses involving some kind of forethought and being goal-directed, since the colour of the octopus changes both when the animal tries to avoid its predators and, crucially, when it plans to catch its prey. This is what Athenaeus implies when he mentions that the octopus changes its colour for self-protection. In addition, this is what Plutarch suggests when he points out that the octopus' colour changes do not simply happen, but it is the octopus itself who initiates these changes.

To grasp the difference between these two types of psychological explanations, it is perhaps helpful to explore the same phenomenon in the case of human beings. The colour changes of one's complexion, when blushing or turning pale, is explained as an automatic emotion-driven response involving no design. Human beings have no capacity to change their colour at will, although they are rational and able to act with forethought. It becomes clear, therefore, that the two types of psychological explanations are offered by Theophrastus in order to differentiate the behaviour of two species of non-human animals, the chameleon and the octopus, and not in order to draw the line between rational human beings and non-rational animals.

But is it possible to characterise the octopus' colour changing — or, for that matter, the behaviour of any non-human animal — as an emotion-driven response involving forethought and having a certain aim? For such a claim is based on two

highly disputed assumptions: The first is that non-human animals have emotions, which motivate and guide their actions, while the second is that they also have cognitive capacities, allowing them to plan their actions in order to achieve their goals. However, can we attribute emotions and, in particular, fear to non-human animals? Some contemporary philosophers have suggested that emotions always imply beliefs, and hence beliefs should be regarded as necessary and sufficient conditions of emotions. This is the reason why some among them have claimed that emotions are uniquely human, even if certain species of non-human animals can be said to feel fear, pain, and pleasure. Others, though, especially those who are interested in animal rights, defend the view that the differences between human and non-human animals should more properly be considered ones of degree, since their cognitive capacities stand in a relationship that can justly be called an evolutionary continuum, including the emotions as well. Finally, there are also contemporary philosophers who have altogether denied that emotions are necessarily judgements, arguing instead that emotions are evaluative reactions shared by human and non-human animals alike.²⁶

Focusing on the Aristotelian tradition, and beginning with Aristotle himself, it is important to underline that Aristotle uses the term $\pi\acute{\alpha}\theta\gamma$, i.e. passions or affections, to include all kinds of bodily drives and sensations, as well as what we nowadays consider as emotions. For instance, both the painful sensation of being burnt and the emotion of envy are called $\pi\acute{\alpha}\theta\gamma$, with no distinction made between them. The question becomes, therefore, whether or not Aristotle actually ascribes those passions that are associated with emotions, in particular fear, to non-human animals. This issue has been debated extensively among scholars who have rightly detected a tension among

²⁶ On contemporary philosophical theories concerning the emotions of non-human animals, see e.g., NUSSBAUM (2001); KNUUTTILA (2004); NEWMAYER (2016).

Aristotle's treatises, and their suggestions to resolve it have been diverse. The main point of disagreement lies, again, on whether or not Aristotle thinks that at least some of the passions associated with emotions should be understood as involving beliefs and, if they do involve beliefs, it is equally questionable whether or not non-human animals can be said to possess them.

There are many passages in the Aristotelian corpus, in which non-human animals are said both to cause fright to others and to be themselves frightened. More specifically, in the eighth and ninth book of his *History of Animals*, Aristotle clearly seems committed to the humanisation of non-human animals when it comes to their emotional responses and characters.²⁷ In this context, human beings and non-human animals differ only quantitatively both in regard to emotions, like fear and confidence, as well as in their capacity for natural virtues, like courage and cowardice.²⁸ According to these books, emotions are associated with the faculty of sensation, and they can thus be attributed to humans and to non-human animals in varying degrees without any apparent difference in kind. But is fear, in Aristotle's view, simply a sensation or does it involve the belief that something is terrible? The definition of fear in Aristotle's *Rhetoric* (1382a21-22) suggests that the mere imagination ($\varphi\alphaντασία$) of something terrible may arouse a genuine fear, even in the absence of any beliefs about its objects. On the other hand, later in the *Rhetoric* (1382b29-32), as well as in both the *De anima* (427b21-22) and the *Nicomachean Ethics* (1115a9; 1117a20-21), Aristotle seems to imply that fear does involve some belief ($\δόξα$) and expectation ($\προσδοκία$), but also that there are certain beliefs that seem to be able to prevent fear.

Some scholars have argued that Aristotle does not really ascribe emotions to non-human animals, in our sense of the

²⁷ E.g., ARIST. *Hist. an.* 588a22; 608b31; 609a34; 609b17; 622b14; 627a18-19; 629b21; 630b12. It should be noted, though, that it is still controversial whether the eighth and ninth book of the *History of Animals* were actually written by Aristotle himself; see e.g. LLOYD (1983) 21; HUBY (1985).

²⁸ On natural virtues, see e.g. WHITE (1992).

term, but only bodily drives and pleasant or painful sensations. The fact that he applies emotional terms to animal responses is understood as the result of merely drawing an analogy to human experience, or simply recognising no need to avoid the metaphors of everyday language. Besides, the ancients were also guilty of anthropomorphism, and Aristotle was no exception.²⁹ On the other hand, there are scholars who have defended the thesis that Aristotle does ascribe emotions to non-human animals, but there is disagreement among them in how Aristotelian emotions should be conceived. Some have claimed that Aristotle does not regard beliefs as necessary for emotions, while others have insisted that he thinks of them as judgements about emotionally relevant matters.³⁰ But if Aristotelian passions associated with emotions imply beliefs, does this mean that the cognitive capacities of non-human animals are no different from those of human beings, who are presented as unique in making judgements upon which they act, and are thus the only rational animals?

According to Aristotle, the soul of a plant is only characterised by nutritive capacity, non-human animals have, in addition to this, appetitive and perceptive capacities, while human beings alone possess the intellectual capacity to form concepts and organise knowledge into systematic bodies.³¹ Indeed, Aristotle is occasionally cited as someone who strictly distinguishes human from non-human animals in terms of their cognitive capacities. These include, in particular, the capacity to reason (*λόγος*) and calculate (*λογισμός*), as well as the capacity for technical skill (*τέχνη*), knowledge (*ἐπιστήμη*), thought (*διάνοια*), and theoretical understanding or intellect (*νοῦς*).³² Hence, in Aristotle's view, non-human animals possess imagination (*φαντασία*), but none

²⁹ FORTENBAUGH (1971); LLOYD (1983); KONSTAN (2006) xii and 21.

³⁰ NUSSBAUM (1978) essays 4 and 5; SORABJI (1993) 56-57.

³¹ E.g., ARIST. *De an.* 414a29-b3; 414b16-19.

³² E.g., ARIST. *De an.* 404b4-6; 427b7-15; 428a20-25; 429a6-8; 433a11-12; 434a10-12; *Mem.* 450a15-17; *Eth. Nic.* 1098a3-4; *Eth. Eud.* 1224a27; *Pol.* 1332b5.

have belief ($\delta\acute{\epsilon}\xi\alpha$) or conviction ($\pi\iota\sigma\tau\iota\zeta$);³³ relying on imagination, they act voluntarily and are able to find subgoals that fit to their ultimate aim.³⁴ Nevertheless, there are texts in which Aristotle blurs this clearly drawn distinction, by attributing to non-human animals some kind of practical sense ($\sigma\acute{\nu}\nu\epsilon\sigma\iota\zeta$) or intelligence ($\varphi\acute{\rho}\nu\eta\sigma\iota\zeta$), and considering them able enough to think about their future and to possess a power of forethought ($\delta\acute{\nu}\nu\alpha\mu\iota\zeta$; $\pi\rho\o\nu\eta\tau\iota\kappa\acute{\eta}$: *Nicomachean Ethics* 1141a22-28). For Aristotle recognises that at least some non-human animals have memories, some can learn and teach, and a few even achieve a small degree of experience ($\acute{\epsilon}\mu\pi\epsilon\iota\zeta\alpha$).³⁵ Indeed, in his *History of Animals* (588a23-31), Aristotle draws similarities between human and non-human animals not only in regard to emotional complexities, but also as concerns their intelligent understanding. For instance, deer, hares, cuckoos, cranes, swallows, and elephants are all said to have some kind of practical intelligence, and wild birds are said to build their nests for the safety of their offspring.³⁶ Also, in the *De anima* (427b7-11), he explicitly attributes to some animals practical sense or intelligence, and makes clear that this is different from theoretical understanding.

So, there is another tension in Aristotelian psychology, this time concerning non-human animal intelligence, and scholars have dealt with it in different ways. Some have suggested that Aristotle's claims about the similarities between human and non-human animals are simply analogous; just as technical skill, practical intelligence, and wisdom are found in humans, so too in certain animals some other such natural capacity is found. In other words, when it comes to non-human animals, Aristotle's references to practical intelligence should not be understood in a

³³ E.g., ARIST. *De an.* 428a18-b9; 433a10-13; 433b27-30; *De motu an.* 701a34-36; 701b18-19.

³⁴ E.g., ARIST. *Eth. Nic.* 1111a25-26; 1111b7-9.

³⁵ E.g., ARIST. *De an.* 428a8-11; 24-25; *Mem.* 449b28-30; *Metaph.* 980a27-b28.

³⁶ E.g., ARIST. *Hist. an.* 488b15; 608b2; 612b18-32; 614b31-32; 618a25; 618b18; 630b21.

technical way, but rather in a loose colloquial manner. The thought, then, is that Aristotle projects human concepts onto other animals as is done in folklore and fable; animals are motivated by appetite and desire, but not reason. However, in the absence of reason, Aristotelianism preserves resources for many cognitive capacities in non-human animals, since they clearly possess, imagination, memory, and various types of sense perception.³⁷ On the other hand, many scholars have defended the view that practical intelligence exists in all human and non-human animals, proclaiming a universal concept of intelligence that is found in different species on a spectrum that requires each case to be treated individually. In this view, the practical intelligence that non-human animals develop is rather limited, since the experience they develop by retaining through memory what they have perceived is rather limited. In fact, Aristotle claims that, in contrast to human beings, the sort of memory and experience non-human animals develop does not give them the ability to think. Animals cognitively respond in complex ways to their surroundings, but they do not have the ability to grasp universals, and thus to formulate thoughts. Other scholars, however, have been more generous towards the cognitive capacities of non-human animals, and have been even willing to attribute to them concepts and the exercise of practical syllogism.³⁸

These are some of the intricacies that have already been detected in Aristotle's project of animal psychology, which concern, in particular, the similarities and differences between human and non-human animal cognition. His immediate collaborators, especially Eudemus, Theophrastus, and Strato, participated in this project and extended it. To focus on Theophrastus' contribution, he is reported to have written a treatise with the title *On the Intelligence and Habits of Living Creatures* (*Περὶ ζώων φρονήσεως καὶ ἥθους*), but unfortunately, we have no surviving fragments that we can

³⁷ FORTENBAUGH (1971); LLOYD (1983) 18-43; SORABJI (1993) 12.

³⁸ LABARRIERE (1984); (1990); LENNOX (1999) 21-22; OSBORNE (2007) 79-94; FREDE (2008); LEFÈVRE (2008); CONNELL (forthcoming).

definitively tie to it (Diog. Laert. 4, 49). We have, though, fragments from his treatise *On Creatures that Retreat into Holes* (*Περὶ τῶν φωλενόντων* 366-370 FHSG), in which he regards hibernation and aestivation as measures taken by some non-human animals to avoid the cold in the winter or the heat in the summer. Moreover, the fact that, in his small treatise *On Creatures Said to be Grudging* (*Περὶ τῶν λεγομένων ζῷων φθορεῖν* 362A FHSG), Theophrastus denies that non-human animals are motivated by envy, grudgingness, and hostility towards human beings does not mean that they lack all sorts of emotions; what they lack are only those emotions that imply knowledge of human technology and medicine.³⁹ Interestingly enough, in the same treatise, he even accuses humans of applying their own suppositions (*ὑπολήψεις*) when they impose grudgingness upon non-rational animals (*άλογοι*) as a motive for their actions. Therefore, it seems that Theophrastus, here, points to a clear difference between non-rational animals and rational human beings. But what kind of difference does he have in mind? Is there a gap between human and non-human animals, or a cognitive continuum of different degrees?

Among Theophrastus' fragments, we find passages in which he follows Aristotle in suggesting that the acquisition of beliefs is a later development with which only humans are endowed:

“And just as the growth of the branches of knowledge and of skills is a later development, so also is what is called opinion. For when the soul yields to the phantasia being produced in it from the sensation, and inclines and assents to the object that has appeared, it is said to be opinion.” (Sext. Emp. *Math.* 7, 225-226 = 301A FHSG, trans. FHSG)⁴⁰

On the other hand, Theophrastus often emphasises the links rather than the distinctions between humans and other animals, suggesting that, in his view, animals have broader cognitive

³⁹ FORTENBAUGH (1971); COLE (1992); ZUCKER (2017).

⁴⁰ ὥσπερ δὲ ἡ τῶν ἐπιστημῶν καὶ τεχνῶν φύσις ἐστὶν ὑστερογενής, οὕτω καὶ ἡ καλουμένη δόξα· ὅταν γὰρ εἰέῃ ἡ ψυχὴ τῇ ἀπὸ τῆς αἰσθήσεως ἐγγενομένῃ φαντασίᾳ καὶ τῷ φανέντι πρόσθιται καὶ συγκατάθηται, λέγεται δόξα.

capacities than are seen in the work of Aristotle. For instance, in the opening lines of the first book of his *History of Plants*, where some general remarks about plants are made, animals are said to carry out actions (*πράξεις*) in contrast to plants. This statement is particularly striking, given that Aristotle (*Eth. Nic.* 1139a19-20; 1139a30-35) denies actions to animals, since actions presuppose a decision based on the exercise of reason. Thus, the ascription of actions to non-human animals by Theophrastus implies that, according to him, they have at least some degree of reason.

Most importantly, we have statements of Theophrastus quoted in Porphyry's *On abstinence* that stress the commonality or kinship (*οἰκεῖος, συγγενής*) that humans have with non-human animals. These statements, which mostly or entirely come from Theophrastus' treatise *On Piety*, belong to a series of arguments against animal sacrifice. Theophrastus states that the souls of human and non-human animals do not differ in their natures, which is to say that they do not differ in their desires (*ἐπιθυμίαι*) and impulses (*δργαί*), nor even in their calculations (*λόγοι*) and sense perceptions (*αἰσθήσεις*):

“Thus also we posit that all men are kin to each other and indeed also to all the animals; for the principles of their bodies are naturally the same. I say (this) not with reference to the primal elements, for they are the source also of plants. Rather (I mean), e.g., skin, flesh and the kind of fluids naturally present in animals. And much more (are men and animals related) because the souls they have are not naturally different. I mean, of course, (not different) in their desires and angry impulses, and further in their calculations and above all in their sensations. But just as with bodies so with souls, some animals have them in a highly finished condition, others less so, yet for all of them the principles are naturally the same. The relationship of emotions makes this clear.” (Porph. *Abst.* 3, 25, 16-29 = 531 FHSG trans. FHGS)⁴¹

⁴¹ οὕτω δὲ καὶ τοὺς πάντας ἀνθρώπους ἀλλήλοις τίθεμεν [καὶ] συγγενεῖς, καὶ μὴν <καὶ> πᾶσι τοῖς ζῷοις. αἱ γὰρ τῶν σωμάτων ἀρχαὶ πεφύκασιν αἱ αὐταὶ λέγω δὲ οὐκ ἐπὶ τὰ στοιχεῖα ἀναφέρων τὰ πρώτα· ἐκ τούτων μὲν γάρ καὶ τὰ φυτά· ἀλλ’ οἶον δέρμα, σάρκας καὶ τὸ τῶν θηρῶν τοῖς ζῷοις σύμφυτον γένος· πολὺ δὲ μᾶλλον τῷ τὰς ἐν αὐτοῖς ψυχὰς ἀδιαφόρους πεφυκέναι, λέγω δὴ ταῖς ἐπιθυμίαις καὶ ταῖς δργαῖς, ἔτι δὲ τοῖς λογισμοῖς, καὶ μάλιστα πάντων ταῖς

Theophrastus' claim, here, is quite intriguing. But is he going so far as to say that animal souls are the same as human souls, or that they are the same in kind but still different in degree? It has been argued that these texts signal an important change from Aristotle's doctrine, but there is no reason to regard Theophrastus' stance as critical or polemical towards Aristotle. The difference between their approaches has reasonably been interpreted as one of emphasis: Aristotle marks the discontinuities and dissimilarities between human and non-human animals, whereas Theophrastus stresses their deep underlying similarities. Indeed, Theophrastus' views on non-human animals can be seen as an elaboration of Aristotle's doctrines rather than a divergence from them. He, too, acknowledges that animals have cognitive capacities of at least some degree, but chooses to underline the gap between animals and plants and not, as Aristotle does, between human and non-human animals.⁴²

Thus, when Plutarch reports Theophrastus' distinction between the automatic response of the chameleon and the octopus' exercise of forethought in changing the colour of its skin, it should not surprise us that a non-human animal possesses practical intelligence. For it seems that, according to Theophrastus, just as for Aristotle, non-human animals have no beliefs yet may still be endowed with cognitive capacities that allow them to plan their actions in such a way so as to have a better chance in achieving their goals. However, Theophrastus seems to take a more respectful and generous stance than Aristotle towards non-human animals, recognising degrees in their cognitive capacities and enlarging the list of animals who have the ability of forethought. As we have seen, Aristotle (*Part. an.* 679a13) does not consider the octopus as particularly intelligent, whereas Theophrastus grants it the capacity to change its colour with the aim of avoiding its enemies

αἰσθήσειν. ἀλλ' ὡσπερ τὰ σώματα, οὕτω καὶ τὰς ψυχὰς τὰ μὲν ἀπηκριβωμένας ἔχει τῶν ζώων, τὰ δὲ ἡπτὸν τοιαύτας, πᾶσι γε μὴν αὐτοῖς αἱ αὐτοὶ πεφύκασιν ἀρχαί. δηλοῦ δὲ ή τῶν παθῶν οἰκειότης.

⁴² FORTENBAUGH (1971) 151-157; (1974) 63-70; (2011) 402-403; COLE (1992); SORABJI (1993); SHARPLES (1995) 32-37; RHEINS (2015) 390-396.

and, even more strikingly, at catching its prey. Hence, it may be true that Plutarch is one of only a few extant ancient authors who devotes entire treatises to issues relating to animals,⁴³ but the difference in motivation he reports between the chameleon's and the octopus' colour changing should be considered as part of Theophrastus' own account of animal intelligence.

5. Physiological or material explanations

There seems to be complete agreement between the psychological explanations put forth by — that is, the physical mechanisms invoked to explain the colour changing phenomena — where these authors differ significantly.

Let us take Aristotle's account, again, as our point of departure for understanding the physical mechanisms behind the colour changes of the chameleon and the octopus. As we have seen above, in his *History of Animals* (503b2-8), Aristotle claims that the chameleon turns black when it is "inflated with air". It has been suggested that this passage reads like a detailed report of a dissection,⁴⁴ but we may also assume that the chameleon inflates itself by breathing air. After all, the ancients mistakenly thought that the chameleon is the only animal that does not live on food or drink, but derives its total nutrition solely from the air.⁴⁵ On the other hand, the octopus' change of colour is described in Aristotle's *Parts of Animals* (692a21-25) as due

⁴³ Plutarch's moral essay *On the Intelligence of Animals* offers an extensive defense against the Stoics, taking the position that all animals have a share of reason, although Plutarch himself acknowledges that non-human animals are incapable of attaining to the fullness of reason to which education and practice can lead humans. On Plutarch's account of animal intelligence, see NEWMEYER (2006) 10-47 and (2014).

⁴⁴ Later in the same chapter it is mentioned that the chameleon continues to function with its breath or *pneuma* even after being cut open, but there is no explicit link there between the amount of breath and the change of colour (SHARPLES (1995) 92; (2006) 169 n. 13).

⁴⁵ PLIN. *NH* 8, 122.

solely to fear. Cephalopods are said to have a cold constitution due to being bloodless,⁴⁶ and this disposes them to easily become frightened and emit ink or change their colour, at least in the case of the octopus (*Part. an.* 679a12-14).

In addition, there are other Aristotelian passages that stress the importance of blood for colour changes. For instance, again in the *Parts of Animals* (651a12-17), the nature of blood is said to affect both the natural disposition and the sensory faculties of animals in many ways. This is what we might reasonably expect, since blood is the material and nutrient from which the whole body is constituted. It thus makes a considerable difference whether blood — or the fluid that is analogous to blood in bloodless animals — is hot or cold, thin or thick:

“Some at any rate of the animals with watery blood have a keener intellect. This is due not to the coldness of their blood, but rather to its thinness and purity; neither of which qualities belongs to the earthy matter. For the thinner and purer its fluid is, the more easily affected is an animal’s sensibility. Thus it is that some bloodless animals are more intelligent than some among the sanguineous kinds. Such for instance, as already said, is the case with the bee and the tribe of ants, and whatever other animals there may be of a like nature. At the same time too great an excess of water makes animals timorous. For fear chills the body; so that in animals whose heart contains so watery a mixture the way is prepared for the operation of this emotion. For water is congealed by cold. This also explains why bloodless animals are, as a general rule, more timorous than such as have blood, so that they remain motionless, when frightened, and discharge their excretions, and in some instances change colour.” (*Arist. Part. an.* 650b18-33)⁴⁷

⁴⁶ Cephalopods are bloodless but have a fluid that is the counterpart of the blood and an organ that is the counterpart of the heart (ARIST. *Part. an.* 647a30-31; 648a1-20; 678b1-4).

⁴⁷ Συμβαίνει δ’ ἐνιά γε καὶ γλαφυρωτέραν ἔχειν τὴν διάνοιαν τῶν τοιούτων, οὐ διὰ τὴν ψυχρότητα τοῦ αἷματος, ἀλλὰ διὰ τὴν λεπτότητα μᾶλλον καὶ διὰ τὸ καθαρὸν εἶναι· τὸ γὰρ γεώδες οὐδέτερον ἔχει τούτων. Εὔκινητοτέραν γὰρ ἔχουσι τὴν αἰσθησιν τὰ λεπτοτέραν ἔχοντα τὴν ὑγρότητα καὶ καθαρωτέραν. Διὰ γὰρ τοῦτο καὶ τῶν ἀναίμων ἐνια συνετωτέραν ἔχει τὴν ψυχὴν ἐνίων ἐναίμων, καθάπερ εἴρηται πρότερον, οἷον ἡ μελιττα καὶ τὸ γένος τὸ τῶν μυρμήκων κανὸν εἰ τι ἔτερον

The octopus, therefore, changes colour as a result of being frightened and its particularly cowardly disposition is explained by reference to the watery fluid that constitutes it. But it is worth noting that, although the thinness of this fluid could be said to make the octopus more intelligent than some sanguineous animals, Aristotle does not use the octopus here as a paradigmatic case in this regard.

In general, emotions in human and non-human animals are associated with the heating or chilling of blood, which causes respectively small expansions and contractions of the heart. However, such cardiac movements are also associated in Aristotle with the expansion or contraction of what he calls the “connate *pneuma*” (*σύμφυτον πνεῦμα*), a warm air form substance that is generated together with each individual animal and kept inside it, primarily in the heart. Aristotle’s notion of the *pneuma* was influenced by, if not borrowed from, the medical theories of his time, but it is uncertain whether or not he himself had a systematic theory on the topic, since his relevant surviving remarks are not always consistent with one another nor with other Aristotelian doctrines.⁴⁸ Although Aristotle’s account of the *pneuma* has received recent careful study, it is admittedly very difficult to reconstruct a coherent narrative, given the scattered nature of the evidence. It seems plausible, though, that the role of the *pneuma* is to convert qualitative change into quantitative change, such as thermic alterations of the heart into expansion and contraction. This is to say, if the perception of an object is pleasant or painful, the perceptual alteration in the heart is accompanied by a respective heating or chilling response that results in the expansion or contraction of the *pneuma*. This creates a mechanical impulse that brings about the motion of the limbs. But apart from its

τοιοῦτόν ἔστιν. Δειλότερα δὲ τὰ λίαν ὑδατώδη. Οὐ γάρ φύσις καταψύχει· προωδοποίηται οὖν τῷ πάθει τὰ τοιαύτην ἔχοντα τὴν ἐν τῇ καρδίᾳ κρᾶσιν· τὸ γάρ ὑδωρ τῷ ψυχρῷ πηκτόν ἔστιν. Διὸ καὶ τέλλα τὰ ἄναιμα δειλότερα τῶν ἔναιμων ἔστιν ὡς ἀπλῶς εἰπεῖν, καὶ ἀκινητίζει τε φοβούμενα καὶ προέται περιττώματα καὶ μεταβάλλει ἕνia τὰς χρόας αὐτῶν.

⁴⁸ Not even the spurious treatise *Περὶ πνεύματος* (*De spiritu*), transmitted with the *Corpus Aristotelicum*, offers a unified account of the connate *pneuma*. For the authenticity issue of the *De spiritu*, see GREGORIC / LEWIS (2015) 159–160.

principal role in animal motion, the *pneuma* also has an important role in the reproduction of animals as well as in their capacity for sense perception, notably in connecting the heart with the peripheral sense organs.⁴⁹

It seems, though, that the *pneuma* is given a more extended role by Theophrastus than it is by Aristotle, so much so that it has been suggested that, in Theophrastus, we find a unified *pneuma* theory. In this view, the function of the *pneuma* is to keep the body and the soul of human and non-human animals together, linking psychic functions with physical motions.⁵⁰ It is precisely this *pneuma* to which Theophrastus refers in his attempt to explain the colour changes of the chameleon and the octopus. As we have seen in Photius' text, Theophrastus gives two physiological explanations of the chameleon's and the octopus' colour changing: He claims, at first, that these changes in colour are due to an alteration of the moisture within these animals; for the chameleon, this is an alteration of the blood, while in the case of the octopus, this refers to some other fluid of a similar sort. Immediately after this, though, Theophrastus explicitly states that the chameleon changes colour by means of its *pneuma*. Moreover, it is, again, due to their *pneuma* that both the chameleon and the octopus change their colour in both passages from Plutarch's essays: as soon as these animals get frightened, Theophrastus is reported to have claimed that their *pneuma* changes, and this consequently affects the colour of their skin. But are these two different physical mechanisms consistent? Theophrastus does not seem to have found anything problematic in presenting the moisture and the *pneuma* as alternative explanations, a pattern that he also presents in the case of perspiration at the beginning of his small treatise *On Sweat* (*Περὶ ἰδρώτων* 1, 2-6 Fortenbaugh). Perhaps he thought

⁴⁹ The remarks in this paragraph on Aristotle's account of the *pneuma* are based on FREUDENTHAL (1995) 106-148; BERRYMAN (2002); CORCILIUS (2008) 332-343; BUDDENSIEK (2009); CORCILIUS / GREGORIC (2013); GREGORIC / KUHAR (2013); CONNELL (2016) 215-220; GREGORIC (forthcoming).

⁵⁰ SHARPLES (1995) 28-29; 93.

that the *pneuma* functions as a means of altering the blood of an animal, or some other similar fluid, thus affecting its moisture and leading to a change in its colour. However, no ancient source gives us any additional information on this point.

Furthermore, there is no inconsistency between these physiological or material explanations and the psychological or formal ones; they should rather be seen as two complimentary ways of looking at the same phenomenon.⁵¹ For, according to Theophrastus, physical mechanisms and emotion-driven behaviour are just two descriptions of the same phenomenon in the case both of human beings and of non-human animals. This is certainly an Aristotelian position, which is made clear when we take into account the definition of anger in the *De anima* (403a29-b7) both as the boiling of blood around the heart as well as the desire to hurt someone in return.

6. Colour theories

But how does Theophrastus explain the specific colours produced on the skin of the chameleon and the octopus? Unfortunately, there is no evidence to help us answer this question. It is interesting, though, that there is no mention in Theophrastus' fragments of the transparent (*διαφανές*), which is, in Aristotle's view, what makes things coloured. Indeed, colour is characterised by Aristotle (*De sensu* 439b11-12) as the limit of the transparent in a determinately bounded body. But there are also passages in the Aristotelian corpus suggesting that heat and air make bodies white, while water and earthy matter make bodies black.⁵² I have elsewhere claimed that, according to Aristotle, the presence of each of the four basic elements — fire, air, water, and earth — influences the degree to which a body is transparent, and thus

⁵¹ SHARPLES (2006) 169.

⁵² E.g., ARIST. *Mete.* 374a7-8; 18-19; 377b22-23; *Gen. an.* 735b33-37; 784b13-15; 786a12-21.

the colour of a body seems to depend on the proportion of the different elements which constitute it.⁵³

However, some Peripatetics after Aristotle abandoned the notion of the transparent altogether, and decided to attribute colour directly to the four elements themselves.⁵⁴ Perhaps it is not surprising, then, that Theophrastus does not refer to the transparent. He may have thought that an animal's colour depends on the proportion of its constitutive elements and, when this proportion changes — for instance, because of changes in the animal's moisture, due to the expansion or contraction of its *pneuma* — the colour of its skin also changes. To again adopt the cases of the chameleon and the octopus, when they are in fear their blood chills, their *pneuma* contracts, and their colour gets darker, since heat and air are said to make the colour of bodies white. Needless to say, this is a highly speculative reconstruction of Theophrastus' colour theory.

On the other hand, we know more about Plutarch's alternative theory. For, as we have seen above, Plutarch (*Aet. phys.* 916c8-f5) refers to Empedocles and claims that, when frightened, the octopus undergoes a change in its *pneuma* that causes its body to contract. It thus retains the emanations from nearby objects on its surface, which is full of pores, without allowing them to penetrate it. In fact, the same colour theory is also found in Plutarch's essay *On Having Many Friends*, in which he contrasts the superficial changes of the octopus' colour to the long-lasting changes that are due to real friendships:

“However, the changes in the octopus have no depth, but are wholly on the surface, which, owing to its closeness or looseness of texture, takes up the emanations from objects which come near to it; whereas friendships seek to effect a thorough-going likeness in characters, feelings, language, pursuits, and dispositions.” (Plut. *De amic. mult.* 96f-97a, trans. F. Cole Babbitt slightly modified)⁵⁵

⁵³ On Aristotle's theory of colour, see IERODIAKONOU (2018).

⁵⁴ GANSON (2004).

⁵⁵ καίτοι τοῦ πολύποδος αἱ μεταβολαὶ βάθος οὐκ ἔχουσιν, ἀλλὰ περὶ αὐτὴν γίγνονται τὴν ἐπιφάνειαν, στυφότητι καὶ μανότητι τὰς ἀπορροίας τῶν

According to Empedocles' theory of colours, things are coloured because of the proportion of the elements of fire and water that constitute them. Moreover, we perceive colours because particles of fire and water, which are emitted from all things, enter the commensurate pores of our eyes.⁵⁶ Plutarch invokes Empedocles' theory, but his description of it does not exactly correspond to what we know from other sources. Although Plutarch also talks of emanations, these are not particles of fire and water but rather of stone, bronze, and iron.

Does Plutarch apply Empedocles' theory to the chameleon's and the octopus' colour changing phenomenon in a clumsy way, or is it that the emanation theory of colour has undergone certain developments by Plutarch's time? I am afraid I cannot resolve this issue here, but it is clear that Plutarch disagrees with Theophrastus' theory of colour changing and bases his own on two strong arguments: First, his emanation theory is supposed to explain the perfect assimilation of the colour of the chameleon and the octopus to their surroundings, since what they retain in their skin are particles from their surroundings. Second, his emanation theory is supposed to explain the fact that the chameleon and the octopus do not take all colours, but only the colours of those things with whose emanations their pores are commensurate.⁵⁷

7. Conclusion

Is Plutarch's account of the colour changing phenomena in non-human animals an improvement over the one suggested by Theophrastus? Given that the textual material available to us is so

πλησιαζόντων ἀναλαμβάνουσαν· αἱ δὲ φύλαι τὰ ἥθη ζητοῦσι συνεξομοιοῦν καὶ τὰ πάθη καὶ τοὺς λόγους καὶ τὰ ἐπιτηδεύματα καὶ τὰς διαθέσεις.

⁵⁶ On Empedocles' theory of colour, see IERODIAKONOU (2005).

⁵⁷ Since Plutarch's suggestion is that the chameleon and the octopus retain the emanations from their surroundings on their skin, it makes no sense to claim that their colour depends on whether or not their pores are commensurate with these emanations.

scarce, it is extremely difficult to take sides in this debate. But we do know something about its later history. In a small essay with the title *Why does the Octopus Change its Colour to Assimilate to the Stones?* (Διατὶ τὴν χροιὰν ὁ πολύπους ἔξαλλάτει αἷς ἀν πέτραις προσομιλήσῃ), the eleventh century Byzantine scholar Michael Psellos (*De omnifaria doctrina* 181) is clearly influenced by Plutarch. He explains the colour changes of the octopus by reference to the particles of stones, bronze, and iron that are emitted by near-by things and are commensurate with the pores of the octopus' body. So, whether it was Theophrastus or Plutarch among the ancients who offered the best explanation of such phenomena, it seems that Plutarch's explanation was better received by later readers.

Works cited

- BERRYMAN, S. (2002), "Aristotle on Pneuma and Animal Self-Motion", *OSAPh* 23, 85-97.
- (forthcoming), "Animal Cognition in Aristotle", in *The Cambridge Companion to Aristotle's Biology* (Cambridge).
- BUDDENSIEK, F. (2009), "Aristoteles' Zirbeldrüse? Zum Verhältnis von Seele und *pneuma* in Aristoteles' Theorie der Ortsbewegung der Lebewesen", in D. FREDE / B. REIS (eds.), *Body and Soul in Ancient Philosophy* (Berlin), 309-330.
- COLE, E.B. (1992), "Theophrastus and Aristotle on Animal Intelligence", in W.W. FORTENBAUGH / D. GUTAS (eds.), *Theophrastus. His Psychological, Doxographical, and Scientific Writings* (New Brunswick), 45-62.
- CONNELL, S.M. (2016), *Aristotle on Female Animals. A Study of the Generation of Animals* (Cambridge).
- CORCILIUS, K. (2008), *Streben und Bewegen. Aristoteles' Theorie der animalischen Ortsbewegung* (Berlin).
- CORCILIUS, K. / GREGORIC, P. (2013), "Aristotle's Model of Animal Motion", *Phronesis* 58, 52-97.
- DETIENNE, M. / VERNANT, J.-P. (1974), *Les ruses de l'intelligence. La métis des Grecs* (Paris); (1991) *Cunning Intelligence in Greek Culture and Society*, trans. J. LLOYD (Chicago).
- ELLIOT, A.J. / FAIRCHILD, M.D. / FRANKLIN, A. (eds.) (2015), *Handbook of Colour Psychology* (Cambridge).

- FORTENBAUGH, W.W. (1971), "Aristotle: Animals, Emotion, and Moral Virtue", *Arethusa* 4, 137-165.
- (2011), "Theophrastus and Strato on Animal Intelligence", in M.-L. DESCLOS / W.W. FORTENBAUGH (eds.), *Strato of Lampsacus. Text, Translation, and Discussion* (New Brunswick), 399-412.
- FORTENBAUGH, W.W. et al. (eds.) (1992), *Theophrastus of Eresus. Sources for His Life, Writings, Thought and Influence*. Parts 1-2 (Leiden).
- FREDE, M. (2008), "Aristotle on Thinking", *Rhizai* 5, 287-301.
- FREUDENTHAL, G. (1995), *Aristotle's Theory of Material Substance, Heat and Pneuma, Form and Soul* (Oxford).
- GANSON, T.S. (2004), "Third-Century Peripatetics on Vision", in W.W. FORTENBAUGH / S.A. WHITE (eds.), *Lyco of Troas and Hieronymus of Rhodes. Text, Translation, and Discussion* (New Brunswick), 355-362.
- GODFREY-SMITH, P. (2017), *Other Minds. The Octopus and the Evolution of Intelligent Life* (New York).
- GREGORIC, P. (forthcoming), "De Motu Animalium Chapters 9 and 10", in O. PRIMAVESI / C. RAPP (eds.), *Aristotle's De Motu Animalium. Proceedings of the XIXth Symposium Aristotelicum*.
- GREGORIC, P. / KUHAR, M. (2013), "Aristotle's Physiology of Animal Motion: On *Neura* and Muscles", *Apeiron* 47, 94-115.
- GREGORIC, P. / LEWIS, O. (2015), "Pseudo-Aristotelian *De Spiritu*: A New Case Against Authenticity", *CPh* 110, 159-167.
- HEATHCOTE R. et al. (2018), "Dynamic Eye Colour as an Honest Signal of Aggression", *Current Biology* 28, 11, R635-R655.
- HUBY, P. (1985), "Theophrastus in the Aristotelian Corpus", in A. GOTTHELF (ed.), *Aristotle on Nature and Living Things* (Pittsburgh), 313-325.
- IERODIAKONOU, K. (2005), "Empedocles on Colour and Colour Vision", *OSAPh* 29, 1-37.
- (2006), "The Greek Concept of *Sympatheia* and its Byzantine Appropriation in Michael Psellus", in P. MAGDALINO / M. MAVROUDI (eds.), *The Occult Sciences in Byzantium* (Geneva), 97-117.
- (2015), "Hellenistic Philosophers on the Phenomenon of Changing Colors", in B. HOLMES / K.-D. FISCHER (eds.), *The Frontiers of Ancient Science. Essays in Honor of Heinrich von Staden* (Berlin), 227-250.
- (2018), "Aristotle and Alexander of Aphrodisias on Colour", in B. BYDÉN / F. RADOVIC (eds.), *The Parva Naturalia in Greek, Arabic and Latin Aristotelianism. Supplementing the Science of the Soul* (Cham), 77-90.
- KNUUTTILA, S. (2004), *Emotions in Ancient and Medieval Philosophy* (Oxford).

- KONSTAN, D. (2006), *The Emotions of the Ancient Greeks. Studies in Aristotle and Classical Literature* (Toronto).
- LABARRIÈRE, J.-L. (1984), "Imagination humaine et imagination animale chez Aristote", *Phronesis* 29, 17-49 = LABARRIÈRE, J.-L. (2005), *La condition animale. Études sur Aristote et les Stoïciens* (Louvain-la-Neuve), 85-120.
- (1990), "De la *phronèsis* animale chez Aristote", in D. DEVEREUX / P. PELLEGRIN (eds.), *Biologie, logique et métaphysique chez Aristote* (Paris), 405-428 = LABARRIÈRE, J.-L. (2005), *La condition animale. Études sur Aristote et les Stoïciens* (Louvain-la-Neuve), 121-147.
- LEFÈBRE, R. (2008), "Aristote, le syllogisme pratique et les animaux", *Revue de métaphysique et de morale* 60, 535-550.
- LEHMANN, G.K. / ELLIOT, A.J. / CALIN-JAGEMAN, R.J. (2018), "Meta-Analysis of the Effect of Red on Perceived Attractiveness", *Evolutionary Psychology* 16, 1-27.
- LENNOX, J.G. (1999), "Aristotle on the Biological Roots of Virtue: The Natural History of Natural Virtue", in J. MAIENSCHEN / M. RUSE (eds.), *Biology and the Foundations of Ethics* (Cambridge), 10-31 = D. HENRY / K.M. NIELSEN (eds.) (2015), *Bridging the Gap between Aristotle's Science and Ethics* (Cambridge), 193-213.
- LLOYD, G.E.R. (1983), *Science, Folklore, and Ideology. Studies in the Life Sciences in Ancient Greece* (Cambridge).
- MONTGOMERY, S. (2016), *The Soul of an Octopus. A Surprising Exploration into the Wonder of Consciousness* (New York).
- NEWMYER, S.T. (2006), *Animals, Rights, and Reason in Plutarch and Modern Ethics* (London).
- (2014), "Animals in Plutarch", in M. BECK (ed.), *A Companion to Plutarch* (Oxford), 223-234.
- (2016), *The Animal and the Human in Ancient and Modern Thought. The 'Man Alone of Animals' Concept* (London).
- NUSSBAUM, M.C. (1978), Aristotle's *De Motu Animalium. Text with Translation, Commentary and Interpretive Essays* (Princeton).
- (2001), *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions* (Cambridge).
- OSBORNE, C. (2009), *Dumb Beasts & Dead Philosophers. Humanity & the Humane in Ancient Philosophy and Literature* (Oxford).
- RHEINS, J.G. (2015), "Human and Animal Cognition in *Problemata 30.6*", in R. MAYHEW (ed.), *The Aristotelian Problemata Physica. Philosophical and Scientific Investigations* (Leiden), 381-412.
- SHARPLES, R.W. (1995), *Theophrastus of Eresus. Sources for his Life, Writings, Thought and Influence. Commentary. Vol. 5, Sources on Biology* (Leiden).

- (2006), “Common to Body and Soul: Peripatetic Approaches after Aristotle”, in R. KING (ed.), *Common to Body and Soul. Philosophical Approaches in Explaining Living Behaviour in Graeco-Roman Antiquity* (Berlin), 165-186.
- (2008), “Philo and Post-Aristotelian Peripatetics”, in F. ALESSE (ed.), *Philo of Alexandria and Post-Aristotelian Philosophy* (Leiden), 55-73.
- SORABJI, R. (1993), *Animal Minds and Human Morals. The Origins of the Western Debate* (London).
- SRINIVASAN, A. (2017), “The Sucker, the Sucker!”, *London Review of Books* 39, 17, <<https://www.lrb.co.uk/v39/n17/amia-srinivasan/the-sucker-the-sucker>>.
- TERMAN, M. / TERMAN, J.S. (2005), “Light Therapy for Seasonal and Nonseasonal Depression: Efficacy, Protocol, Safety, and Side Effects”, *CNS Spectrums* 10, 647-663.
- WHITE, S. (1992), “Natural Virtue and Perfect Virtue in Aristotle”, *Proceedings of the Boston Area Colloquium in Ancient Philosophy*, 135-168.
- (2002), “Opuscula and Opera in the Catalogue of Theophrastus’ Works”, in W.W. FORTENBAUGH / G. WÖHRLE (eds.), *On the Opuscula of Theophrastus. Akten der 3. Tagung der Karl-und-Gertrud-Abel-Stiftung vom 19.-23. Juli 1999 in Trier* (Stuttgart), 14-37.
- YONG, E. (2018), “This Fish’s Eyes Turn Black When It Gets Mad”, *The Atlantic*, <<https://www.theatlantic.com/science/archive/2018/06/guppy-eyes-they-feel-the-anger-between-you-and-i/561899/>>.
- ZUCKER, A. (2008), “Théophraste à mots découverts : *Sur les animaux qui mordent ou piquent selon Priscien*”, in D. AUGER / É. WOLFF (eds.), *Culture classique et christianisme. Mélanges offerts à Jean Bouffartigue* (Paris), 331-340.
- (2017), “Psychological, Cognitive and Philosophical Aspects of Animal ‘Envy’ towards Humans in Theophrastus and Beyond”, in T. FÖGEN / E. THOMAS (eds.), *Interactions between Animals and Humans in Graeco-Roman Antiquity* (Berlin), 159-182.

DISCUSSION

D. Reitzenstein: In Theophrastus' fragment from Photius' *Biblioteca* we read that the chameleon does not change its colour to white or red. I wonder if this was meant to be the maximum differentiation one could make to contrast the chameleon from the human beings' capacity of blushing and blanching. Also, the similarities of this fragment to Pliny's *Natural History* 8, 122 are striking. According to Pliny's *Natural History* 1, 8, Theophrastus was among the authorities Pliny studied for this book but there must have been other sources, too, as he records in addition to Theophrastus that the colour of the dead chameleon is pale (*pallor*). Is the reference to the pale colour of a dead chameleon part of an on-going discussion about the true colour of the chameleon?

K. Ierodiakonou: Unfortunately, there are no other sources that could help me reply to your questions. Yes, it is true that humans blush and become pale, but there is no text, as far as I know, that contrasts this phenomenon to that of the chameleon not turning white or red. Also, there are no texts, as far as I know, discussing the 'true' colour of the chameleon. It is interesting, though, to note that the chameleon becomes pale when it dies, that is, when its *pneuma* leaves its body; for one would expect the *pneuma*, and not its lack, to turn something white.

E. Cagnoli Fieconni: What does $\alpha\beta\tau\circ\varsigma\ \chi\alpha\theta'\ \acute{\epsilon}\alpha\upsilon\tau\delta\upsilon$ mean in the Photius' passage where we learn about the colour change of the chameleon? Does it indicate that the chameleon changes colour because of an internal stimulus or does it simply mean that the colour it takes on is not the one of the surrounding environment? If the latter, the point might just be to prove that the chameleon does not intentionally imitate its surroundings.

K. Ierodiakonou: To understand the phrase $\alphaὐτὸς\ καθ' \; \epsilonαυτὸν$, translated as “of its own accord”, I read closely the contrast between the two cases of colour changing of the chameleon’s skin that Photius describes: in the first case the colour of the chameleon changes simply because it adjusts to that of its close surroundings, without the chameleon causing this reaction; in the second case, the chameleon is in fear, so the change of its colour results from its emotional response to an external stimulus, even though there is no forethought on its part.

A. Rouveret: À propos du poulpe, à la fois peureux et prédateur, il me semble qu’on pourrait expliquer cette apparente contradiction, en suivant les analyses de M. Detienne et de J.-P. Vernant sur les “ruses de l’intelligence”, qui font du poulpe un des animaux par excellence de la *mètis*. Par analogie avec les différentes manières de chasser des humains, le poulpe, habile à se dissimuler, y compris par la métamorphose, a recours à la ruse pour mieux capturer sa proie.

Quant à l’interrogation sur l’existence ou non chez le poulpe de la faculté de prévoir pourrait-elle être déjà présente dans le caractère *oikonomikos* du poulpe chez Aristote ? En tout cas, un élément de réponse positif au regard du jugement de Théophraste pourrait être apporté par la représentation du combat entre le poulpe et la langouste, très populaire jusqu’à l’époque impériale dans le décor public et surtout domestique (mosaïques et peintures murales). Cette image illustre l’hostilité entre ces deux animaux (auxquels il faut ajouter la murène), évoquée par Aristote, à plusieurs reprises, dans l’*Histoire des animaux*. Certains des plus beaux exemples, peut-être inspirés de modèles alexandrins, ont été mis au jour dans la mosaïque de l’“Antre des Sorts” à Prénesté (le poulpe et la murène), ainsi que dans la Maison du Faune à Pompéi (le poulpe, la langouste et, à proximité, la murène), des œuvres datées l’une et l’autre à la fin du II^e siècle av. J.-C.

K. Ierodiakonou: I agree that the case of the octopus is particularly interesting especially when we take into consideration

the octopus' ability to use forethought in order to catch its prey; for it is not that the octopus changes colour only because it reacts in fear, but also because it plans how to attack its prey in order to achieve its aim.

A. Grand-Clément: J'ai également en tête un autre cas de changement de couleur chez les animaux, mais il ne s'agit apparemment pas d'émotion : c'est lié à l'alternance des saisons. Aristote (*Histoire des animaux* 633a) signale les variétés d'oiseaux qui changent à la fois de voix et de couleur au cours de l'année. L'association entre aspect coloré et aspect sonore est d'ailleurs très intéressante (la *poikilia* des oiseaux est tant visuelle — celle du plumage — que musicale — du ramage). J'ignore en revanche si Aristote explique dans son œuvre les mécanismes physiologiques qui conduisent à ces transformations colorées. S'agirait-il d'une adaptation aux conditions climatiques ?

K. Ierodiakonou: As I have said, in his treatise *On the Generation of Animals*, Aristotle mentions the change of the hair colour of human and non-human animals depending on the different seasons. Here is the relevant text:

Aristotle, *Gen. an.* 786a29-34, trans. J. Barnes:

Μεταβάλλουσι δὲ τὰ χρώματα καὶ τῶν ὄρνιθων τινὲς καὶ τῶν τετραπόδων τῶν ἀγρίων ἔνια κατὰ τὰς ὥρας. αἴτιον δ’ ὅτι ὥσπερ οἱ ἀνθρώποι κατὰ τὴν ἡλικίαν μεταβάλλουσι, τοῦτ’ ἐκείνοις συμβαίνει κατὰ τὰς ὥρας· μείζων γὰρ διαφορὰ αὕτη τῆς κατὰ τὴν ἡλικίαν τροπῆς.

"Some birds and some wild quadrupeds change their colour according to the seasons of the year. The reason is that, as men change according to their age, so the same thing happens to them according to the season; for this makes a greater difference to them than the change of age."

I think we have no more information on this subject. But there is another passage earlier in the same treatise (*Gen. an.* 786a2-7), in which Aristotle explains that animals which drink hot waters are white, whereas those which drink cold waters are

black. And there are more passages which indicate that, according to Aristotle, heat and air make bodies white, whereas water and earthy matter make bodies black (references in note 52).

M.M. Sassi: In asking my question on the emotions of non-human animals, I would like to say in advance that I agree with those scholars who find in Aristotle a notion of cognitive continuity between human and non-human animals. So, I would like to focus on the passage from *Part. an.* 650b18-33 where, *inter alia*, Aristotle clearly assigns *dianoia* to non-human animals. However, what I would like to emphasise concerns rather Aristotle's concept of the non-human animal's character. Aristotle says here that animals with more watery mixture (note that *krasis* is a medical notion) in the heart are constitutionally 'predisposed' to fear, since water is the element most exposed to be refrigerated by fear. Would you agree about the fact that fear does not change the 'character' of the animal's blood, but it changes it momentarily with respect to a stable emotional disposition which is analogous to human *hexis*?

K. Ierodiakonou: Yes, it seems that Aristotle and Theophrastus attribute to animals a certain character, based on their physical constitution, which makes them predisposed to act in certain ways depending on the circumstances. Thus, the chameleon and the octopus are both considered as cowardly animals, because their blood, or a similar sort of fluid, is such that it chills immediately when confronted to frightening sense perceptions.

D.B. Wharton: Could the 'emanations' that Plutarch describes that are lodged in the octopus' pores to allow it to change colour be very small chunks of earth, bronze, stone, etc. whose emanations give it different colour appearances, rather than being the more basic fire/water elements that compose colour?

K. Ierodiakonou: Not according to Empedocles, at least. The particles that contribute to the nature and perception of colour

are only particles of fire and particles of water. But it may be the case that Plutarch is not interested in the details of the Empedoclean doctrine, but simply wants to use the basic of the theory of emanations in explaining the colour changing phenomena. However, as I have pointed out, his claim that this theory is better than Theophrastus' because it can explain the fact that the chameleon and the octopus do not take all colours, but only the colours of those things with whose emanations their pores are commensurate, proves that Plutarch is rather confused. For if the chameleon and the octopus retain on their skin the emanations from their surroundings, it makes no sense to refer to the pores that are commensurate with these emanations.

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 : ABBÉ (2010a) ; ABBÉ (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 V^e siècle av. J.-C. au moins et objet d'une réflexion théorique dès le IV^e 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'âme⁶ 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, κινάζαρι¹¹ 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. Brecolaki¹⁵ 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 lexique¹⁶

Le dépouillement systématique des mentions de couleurs chez Pausanias, à partir du lexique attesté au II^e 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 (*ῶχρα*) notamment, ou à *φοινός* ou *φοίνιος* ("rouge") — mais aussi à des termes attestés notamment chez Philostrate, tels que *ἄλουργής* ("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.
<i>χρέων αἵματος</i>		couleur sang	1
<i>χρόα</i>		couleur	21
<i>ποικιλία, -ας, ᾧ</i>		bigarrure	2
<i>ποικιλον, -ου, τό</i>		bigarré, de toutes couleurs	1
	<i>ποικιλος, -η, -ον</i>	bigarré, de toutes couleurs	5
	<i>Ποικίλη</i>	Poecile ¹⁹	4
<i>χρῶμα</i>		couleur	5
	<i>διμέρχως</i>	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) / Leschène (Sparte).

Comme on le constate, les termes mêmes de couleur sont attestés sous leurs deux formes $\chiρόα$ (21 occ.) et $\chiρώμα$ (5 occ.). À quoi il faut ajouter $\deltaμέχρως$ (2 occ.) La bigarrure elle-même est désignée par le nom $ποικιλία$ (2 occ.), l'adjectif substantivé $ποικιλον$ (1 occ.) et l'adjectif $ποικιλος$ (5 occ.).²⁰

La prédominance de $\chiρόα$ sur $\chiρώμα$ 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.
	$\lambdaευχός, -ή, -όν$	blanc	50
	$\lambdaευχός, -ή, -όν$	blanc	27
$\lambdaευχότης, -ητος,$		blancheur	1
	$\lambdaευχότερον$	plus blanc	1
	$\deltaλόλευκοι$	entièrement blancs	1
	$μέλας, -αινα, -αν$	noir	21
$μέλαν, -ανος, τό$		noir	8
	$\deltaπομελαίνει$	gris foncé / noir clair	1
	$μελάντερος, -α, -ον$	plus noir, noire	3
	$\deltaές τὸ μελάντερον$	tirant vers un noir profond	1
	$Μελαίνις, -ίδος, ή$	La Noire	3
	$μελαίνεται$	est noir	1
	$χλωρός, -ά, -όν$	vert	9
$τὰ χλωρὰ$		vert	1
	$\deltaρυθρός, -ά, -όν$	rouge	3

²⁰ GRAND-CLÉMENT (2011) pour un débat général sur le sens de $ποικιλία$.

²¹ CHANTRAIN (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
φοινικοῦν, 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-couleurs²³

Substantifs	Adjectifs, verbes	Traduction	Occ.
πορφύρα		le / la pourpre	8
	πορφύρεος, -έα, -εον	pourpre	8
χιννάζαρι, -εως, τό		cinabre	2
χυανός		bleu foncé	3
	χυάνο-χαῖτης	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		διμέρως	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
		ὑπομελανεῖ	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 μαλακότερα ἡ 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 ἄλογευκοι ("d'un blanc intégral" ou "entièrement blancs") ; ὑπομελαίνει ("gris sombre") ; ὅμοχρως ("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, 1, 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' ἀν 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 Ἐλλήνων Μεγαρεῦσιν ὁ κορυφίτης οὐτός 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 λιθοῦ 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 décrit la *Nekyia* de la Leschē 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 ἔστι καὶ μέλανος*) et "comparable à la couleur des mouches à viande..." ("ὅποῖαι 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 (*γλωκότατον*) 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 ὄδωρ, οὐδέν τι ἀποδέον τὴν χρόαν αἷματος ("une eau rouge orangé, semblable en tout point à la couleur du sang", trad. P. Jockey).

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

³¹ CHANTRAINE (1977), s.v.

³² Forme radicale de cet oxymore commenté plus bas à propos de *γλωκός* (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.
<i>χαλκόν, -οῦ, τό</i>		bronze	228
	<i>χάλκεος, -έα,</i> <i>-εον ;</i>	en bronze	
	<i>ἐπίχαλκος</i>	or plaqué bronze ?	2
<i>χρυσός</i>			104
<i>χρυσοῦ (seul)</i>		en or	34
	<i>χρυσέαν,</i> <i>χρύσεον, χρυσοῦν,</i> <i>χρύσειαι</i>	en or	1 10
<i>χρυσοῦ καὶ ἐλέφαντος</i>		en or et en ivoire	2
	<i>ἐπίχρυσος, -ον</i>	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 Πεντελήσιν		en marbre pentélique	20
λίθου Παρίου		en marbre de Paros	5
Παρίου λίθου		en marbre de Paros	5
τωλίνθου		en brique	9
ἐκ πηλοῦ		en terre (argile)	8
λίθου Φρυγίου		en marbre de Phrygie	5
ἔβενος		en ébène	3
(ἔξ) ἔβενου 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 λευκοῦ³⁴ 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 chryséléphantines³⁵ 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 trônant 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.

ὅ 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 θεραπείᾳ³⁶ 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 économies 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" (*πεποληται δὲ ἐκ 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 bois³⁹ — à l'imitation de l'or — et "marbre blanc" (*λευκοῦ λιθου*) — 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 Platiens 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 ξύλον (en bois, très probablement) et marbre blanc pour le visage, les mains et les pieds (πρόσωπον δὲ καὶ γείρες καὶ ἀκρόποδες εἰσὶ λευκοῦ λίθου).

Le terme de xoanon⁴³ (97 mentions de ξανον / ξάνα 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. CHANTRAIN (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" ($\delta\varphi\phi\varphi\tau\epsilon\pi\chi\rho\gamma\sigma\varphi\kappa\alpha\lambda\alpha\beta\alpha\sigma\tau\varphi\lambda\theta\varphi$).

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 ($\xi\delta\alpha\nu\alpha$), leurs vêtements ($\dot{\epsilon}\pi\chi\rho\gamma\sigma\alpha\tau\alpha\dot{\epsilon}\varsigma\dot{\epsilon}\sigma\theta\tilde{\eta}\tau\alpha$) et leurs parties nues, membres et tête ($\pi\rho\sigma\omega\pi\alpha\delta\epsilon\kappa\alpha\chi\epsilon\varrho\epsilon\varsigma\kappa\alpha\pi\delta\epsilon\varsigma\lambda\theta\varsigma\lambda\epsilon\kappa\alpha\tilde{\eta}$).

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 brillant⁴⁵ 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 myrtle... Une authentique polychromie, donc, qui sied évidemment bien aux Charites. Une $\pi\omega\kappa\iota\lambda\alpha$ 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 ὄμοιώς 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 consécration plastiques et les peintures qu'on y trouve.

d'Auguste, “en électrum” (*ἡλέκτρου*) et de Nicomède, roi de Bithynie, “en ivoire” (*έλεφαντος*).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 chromatotumisme 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 ἄγαλμα ἔστιν ἐπηγθισμένον*).

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 II^e siècle ap. J.-C.).

⁴⁹ Comment interpréter ce passage de Philostrate (*Imagines*), quelques décentries 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 εἰδῆ—καὶ γὰρ αὐτὸς τὸ πλάττειν καὶ ἡ ἐν τῷ χαλκῷ μίμησις καὶ οἱ ξέοντες τὴν λυγδίνην ἢ τὴν Παρίαν λίθον καὶ ὁ ἔλέφας καὶ νῆς 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'ἀνθος, "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 ἐρυθρῷ 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’ὕβρις : 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 ὀφθαλμούς) 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 $\gamma\lambdaωκός$ 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 ($\mu\ddot{\imath}\thetaov$), 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’ $\bar{v}\beta\rhoίς$, 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 recouvriraient-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 Témesa". 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 δακμῶν ὄντεινα ἐξέβαλεν ὁ Εὐθυμος, χρόαν τε δεινῶς μέλας καὶ τὸ εἷδος ἀπαν 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 haut⁵⁸ 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 Cniadiens 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 ιερεῖα*) portées par les compagnons d'Ulysse Périmédès et Eurylochos ; enfin, en 10, 30, 8, ce sont "la barbe et les cheveux gris" (*τὰ γένεια ὅμοιώς 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" ($\muέλασιν \iotaστίοις$) et "blanches" ($\iotaστίοις λευκοῖς$) 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 Cypselos, 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, disons-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" (*μελατνας*) dans sa folie, "blanches" (*λευκάς*) quand il recouvre la raison et construit explicitement cette structuration d'un monde bichromatique.

Cette opposition — rapportée par Pausanias (*φαστιν*) — 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 *diègésis* : 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 (VIII^e 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 ἵματιον 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 signalé⁶⁰ 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 *θωῦμα*, est précisément cette intensité contrastée, un *τόνος* défini par Agnès Rouveret par cette "accentuation des contrastes lumineux",⁶¹ caractéristique du style *austéros* / 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 οἴδα* *ὕδωρ θεασάμενος τὸ ἐν Θερμοπύλαις*. Outre la position initiale de *γλαυκότατον*, *ὕδωρ* est enchassé entre *οἴδα* 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 *θωῦμα* : "une merveille, un objet d'étonnement et d'admiration",⁶² pour lequel il donne une étymologie renvoyant à la famille de *θεά*, partagée avec *θέα*, la vue, le spectacle, la contemplation.

Ici, l'emploi de *θεασάμενος* est pour ainsi dire synonyme de *θωῦμα*. 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 CHANTRAIN (1977), s.v.

selon cette même référence visuelle, quoiqu'avec d'autres racines (ὕδωρ δὲ ἀπὸ πηγῶν ἀνερχόμενον μέλαν 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'*amphisbêtésis* 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 IV^e 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' ίδοισι, 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 (καὶ 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 :

ὅ δὲ ἐθαῦμασα 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 θαῦμα ἔστι 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'écart 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 γάρ καὶ Κολοφώνιοι μέλαιναν τῇ Ἐνοδίῳ σκύλαν), 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'épícène "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 marquée 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 blancs, 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 Zakynthos (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, ὅτε διὰ τῆς Αἰθιόπων κατιόντι ἐξ 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 ὅλεθρον 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 (*Μαύινδρω γλάνισιν ἐσικότα 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 : cinéétique 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 Cté-sias dans son *Histoire des Indes* (*Ivδικά*), rédigée au V^e 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 dépassement 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 τὸ ἔδοξει καὶ ὄμοχον), 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 *gē oikoumenē* 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, IV^e-II^e 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.
- CHANTRINE, 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 (VII^e – début du V^e 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 (II^e 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 VIII^e 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.
- (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).
- KIHLERICH, 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* (Copenhagen), 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 toretique, et l'histoire de la statuaire en or et en ivoire chez les Grecs et les Romains* (Paris).
- REINACH, A.J. (²1985), *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 V^e siècle* (Paris).
- ROUVERET, A. (1989), *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne (V^e siècle av. J.-C. – I^r 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.
- (²2014), *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* (Copenhagen), 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 Fieconni: how should we translate the adverb $\delta\varepsilonινώς$ 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 $\delta\varepsilonινώς$ 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 Pausanias⁶⁵ des flèches trempées dans la bile (*χολή*) de l'Hydre de Lerne pour les teinter⁶⁶ / 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 Glauköpis 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 sembler-t-il être interprété comme un simple barbouillage. L'emploi du verbe *χορμέω* 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 Chantraine⁶⁸ 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 CHANTRAIN (1977), s.v.

⁶⁹ Citons au premier rang de ces recherches interdisciplinaires celles que conduit l’association internationale ASMOBIA (Association for the Study of Marbles and Other Stones in Antiquity / <<http://asmobia.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 *ekphrasis* 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 Témesa) 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'*éthos* (*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 *kosmēsis*, que se jouait sans doute cette affirmation d'une altérité et non pas dans la couleur de la 'peau' marmoreenne. 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 marmoreenne : 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 II^e ou du début du III^e 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-Millot⁷³ et Laurence Villard⁷⁴ 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 *kyanochaitê*s 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'*anthrōpos*, 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 consécérations 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'Alexandre⁷⁶ avant que les nouveaux riches des II^e/I^{er} siècles av. J.-C., qui profitent à plein de l'explosion d'un commerce international de type capitaliste 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 II^e et I^{er} s. av. J.-C.", in P. LIVERANI / U. SANTAMARIA (dir.), *Diversamente bianco. La policromia della scultura romana* (Rome), 109-128.

V

AGNÈS ROUVERET

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

ABSTRACT

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

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

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

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

¹ DUBEL (2009) ; PRIOUX (2013) ; CRESCENZO (2006) ; PRIMAVESI / GIULIANI (2012) ; GHEDINI / COLPO / MARTA (2004).

² DUBEL (2006).

³ XEN. *Mem.* 3, 10, 3-5 ; XEN. *Symp.* 4, 57.

et des armes, qui font partie des attributs des personnages, celles des chambres et des maisons, et enfin des bois, des forêts et des montagnes, des sources et de l'éther "qui les contient tous". Pour reprendre une suggestion de S. Swain⁴ ce classement, rappelle la dualité entre ce qui relève de la nature ($\varphiύσις$) et ce qui relève de l'usage social ($\νόμος$).

Cette définition de la peinture reprend les éléments essentiels des premiers traités d'histoire de l'art, composés entre la fin du IV^e siècle et le III^e siècle av. J.-C. C'est à eux que l'on doit sans doute attribuer la théorie, mentionnée par Philostrate, sur l'origine commune de la peinture et de la sculpture ($\piλαστική$),⁵ à partir de l'ombre portée ($σκιαγραφία$) d'un être humain ou d'un animal sur un mur. La publication des nouvelles épigrammes de Posidippe de Pella⁶ a permis d'affiner nos connaissances sur ces premiers historiens de l'art grec, identifiés auparavant pour l'essentiel à partir de Pline l'Ancien, et de mieux comprendre la genèse d'une réflexion critique sur les arts visuels née au contact des œuvres novatrices des artistes contemporains d'Alexandre et de ses successeurs immédiats. Elle contraste avec celle des traités rhétoriques plus tardifs dans lesquels les brèves histoires des peintres et des sculpteurs, qui servent de parallèles pour l'histoire des styles, sont marquées par la vision rétrospective d'un art grec dont l'excellence appartient au passé.⁷ Un point invariant néanmoins dans ces écrits sur l'art est l'existence d'une rupture majeure de la peinture grecque classique par rapport aux modes de figuration antérieurs. Elle repose sur l'"invention" de la technique des ombres et des lumières par Apollodore d'Athènes⁸ et ses contemporains, Zeuxis, Parrhasios,

⁴ SWAIN (2009).

⁵ ROUVERET (2007a).

⁶ BASTIANINI / GALAZZI (2001) ; AUSTIN / BASTIANINI (2002) ; GUTZWILLER (2005) ; PRIOUX (2008) ; (2016a).

⁷ CIC. *Brut.* 70 ; DION. HAL. *Is.* 4, 1-2 ; QUINT. *Inst.* 12, 10 ; MAFFEI (1994) XV-XVI.

⁸ PLIN. *NH* 35, 60 ; PLUT. *De glor. Ath.* 346a. Sur la préférence pour Polignote : PLIN. *NH* 35, 54-60 ; ARIST. *Poet.* 1448a1 ; 1450a25 ; *Pol.* 1340a35 ; PLIN. *NH* 7, 205.

Timanthe. Cette définition d'une peinture savante fondée sur des critères techniques élaborés dans les milieux artistiques et lettrés se transmet jusqu'à l'époque impériale, notamment grâce à l'essor des grandes collections privées et publiques. Pline l'Ancien en donne un précieux aperçu dans les derniers livres de l'*Histoire naturelle*, tout en livrant à un plus large public, en traduction latine émaillée de termes grecs,⁹ les principaux éléments d'un savoir partagé sur ces œuvres désormais inscrites dans une liste d'*opera nobilia* connus dans le monde entier.¹⁰ L'approche critique de Philostrate, ou de Lucien avant lui¹¹ sur les γραφαι qu'ils décrivent fictivement, présuppose l'existence de tels tableaux. Il en va de même pour le cas-limite du dessin 'sans couleur' que Philostrate cite à l'appui de sa définition de la φαντασία, l'imagination, la faculté naturelle, qui permet de concevoir des images mentales, et qui conditionne la création et la communication artistiques.¹² Ce point de vue critique est aussi un manifeste à la gloire d'Athènes.¹³ L'idéal attique d'un amour du beau associé à la simplicité est incarné dans les *Imagines* par Dédale dont une transcription saisissante se trouve sur la mosaïque de la maison de Poséidon à Zeugma.¹⁴

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

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

¹⁰ PLIN. *NH* 36, 39-40 (Pasitélès).

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

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

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

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

¹⁵ Cf. WEBB (2009).

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

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

¹⁶ MAFFEI (1991).

¹⁷ MAFFEI (1994) XL.

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

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

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

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

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

²¹ ELSNER (2000) ; GHEDINI (2000) ; (2004) ; ABBONDANZA (2008) ; ELSNER / SQUIRE (2016).

²² MAFFEI (1991) 617 ; WEBB (2018) ; sur l'effet spontané d'un tel style : WEBB (2006) 115-116.

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

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

Le premier point acquis grâce aux études de S. Dubel et É. Prioux est la répartition inégale et non aléatoire des notations de couleur dans les soixante-quatre γραφαὶ du recueil,²⁴ certaines étant sans couleurs²⁵ ou réduites à une couleur.²⁶ Ces variations sont indépendantes du genre du tableau représenté. Ainsi la première des deux descriptions de *Xenia* (1, 31) est riche en couleurs, la seconde (2, 26) en est dépourvue. La même observation vaut pour le *Bosphore* (1, 12-13) et le *Marais* (1, 9).

Les deux auteurs soulignent les difficultés à comptabiliser les couleurs qui découlent de l'acception plus ou moins large que l'on donne à ce mot. Ainsi, le sang, le vin, les végétaux, les matières précieuses suggèrent une notion de couleur. Les résultats chiffrés qu'elles proposent²⁷ se limitent à juste titre aux termes désignant une teinte. É. Prioux inclut aussi les expressions évoquant un aspect irisé ou chatoyant, et dénombre cent quatre-vingts occurrences, réparties en nombre à peu près égal entre les deux livres.

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

²³ DUBEL (1997) ; SQUIRE (2009) 348-353.

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

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

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

²⁷ DUBEL (2009) 311 et n. 7 ; PRIOUX (2013) 179-185 ; CRESCENZO (2006) 68-76.

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

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

²⁸ PRIOUX (2013) 164, leur adjoint le *Bosphore*, les *Iles* et l'*Éducation d'Achille*.

²⁹ DUBEL (2009) 315-316.

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

2. Une rhétorique picturale

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

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

³⁰ PRIOUX (2013) 174-175 et n. 31 ; PRIOUX (2014a).

³¹ WEBB (2006) ; SQUIRE (2009) et (2013).

³² VILLARD (2002) ; (2006) ; BRECOULAKI (2015) ; ROUVERET (1989) 42-43 ; (2018b) 282-286 ; LONGHI (2018).

³³ PL. *Prt.* 339b ; SVENBRO (1976) ; ROUVERET (1989) 146-149 ; (2014) 585-588.

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

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

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

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

³⁵ Cf. n. 32.

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

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

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

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

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

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

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

⁴¹ DUBEL (2009) 311.

⁴² ARIST. *Sens.* 439b15.

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

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

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

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

- a) les savoirs scientifiques sur le phénomène de la vision et de la perception ;
- b) la façon dont le peintre en joue dans sa $\gammaραφή$ de manière à lui conférer un style particulier fondé sur une palette chromatique étroitement liée à la définition rhétorique des styles. Elle touche pour l'essentiel au contraste entre l'harmonie “austère” et “floride” ($\alphaὐστηρός$ et $\grave{ἀ}νθηρός$), présenté comme un emprunt au vocabulaire des peintres ;⁴⁹

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

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

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

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

⁴⁹ DION. HAL. *Comp.* 21 ; DEMETR. *Eloc.* 128-136 ; 173-179 sur le style “élégant” ($\gammaλαζυρός$, équivalent d' $\grave{ἀ}νθηρός$ pour DION. HAL.) ; sur la polémique entre Nicias et le groupe de Sicyone à propos de la peinture de “petits oiseaux et de fleurs” : DEMETR. *Eloc.* 76 ; POLLITT (1974) 138-139, 321-325, 373 ; PRIoux (2014b).

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

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

⁵⁰ ROUVERET (2006a) ; (2007b) ; (2012) ; (2018a).

⁵¹ HADOT (1991).

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

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

Pour définir l'harmonie dominante de la palette de Philostrate, le décor figurant sur le dossier du trône en marbre de la tombe d'Eurydice à Vergina (vers 340 av. J.-C.), peint à la détrempe, apporte des éléments de comparaison précis et significatifs. Sur la corniche,⁵⁴ ornée d'un rinceau en relief, qui fait office de cadre, et dans le tableau central, la précision et la minutie du détail (*ἀκρίβεια*), l'usage savant du modelé des ombres et des lumières et le choix de couleurs dont l'éclat est renforcé par celui du support de marbre, sont associés avec l'application de la feuille d'or sur certains détails⁵⁵ de manière créer l'effet de *ποικιλία* qui convient à l'épiphanie d'Hadès et de Perséphone en majesté sur leur quadrigé⁵⁶ (Fig. 5.1). Aux couleurs saturées et vives de la corniche s'oppose l'harmonie plus nuancée du tableau central, qui repose sur un équilibre savant des pigments que les anciens avaient classés en couleurs "florides" et "austères"⁵⁷ suivant leur degré de luminosité. Le traitement du corps des chevaux repose sur de subtils dégradés, fondés sur des empâtements de la matière colorée. Le contraste

⁵² MAFFEI (1991) 593.

⁵³ BACCHIELLI (1985) ; ROUVERET (1989) 174-190 ; (2014) 590-597 ; (2018a) 199-203 ; TANNER (2016).

⁵⁴ BRECOULAKI (2006) 56-61.

⁵⁵ Pour la sculpture : JOCKEY (2015) ; BOURGEOIS / JOCKEY (2018).

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

⁵⁷ PLIN. *NH* 35, 30 ; REINACH (1985) 8, n°6 ; ROUVERET (1989) 255-278.

entre la robe des animaux et le fond blanc bleuté du tableau, l'élégance de leur harnais confèrent à l'image une grâce (*χάρις*) que l'on a pu rapprocher de l'art d'Apelle.⁵⁸ Tous ces éléments donnent une épaisseur concrète à de nombreux détails descriptifs des *Imagines* et permettent de mieux appréhender les subtiles variations de Philostrate sur la séduction exercée par de telles images sur le spectateur ou sur les personnages du tableau, tels Narcisse ou les Chasseurs. Comme il le rappelle dans le *proœmium*, Philostrate a étudié quatre ans chez le peintre Aristodème de Carie, qui associait à la science (*σοφία*) acquise auprès de son maître Eumélos⁵⁹ beaucoup de grâce (*πολὺ τὸ ἐπίχαρι ἐξ αὐτὴν φέρων*).

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

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

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

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

⁶¹ LUC. *Sonn.* 2. Je remercie R. Webb de cette suggestion.

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

⁶³ PLIN. *NH* 35, 123-125.

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

3. *Doctor gradus ad Parnassum*

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

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

⁶⁴ PLUT. *Mor.* 759c (trad. REINACH [?1985] 25, n° 16).

⁶⁵ PLIN. *NH* 21, 4 ; 35, 125 ; sur la postérité de l'anecdote : DEKONINCK (2018).

⁶⁶ Cf. n. 49.

⁶⁷ PLIN. *NH* 35,126-127 ; SAINT GIRONS (2018).

⁶⁸ *Imag.* 1, 1 ; STRAUSS CLAY (2011).

agissante (*ἐνέργεια*).⁶⁹ Mais comme la pointe finale, adressée en forme d'énigme au lecteur, le laisse entendre, ce que la peinture montre, la vision surnaturelle du feu divin d'Héphaïstos, sa "fleur" (*τὸ δόξιος τοῦ πυρός*) n'est pas "jaune" (*ξανθός*) mais "semblable à l'or et couleur du soleil" (*χρυσοειδὲς καὶ ἥλιωδες*). Ce sont les couleurs des armes d'Achille et des *daidala* forgés par le maître du feu,⁷⁰ mais la flamme extraordinaire, qui lui sert d'emblème, "n'est pas dans Homère".⁷¹ Le récit de l'*Iliade*, qui est la source du tableau, repose sur un double dialogue, le premier entre Achille et le Scamandre, le second entre Héra et Héphaïstos. Grâce à Homère, fils du Mélès (*Imag.* 2, 8, 6), le lecteur sait que Scamandre est le nom donné par les mortels, mais Xanthos celui attribué par les dieux.⁷² On saisit alors la pointe finale qui joue sur la supériorité de l'or, qui tire son éclat du soleil, sur le jaune, la teinte habituelle des fleuves en peinture,⁷³ dont les pigments sont des terres ou des couleurs d'origine minérale (orpiment, *auripigmentum*). Le jaune, en outre, comme on l'a vu à Vergina, sert d'assiette à l'application de la feuille d'or. Grâce à cette pointe précieuse, le sophiste ne montre-t-il pas du même coup sa supériorité intellectuelle sur le peintre ? Apelle, d'après Pline l'Ancien, avait peint l'impossible, le tonnerre, la foudre et les éclairs (*Brontè, Astrapè, Ceraunobolia*) : s'agissait-il de personnifications, comme sur les vases du Peintre de Darius⁷⁴ ou dans la description du foudroiem de Sémeré (*Imag.* 1, 14) ? Cette *γραφή* pourrait suggérer que les personnifications accompagnaient la représentation naturaliste du feu tombé du ciel.⁷⁵

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

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

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

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

⁷³ ARIST. [Pr.] 33, 6, 932a30.

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

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

Mais la leçon d'Homère ne saurait s'arrêter là. Le corps à corps entre Achille et le Scamandre est la troisième partie d'un morceau de bravoure dans lequel Homère se révèle pleinement comme le "plus grand peintre de l'antiquité". Du début du récit jusqu'au déclenchement du prodigieux incendie ($\thetaεσπιδαξες πυρ$)⁷⁶ — il y a bien un prodige — les adjectifs de couleur abondent avec la progression du massacre qui déclenche la fureur du fleuve aux "tourbillons d'argent" (8, $\lambdaργυροδινης$). Ses flots "rouges de sang" (21, $\epsilonρυθαινετο$), qui, après les malédictions d'Achille,⁷⁷ noircissent⁷⁸ à leur tour, avant de se teindre de pourpre.⁷⁹ Le retour à la $\gammaραφή$, au paysage troyen et aux supplications du fleuve supplicié par Héphaïstos, se marque par des emprunts directs à Homère.⁸⁰ Les couleurs flamboyantes du tableau se substituent à la comparaison des eaux du Xanthe en feu avec la graisse de porc qui bout dans un bassin. Est-ce aussi l'une des raisons pour lesquelles le sophiste se démarque d'Homère ?

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

⁷⁶ *Il.* 21, 342 ; 20, 490-494.

⁷⁷ *Il.* 21, 126-127 : (...) θρόσκων τις κατὰ κύμα μέλαιναν φρῆχ' ὑπατζει/ ἵχθες, ὃς κα φάγησι Λυκάονος ἀργέτα δημόν, "quelque poisson alors, en bondissant au fil du flot, s'en viendra sous le noir frémissement de l'onde, dévorer la blanche graisse de Lycaon" (trad. P. MAZON).

⁷⁸ *Il.* 21, 202 : μέλαν υδωρ ; 21, 249 : ἀκροκελαινιόν.

⁷⁹ *Il.* 21, 326 : πορφύρεον κύμα.

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

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

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

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

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

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

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

⁸⁵ Cf. n. 67.

⁸⁶ Cf. n. 34, WEBB (2015) 205-206.

⁸⁷ *Imag.* 2, 7, 5.

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

⁸⁹ PRIOUX (2013) 173.

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

réalisation parfaite et invisible de la suture entre les deux parties du corps de Chiron. Le modelé subtil de la surface du corps — une variation sur la centauresse de Zeuxis⁹¹ — souligne l'humanisation du centaure et met en évidence son rôle de précepteur des héros et des princes,⁹² un *mousikos anér*, bienveillant et juste,⁹³ qui est loin d'être insensible aux charmes de son élève. Dans la leçon d'équitation, le sophiste, sous le masque du Centaure, reproduit avec une touche d'auto-ironie les injonctions de ses leçons de rhétorique (répétition de ίδού).

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

⁹¹ Cf n. 11.

⁹² *Imag.* 2, 2, 4 ; pour le lien avec le culte impérial voir les groupes statuaires des *Saepta Iulia* : PLIN. *NH* 36, 29 et le décor de la “basilique” d’Herculaneum : TORELLI (2004) ; WALLACE-HADRILL (2011) ; sur l'iconographie des II^e et III^e siècles cf. n. 82.

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

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

⁹⁵ SQUIRE (2009) 300 – 356.

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

⁹⁷ *Il.* 21, 27-30.

les amores prophétiques du destin tragique de l'enfant. L'am-
bassade infructueuse d'Ulysse, Phénix et Ajax auprès d'Achille,
au chant 9, l'énumération des dons d'Agamemnon (qui
contrastent avec ceux de Chiron) y occupent une place cen-
trale.⁹⁸ Phénix rappelle l'enfance du héros auprès de lui,⁹⁹
l'invite à faire la paix et se heurte au refus d'Achille qui préfère
une vie sans gloire à la mort. Une deuxième série d'allusions
revient sur le cri effrayant d'Achille, sur l'épisode du Sca-
mandre, l'outrage au cadavre d'Hector et la clémence envers
Priam.¹⁰⁰ Telles les pièces d'une mnémonique du poème
homérique, ces γραφαι ne dessinent pas seulement les étapes
de la courte vie d'Achille. Chaque passage marque une étape
dans le changement de caractère du jeune homme, qui sur-
monte son orgueil et sa colère, accepte son destin, et fait
preuve de douceur envers le père de son ennemi.¹⁰¹ Mais à la
fin de la description, le Centaure ne révèle à l'enfant que sa
gloire future, laissant l'annonce de la mort inéluctable au che-
val d'Achille, le blond Xanthos, homonyme du Scamandre, et
dernier mot de la γραφή.¹⁰² Grâce à ces citations en forme de
puzzle, le sophiste souligne l'exemplarité des poèmes homé-
riques, dont le meilleur interprète fut Polygnote de Thasos.
Les descriptions de Pausanias¹⁰³ ont conservé la mémoire des
grands cycles picturaux qu'il avait peints à Athènes et à
Delphes. La célébrité de ses œuvres jusqu'à l'antiquité tardive
s'inscrit dans la continuité du jugement d'Aristote sur la valeur
éducative des tableaux de Polygnote en raison de sa peinture
des caractères.¹⁰⁴

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

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

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

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

¹⁰² *Il.* 19, 408.

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

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

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

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

¹⁰⁵ *Imag.* 1, 2, 1 : βραδεῖα δὲ ή κατάληψις αὐτῶν ὑπὸ τοῦ ὄς ἐν νυκτὶ εἶναι. Sur le clair-obscur et le tragique : PRIOUX (2013), à propos de Cassandre : cf. WEBB (2010) ; (2018). Pour l'iconographie, voir le tableau d'Hippys : ATH. 11, 474d ; REINACH (²1985) n°384 et le *symposium* d'Aghios Athanasios (dernier quart du IV^e siècle av. J.-C.) : TSIMBIDOU-AVLONITI (2005) pl. 25, 31-35 ; BRE-COULAKI (2006) 268-286.

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

¹⁰⁷ MAFFEI (1991) 620 ; ABBONDANZA (2009) 85-87 ; TRÉDÉ (²2015). Sur la différence entre *καιρός* et *χρόνος* : QUINT. *Inst.* 3, 6, 25-26 ; 5, 10, 43.

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

Dans la création de cet espace signifiant, la couleur joue un rôle. Le plus superficiel est l'éclat de l'or qui connote la richesse des jeunes mariés. Cômos se tient à la porte de la chambre, dans laquelle règne l'Aphrodite d'or.¹⁰⁸ On découvre l'état de torpeur dans lequel l'ivresse l'a plongé. Les indices en sont la rougeur de son teint (*ἐρυθρὸς ὑπὸ οἴνου*)¹⁰⁹ et le relâchement de son corps qui a réduit l'emprise de sa main¹¹⁰ sur le flambeau. Cômos a cependant évité la brûlure, en inversant la position de ses bras et de ses jambes.¹¹¹ Le flambeau, unique source de lumière dans l'image, tenu désormais de la main gauche, illumine de façon inégale le corps du jeune homme, réglant par là-même l'ordre la description. La comparaison avec l'expérience commune de l'endormissement lorsque "sous les premières caresses du sommeil, notre esprit oublie ce qui le tenait occupé"¹¹² montre à l'évidence que le rhéteur joue sur la *φαντασία* du lecteur pour le faire pénétrer au plus près de la *γραφή*, dans une approche quasiment phénoménologique de l'image, fondée sur l'introspection. L'assoupissement de Cômos pose un lien d'analogie avec la perception incertaine des figures noyées dans la pénombre, qui sont elles-mêmes l'expression métaphorique du sommeil de la raison. Avant l'usage stoïcien des allégories dans leur enseignement moral, l'allusion au vestibule (*prothyron*) ouvrant sur des ombres incertaines rappelle la critique platonicienne de la *skiagraphia*,¹¹³ dont

¹⁰⁸ Voir *Les Amours*, *Imag.* 1, 6.

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

¹¹⁰ Cf. n. 106 à propos de la *φαντασία καταληπτική*.

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

¹¹² *Imag.* 1, 2, 3.

¹¹³ PL. *Resp.* 365c ; 586b-c ; ROUVERET (1989) ; (?2014) (*postface*) ; TANNER (2016) 118 ; sur les décors romains (II^e et IV^e Styles) : WYLER (2018).

les images trompeuses créent un “constantly fluctuating hallucinatory state”.¹¹⁴ Les mouvements de la lumière pointent la méthode à suivre dans l’analyse d’un tableau, identifier le sujet principal et le distinguer des éléments accessoires, attributs stables ou signes occasionnels de reconnaissance.¹¹⁵ Sur le point principal, la représentation du personnage ($\pi\rho\sigma\omega\pi\sigma$),¹¹⁶ la peinture semble en défaut puisque l’inclinaison du visage de Cômos et l’ombre qui en résulte¹¹⁷ privent le tableau d’un atout majeur pour les peintres : la beauté du visage des jeunes gens. Sans ces $\pi\rho\sigma\omega\pi\alpha$ “les peintures sont aveugles”. Un tableau célèbre d’Antiphilos, un contemporain d’Apelle montrait “un jeune garçon soufflant sur un feu, tandis que le reflet éclaire la maison, d’ailleurs fort belle, ainsi que le visage de l’enfant lui-même”.¹¹⁸ Le sens allégorique de la posture de Cômos, explicité dans la phrase suivante,¹¹⁹ montre, au contraire, l’ingéniosité du peintre. Ce schéma figuratif trouve un équivalent significatif dans les guerriers en deuil peints sur la façade de la tombe d’Aghios Athanasios. Représenté en léger trois quarts, le visage du soldat de gauche (Fig. 5.2) présente un modelé délicat qui estompe le regard noyé dans une ombre diffuse. L’autre visage, de profil, contraste avec le précédent (Fig. 5.3). Le pan du manteau sombre, ramené sur la bouche, souligne l’enargeia du regard et la couleur légèrement bleutée de la sclérotique montre la précision quasiment clinique du traitement de l’œil.¹²⁰

Pour revenir à la $\gamma\rho\alpha\varphi\eta$, l’inuentio du peintre dans l’art du clair-obscur culmine dans le détail de la couronne sur la tête de

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

¹¹⁵ Sur le sens de $\gamma\gamma\omega\rho\sigma\mu\alpha$ et de $\sigma\mu\beta\sigma\lambda\sigma$ voir Ariane (1, 15) : ABBONDANZA (2009) XIV-XVI (M. Harari), 272-273.

¹¹⁶ Sur les types d’ekphrasis : WEBB (2009).

¹¹⁷ Cf. *Imag.* 2, 20, 2, *Atlas*.

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

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

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

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

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

¹²¹ *Imag.* 1, 2, 4.

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

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

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

¹²⁵ Voir par ex. CATULL. 64, 251-264.

¹²⁶ EUR. *Bacch.* 836, 852.

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

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

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

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

¹²⁸ Comme le souligne l'apostrophe au jeune garçon : *Imag.* 2, 5, 4.

¹²⁹ ELSNER (1995) ; (1996).

¹³⁰ BRECOULAKI (2006) 101, 117-119.

¹³¹ Une injonction tardive par rapport à la moyenne : MAFFEI (1991) 617.

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

4. Conclusion

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

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

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

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

¹³³ Cf. *Imag.* 2, 17, 5 ; ROUVERET (2006b) 74.

¹³⁴ PL. *Phd.* 61b ; PLUT. *Mor.* 16b-c.

¹³⁵ LUC. *Rh.* Pr. 6 compare le Nil et les Coudées aux Louanges qui entourent la Rhétorique.

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

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

¹³⁶ LEHMANN-HARTLEBEN (1941) ; BRYSON (1994) ; BRAGINSKAIA / LEO-NOV (2006) ; PRIOUX (2016b) ; pour la prise de distance par rapport à l'art de la mémoire : WEBB (2018) ; SASSI (2019).

¹³⁷ Sur le palais miniature des îles : PRIOUX (2016b) 172.

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

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

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

¹⁴¹ M. AUR. *Med.* 4, 48.

¹⁴² BRYSON (1994) 264, 269, 279, fig. 34.

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

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

¹⁴³ ARIST. *De an.* 427b15-25 ; *Poet.* 1448b9-19 ; *Rh.* 1371b4-10 ; M. AUR. *Med.* 3, 2.

¹⁴⁴ NEWBY (2009).

¹⁴⁵ Cf. n. 31.

¹⁴⁶ *Imag.* 2, 28, 3.

¹⁴⁷ Cf. n. 33.

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

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

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

¹⁴⁸ *Od.* 8, 278-281.

¹⁴⁹ ARIST. *Poet.* 1450a38-b3 et n. 8.

¹⁵⁰ PLIN. *NH* 35, 81-83.

¹⁵¹ PLIN. *NH* 35, 92 ; 35, 145 ; ROUVERET (1989) 423.

¹⁵² PHILOSTR. *V A* 2, 22.

¹⁵³ MAFFEI (1991) 610.

mémoriel élaboré par le sophiste et la met en résonance avec d'autres tableaux, au même titre que les fragments d'œuvres littéraires. C'est pourquoi on peut aussi considérer les *Toiles* comme la métaphore du fin réseau d'images mentales de tableaux avec lequel le sophiste a su prendre l'auditeur (ou le lecteur) dans sa toile¹⁵⁴ en laissant à son imagination et à sa mémoire le soin de leur donner formes et couleurs en fonction des savoirs propres à chacun. Le peintre, acteur anonyme et muet des *Imagines*, est pourtant l'auteur des œuvres dont le sophiste s'est fait l'éloquent messager. Est-il définitivement supplanté par ce dernier au centre de la toile ? Mais on peut aussi imaginer que le sophiste, dans un dernier tour, nous invite à un nouveau parcours dont les couleurs ne seraient pas absentes : elles seraient les couleurs non de la mimésis mais de la φαντασία, celles du peintre visionnaire¹⁵⁵ de la dernière γραφή, qui a su peindre la ronde des *Heures*.

Bibliographie

- ABBONDANZA, L. (1996), "Immagini dell'infanzia di Achille in età imperiale: continuità di un paradigma educativo", *Ocnus* 4, 9-33.
 — (2008), *Filostrato maggiore. Immagini. Introduzione, traduzione e commento* (Turin).
- AUGER, D. (1995), "À l'ombre des jeunes garçons en fleurs", in D. AUGER (éd.), *Enfants et enfances dans les mythologies. Actes du VII^e colloque du Centre de recherches mythologiques de l'Université de Paris X, Chantilly, 16-18 septembre 1992* (Nanterre), 77-101.
- AUSTIN, C. / BASTIANINI, G. (2002), *Posidippi Pellaei quae supersunt omnia* (Milan).
- BACCHIELLI, L. (1985), "Una nuova lettura della facciata della grande tomba di Leukadiā", in *Ricerche di pittura ellenistica. Lettura e interpretazione della produzione pittorica dal IV secolo a.C. all'ellenismo* (Rome), 193-196.

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

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

- BANN, S. (2009), "Philostratus and the Narcissus of Caravaggio", in BOWIE / ELSNER (2009), 343-355.
- BARNOUW, J. (2002), *Propositional Perception. Phantasia, Predication and Sign in Plato, Aristotle and the Stoics* (Lanham).
- BASTIANINI, G. / GALLAZZI, C. (éd.) (2001), *Posidippo di Pella. Epigrammi (P. Mil. Vogl. VIII, 309)* (Milan).
- BERTHOZ, A. / SCHEID, J. (éd.) (2018), *Les arts de la mémoire et les images mentales. Cours du Collège de France* (Paris).
- BIERING, R. (1995), *Die Odysseefresken vom Esquilin* (Munich).
- BIR梅LIN, E. (1933), "Die kunsttheoretischen Gedanken in Philostrats *Apollonios*", *Philologus* 88, 149-180, 392-414.
- BOURGEOIS, B. / JOCKEY, P. (2018), "Ombres et lumières : la sculpture hellénistique polychrome et dorée de Délos : bilan méthodologique et historique", in JOCKEY (2018), 143-167.
- BOWERSOCK, G.W. (1984), "The Miracle of Memnon", *BASP* 21, 21-32.
- BOWIE, E. / ELSNER, J. (éd.) (2009), *Philostratus* (Cambridge).
- BRADLEY, M. (2009), *Colour and Meaning in Ancient Rome* (Cambridge).
- (2013), "Colour as Synaesthetic Experience in Antiquity", in S. BUTLER / A. PURVES (éd.), *Synaesthesia and the Ancient Senses* (Durham), 127-140.
- BRAGINSKAYA, N.V. / LEONOV, D. (2006), "La composition des *Images* de Philostrate l'Ancien", in COSTANTINI / GRAZIANI / ROLET (2006), 9-25.
- BRECOULAKI, H. (2006), *La peinture funéraire de Macédoine. Emplois et fonctions de la couleur IV^e – II^e s. av. J.-C.* (Athènes).
- (2015), "Saisir la ressemblance ou surpasser le modèle ? La représentation de la figure humaine dans la peinture grecque et la tradition du portrait dans l'Égypte gréco-romaine", in LINANT DE BELLEFONDS / PRIOUX / ROUVERET (2015), 95-109.
- BRYSON, N. (1994), "Philostratus and the Imaginary Museum", in GOLDHILL / OSBORNE (1994), 255-283 ; 312-314.
- CARASTRO, M. (éd.) (2009), *L'Antiquité en couleurs. Catégories, pratiques, représentations* (Paris).
- COJANNOT-LE BLANC, M. / POUZADOUX, C. / PRIOUX, E. (éd.) (2014), *L'héroïque et le champêtre. Appropriation et déconstruction des théories stylistiques dans la pratique des artistes et dans les modalités d'exposition des œuvres* (Nanterre).
- COLLARD, F. / SAMAMA, E. (éd.) (2018), *Le corps polychrome. Couleurs et santé. Antiquité, Moyen Âge, Époque moderne* (Paris).
- CONAN, M. (1987), "The *Imagines* of Philostratus", *Word & Image* 3-2, 162-171.

- COSTANTINI, M. / GRAZIANI, F. / ROLET, S. (éd.) (2006), *Le défi de l'art. Philostrate, Callistrate et l'image sophistique* (Rennes).
- CRESCENZO, R. (2006), “La traduction du vocabulaire de la couleur à la Renaissance : l'exemple des *Images* de Philostrate traduites par Blaise de Vigenère” in ROUVERET / DUBEL / NAAS (2006), 55-76.
- DARMON, J.-P. (2012), “La mosaïque de la pièce P3 (A1) dans la Maison 1 (Maison de Poséidon)”, in *Zeugma. I, Fouilles de l'habitat (1). La mosaïque de Pasiphaé* (Istanbul), 239-273.
- DEKONINCK, R. (2018), “Rivalité mimétique et émulation amoureuse : Pausias et Glycère d’après Rubens”, in HENIN / NAAS (2018), 133-143.
- DESTRÉE, P. / MURRAY, P. (éd.) (2015), *A Companion to Ancient Aesthetics* (Chichester).
- DUBEL, S. (1997), “*Ekphrasis et enargeia* : la description antique comme parcours”, in C. LEVY / L. PERNOT (éd.), *Dire l’évidence* (Paris), 249-264.
- (2006), “Quand la matière est couleur : du bouclier d’Achille aux ‘tableaux de bronze’ de Taxila”, in ROUVERET / DUBEL / NAAS (2006), 161-181.
- (2009), “Colour in Philostratus’ *Imagines*”, in BOWIE / ELSNER (2009), 309-321.
- (2014), *Lucien de Samosate. Portrait du sophiste en amateur d’art* (Paris).
- ELSNER, J. (1995), *Art and the Roman Viewer: The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity* (Cambridge).
- (1996), “Naturalism and the Erotics of the Gaze: Intimations of Narcissus”, in N.B. KAMPEN (éd.), *Sexuality in Ancient Art* (Cambridge), 247-261.
- (2000), “Making Myth Visual: The *Horae* of Philostratus and the Dance of the Text”, *MDAI(R)*, 107, 253-276.
- (2007), *Roman Eyes. Visuality and Subjectivity in Art and Text* (Princeton).
- ELSNER, J. / SQUIRE, M. (2016), “Sight and Memory: The Visual Art of Roman Mnemonics”, in SQUIRE (2016), 180-204.
- GHEDINI, F. (2000), “Filostrato Maggiore come fonte per la conoscenza della pittura antica”, *Ostraka* 9-1, 175-197.
- (2004), “Le ‘Immagini’ di Filostrato il Vecchio fra esercitazione retorica e realtà figurativa”, in M. FANO SANTI (éd.), *Studi di archeologia in onore di Gustavo Traversari* (Rome), 418-438.
- GHEDINI, F. / COLPO, I. / MARTA, N. (éd.) (2004), *Le immagini di Filostrato minore. La prospettiva dello storico dell’arte* (Rome).
- GOLDHILL, S. (1994), “The Naive and Knowing Eye: Ecphrasis and the Culture of Viewing in the Hellenistic World”, in GOLDHILL / OSBORNE (1994), 197-223, 304-309.

- GOLDHILL, S. / OSBORNE, R. (éd.) (1994), *Art and Text in Ancient Greek Culture* (Cambridge).
- GOLDSCHMIDT, V. (1953), *Le système stoïcien et l'idée de temps* (Paris).
- GONZENBACH, V. von (1984), "Achillesplatte", in H.A. CAHN / A. KAUFMANN-HEINIMANN (éd.), *Der spätromische Silberschatz von Kaiseraugst* (Derendingen), 225-315.
- GRAND-CLÉMENT, A. (2009), "Sophocle, le maître d'école et les 'langages de la couleur' : à propos du fragment 6 de Ion de Chios", in CARASTRO (2009), 63-81.
- GUTZWILLER, K. (éd.) (2005), *The New Posidippus. A Hellenistic Poetry Book* (Oxford).
- HADOT, P. (1991), "Préface", in Philostrate. *La galerie de tableaux*, traduit par A. BOUGOT, révisé et annoté par F. LISSARRAGUE (Paris).
- HENIN, E. / NAAS, V. (éd.) (2018), *Le mythe de l'art antique entre anecdotes et lieux communs* (Paris).
- HERBERT DE LA PORTBARRE-VIARD, G. / ROBERT, R. (éd.) (2018), *Architectures et espaces fictifs dans l'Antiquité. Textes – images* (Bordeaux).
- IERODIAKONOU, K. (2009), "Basic and Mixed Colours in Empedocles and in Plato", in CARASTRO (2009), 119-130.
- (2018), "Aristotle and Alexander of Aphrodisias on Colour", in B. BYDÉN / F. RADOVIC (éd.), *The Parva Naturalia in Greek, Arabic and Latin Aristotelianism* (Dordrecht), 77-90.
- IMBERT, C. (1978), "Théorie de la représentation et doctrine logique dans le Stoïcisme ancien", in J. BRUNSCHWIG (éd.), *Les Stoïciens et leur logique* (Paris), 223-249.
- (1980), "Stoic Logic and Alexandrian Poetics", in M. SCHOFIELD / J. BURNYEAT / J. BARNES (éd.), *Doubt and Dogmatism. Studies in Hellenistic Epistemology* (Oxford), 182-216.
- JACCOTTET, A.-F. / WYLER, S. (2018), "Le bel antre toujours vert : une architecture éphémère, entre texte et imaginaire", in HERBERT DE LA PORTBARRE-VIARD / ROBERT (2018), 141-159.
- JOCKEY, P. (2015), *Le mythe de la Grèce blanche. Histoire d'un rêve occidental* (Paris).
- (éd.) (2018), *Les arts de la couleur en Grèce ancienne ... et ailleurs. Approches interdisciplinaires. Colloque international, Athènes, 23-25 avril 2009* (Athènes).
- KALINKA, E. / SCHÖNBERGER, O. (1968), *Philostratos. Die Bilder* (Munich).
- LABARRIÈRE, J.-L. (éd.) (2004), "Dossier : Phantasia : apparaître, apparence, apparition", *Métis* 2, 189-272.
- LAPATIN, K. (éd.) (2014), *The Berthouville Silver Treasure and Roman Luxury, The J. Paul Getty Museum* (Los Angeles).

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

- PRIMAVESI, O. / GIULIANI, L. (2012), "Bild und Rede: Zum Proömium der *Eikones* des zweiten Philostrat", *Poetica* 44 n° 1-2, 25-79.
- PRIOUX, É. (2008), *Petits musées en vers. Épigramme et discours sur les collections antiques* (Paris).
- (2013), "I colori di Filostrato il Vecchio: dalla pittura delle emozioni e dei caratteri alle metafore dell'opera sofistica", in S. MARINO / A. STAVRU (éd.), *Ekphrasis. Estetica, Studi e ricerche* 1 (Rome), 163-185.
- (2014a), "Ιδέαι μὲν οὖν ... μυρτίαι : les *Images* de Philostrate comme images du style?", in COJANNOT-LE BLANC / POUZADOUX / PRIOUX (2014), vol. 2, 73-116.
- (2014b), "Parler de jardins pour parler de créations littéraires", in K. COLEMAN (éd.), *Le jardin dans l'Antiquité. Huit exposés suivis de discussions, Vandœuvres-Genève, 19-23 août 2013* (Genève), 87-143.
- (2016a), "Posidippe de Pella, quinze ans plus tard : vers une interprétation d'ensemble du papyrus de Milan?", in K. CHRYSANTHAKI-NAGLE / S. DESCAMPS-LEQUIME / A.-M. GUIMIER-SORBETS (éd.), *La Macédoine du VI^e siècle avant J.-C. à la conquête romaine. Formation et rayonnement culturels d'une monarchie grecque* (Paris), 33-48.
- (2016b), "L'architecture dans les *Images* de Philostrate l'Ancien", in R. ROBERT (éd.), *Dire l'architecture dans l'Antiquité* (Paris), 153-189.
- REINACH, A.J. (1985), *Recueil Milliet. Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne*. Ed. de 1921 révisée par A. ROUVERET (Paris).
- RIBEYROL, C. (2009), "La couleur chez les Esthètes anglais", in CARASTRO (2009), 43-61.
- ROUVERET, A. (1989), *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne (V^e siècle av. J.-C. – I^{er} siècle ap. J.-C.)*, "Postface" (2014), 575-599 (Rome).
- (2006a), "Les yeux pourpres : l'expérience de la couleur dans la peinture classique entre réalités et fictions", in ROUVERET / DUBEL / NAAS (2006), 17-28.
- (2006b), "Les paysages de Philostrate", in COSTANTINI / GRAZIANI / ROLET (2006), 63-76.
- (2007a), "Ce que Pline l'Ancien dit de la peinture grecque : histoire de l'art ou éloge de Rome?", *CRAI*, avril-juin, 619-631.
- (2007b), "La couleur retrouvée. Découvertes de Macédoine et textes antiques", in S. DESCAMPS-LEQUIME (éd.), *Peinture et couleur dans le monde grec antique* (Milan), 69-79.

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

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

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

DISCUSSION

P. Jockey: Sur le passage du *Proœmium* où Philostrate distingue $\pi\lambda\alpha\sigma\tau\iota\chi\hbar$ et $\zeta\omega\gamma\rho\alpha\varphi\iota\alpha$, sur le critère de l'emploi des couleurs précisément, penses-tu qu'on puisse y reconnaître, comme j'incline à le penser, la marque d'une évolution dans les représentations réservant progressivement à la seule peinture les couleurs, développant en quelque sorte ce que l'on croit entrevoir déjà chez Pausanias ?

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

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

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

Sur l'hypothèse d'un rose résidu d'une autre couleur, enfin, ce n'est peut-être pas toujours le cas. Brigitte Bourgeois et moi avions pu mettre en évidence, à Délos, la prégnance d'un rose très vif qui s'est avéré une laque de garance. Nulle trace ici d'altération d'une autre couleur mais le succès très vif du rose à l'époque hellénistique auprès des riches Déliens¹⁵⁶.

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

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

¹⁵⁶ BOURGEOIS / JOCKEY (2018).

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

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

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

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

¹⁵⁸ TRINQUIER, J. (2013), “Cinnabaris et ‘sang-dragon’ : le ‘cinabre’ des Anciens entre minéral, végétal et animal”, *RA*, 305-346.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

VI

ADELINE GRAND-CLÉMENT

“WHAT COLOR IS THE SACRED?”

COULEURS ET ÉMOTIONS DANS LES RITUELS GRECS, DE L’ÉPOQUE
ARCHAÏQUE À L’ÉPOQUE HELLÉNISTIQUE

ABSTRACT

Did the Greeks consider colors as capable of acting on psychological states? This study attempts to answer this question by focusing on one particular kind of context: rituals, which create an “emotional community” by allowing communication with the invisible sphere. The analysis is limited to the three main colors that the Greeks seem to have considered as being most significant, at least according to the epigraphic corpus of ritual norms: white, black, and purple. The objective is to determine whether the Greeks thought these specific colors were able to arouse emotions among both the devotees and the gods. I therefore explore, first, the link between whiteness and joy; then, the connections between blackness and mourning, sadness or anger; finally, the ambivalent affective values of purple. It appears that the same color, loaded with semantic potentialities, can generate different emotions depending on the rituals. In addition, the mode of action of colors must be understood in terms of relation, dynamically; colors causally interact and what really matters is their contrastive value.

1. Introduction

Travailler tant sur les couleurs que sur les émotions antiques n'est pas une tâche facile pour l'historien, en raison du caractère culturellement déterminé de ces deux domaines de l'expérience humaine. En effet, les systèmes de représentation des couleurs

et les façons de ressentir s'organisent différemment en fonction des sociétés, des lieux et des époques. Certes, comme nous-mêmes aujourd'hui, les Anciens ont perçu l'existence d'un lien étroit entre couleurs et phénomènes affectifs.¹ Il n'empêche que la sensibilité et les modes d'appréciation ont changé au cours du temps :² le travail de l'historien consiste précisément à mettre en lumière les spécificités des configurations et des manières dont ces associations s'établissent.³ Assurément, l'helleniste ne peut mener ses recherches à la manière des psychologues, car il ne mobilise pas le même type de sources qu'eux. Tant dans le domaine de la couleur que dans celui des émotions, l'historien des périodes anciennes n'accède pas aux perceptions directes des individus mais seulement à des *constructions* médiatisées par des documents (écrits ou figurés) et conditionnées par leurs modalités d'élaboration.⁴ Il existe donc un effet de mise en scène, qui résulte des filtres culturels mais aussi des intentions présidant à l'élaboration de chaque document et des codes du genre auquel il se rattache. L'historien doit prendre en compte l'ensemble de ces mécanismes, car ils caractérisent les singularités des modes de penser et d'agir des sociétés qu'il étudie.

¹ Sur la faculté des couleurs à renvoyer aux émotions ou à les susciter, voir les remarques formulées par l'anthropologue Serge Tornay : TORNAY (1978) en particulier p. 127 (l'auteur souligne que la composante émotionnelle est intimement liée à l'expérience perceptive de la couleur).

² Sur l'histoire et l'anthropologie des sens, voir par exemple CLASSEN / HOWES (2014).

³ Sur ces questions d'histoire des sensibilités et les problèmes de méthode, je renvoie aux travaux de Michel Pastoureau, pour le Moyen Âge, et d'Alain Corbin, pour les périodes moderne et contemporaine.

⁴ Voir à ce sujet les remarques méthodologiques formulées à propos des émotions par D. Boquet et P. Nagy : "L'émotion en tant qu'objet historique n'est en rien 'l'émotion psychologique' puisqu'elle est une construction médiatisée par le document et ses modalités d'élaboration" ; "Pour l'historien, l'émotion performée ou figurée dans les sources est donc un événement culturel" ; "L'émotion n'a pas de réalité saisissable pour l'historien en dehors du dispositif culturel qui la produit. Le champ historique possède donc ses spécificités dans l'étude des émotions par rapport à la psychologie, qui ne sont en rien des limitations pour l'enquête" (BOQUET / NAGY [2011]).

Les sources disponibles pour le monde grec (à la fois des textes et des images) permettent d'envisager deux facettes complémentaires du lien entre couleurs et émotions, qui seront distinguées ici par souci de commodité — bien que, comme l'a souligné fort justement Christine Mohr dans sa communication, les relations couleurs et émotions ne se réduisent pas à des liens de causalité mais doivent être pensées en termes d'interactions. D'un côté, la documentation antique nous renseigne sur le lexique chromatique et les stratégies picturales utilisés pour *exprimer* des états émotionnels. La couleur sert à *dire/donner à voir* une émotion, selon des codes culturels précis : des joues rouges pour la pudeur, la honte, la gêne, un teint pâle ou livide pour la peur, un cœur ou des phrènes⁵ noir(es) pour la douleur ou la colère ... D'un autre côté, les sources nous renseignent parfois sur la façon dont l'évocation ou la vision effective de certaines couleurs peuvent *influer sur* (ou plus exactement : sont *pensées* comme pouvant influer sur) l'état émotionnel d'un individu ou d'un groupe. Ayant eu l'occasion d'envisager le premier aspect dans le cadre d'une étude sur la poésie archaïque,⁶ j'insisterai ici plutôt sur le second aspect.

Notre question de départ est donc la suivante : les Grecs envisageaient-ils les couleurs comme des substances efficaces, capables d'*agir* sur les états psychologiques ? Pour tenter d'apporter des éléments de réponse, nous nous limiterons à un terrain d'observation privilégié : le rituel.⁷ Ce dernier constitue en effet un excellent laboratoire pour étudier l'influence que les couleurs pouvaient avoir sur l'état affectif des individus et des groupes, selon les Grecs. En effet, lors des rituels, diverses stimulations sensorielles (visuelles,

⁵ Les phrènes désignent chez Homère le siège des émotions humaines : c'est une composante de la personne qui associe le physique, la sensibilité et le psychologique : CLARKE (1999) 74-79, 115.

⁶ Dans un chapitre, j'ai en effet mis en lumière le lien que les Grecs établissaient entre la conception du corps animé de fluides vitaux et les manifestations physiques et colorées que provoquent les bouleversements induits par certaines émotions : GRAND-CLÉMENT (2011) 196-226. Pour le monde romain, voir BRADLEY (2009) 150-160.

⁷ Les anthropologues insistent sur l'importance des émotions dans le rituel : voir par exemple JEFFREY (2011).

olfactives, sonores, tactiles, cinétiques, etc...) se combinent pour former des dispositifs polysensoriels originaux, qui conditionnent l'expérience des fidèles et leur permettent de communiquer avec le monde invisible.⁸ Angelos Chaniotis a montré que les émotions jouent alors un rôle important pour garantir l'efficacité de cette communication avec le divin, surtout sur le plan collectif :⁹ le dispositif rituel vise à créer une véritable ‘communauté émotionnelle’.¹⁰ La gamme des émotions éprouvées — l’acception du terme ‘émotion’ étant entendue au sens large¹¹ — est vaste et dépend des types de rites, des divinités, des lieux et des périodes :¹² joie, plaisir, empathie, enthousiasme, euphorie, peur, angoisse, gratitude, espoir ...

Quelle place est dévolue aux couleurs dans les dispositifs rituels et quelle part jouent-elles surtout dans le ‘conditionnement’ affectif des fidèles ? Le corpus épigraphique des normes rituelles¹³ suggère que les Grecs accordaient une attention particulière aux couleurs dans trois types de cas :¹⁴

1. lorsqu’ils voulaient garantir la pureté rituelle, préalable nécessaire au bon déroulement des rites ;

⁸ Sur la dimension polysensorielle des rituels grecs : MEHL (2015) ; GRAND-CLÉMENT / UGAGLIA (2017).

⁹ Sur les modalités de la relation affective tissée entre les hommes et leurs divinités, voir les études rassemblées dans CHANIOTIS (2012) 175-291. L’un des apports de ces recherches consiste à mettre en lumière l’apport des inscriptions livrent des informations, non seulement parce qu’elles parlent des émotions mais aussi parce qu’elles en suscitent, dans l’interaction avec le lecteur du texte gravé.

¹⁰ Voir CHANIOTIS (2011); (2016): l’auteur propose à la p. 95 la définition suivante “a community of people who are expected to feel the same emotions in a certain situation”.

¹¹ En français, le mot ‘émotion’ renvoie à un mouvement affectif transitoire, le plus souvent reflété par le corps, tandis que l’anglais *emotion* possède un spectre sémantique plus large, qui inclut également les sentiments durables et des traits de caractère qui relève de ce que l’on pourrait appeler des ‘dispositifs affectifs’.

¹² Un cas bien étudié est celui des Mystères : voir par exemple USTINOVA (2013).

¹³ Ces normes ont longtemps été appelées ‘lois sacrées’, mais l’expression n’est désormais guère employée. Le projet de mise en ligne de cette documentation épigraphique, par les chercheurs de Liège, a promu la formule ‘Normes rituelles grecques’ (*Greek Ritual Norms*) : <<http://cgrn.ulg.ac.be/>>.

¹⁴ GRAND-CLÉMENT (2016).

2. lorsqu'ils sélectionnaient les offrandes et les victimes sacrificielles pour les dieux ;
3. pour contrôler l'apparence vestimentaire des femmes et des hommes participant aux fêtes religieuses et processions. Dans ce dernier cas, des codes vestimentaires définissaient alors pour chacun un nuancier de couleurs adapté au rituel, en fonction de son degré d'implication dans le culte, conformément à une hiérarchie soigneusement définie : initiés, dévots, officiants ...¹⁵

La documentation épigraphique révèle en outre que *certaines* couleurs étaient plus signifiantes que les autres, car fréquemment prescrites ou proscribes, et semblaient donc créditées d'une forme d'efficacité rituelle : il s'agissait du blanc (*leukos*), du noir (*melas*) et de la gamme des rouges et des pourpres (*erythros, pyrrhos, phoinikeos, porphyreos*). Comment rendre compte d'une telle sélection, qui ne va pas sans rappeler la ‘triade symbolique’ mise en avant par l’anthropologue Victor Turner ?¹⁶ Pourquoi les Grecs ont-ils privilégié ces couleurs parmi d’autres, dans un cadre religieux ? Quelle part joue la dimension psychologique ?

Plusieurs chercheurs allemands ont relevé la place prédominante accordée à ce trio chromatique (si l'on part du principe

¹⁵ La réglementation la plus détaillée dont nous disposons concerne le déroulement des Mystères d'Andanie (dans le Péloponnèse). L'inscription date de l'époque romaine, mais reproduit sans doute en partie des normes plus anciennes. Elle a fait l'objet de plusieurs éditions récentes (DESHOURS [2006] et GAWLINSKI [2012]) et la réglementation en matière de couleurs vestimentaires a été étudiée dans CLELAND (2002) 256-266.

¹⁶ Dans son étude sur la société Ndembu (Afrique centrale), V. Turner a mis en lumière l'existence d'une ‘triade symbolique’ composée du blanc, du noir et du rouge. Ces trois couleurs jouent un rôle primordial lors des rituels, soit sous forme de paires, soit en système ternaire. Nous ne reviendrons pas ici sur le détail de l'interprétation, et les discussions auxquelles l'étude de Victor Turner a donné lieu. Je souhaiterais toutefois signaler que l’anthropologue a suggéré des rapprochements avec d'autres terrains ethnographiques, et proposé d'expliquer la prégnance de cette association blanc/noir/rouge dans la sphère religieuse par le fait que chacune des trois couleurs entretient un lien privilégié avec le corps humain et sa physiologie. Il envisage également l'aspect affectif et émotionnel : TURNER (1966) 64-68.

que la gamme des rouges et du pourpre forme une catégorie unifiée, ce qui est loin d'être le cas à mon avis) dans les traditions religieuses grecques et romaines. Une série de trois monographies (sur le rouge, le blanc et le noir considérés ensemble, et sur le blanc seul) a ainsi mis en lumière la richesse des associations affectives et sémantiques véhiculées par ces trois couleurs.¹⁷ Les émotions y occupent une place significative : Gerhard Radke souligne en particulier que le blanc est souvent mis du côté de célébrations joyeuses, liées au renouveau, tandis que le noir balise le champ du deuil et de la mort. En fait, de telles associations débordent, semble-t-il, le champ du religieux : elles concernent plus généralement une façon d'ordonner la vision du monde par les couleurs. G.E.R. Lloyd, dans son ouvrage sur les polarités,¹⁸ estime que les Grecs associaient d'un côté la lumière et le blanc à la vie, la joie, la renommée, le mariage, la richesse et la vertu ; de l'autre, le noir et l'obscurité à la mort et la terreur. Eleanor Irwin, dans son étude sur la poésie grecque archaïque et classique, a repris l'idée que cette paire antithétique aidait à rendre sensibles les émotions humaines contrastées : la blancheur exprimerait la joie et le bonheur lié à la fête, la noirceur symbolisant la tristesse, la douleur et le deuil.¹⁹ Les études de Lloyd et d'Irwin se fondent principalement sur le symbolisme attaché à ces couleurs dans les sources littéraires. Or j'aimerais déterminer si un tel imaginaire se trouve effectivement mobilisé lors du déroulement des rituels et, si c'est bien le cas, de quelle façon. Je partirai donc de quelques exemples dans lesquels nos sources suggèrent l'importance d'une couleur, pour déterminer dans quelle mesure cette importance est due à la capacité supposée de ladite couleur

¹⁷ WUNDERLICH (1925) ; MAYER (1927) ; RADKE (1936). Je remercie Denise Reitzenstein d'avoir attiré mon attention sur ce point.

¹⁸ LLOYD (1966) 42-43.

¹⁹ IRWIN (1974) 111. Pour autant, Eleanor Irwin prend soin de le souligner, l'indication chromatique ne renvoie en aucune façon à une forme de dualisme moral, qui situerait systématiquement le blanc du côté du positif et le noir du côté du négatif.

à générer (ou non) des émotions — émotions chez les fidèles mais aussi, éventuellement, celles prêtées aux dieux.²⁰

Deux remarques préalables avant de commencer. Premièrement, je rejoins la remarque d'Angelos Chaniotis sur le fait que les performances rituelles sont irrémédiablement perdues pour nous. La documentation écrite fournit fort peu de descriptions détaillées (c'est la fiction qui est de ce point de vue-là la plus diserte), la documentation iconographique possède ses codes propres et n'est en rien un reportage photographique de la procédure qui a eu lieu. De surcroît, les sources mentionnent rarement les émotions éprouvées au moment des cérémonies cultuelles. Là encore, c'est vers la fiction qu'il faut se tourner pour trouver des indices, là où les inscriptions sont moins éloquentes (en dépit des travaux fructueux menés à l'initiative d'Angelos Chaniotis pour montrer que l'étude des émotions peut s'appuyer sur la documentation épigraphique).

Seconde remarque préliminaire, pour éclairer le titre de cette communication : la formule “What color is the sacred ?” sert de titre à un ouvrage de Michael Taussig,²¹ dans lequel l'anthropologue souligne l'importance symbolique de la couleur dans de nombreuses sociétés, qui la considèrent encore aujourd'hui comme une substance polymorphe et magique (*polymorphous magical substance*). C'est l'avènement de la chimie des couleurs dans l'Europe industrielle qui a contribué à faire perdre de vue aux Occidentaux la dimension sensible des matériaux colorés eux-mêmes, et leur origine naturelle — pigments et colorants disponibles dans les règnes minéral, végétal et animal. Ces matières doivent être manipulées, elles possèdent une texture, une odeur et d'autres qualités sensibles qui conditionnent les valeurs symboliques attachées aux couleurs qui en résultent. Il faut garder cela à l'esprit quand on s'intéresse à la valeur affective qui était attribuée aux couleurs par les Grecs.

²⁰ Les émotions prêtées aux dieux jouent en effet un rôle important dans les rituels, si l'on se place du point de vue des Grecs. Sur cette question, voir BORGEAUD / LOISEL (2010).

²¹ TAUSSIG (2009).

2. Blancheur et réjouissances

Plusieurs études consacrées à la place des couleurs dans les rituels grecs ont expliqué l'importance de la blancheur par l'exigence de pureté requise pour le bon déroulement des cultes.²² Par exemple, le recours à de l'eau ou à de l'huile dite "blanche" (*leukē*) dans les textes (c'est-à-dire claire, limpide, non troublée, non stagnante, pure) se justifie par la volonté d'éviter toute forme de souillure qui irriterait les dieux et empêcherait la communication.²³ Certaines réglementations cultuelles prescrivent également le port de vêtements blancs, notamment pour les prêtres ou les initiés participant à des rites Mystériques.²⁴ Mais qu'on ne s'y trompe pas et que l'on se garde de tout interprétation anachronique : dans le domaine textile, le blanc n'équivaut nullement à l'incolore et au brut/naturel. Il s'agit au contraire d'une couleur fortement "marquée" (pour reprendre la terminologie de Roland Barthes).²⁵ En effet, les vêtements dont on souligne la blancheur dans les textes sont largement valorisés : il s'agit en général de tissus d'une grande finesse, de laine ou de lin, qui ont fait l'objet d'un traitement spécifique (par exemple un blanchiment au suc de pavot) et nécessitent un entretien soigneux et régulier. Liza Cleland, qui a étudié les listes d'étoffes offertes par les Athénienes à Artémis Brauronia, au IV^e siècle avant notre ère, a bien montré que l'adjectif *leukos* qualifie des offrandes de prix, que les inventaires distinguent nettement des étoffes non teintes — les tissus en laine vierge, eux, ne se voient pas attribuer d'adjectif de couleur.²⁶

²² Par exemple : RADKE (1936) 57-60 ; GRAND-CLÉMENT (2016) 129-133.

²³ Lorsque *leukos* se rapporte à l'eau d'une source, d'une rivière ou au flot marin, il dit souvent la clarté, la limpidité et la transparence du liquide, et véhicule parfois aussi la notion de pureté.

²⁴ Ainsi à Cos, au II^e siècle avant notre ère, le prêtre d'Héraclès Kallinikos, "À la belle victoire", doit porter une tunique blanche et une couronne de peuplier blanc lors des concours choraux : *IG XII 4*, 320, 22-24. Pour d'autres exemples, voir JONES (1999).

²⁵ BARTHES (1967) 138-139. L'auteur s'intéresse dans cette étude à la sémantique du vêtement.

²⁶ CLELAND (2005b) 91.

Ceci nous rappelle que la notion grecque de blancheur diffère de la conception moderne d'une absence de couleur : la blancheur associée au terme *leukos* se situe du côté de l'éclat, de la brillance, de la luminosité. Prescrire des vêtements blancs dans un rituel n'implique pas nécessairement que l'ensemble du tissu soit uniforme : on peut tout à fait envisager des bordures décorées, par exemple.²⁷ L'important est qu'ils soient éclatants, flambant neufs, non souillés, pourrait-on dire, et qu'ils contribuent, au côté des autres couleurs mobilisées dans le rituel, à la bigarrure d'ensemble qui réjouit les dieux. Mais peut-on préciser quel est l'apport spécifique de la couleur blanche dans un tel système, du point de vue émotionnel ?

En contexte cultuel, le vêtement blanchi et propre est conçu comme reflétant la disposition du fidèle, sincère et animé de bonnes intentions vis-à-vis de la divinité dont il s'efforce de capter la bienveillance. Même si les sources écrites ne sont pas suffisamment explicites sur ce point, le facteur psychologique et émotionnel joue également : un vêtement de fête blanc exige de celui qui le porte un comportement adapté, précautionneux, car le blanc se salit vite. L'expérience du fidèle n'est pas celle du quotidien et participe de la déférence due aux divinités honorées. De même, les personnes qui assistent au rituel ne restent pas insensibles à la vision d'habits d'un blanc éclatant et radieux — surtout si elles-mêmes n'en portent pas : l'éclat brillant qui s'en dégage impressionne et suscite à la fois joie et révérence. C'est particulièrement vrai pour ce qui concerne les processions qui jouent précisément sur le spectacle des couleurs. C'est ce qui ressort de la description de la procession isiaque qui se déroule dans le port de Corinthe, dans les *Métamorphoses* d'Apulée : l'auteur donne à voir un cortège où la blancheur éclatante prédomine largement et éblouit le narrateur.²⁸ La couleur blanche caractérise aussi bien les femmes, les chœurs de

²⁷ CLELAND (2017) 29-30.

²⁸ APUL. *Met.* 11, 8-12. Bien qu'il s'agisse d'une fiction, les spécialistes estiment que nous avons là une description relativement réaliste de la fête du *Naufragium Isidis*. Voir GRAND-CLÉMENT (2018).

jeunes gens, que le groupe des initiés et les prêtres : cette uniformité chromatique manifeste l'unité de la communauté isiaque, par-delà la diversité des formes de costume et des attributs portés par chacune des composantes du cortège ; elle se conjugue aussi à l'or et aux couleurs vives des fleurs pour produire un effet de *poikilia*.

Prenons un autre exemple, daté de l'époque hellénistique : il s'agit de la procession féminine décrite par Callimaque, dans son *Hymne à Déméter*, composé au III^e siècle avant notre ère. Le poète confère à cette fête en l'honneur de Déméter un caractère générique et atemporel, mais il se fonde peut-être sur des rites grecs pratiqués à Alexandrie et auxquels il a personnellement assisté. Il s'agit d'une procession où l'on porte le *calathos*, corbeille sacrée en osier. Ici, ce ne sont pas les participantes qui sont vêtues de blanc, mais les chevaux qui arborent cette couleur sur leur robe immaculée. La procession se déroule dans une atmosphère joyeuse, et Callimaque reproduit le chant des participantes adultes :

“Filles, chantez, et que suive, femmes, votre invocation : ‘Déméter, salut, salut, Très Féconde, Très Nourricière ! Comme mènent le *calathos* quatre chevaux à la blanche/brillante crinière (*leukotrikhes*), ainsi la grande déesse, la Souveraine, nous apportera le printemps blanc/brillant (*leukon*), l'été blanc/brillant (*leukos*), et l'hiver et l'automne, de l'année à l'année nous gardant ses faveurs. Comme nous marchons sans chaussure et sans bandeau, ainsi nos pieds et nos têtes seront toujours sans mal. Comme les canéphores portent les corbeilles pleines d'or, ainsi l'or nous soit donné sans compter. (...).”

Callimaque, *Hymne à Déméter*, 118-127 (trad E. Cahen modifiée, CUF, 1961)

La couleur de la crinière des quatre chevaux qui tirent la corbeille sacrée et ouvrent donc la procession s'accorde avec celle des saisons qui seront “lumineuses/brillantes/blanches”, c'est-à-dire favorables et fécondes. On mesure ici à quel point la traduction de *leukos* par simplement “blanc” ne rend pas toutes les nuances liées à l'éclat et à la vitalité qui sont présentes en grec ancien. La ‘blancheur’ visible en tête du cortège

est donc chargée de promesses réjouissantes, aptes à susciter l'espoir des participantes, qui souhaitent capter la bienveillance de Déméter, déesse associée à la fertilité des sols. Signalons que l'image du jour “blanc” existe dans la tradition poétique grecque, depuis l'époque archaïque, pour évoquer un jour faste et joyeux, un jour de fête.²⁹ Chez Bacchylide, c'est l'Aurore “aux blancs chevaux” (*λεύκιππος*) qui apporte l'éclat “lumineux” (*φέγγος*), tandis qu'Hipponax évoque le “jour au blanc *peplos*” (*λευκόπεπλον ἡμέρην*).³⁰ Dans le cas du poème de Callimaque, on peut aussi suggérer que le “blanc” printemps et l'été “blanc” sont des saisons joyeuses non seulement pour les humains, mais aussi et surtout pour Déméter, heureuse de retrouver alors sa fille Perséphone, condamnée à passer le reste de l'année sous la terre.

Blanche est aussi la couleur choisie pour certaines victimes animales propitiatrices que les Grecs sacrifient en début d'année, afin de s'assurer d'une prospérité et d'une longévité analogues aux souhaits formulés dans le poème de Callimaque.³¹ En témoigne par exemple le calendrier cultuel de Milet, gravé vers 500 avant notre ère. L'inscription stipule qu'il faut offrir une brebis blanche et pleine à Héra Antheé, c'est-à-dire Héra la “fleurie/florissante”, déesse chargée du renouvellement des forces vives de la cité.³² Un autre exemple : le calendrier sacrificiel de Mykonos gravé vers 200 avant notre ère, à la suite du synœcisme rassemblant les différentes communautés de l'île en une seule cité. Le texte stipule en effet que les premières fêtes de l'année, consacrées à Poséidon, impliquent des victimes de couleur blanche. La fête semble réservée aux citoyens, puisque les femmes sont exclues de ces sacrifices. En revanche, on peut gager que ces dernières participent aux fêtes célébrées le même

²⁹ IRWIN (1974) 164 ; DEGANI (1984) 309, n. 127.

³⁰ BACCHYL. fr. 5, 11 Irigoin ; HIPON. fr. 41, 1 West.

³¹ Pour Platon, la seule couleur admise pour les textiles offerts aux dieux est le blanc (*Leg.* 12, 956a).

³² LSAM 41, 6.

jour en l'honneur de Déméter Chloé (littéralement “celle qui verdit”, donc en lien avec le renouveau de la végétation) :

“Le 12 du mois de Posideôn, à Poséidon Temenîts un très beau bélier blanc entier ; le bélier ne sera pas emmené dans la ville ; on découpera son dos et son omoplate ; l'omoplate sera consacrée par une libation ; au prêtre la langue et l'épaule ; le même jour à Poséidon Phykios un agneau blanc entier ; interdit aux femmes ; que le Conseil achète les victimes en versant vingt drachmes prises sur l'impôt des poissons ; le même jour à Déméter Khloê deux truies des plus belles dont une, pleine ; le dos de celle qui est pleine sera découpé ; que le Conseil sélectionne les truies ; que les archontes donnent au *mageiros* une hanche et une cuisse de l'autre truie ; deux chénices d'orge, trois cotyles de vin.” (*LSCG* 96)

Poséidon, vénéré à la fois comme celui “du Téménos” (c'est-à-dire protecteur de l'enceinte sacrée du sanctuaire) et Phykios (lié aux ressources marines qui fournissent des revenus substantiels aux habitants de l'île), occupe une position prééminente au sein du panthéon local : on constate en effet qu'il a donné son nom au premier mois de l'année. En lui sacrifiant des victimes blanches et en célébrant le même jour la déesse Déméter,³³ la communauté de Mykonos espère bénéficier d'une année florissante, à tous points de vue : les ressources de la terre et celles de la mer seront mises à profit pour faire croître la prospérité du *temenos* du dieu et, partant, celle de la communauté qu'il protège.

A Lycosoura, dans le Péloponnèse, Despoina, qui est justement fille de Déméter et de Poséidon, préfère clairement les offrandes blanches : un règlement daté de la fin du III^e siècle avant notre ère nous renseigne sur les pratiques rituelles prescrites à l'intérieur du grand sanctuaire consacré à la déesse.³⁴ Il précise notamment ce que l'on a le droit de sacrifier :

“Que les personnes qui sacrifient utilisent en guise d'offrandes additionnelles de l'olivier et du myrtle, des rayons de miel, des

³³ On notera que l'on retrouve le groupement Poséidon/Déméter dans le mythe arcadien relatif à la naissance de Despoina.

³⁴ Le bloc a été trouvé dans un champ, au sud de la ville : *IG V* 2, 514 ; il est conservé au Musée épigraphique d'Athènes (inv. 11522).

grains d'orge sans ivraie, des *agalmata*, des pavots blancs et des lampes, des parfums à brûler, de la myrrhe et des aromates. Que ceux qui offrent des sacrifices sanglants à Despoina sacrifient des victimes femelles blanches (...).” (trad. Madeleine Jost [2008, 94] modifiée)

Peu importe le type d'animal offert à Despoina, pourvu qu'il soit blanc. De même, les pavots offerts ne doivent pas être rouges mais blancs³⁵. L'insistance portée sur la couleur blanche participe à construire la personnalité de la puissance vénérée à Lycosoura, une divinité proprement arcadienne liée au renouveau, à la fertilité du sol et à la protection des animaux.³⁶

Allons plus loin. La ‘blancheur’ (entendue au sens grec) des costumes portés lors des processions, comme celle des animaux et offrandes consacrés aux divinités, peut aussi réjouir ces dernières par leur éclat — même si, nous le savons, les dieux apprécient particulièrement la bigarrure des statues et édifices qui leur sont consacrés.³⁷ Rappelons que si les Immortels sont aussi appelés les Bienheureux (*Makaroi*), c'est qu'ils éprouvent le plaisir et la joie de manière stable et durable ;³⁸ le pacte conclu avec les hommes implique pour ces derniers de ne pas venir troubler ces émotions positives et même de les alimenter. Or, dans l'imaginaire religieux grec, l'immortalité divine elle-même est nimbée de blancheur, une blancheur qui doit être comprise dans le sens d'une *lumière puissante*, comme nous l'avons vu dans les cas précédemment évoqués. Selon la tradition homérique, l'Olympe, sur lequel vivent les dieux, échappe

³⁵ Il est toutefois possible que l'inscription ne fasse pas référence à la couleur de la fleur mais aux graines de pavot qui pouvaient être offertes et entraient dans la composition de préparations culinaires.

³⁶ Sur cette déesse et son culte à Lycosoura, voir JOST (1985) 326-334.

³⁷ Nous renvoyons pour cela aux études réalisées sur la polychromie de la sculpture et de l'architecture grecques, en particulier par Philippe Jockey. Dans ce domaine, la blancheur des matériaux est rarement laissée visible : elle sert de support à l'application de pigments vivement colorés. Sur l'histoire de l'invention d'une Grèce dépourvue de couleurs, voir JOCKEY (2015).

³⁸ Sur le plaisir des dieux, en partie distinct du plaisir des humains, voir BERTAU-COURBIÈRES (2017).

aux aléas climatiques (vent, pluie, neige) ; il se caractérise aussi par une blancheur éternelle :

“(...) mais en tout temps l'éther, déployé sans nuages, couronne le sommet d'une blanche radiance (*λευκή αἰγάλη*) : c'est là-haut que les dieux bienheureux (*μάκαρες θεοι*) passent tous leurs journées à se réjouir (*τέρπονται*).” (Hom. *Od.* 6, 44-46)

Ici, le poète épique lie explicitement l'ambiance colorée propre à l'Olympe (une blancheur radieuse) aux émotions positives éprouvées avec constance par ses résidents.

La blancheur des Grecs, parce qu'elle entretient des liens privilégiés avec la lumière, peut donc être source de réjouissances : elle est susceptible de procurer joie et plaisir à ceux qui, mortels ou immortels, la contemplent lors des rituels. Dans de tels contextes, elle ne s'oppose pas au coloré ou au multicolore, comme le souligne bien Liza Cleland :³⁹ elle s'associe au contraire à l'éclat des couleurs pour produire un spectacle éclatant. En revanche, c'est un autre aspect de la blancheur qui s'exprime lors des funérailles — un type de rituel bien spécifique. Le décès d'un individu donne en effet lieu à un traitement rituel très encadré, qui vise à repousser la souillure introduite par l'irruption de la mort au sein de la communauté ou de la famille. Blanc est le linceul utilisé pour recouvrir le cadavre de Patrocle lors de l'exposition du corps dans la tradition épique,⁴⁰ ce qui s'accorde assez bien avec les informations que livre le règlement rituel de la cité de Céos, connu par une inscription datée du V^e siècle avant notre ère. Destiné à restreindre le faste de la cérémonie funèbre, lors du convoi qui part de la maison du défunt jusqu'à la nécropole, le texte stipule qu'on ne doit pas recouvrir le défunt de plus de trois vêtements *blancs*.⁴¹ Le linceul agit comme un écran qui empêche la propagation du *miasma* (la souillure) et accompagne l'ensemble des opérations de purification. C'est encore avec une graisse d'un *blanc brillant*

³⁹ CLELAND (2017).

⁴⁰ *Il.* 18, 353.

⁴¹ Le terme employé est bien *leukos*. *LSCG* 97 A, 2-3 = *IG XII* 5, 593.

(ἀργέτι δημῳ) qu’Achille enduit le corps de Patrocle, de la tête au pied, lorsque celui-ci est déposé sur le bûcher.⁴² Enfin, c’est le feu qui achève la purification du cadavre, en ne laissant plus que des “os blancs”⁴³ qui pourront être placés dans une urne cinéraire.⁴⁴ L’objectif du blanchiment opéré par la crémation est de garantir au défunt une “belle mort” et un séjour paisible dans les Champs Élysées, en même temps que la survie de son nom parmi les vivants, grâce au *kleos*. Il me semble donc que la blancheur accompagne le chemin vers l’apaisement pour les proches qui prennent en charge les funérailles.

Ceci dit, l’émotion dominante lors des rites funéraires est celle de la tristesse et de la douleur du deuil, exprimées collectivement par les participants — en particulier sa composante féminine. On connaît l’importance de la dimension sonore dans les manifestations de douleur, mais la couleur joue également un rôle significatif : ce sont alors le noir et le bleu sombre qui dominent.

3. Noirceur, deuil, douleur et colère

Dans les textes, les principales couleurs associées aux manifestations du deuil sont évoquées au moyen des termes *kyaneos*, “bleu sombre”, et *melas*, “noir, foncé”. Prenons le cas des épopeïes homériques (qui restent une référence dans l’imaginaire grec d’époque classique et hellénistique) : lorsqu’Achille et Laërte apprennent la perte d’un être qui leur est cher — qu’il s’agisse du compagnon (Patrocle) ou du fils (Ulysse) — un “noir nuage de douleur” (ἄχεος νεφέλη μέλαινα)⁴⁵ les enveloppe. Tous deux expriment rituellement leur douleur en répandant une poussière

⁴² *Il.* 23, 167-169.

⁴³ *Il.* 23, 252 ; 24, 793 ; *Od.* 24, 72.

⁴⁴ Les os blancs sont placés dans une urne d’or, après avoir été entourés d’une double couche de graisse (δίπλακι δημῳ) : *Il.* 23, 243 et 253 ; *Od.* 24, 74.

⁴⁵ *Il.* 18, 22 ; *Od.* 24, 315.

carbonisée/cendreuse (*χόνιν αἰθαλόεσσαν*) sur leur tête.⁴⁶ La noirceur du deuil et de la lamentation funèbre est également mise en scène dans le théâtre athénien d'époque classique. Ainsi chez Eschyle, dans les *Perses*, la plainte du chœur de vieillards, quand ils apprennent la déroute de leur armée et le nombre de combattants qui ont péri à Salamine, s'accompagne de "coups noirs", autre forme de manifestation ritualisée de la douleur.⁴⁷ Dans une autre de ses tragédies, les *Choéphores*, les femmes qui se rendent sur la tombe d'Agamemnon afin de procéder aux libations forment un cortège de longs voiles noirs (*φάρεσιν μελαγχίμοις*).⁴⁸

Nous pourrions multiplier les exemples, tant les attestations littéraires de cette association entre noirceur et émotions liées au deuil sont nombreuses.⁴⁹ Mais quittons le registre des rites funéraires pour tenter de savoir si les connotations lugubres de la noirceur ont aussi des implications affectives dans les cultes réservés aux divinités. Rendons-nous pour cela en Arcadie (centre du Péloponnèse), dans la région de Phigalie. Pausanias sera notre guide⁵⁰ ; bien que composée à l'époque romaine, son œuvre est un conservatoire de traditions religieuses plus anciennes :

"L'autre des deux montagnes, l'Elaion, est à une trentaine de stades de Phigalie, et il y a là une grotte consacrée à Déméter dite *Melaina* ("la Noire"). Tout ce que l'on dit à Thelpoussa au sujet l'union de Poséidon et de Déméter est entièrement admis par les Phigaliens ; toutefois, l'être mis au monde par Déméter, selon les Phigaliens, ne fut pas un cheval mais la divinité que les Arcadiens appellent Despoïna. Après quoi, d'après eux, à la fois par ressentiment (*thymōî*) contre Poséidon et en signe de deuil (*penthei epi*) pour le rapt de Perséphone, elle revêtit un vêtement

⁴⁶ *Il.* 18, 23-25 ; *Od.* 24, 316.

⁴⁷ AESCH. *Pers.* 1052-1053.

⁴⁸ AESCH. *Cho.* 11.

⁴⁹ Sur les émotions liées au deuil et la façon dont elles s'inscrivent dans des couleurs sombres de vêtement, mais aussi plus généralement une attitude corporelle déterminée, voir GHERCHANOC (2011).

⁵⁰ Sur Pausanias, voir la communication de P. Jockey dans ce volume.

de couleur noire (*khrômenên melanaiān*), alla dans cette grotte et s'y retira pendant longtemps. Tout ce que la terre nourrit dépeissait, et la faim infligeait à l'espèce humaine des pertes plus grandes encore. Parmi les dieux aucun ne savait donc où était cachée (*apekekrypto*) Déméter. Mais Pan, qui parcourait l'Arcadie et qui chassait tantôt sur une montagne tantôt sur une autre, arriva aussi, nous dit-on, sur l'Elaion ; il observa dans quel état Déméter se trouvait et quel vêtement elle portait ; Zeus en fut instruit par Pan, sur quoi les Moires furent dépêchées par lui auprès de Déméter. Celle-ci, persuadée par elles, laissa tomber sa colère (*orgēn*) et se relâcha même de son chagrin (*hypēs*). En contrepartie, disent les gens de Phigalie, la grotte en question fut considérée par eux comme consacrée à Déméter et ils y dédièrent une statue de bois.” (Pausanias 8, 42, 1-3 ; trad. M. Jost modifiée)

Pausanias ajoute, après avoir décrit l'apparence thériomorphe de la statue en question,⁵¹ la raison du choix de l'épiclèse Melaina : “Ils disent d'autre part qu'ils l'appelèrent (*eponomasai*) Melaina parce que la déesse avait porté un vêtement noir” (8, 42, 4).⁵² Effectivement, dans le récit étiologique associé à la fondation du culte dans la grotte, une instance particulière est mise sur la teinte du vêtement endossé par Déméter lorsqu'elle a décidé de s'installer là, à l'écart, cachée à l'abri des regards des hommes mais aussi des dieux : Pausanias ne parle pas simplement d'un vêtement noir, mais d'un vêtement *coloré* (*khrôme-*

⁵¹ Voici la description livrée par Pausanias : “elle était placée sur un rocher, et avait l'aspect d'une femme ; mais la tête portait une crinière de cheval et il en sortait des formes de serpents et d'autres bêtes sauvages. Elle portait une tunique qui descendait jusqu'aux pieds, et elle tenait dans une main un dauphin et dans l'autre une colombe. Pourquoi la statue avait cet aspect, c'est ce que tout homme avisé et au courant des traditions sait bien”. Signalons qu'on ne connaît pas de représentation hybride de cette sorte, mais il s'agit peut-être un héritage mycélien. L'Arcadie semble avoir été une région où les figurations des dieux revêtait un caractère original.

⁵² Comme Pausanias est en train de décrire la statue, il serait tentant de penser que l'épiclèse était aussi en lien avec l'iconographie ; mais le fait que le périègète ne dise rien de la couleur de la longue tunique (est-ce par ignorance ?) que portait l'effigie invite à rester prudent. Nous pourrions en effet avoir affaire ici à un cas de déconnexion entre épiphénomène et image cultuelle ; le mythe viendrait alors faire office d'étiologie.

nēn) en noir. Le choix de cette couleur est clairement lié à l'état affectif de la déesse, un état marqué par deux émotions distinctes, nous dit le Périégète :

1. D'une part la colère / le ressentiment, évoqués d'abord par le mot *thymos*, qui désigne littéralement le cœur en tant que siège des émotions, puis par le terme *orgē*, l'un des principaux mots pour dire la colère en grec.
2. D'autre part l'affliction / le chagrin, évoqués d'abord par le terme *penthos*, qui renvoie à la douleur plus spécifiquement liée au deuil, puis par *hypē*, qui désigne la peine, la tristesse, ainsi que les douleurs physiques de l'enfantement.

L'association de ces deux émotions distinctes, qui confluent dans la couleur noire, est particulièrement intéressante en ce qu'elle conjoint un mythe local arcadien et une tradition panhellénique, connue notamment par l'*Hymne homérique à Déméter*. En effet, le sentiment de colère, dirigé contre Poséidon, s'explique par "l'union" dont il est question au début : il s'agit en fait du viol de Déméter par le dieu, épisode mythique connu des Arcadiens et évoqué par Pausanias un peu plus haut dans son œuvre. C'est précisément cet épisode qui a conduit à la naissance de la fameuse Despoina, celle qui est vénérée à Lykosoura et à laquelle on destine plutôt des offrandes blanches (voir *supra*). Le sentiment de tristesse, quant à lui, a pour origine l'enlèvement de sa fille Perséphone par Hadès, selon un mythe bien connu des Grecs : la déesse recherche vainement sa fille et semble renoncer définitivement à la retrouver lorsqu'elle s'arrête dans la grotte de Phigalie pour se cacher. On trouve une association analogue entre deuil et noirceur dans l'*Hymne homérique à Déméter*, composé sans doute au cours du VI^e siècle avant notre ère, en lien avec le développement du culte éléusien.⁵³ Citons un passage :

“Un malheur perçant saisit son cœur (*ὅξι δέ μιν κραδίην ἄχος ἔλλαχεν*), elle arrache avec ses mains sa coiffe, et elle jette sur ses

⁵³ Dans ce poème, la déesse se retire non pas dans une grotte mais à Éleusis.

deux épaules un voile bleu sombre (*κυάνεον δὲ κάλυμμα*) et s’élance, pareille à un oiseau de proie, cherchant à travers les terres et la mer.” (*Hym. Dem.* 40-44)

Le terme *kyaneos*, nous l’avons vu plus haut, est associé au deuil au même titre que *melas* : il renvoie à des vêtements sombres, qui expriment le chagrin lié au décès d’une personne, en même temps que la souillure qui menace l’ensemble de la communauté.⁵⁴ L’hymne homérique, qui relate ensuite les retrouvailles de la mère et de la fille, et la joie éprouvée alors par la déesse, offre une séquence émotionnelle qui se retrouvait dans le déroulement des Thesmophories, fêtes prises en charge par les épouses de citoyens, à Athènes et dans d’autres cités : ces cérémonies étaient marquées par la succession entre un jour de jeûne et d'affliction et un jour de réjouissance et de festivités.⁵⁵

Mais revenons à Phigalie, où la tradition locale insiste plus qu’ailleurs sur cette noirceur associée à Déméter. Dans le mythe rapporté par Pausanias, la déesse, finalement apaisée par Pan (une divinité très liée à l’Arcadie), finit par retrouver joie et sérénité : elle quitte sa sombre cachette pour rejoindre les sommets éthérés du blanc Olympe. Dans la grotte, en souvenir de ce noir épisode, il reste aux Phigaliens une statue en bois et un culte à Déméter Melaina. Mais la colère de la déesse renaît peu de temps après, précise Pausanias. Il rapporte en effet que, la première statue ayant brûlé (pour une raison qui n'est pas précisée), les Phigaliens se sont alors mis à négliger les sacrifices. L'ire de Déméter, dirigée cette fois non plus contre Poséidon mais contre les hommes, se manifeste à nouveau par l'arrêt de la fécondité de la terre : les champs deviennent stériles, la terre ne produit plus. Consultée par les Phigaliens désesparés, la

⁵⁴ H. Foley suggère que la noirceur du vêtement de Déméter ne dit pas seulement le chagrin mais aussi la colère ; elle fait alors le lien avec la tradition arcadienne : FOLEY (1994) 37.

⁵⁵ De nombreuses interprétations ont été proposées pour ces fêtes religieuses : voir par exemple STALLSMITH (2008) et CHLUP (2007) qui intègre la dimension sensorielle.

Pythie préconise de refonder le culte pour apaiser Déméter, appelée Déô :

“Elle vous amènera bientôt à vous entre-dévorer et à manger vos enfants, à moins que vous n’apaisiez sa bile (*χόλον*) par des libations collectives et n’ornez par des honneurs divins (*θεῖας κοσμήσετε τημαῖς*) le tréfonds de la grotte.” (Pausanias 8, 42, 6)

La colère de la déesse est évoquée ici par le mot *kholos*, la bile, c'est-à-dire l'un des fluides vitaux du corps humain qui est tout particulièrement lié aux émotions dans la pensée grecque. Il existe en fait deux biles de couleur différente, selon les traités hippocratiques d'époque classique : la “noire” (*mélaina*) et la “vert-jaune pâle” (*khlóros*).⁵⁶ Elles impliquent des émotions différentes : la première est liée à la colère, au ressentiment, tandis que la seconde est mise en rapport avec la peur. Dans le récit de Pausanias, c'est bien la bile noire qui est en jeu, en accord avec la tonalité générale du mythe. Le périégète relate que les Phigaliens obéissent aux conseils de la Pythie et commandent au sculpteur Onatas une nouvelle statue, en bronze cette fois-ci. Nous sommes sans doute dans les années 470 avant notre ère. Pausanias poursuit son récit et nous renseigne alors sur la tradition cultuelle qui perdure encore de son temps :

“C'est surtout à cause de cette Déméter que je suis venu à Phigalie. Conformément à la coutume du pays, je n'ai immolé à la déesse aucune victime. Les produits des arbres cultivés (en particulier les fruits de la vigne), des rayons de miel et des laines qui n'ont pas encore été traitées, mais restent imprégnées de suint, voilà les offrandes qu'on pose sur l'autel construit devant la grotte, avant de les arroser d'huile. Tels sont les usages établis tant pour les simples particuliers que, chaque année, pour la communauté des Phigaliens en matière de sacrifices. (...) Un bois sacré de chênes entoure la grotte et de l'eau froide jaillit du sol. Quant à la statue exécutée par Onatas, elle n'existe plus de mon temps, et la plupart des Phigaliens doutaient qu'elle eût jamais existé. Toutefois, le plus âgé de ceux que j'ai rencontrés

⁵⁶ VILLARD (2002) 49-50.

m'a dit que, trois générations avant lui, des pierres étaient tombées sur la statue du plafond de la grotte ; qu'elle avait été brisée par leur chute et qu'elle avait ainsi, disait-il, totalement disparu ; et, de fait, on voyait encore dans le plafond l'endroit d'où les pierres s'étaient détachées.” (Pausanias 8, 42, 11 ; trad. M. Jost modifiée)

Les offrandes ici ne ressemblent pas à celles destinées à sa fille Despoina, vénérée non loin de là à Lycosoura ; nul sacrifice sanglant et point de couleur dominante, c'est le caractère brut des consécrations qui prévaut. L'ambiance sensorielle du lieu⁵⁷ convient bien à la Noire : une grotte obscure (où l'on peut se cacher), un bois à l'ombre dense, une source d'eau froide sont autant d'éléments qui convoquent l'image de la noirceur dans l'imaginaire grec. On peut suggérer que cette dominante sombre, qui s'accordait bien avec le récit étiologique lié à l'origine du sanctuaire, influait sur l'émotion éprouvé par les visiteurs. Les fidèles pouvaient, par empathie, ressentir la force des sentiments de colère et de douleur éprouvés par Déméter. Ils cherchaient alors à renouveler, par leurs gestes rituels, l'action médiatrice des Moires, pour conjurer un éventuel regain de colère de la part de la déesse. Face à l'image de la Noire visible au fond de la grotte, à même la roche, ou à la sombre béance laissée après sa destruction,⁵⁸ les habitants de Phigalie et les pèlerins étrangers devaient éprouver en ce lieu l'étendue de la puissance de Déméter.⁵⁹

On ne déduira pas de l'exemple présenté ici que la noirceur, en contexte rituel, vise nécessairement à conjurer la colère des

⁵⁷ Malheureusement le sanctuaire n'a pas été identifié à ce jour. On a proposé une petite grotte dans le vallon de la Néda, au nord-ouest de Phigalie, au lieu-dit ‘le goulet de la vierge’, mais cela ne correspond pas aux indications géographiques de Pausanias. Une hypothèse alternative avancée par F.A. Cooper privilégie le site de Paliokastro, dans la région du mont Elie (*Journal of Field Archaeology* 8, 1981, p. 133-134).

⁵⁸ Sur le conditionnement sensoriel et affectif des fidèles lors des rituels ayant lieu dans des grottes, voir USTINOVA (2009).

⁵⁹ Sur le vêtement noir comme expression de la puissance de Déméter à Phigalie, voir PALERMITI (2017).

dieux ou à susciter angoisse et tristesse chez les pèlerins : il existe des cas où l'on offre des victimes animales noires tout simplement parce que c'est la couleur attendue par la norme locale (pour diverses raisons) et que la noirceur peut être gage de fécondité. Les bêtes sont alors de belles offrandes propitiattoires, tout comme leurs homologues blanches. Ainsi, le règlement sacrificiel de Mykonos, déjà cité à propos de Poséidon et Déméter, stipule que le 12 du mois de Lénéaion, on offre "pour les fruits de la terre à Zeus Chthonios et à Gê Chthonia, des victimes noires, écorchables, d'un an" (*LSCG* 96). Le sacrifice est interdit aux étrangers et exige que la viande soit consommée sur place. La noirceur des bêtes s'accorde avec la dimension chthonienne de Zeus, associé ici à Gê, la Terre. L'insistance sur cet aspect des deux divinités se lit dans le fait qu'ils reçoivent l'épithète Chthonios/a.

Le rapport entre blancheur et noirceur ne se résume donc pas à une opposition polaire, même si certains rituels d'initiation jouent effectivement sur une dialectique obscurité/lumière ;⁶⁰ il semble au contraire que le potentiel de la couleur noire à susciter des émotions rejoint parfois celui de la couleur blanche, auquel il peut alors se substituer.

3. La splendeur fascinante de la pourpre

Une troisième couleur intervient également dans les rituels et ne laissent pas indifférents les législateurs : le pourpre, catégorie chromatique très large désignée dans les textes littéraires et épigraphiques par les termes *porphyreos* et *halourgos*⁶¹. Ces mots renvoient en fait à la gamme de teintes issues de plusieurs variétés de

⁶⁰ Voir par exemple BOUTSIKAS (2017).

⁶¹ En revanche, le terme grec *phoinikeos* renvoie plutôt à l'écarlate et à des teintures d'origine végétale (garance) ou animale (kermès) : une gamme de rouges et de brun foncé. Le réseau sémantique et affectif recoupe partiellement celui de la pourpre, mais il existe aussi des différences : voir GRAND-CLÉMENT (2011) 349-352.

coquillages marins de la famille des *myricidae*. Le processus tinctorial, qui repose sur une métamorphose chromatique étonnante, a conféré à la teinture pourpre un riche potentiel sémantique et affectif : les Grecs, qui avaient en tête son origine marine, l’associaient aux notions de dynamisme, de trouble et d’émotion, de transformation/métamorphose, de chatoiement de la lumière, mais aussi à celles de permanence et d’éternité.⁶² Les valeurs symboliques de la substance colorante ont ainsi été transférées aux teintes qui en étaient issues. La couleur pourpre, avec toutes ses riches nuances allant du rouge vif au violet et au bleu sombre, suscite ainsi chez les Grecs attraction, fascination, désir et admiration. C’est que la couleur exprime selon eux quelque chose de la majesté divine.

En effet, les sources littéraires et épigraphiques révèlent que les tissus pourpres constituent des offrandes de choix pour les divinités⁶³ et servent à vêtir leurs effigies, pour donner à voir la splendeur surnaturelle des Immortels et susciter ainsi déférence et admiration de la part des fidèles. À Athènes, une inscription datée de 287-286 avant notre ère stipule que les effigies d’Aphrodite Pandemos et de Peithô, situées dans le sanctuaire proche de l’agora, doivent être nettoyées et revêtues d’étoffes teintes en pourpre, en préparation de la fête qui leur est destinée. D’autres divinités déliennes arborent des vêtements de pourpre : les deux *agalmata* acrolithes trônant dans le Thesmophorion (sans doute Déméter et Korè), selon un inventaire

⁶² Sur les résonances affectives de la pourpre, voir, pour l’époque archaïque, GRAND-CLÉMENT (2011) 116-121.

⁶³ On a conservé à Athènes les inventaires des pièces de vêtements offerts à Artémis Brauronia, pour les années 350-330 avant notre ère. Une part significative des pièces répertoriées est pourpre (le terme employé est *halourgos*) ou, plus souvent, décorée de bordures et bandes pourpres. Voir le tableau synoptique des références et son commentaire dans CLELAND (2005a) 84-90 et 96-100. Dans l’inventaire fragmentaire du trésor de l’Artémis Chitônè de Milet, sans doute daté de la fin du II^e siècle avant notre ère, la moitié des vêtements offerts par les fidèles est teinte ou ornée de pourpre. Il est possible, comme le suggère W. Günther, que certains de ces vêtements aient appartenu à des officiants du culte : GÜNTHER (1988) 223-224.

athénien daté de 156 avant notre ère.⁶⁴ En 145-144 avant notre ère, toujours à Délos, les Athéniens parent l'*agalma* d'Artémis d'un vêtement de pourpre (*porphyran*) rehaussé d'or (*épikhryson*).⁶⁵ Ajoutons que les vêtements pourpres peuvent avoir été fournis par des particuliers : par exemple en 346-345 avant notre ère, le manteau blanc bordé de pourpre (*paralourges*) offert par Mnesistratè, fille de Xénophilos, couvre la statue de pierre d'Artémis à Brauron, en Attique.⁶⁶

La robe pourpre des dieux, signe et manifestation de leur puissance, pouvait aussi servir lors de rituels spécifiques et agir alors comme un opérateur de consécration pour celui qui l'en-dossait. Plutarque mentionne ainsi l'existence, dans la cité de Syracuse, du rite dit "du grand serment", au cours duquel "celui qui engage sa foi descend au sanctuaire des Thesmophores, et, après certains sacrifices, s'enveloppe du manteau de pourpre (*porphyris*) de la déesse et, prenant à la main une torche allumée, il s'acquitte du serment".⁶⁷ Le rituel en question souligne la valeur symbolique associée au vêtement pourpre : ce dernier agit comme un signe visuel fort marquant la solennité de l'instant et garantissant l'efficacité du serment.

Les prêtres eux-mêmes, en tant que médiateurs entre hommes et dieux, portaient parfois un vêtement ou une pièce de costume pourpre, qui permettait de les distinguer des fidèles, notamment lors des cérémonies religieuses. Prenons le cas de la cité de Cos, dont le paysage religieux est désormais bien connu grâce à l'étude effectuée par Stéphanie Paul.⁶⁸ Un règlement relatif au culte de Nikè daté du III^e siècle avant notre ère, concerne le prêtre :

"que le prêtre, lors des cérémonies sacrées qu'organise le peuple le 20 Pétagéitnyos, défile en compagnie du monarque, des hiéropes et des vainqueurs aux concours stéphanites, portant un

⁶⁴ *I.Délos* 1417, A, I, 49-52.

⁶⁵ *I.Délos* 1442, B, 54-56.

⁶⁶ *IG* II² 1514, 26-28.

⁶⁷ PLUT. *Di.* 56, 3.

⁶⁸ PAUL (2013).

chiton de couleur pourpre, des anneaux en or et une couronne d’olivier. Qu’il porte la même tenue dans le sanctuaire et lors de tous les autres sacrifices. Qu’il soit vêtu de blanc le reste du temps et qu’il se tienne pur de ce qui a été également prescrit aux autres prêtres en matière de pureté.” (*IG XII 4, 330* ; trad. S. Paul)

On constate que le prêtre de la déesse Nikè, liée à la victoire et aux concours, possède deux tenues distinctes, en fonction de l’occasion : c’est au moment des rituels et dans l’enceinte du sanctuaire, lorsqu’il agit en tant que représentant de la déesse, qu’il doit être vêtu de pourpre, couronné d’olivier et porter des bijoux d’or.⁶⁹ Le même costume est d’ailleurs prescrit au I^{er} siècle avant notre ère pour le prêtre de Zeus Alseios, une divinité associée au gymnase dans le panthéon de Cos : “qu’il soit vêtu d’un chiton pourpre (*porphyreon*), qu’il porte également une couronne d’olivier pourvue d’une attache dorée lors des concours, et qu’il porte des bijoux en or”.⁷⁰ Parmi l’un des rôles qui lui sont assigné figure celui de remettre les couronnes aux vainqueurs de concours athlétiques.⁷¹ On retrouve donc la capacité de la couleur pourpre à susciter admiration et respect vis-à-vis des vainqueurs, les meilleurs, auxquels les dieux ont décerné la palme de l’excellence.

C’est probablement cette dimension affective qui explique la réglementation dont font l’objet les vêtements pourpres dans certains sanctuaires. Des inscriptions proscriivent en effet aux femmes d’entrer dans les sanctuaires en portant des étoffes pourpres : c’est le cas par exemple à Lycosoura, en Arcadie, dans l’enceinte sacrée dédiée à Despoina, dont il a déjà été question plus haut ; l’interdit figure au milieu d’autres prohibitions : on refuse non seulement le port de vêtement pourpre, mais aussi

⁶⁹ Pour un autre exemple de changement de costume du prêtre, mais dans un contexte bien différent, voir PLUT. *Arist.* 5, 6, 7. Il s’agit ici d’un vêtement écarlate et non pourpre.

⁷⁰ *IG XII 4, 328,15-18.*

⁷¹ PAUL (2013) 49.

celui d'habits diaprés ou noirs.⁷² Le règlement prévoit pour les contrevenantes la confiscation des éléments proscrits en vue de leur consécration à la déesse, que l'on suppose donc seule habilitée à recevoir des étoffes de cette couleur. L'interdit relatif aux vêtements pourpres, que l'on retrouve ailleurs,⁷³ s'explique par la volonté d'opérer une forme de contrôle social : créer une uniformité au sein de la communauté cultuelle et limiter l'ostentation des aristocrates. Mais il met aussi en jeu des préoccupations d'ordre affectif et psychologique. En effet, le caractère ostentatoire de la pourpre menaçait d'attirer la colère de la divinité en lui donnant l'impression qu'un simple mortel voulait rivaliser de majesté avec elle. De plus, une forme de modération, voire d'austérité, était attendue des fidèles, afin d'éviter de stimuler les sens et d'éveiller le désir.⁷⁴

La couleur pourpre recèle donc un riche potentiel de significations et de connotations affectives qui peut être mobilisée lors de certains rituels — souvent en association avec l'or, qui est son pendant du côté des métaux. Elle joue également un rôle lors des rituels funéraires, pour parfaire l'opération de purification dont nous avons parlé plus haut et assurer au défunt le *kleos*, la brillante renommée à laquelle il peut prétendre. C'est le cas pour les héros homériques. Dans l'*Iliade*, après le bûcher, les cendres d'Hector sont récoltées dans une urne en or entourée

⁷² IG V 2, 514, 5-6 : μηδὲ πορφύρεον εἴματισμὸν / μηδὲ ἀνθινὸν / μηδὲ [μέλ]ανα. On voit que la lecture n'est pas assurée pour ce qui concerne la prohibition de vêtements noirs (pour laquelle on ne trouve d'ailleurs pas d'équivalent ailleurs).

⁷³ Par exemple dans le règlement affiché à l'entrée du sanctuaire de Déméter à Dymé, près de Patras, au III^e siècle avant notre ère : "Dieux, Bonne Fortune. Pour les fêtes en l'honneur de Déméter, les femmes ne doivent pas porter des bijoux d'or pesant plus d'une obole, ni des vêtements bariolés, ni de la pourpre, ni être fardées de *psimythion*, ni jouer de l'*aulos* ; si l'une d'elles ne respecte pas ces prescriptions, que le sanctuaire soit purifié parce que la coupable a commis une impiété" (LSCG Suppl. 33A = CGRN 127).

⁷⁴ Rappelons que dans certaines cités, un type d'accoutrement trop voyant permettait de reconnaître les courtisanes. Phylarchos (III^e s. av. n. è.), rapporte qu'une loi à Syracuse stipulait que le port d'une robe "fleurie", de vêtements bordés de pourpre et de bijoux en or était le propre des héraïres : ATH. *Deipn.* 12, 521b.

d'étoffes pourpres. User de pourpre plutôt que d'une autre étoffe, c'est accorder au défunt un statut hors norme, le magnifier. C'est dans ce sens que Louis Gernet proposait d'interpréter la formule homérique de la “mort pourpre”, la mort socialisée, la “belle mort”, distincte de la “mort noire”, violente et cruelle, apportée par la lugubre Kèr. La première possède en effet une “valeur affective d'ordre religieux”.⁷⁵ La référence à la pourpre, une teinture lumineuse et durable, traduit la canalisation de l'émotion que permettent les rites funéraires, facilitant le passage de l'univers de la terreur à celui de la splendeur : elle proclame aux yeux de tous le *kleos* conquis par le défunt.

Les valeurs affectives liées à la couleur pourpre sont au cœur d'un passage de la tragédie d'Eschyle, *l'Agamemnon*. Il s'agit de l'épisode du retour du roi à Argos, après la guerre de Troie. Accueilli par son épouse Clytemnestre, qui projette de l'assassiner, le roi répugne à fouler au pied le splendide tapis de pourpre que celle-ci a déployé pour lui. La couleur somptueuse des étoffes disposées au sol trouble le roi, qui a alors un sombre pressentiment. Il renâcle à les fouler au pied et fustige sa femme :

“Et puis, ne m'entoure pas, à la manière d'une femme, d'un faste amollissant ; ne m'accueille pas, ainsi qu'un barbare, genoux pliés, bouche hurlante ; ne jonche pas le sol d'étoffes, pour me faire un chemin qui éveille l'envie ($\mu\gamma\delta'$ εἰμασι στρώσασ' ἐπιφθονον πόρον / τίθει). Ce sont les dieux qu'il faut honorer de la sorte [...]” (Eschyle, *Agamemnon*, 918-922 ; trad. P. Mazon)

Selon Agamemnon, la couleur pourpre doit être réservée aux dieux. Le roi souligne que l'accueil préparé par Clytemnestre est donc contraire aux *nomoï* grecs ; il s'apparente plutôt au cérémonial de la cour perse : derrière le terme “barbare”, Eschyle vise en effet le faste qui entoure le Grand Roi achéménide, le grand ennemi des guerres médiques, auxquelles de nombreux Athéniens (y compris Eschyle) ont participé. Les tapis pourpres forment selon ses mots un “chemin qui éveille

⁷⁵ GERNET (1957) 324.

l'envie". C'est en effet l'un des puissants effets de cette couleur qui fascinait les Grecs : entre attraction et méfiance, elle ne laisse personne insensible. Dans cet épisode charnière de la tragédie, qui précède l'entrée du roi et son meurtre hors scène, Eschyle exploite la valeur héroïque inquiétante que possède la pourpre dans la tradition épique : elle est parfois associée au sang et à l'arc-en-ciel annonciateur de maux et de guerres pour les mortels.⁷⁶ Les spectateurs pouvaient ainsi lire dans la coloration des étoffes disposées sur la scène du théâtre le sombre présage du meurtre ourdi par Clytemnestre et éprouver, avec le roi, l'angoisse des moments à venir, en imaginant le flot du sang qui serait versé lorsqu'il pénétrerait dans le palais — à l'abri des regards.

4. Conclusion

L'étude présentée ici n'avait pas l'ambition d'offrir une synthèse générale des relations entretenues par les couleurs et les émotions dans les rituels grecs. Le fait d'avoir choisi, pour mener la réflexion, de concentrer notre attention autour de quelques couleurs et de les étudier séparément a assurément fait perdre de vue que ce qui réjouissait le plus les dieux, d'une façon générale, était la *poikilia* des bâtiments, des offrandes et des processions : tout un jeu de couleurs vives et éclatantes, dans lequel l'or trouve largement sa place.⁷⁷ On ajoutera que le fait de prendre pour point de départ des catégories abstraites modernes (le blanc, le noir, le rouge) est contestable : cela revient à faire primer notre conception des couleurs sur celle des Anciens. Or, nous l'avons vu, le système chromatique grec s'organisait différemment du système classificatoire newtonien. En fonction des contextes, la blancheur n'est pas nécessairement

⁷⁶ Sur l'arc-en-ciel pourpre annonciateur de maux, voir HOM. *Il.* 17, 547-550.

⁷⁷ Je tiens à remercier Philippe Jockey d'avoir attiré mon attention sur ce point lors de la discussion qui a suivi l'exposé.

absence de couleurs, mais au contraire une ‘sur-couleur’, une couleur dont l’éclat surpassé celui des autres. De plus, en travaillant sur une recension des mentions de couleurs telles qu’elles figurent explicitement dans les textes, nous perdons de vue que les rituels mobilisaient tout une gamme de substances, de matériaux, d’objets et d’entités qui possèdent leurs propres propriétés chromatiques : eau, laine, lait, vin, miel, huile, fleurs, sang,⁷⁸ pelage des victimes sacrificielles, tissus. Tous ces éléments servaient à établir et à entretenir la communication avec les dieux. Il faudrait donc prendre en compte leur coloration comme l’un des éléments qui concourraient à la constitution d’une ‘communauté émotionnelle’ — et ce même si, dans nos sources écrites, la mention spécifique de leur couleur n’est pas présente.

Quoi qu’il en soit, il est ressorti de l’étude plusieurs éléments significatifs. D’une part, une même couleur pouvait générer des émotions différentes en fonction des contextes. Comme le soulignait déjà Serge Tornay, la pensée symbolique ne se réduit pas un schéma simpliste en matière de couleurs.⁷⁹ Il semble donc difficile de dégager l’existence d’une psychologie générale des couleurs en contexte religieux grec. La couleur, chargée de virtualités sémantiques, n’acquiert une signification, une efficacité propre, un pouvoir d’action sur l’état affectif que lors du déroulement d’un rite donné. Les configurations varient, surtout dans la religion grecque qui n’avait rien d’uniforme ; il n’existe pas de code symbolique fixe et général qui régirait l’ensemble des normes cultuelles grecques.

D’autre part, le mode d’action que les Grecs prêtaient aux couleurs doit être appréhendé en termes de relation, de manière dynamique et fluide : elles interagissaient les unes par rapport aux autres, fonctionnaient en système et valaient souvent pour leur

⁷⁸ Le sang est un puissant colorant, qui se caractérise dans l’imaginaire grec par une aptitude à la métamorphose chromatique, indissociable de son pouvoir coagulant – c’est précisément ce qui lui confère son *agency* dans un cadre rituel : GRAND-CLÉMENT (2017).

⁷⁹ TORNAY (1978).

valeur contrastive, non pour elles-mêmes. Il faut avouer que le plan adopté ici n'a pas permis de développer suffisamment cet aspect. Le choix de distinguer les couleurs reposait en effet sur un souci de commodité, pour lancer la réflexion, mais il faudrait à présent aller plus loin. Eu égard à la grande variété des pratiques rituelles et traditions religieuses locales grecques, il pourrait s'avérer judicieux d'étudier les échos affectifs d'une couleur à une échelle adaptée : l'exemple régional arcadien qui mobilise Déméter la Noire et Despoina, entre Phigalie et Lycosoura, le montre bien. Parce que le rituel repose sur le déroulement d'une séquence dynamique, qui n'est jamais 'monochrome', l'analyse des rapports entretenus par les couleurs avec les autres ingrédients, dans le temps et dans l'espace, est susceptible d'enrichir notre compréhension de la dimension affective des pratiques religieuses grecques.

Abréviations

- CGRN* : CARBON, J.M. / PELLS, S. / PIRENNE-DELFORGE, V. (2016-), *A Collection of Greek Ritual Norms* (Liège), <<http://cgrn.ulg.ac.be>>.
- LSAM* : SOKOLOWSKI, F. (1955), *Lois sacrées de l'Asie Mineure* (Paris).
- LSCG* : SOKOLOWSKI, F. (1969), *Lois sacrées des cités grecques* (Paris).
- LSCG Suppl.* : SOKOLOWSKI, F. (1962), *Lois sacrées des cités grecques. Supplément* (Paris).

Bibliographie

- BARTHES, R. (1967), *Le système de la mode* (Paris).
- BERTAU-COURBIÈRES, C. (2017), *Au miroir des bienheureux. Les émotions positives et leurs représentations en Grèce archaïque* (Bordeaux).
- BOQUET, D. / NAGY, P. (2011), "Une histoire des émotions incarnées", *Médiévales* 61, 5-24.
- BORGEAUD, P. / RENDU LOISEL, A.-C. (2010), *Les dieux en (ou sans) émotion. Perspective comparatiste*, in *Mythos* 4 (Caltanissetta).

- BOUTSIKAS, E. (2017), “The Role of Darkness in Ancient Greek Religion and Religious Practice”, in *The Oxford Handbook of Light in Archaeology*.
- BRADLEY, M. (2009), *Colour and Meaning in Ancient Rome* (Cambridge).
- CHANIOTIS, A. (2011), “Emotional Communities through Rituals. Initiates, Citizens, and Pilgrims as Emotional Communities in the Greek world”, in A. CHANIOTIS (éd.), *Ritual Dynamics in the Ancient Mediterranean. Agency, Emotion, Gender, Representation* (Stuttgart), 263-290.
- (2012), *Unveiling Emotions* (Stuttgart).
- (2016), “Displaying Emotional Community – the Epigraphic Evidence”, in E. SANDERS / M. JOHNCOCK (éd.), *Emotion and Persuasion in Classical Antiquity* (Stuttgart), 93-111.
- CHLUP, R. (2007), “The Semantics of Fertility: Levels of Meaning in the Thesmophoria”, *Kernos* 20, 69-95.
- CLARKE, M. (1999), *Flesh and Spirit in the Songs of Homer* (Oxford).
- CLASSEN, C. / HOWES, D. (2014), *Ways of Sensing. Understanding the Senses in Society* (London).
- CLELAND, L. (2002), *Colour in Ancient Greek Clothing. A Methodological Investigation* (PhD thesis, University of Edinburgh).
- (2005a), *The Brauron Clothing Catalogues* (Oxford).
- (2005b), “The Semiosis of Description: Some Reflections on Fabric and Colour in the Brauron Inventories”, in L. CLELAND / M. HARLOW / L. LLEWELLYN-JONES (éd.), *The Clothed Body in the Ancient World* (Oxford), 87-95.
- (2017), “Not Nothing: Conceptualising Textile Whiteness for Cult Practice”, in C. BRØNS / M.-L. NOSCH (éd.), *Textiles and Cult in the Ancient Mediterranean* (Oxford), 26-36.
- DEGANI, E. (1984), *Studi su Ipponatte* (Rome).
- DESHOURS, N. (2006), *Les mystères d'Andania. Étude d'épigraphie et d'histoire religieuse* (Bordeaux).
- FOLEY, H.P. (1994), *The Homeric Hymn to Demeter* (Princeton).
- GAWLINSKI, L. (2012), *The Sacred Law of Andania* (Berlin).
- GERNET, L. (1957), “Dénomination et perception des couleurs chez les Grecs”, in I. MEYERSON (éd.), *Problèmes de la couleur* (Paris), 313-326.
- GHERCHANOC, F. (2011), “Mise en scène et réglementations du deuil en Grèce ancienne”, in V. SEBILLOTTE / N. ERNOULT (dir.), *Les femmes, le féminin et le politique après Nicole Loraux, Classics@ [En ligne] issue 7, 2011, <http://chs.harvard.edu/wa/pageR?tn=ArticleWrapper&bdc=12&mn=3831>*.

- GRAND-CLÉMENT, A. (2011), *La fabrique des couleurs. Histoire du paysage sensible des Grecs anciens (VIII^e s.- début du V^e s. av. n. è.)* (Paris).
- (2016), “Couleurs, rituels et normes religieuses en Grèce ancienne”, *Archives de Sciences sociales des religions* 174, 127-147.
- (2017), “Noir, écarlate et pourpre : les propriétés chromatiques du sang dans l’imaginaire grec”, in L. BODIOU / V. MEHL (dir.), *L’Antiquité écarlate. Le sang des Anciens* (Rennes), 43-59.
- (2018), “Du blanc, du noir et de la bigarrure : le jeu des couleurs dans les représentations isiaques”, in V. GASPARINI / R. VEYMIERS (éd.), *Individuals and Materials in the Greco-Roman Cults of Isis* (Leyde), 340-365.
- GRAND-CLÉMENT, A. / UGAGLIA, E. (2017), *Rituels grecs. Une expérience sensible. Catalogue d’exposition* (Toulouse).
- GÜNTHER, W. (1988), “‘Vieux et inutilisable’ dans un inventaire inédit de Milet”, in D. KNOEPLER, (éd.), *Comptes et inventaires dans la cité grecque. Actes du colloque international d’épigraphie tenu à Neuchâtel du 23 au 26 septembre 1986* (Neuchâtel), 215-237.
- IRWIN, E. (1974), *Colour Terms in Greek Poetry* (Toronto).
- JEFFREY, D. (2011), “Ritualisation et régulation des émotions”, *Sociétés* 114, 4, 23-32.
- JOCKEY, P. (2015), *Le mythe de la Grèce blanche. Histoire d’un rêve occidental* (Paris).
- JONES, C. (1999), “Processional Colors”, *Studies in the History of Art* 56, 246-257.
- JOST, M. (1985), *Sanctuaires et cultes d’Arcadie* (Paris).
- LLOYD, G.E.R. (1966), *Polarity and Analogy. Two Types of Argument in Early Greek Thought* (Cambridge).
- MAYER, K. (1927), *Die Bedeutung der weissen Farbe im Kultus der Griechen und Römer* (Fribourg-en-Brisgau).
- MEHL, V. (2015), “Le sacrifice en Grèce ancienne ou quand les sens s’invitent à la fête”, *Traverse* 2015/2, 44-56.
- PALERMITI, E. (2017), “Jeux de voiles, expression du deuil féminin et valeur de l’enveloppement dans la quête de la déesse Déméter”, *Genre & Histoire* [En ligne], 19 | Printemps 2017, mis en ligne le 01 juillet 2017 < <http://journals.openedition.org/genrehistoire/2722>>.
- PAUL, S. (2013), *Cultes et sanctuaires de l’île de Cos* (Liège).
- RADKE, G. (1936), *Die Bedeutung der weissen und der schwarzen Farbe in Kult und Brauch der Griechen und Römer* (Jena).
- STALLSMITH, A.B., (2007), “Interpreting the Athenian Thesmophoria”, *The Classical Bulletin* 84, no. 1, 28-45.
- TAUSSIG, M. (2009), *What Color Is the Sacred?* (Chicago).

- TORNAY, S. (1978), “De la perception des couleurs à l’aperception symbolique du monde”, *Communications* 29, 119-140.
- TURNER, V. (1966), “Color Classification in Ndembu Ritual: A Problem in Primitive Classification”, in M. BANTON (dir.), *Anthropological Approaches to the Study of Religion* (London), 47-84.
- USTINNOVA, Y. (2009), *Caves and the Ancient Greek Mind. Descending Underground in the Search for Ultimate Truth* (Oxford).
- (2013), “To Live with Joy and Die with Hope: Experiential Aspects of Ancient Greek Mystery Rites”, *BICS* 56, 105-123.
- 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.
- WUNDERLICH, E. (1925), *Die Bedeutung der roten Farbe im Kultus der Griechen und Römer. Erläutert mit Berücksichtigung entsprechender Bräuche bei anderen Völkern* (Giessen).

DISCUSSION

M.M. Sassi: Je suis heureuse qu'avec votre communication le côté anthropologique du problème qui nous occupe soit venu au premier plan, et en particulier le fait que vous ayez mentionné l'étude fondamentale de V. Turner. D'ailleurs, l'association primaire des trois couleurs remarquée par Victor Turner renvoie à la physiologie du corps humain (sang rouge, sperme et lait blancs, matière décomposée noire), donc repose sur un système différent de celui des Grecs, qui met plutôt l'accent sur la luminosité de la sphère solaire et divine. Seriez-vous d'accord pour dire que nous avons affaire ici à un exemple très significatif d'intersection entre universalité (la saillance psychologique du blanc et du rouge) et relativité culturelle ?

A. Grand-Clément: Effectivement, et je vous remercie de souligner ce point. Les associations symboliques liées aux couleurs s'ancrent toujours dans des imaginaires sociaux et culturels bien spécifiques, par-delà des similitudes apparentes. Voilà pourquoi je pense que nous gagnons à pratiquer un comparatisme de type contrastif, qui vise à renouveler les questionnements sans aplatisir les différences culturelles et historiques. Il peut y avoir du même ici et là, mais à chaque fois la familiarité que l'on ressent est trompeuse et mérite une investigation plus poussée : on s'aperçoit alors que ce même n'est pas exactement le même.

M.M. Sassi: Une ambivalence semblable à celle que vous avez notée à propos de la couleur me semble caractériser le cyprès blanc mentionné dans la lamelle orphique d'Hipponion (fin du V^e siècle avant notre ère), dont la présence près de la source que la défunte doit éviter est étonnante. Est-ce qu'il

s'agit là d'une apparence brillante (même "phosphorescente", comme on a parfois traduit) plutôt que d'une couleur proprement "blanche", qui faisait contraste avec l'obscurité du monde souterrain ?

A. Grand-Clément: L'interprétation des textes orphiques pose tout un tas de questions complexes, dont je ne suis pas spécialiste. Mais je pense que vous soulevez là un point important : la traduction du terme *leukos* est parfois problématique, car le mot ne correspond pas à l'idée que nous nous faisons de la blancheur. Il dit avant tout l'éclat, la saillance chromatique même : c'est dans ce sens qu'il faut comprendre la formule "soleil blanc" chez Homère, par exemple. Le soleil est source d'éclat, et donne vie à l'ensemble des couleurs. Mais parfois *leukos*, c'est la couleur de la chevelure du vieillard, qui a perdu de sa vigueur : on s'approche alors de l'idée de pâleur et de décoloration.

M.M. Sassi: La troisième couleur que vous avez considérée est le pourpre, qui a un lien moins direct avec le rituel, et se trouve chargé des connotations de pouvoir et prestige, comme vous l'avez bien noté. Les sources littéraires offrent-elles des références explicites à la fascination lumineuse exercée par le pourpre ?

A. Grand-Clément: Il me semble que l'association entre l'arc-en-ciel et la pourpre, que l'on trouve chez Homère, mobilise justement l'idée d'une apparition éclatante et fascinante. On connaît l'importance de l'univers homérique dans le façonnage de l'imaginaire grec : c'est un référent culturel largement partagé, et les deux épopées ont aussi largement contribué à forger les conceptions et traditions religieuses des Grecs, comme le souligne Hérodote. Eschyle mobilise également cet imaginaire lié au pourpre lorsqu'il met en scène un tapis pourpre, richement décoré, comme piège destiné à se refermer sur Agamemnon. Le passage que j'ai cité à la fin de mon exposé souligne

que le tissu est un chemin “qui éveille l’envie” : sa splendeur est créditee d’un fort pouvoir d’attraction et de séduction.

A. Rouveret: Ta contribution montre de façon très convaincante la distribution de trois couleurs (blanc, noir/bleu foncé et pourpre) au sein des rituels grecs et le caractère non aléatoire de cette répartition (par ex. dans le choix des épicleses de la divinité, de la couleur des victimes animales ou encore des codes vestimentaires). Dans le cas des cultes de Déméter, notamment ceux de Déméter Despoina et de Déméter Melaina en Arcadie, il me semble que le jeu des couleurs qui se dégage de tes analyses met en évidence les éléments d’un réseau structuré fondé sur le contraste de l’ombre et de la lumière et sur la valeur de l’éclat, éléments qui ne sont pas sans rappeler les principes du modelé des ombres et des lumières de la peinture classique, tels que Pline l’Ancien les décrit (*NH* 35, 29), et dont on connaît la force agissante sur le public. La présence de ces valeurs lumineuses n’est pas étonnante dans l’*Hymne à Déméter* dans lequel Callimaque met en scène la procession du *Calathos*, en évoquant la cérémonie à travers des regards féminins, comme le fait Théocrite pour les *Adôniazousai* ou Hérondas pour les jeunes femmes qui visitent l’Asclépieion de Cos dans le IV^e *Mimiambe*. Mais on pourrait aussi intégrer dans les valeurs éclatantes la verdeur florissante de Déméter Chloé inscrite dans le calendrier cultuel de Mykonos (vers 200 av. J.-C.). L’autre pôle est celui des couleurs sombres de la colère et du deuil. Il me semble qu’on peut également intégrer dans ce réseau signifiant le chatoiement de la couleur pourpre. Un indice intéressant se trouve dans l’inscription que tu commentes sur les interdictions vestimentaires du culte de Despoina à Lycosoura.

À titre de comparaison, même si la visée du texte est différente, on peut citer la description par Tite-Live (9, 40) des armées samnites affrontées par les Romains à la fin du IV^e siècle, dont un corps d’élite a été initié lors du rituel du “Camp de lin”. Dans ce passage, la démesure barbare (tuniques blanches et bariolées, or et argent des boucliers) qui s’oppose à la norme

romaine (tunique rouge et fer des armes), est marquée par un double écart (par rapport à la majesté des dieux et à la possession des richesses). Ce passage que l'on a mis en rapport avec les peintures du temple de Salus réalisées en 304 par Fabius Pictor (Pline l'Ancien 35, 19) et visibles jusqu'à l'époque de Claude, trouve des échos précis dans la peinture funéraire campanienne du dernier tiers du IV^e siècle, notamment dans une tombe de Nola conservée au Musée de Naples.⁸⁰

A. Grand-Clément: Un grand merci pour ces remarques et commentaires. Effectivement il faut penser le système en termes de polarité éclat/sombre plutôt que simplement comme une opposition blancheur/noirceur, car notre conception moderne de ces deux couleurs est trop réductrice en regard de la façon dont les Grecs envisageaient *leukos* et *melas*. La couleur pourpre, par son chatoiement et la gamme de teintes auxquelles elle peut renvoyer, oscille à mon avis entre les deux pôles.

J'ajouterais un point, à propos des émotions. Si la norme rituelle opère une régulation du point de vue sensoriel, je pense qu'elle vise moins à restreindre les émotions qu'à les canaliser ; dans certains cas même elle peut avoir pour objectif d'en susciter de nouvelles. Cela dépend des rituels. Dans le monde grec, il y a des pleureuses lors des funérailles : si certaines sont des professionnelles et n'ont aucune relation particulière avec le défunt, d'autres sont les femmes de la famille, qui sont affectées par la disparition d'un des leurs. Ce sont d'ailleurs les plus exposées, car directement impliquées dans le soin du corps du défunt — ce qui leur vaut d'être parfois temporairement exclues des fêtes et des sanctuaires, le temps que se dissipe la souillure avec laquelle elles ont été en contact.

D. Reitzenstein: You should take into account German research on the sacred colours: Eva Wunderlich, Karl Mayer and Gerhard Radke who, for instance, is working on more or

⁸⁰ BENASSAI, R. (2001), *La pittura dei Campani e dei Sanniti* (Rome), 200-205.

less the same topic as you do, although you include anthropology and material culture. There is also a more recent study by Hartmut Blum working on purple in the sacred context in the Greek world.⁸¹ There was also a conference on the colour ‘red’ a few years ago in Halle/Germany where Annemarie Schlerka discussed the colour red across religions and cultures.⁸²

A. Grand-Clément: Vous avez tout à fait raison de rappeler ces publications : j'en avais consulté certaines lorsque j'effectuais ma thèse, et je devrais sans doute m'y replonger car je n'avais pas alors pris toute la mesure de l'importance rituelle des couleurs. Les trois monographies de Mayer, Wunderlich et Radke offrent le mérite de collecter un nombre impressionnant de références ; il me semble toutefois que l'analyse détaillée de chaque contexte rituel est nécessaire pour éviter de proposer des interprétations trop généralisantes.

D. Reitzenstein: Some years ago, the colleague Kerstin Droß-Krüpe studied colour epithets of dresses in dowry papyri from Egypt.⁸³ She found an increased amount of papyri referring to white dresses and interpreted the number pointing to the significance of linen clothing or natural coloured wool. Could this noticeable high percentage of white clothing be more easily attached to the meaning of the white colour in the Ancient cults? Regarding dowry, families probably made sure that the married women still had part in the cultic life.

A. Grand-Clément: Je te remercie pour cette référence. Ta question implique de savoir si les vêtements de dot sont des habits

⁸¹ BLUM, H. (1998), *Purpur als Statussymbol in der griechischen Welt* (Bonn).

⁸² <http://www.lda-lsa.de/fileadmin/bilder/presse/Tagungen/Rot_Abstract_FIN.pdf>.

⁸³ DROß-KRÜPE, K. (2017), “Χιτών – δαλματική – μαφόρτης – σύνθεσις: Common and Uncommon Garment Terms in Dowry Arrangements from Roman Egypt”, in S. GASPA / C. MICHEL / M.-L. NOSCH (eds.), *Textile Terminologies from the Orient to the Mediterranean and Europe, 1000 BC to 1000 AD* (Lincoln), 295–300.

qui peuvent servir en contexte religieux, ce qui à mon avis est vraisemblable, mais dans quelle proportion ? Les registres comportent aussi des vêtements portés au quotidien... Ce qui est certain, c'est qu'en Égypte le lin occupe une place plus importante qu'en Grèce dans l'industrie textile. Or la fibre n'était pas appropriée pour toutes les teintures : il est possible que les vêtements blancs dont il était question fussent précisément des vêtements de lin soigneusement blanchi.

D. Reitzenstein: Maybe this reference could also be noticeable for you, especially if you are interested in a comparative approach:⁸⁴ Walther Sallaberger has a bit in there on *omina* of the Marduk statue in terms of changing its colour as part of the ritual to have the deities' image in the procession and the meaning of certain colour changes. It is interesting that the white colour here is connected to a prediction of death and disaster.

A. Grand-Clément: La référence m'intéresse effectivement, car elle montre bien le caractère culturellement construit (et donc variable) des fonctions rituelles des couleurs suivant les aires culturelles.

K. Ierodiakonou: Is there an important change from one period to another when it comes to the significant colours in rituals?

A. Grand-Clément: Je n'ai pas l'impression, mais j'avoue que la documentation grecque est trop lacunaire, hétérogène et discontinue pour pouvoir traquer d'éventuels changements. L'essentiel des inscriptions relatives aux normes rituelles date des époques hellénistique et romaine : il est donc difficile de mesurer les évolutions avec les époques antérieures. Il est possible

⁸⁴ SALLABERGER, W. (2000), "Das Erscheinen Marduks als Vorzeichen: Kultstatue und Neujahrsfest in der Omenserie Šumma ālu", *Zeitschrift für Assyriologie und Vorderasiatische Archäologie* 90, 227–262.

que les tissus pourpres aient joué un rôle croissant, lorsque l'exploitation des murex s'intensifie et que la teinture pourpre fait l'objet d'un commerce international, à partir du règne d'Alexandre le Grand. Un cas intéressant, qui est documenté, est celui du manteau distinctif porté par les éphèbes athéniens, les futurs citoyens qui accomplissent une sorte de service militaire. Une inscription du II^e siècle de notre ère, provenant de Marathon, commémore la décision prise par Hérode Atticus “d'écartier les éphèbes de la disgrâce du sombre habillement ($\delta\langle\nu\rangle\alphaφοείμονος$), vêtant les jeunes hommes à ses frais de manteaux d'éclatante blancheur ($\alphaργυφέαις χλαΐναις$)” (*IG* II² 3606, 21-22). On ignore toutefois les raisons d'un tel changement. La couleur sombre marquait initialement le statut liminaire de l'éphète, que P. Vidal-Naquet appelle le “chasseur noir” ; pourquoi désormais le choix d'une couleur blanche ? Sans doute pour des questions de prestige.

K. Ierodiakonou: Since anger is explained as the boiling of blood and angry people are portrayed as having a red face, isn't it more common to connect anger with the colour red than with the colour black? How could we understand the connection between the colour black and anger?

A. Grand-Clément: En fait, il existe bien dans l'imaginaire grec une présentation du phénomène physiologique lié à la colère qui implique le noir, et non le rouge. En effet, les poètes font référence au mouvement de la bile qui affue jusqu'au cœur ou aux entrailles lorsqu'ils cherchent à suggérer la colère qui s'empare des hommes et des dieux (par exemple Bacchylide, *Dithyrambes* 3, 27 Irigoin ou Hésiode, *Théogonie* 554). Le nom même de la bile, *kholos*, suffit ainsi à désigner l'émotion en question : ressentiment, irritation, courroux. Or on sait que la tradition médicale grecque distingue deux types de bile : la bile noire (*melan*) et la bile verte (*khloron*). Dans le cas de la colère, c'est cette première coloration qui joue ; la seconde intervient plutôt pour les manifestations de la peur. J'ajouterais

que nous devons garder à l'esprit que la “noirceur” des Grecs (tout comme la “blancheur”) recouvre un spectre chromatique plus large que ce à quoi nous l'associons aujourd'hui ; elle interfère souvent avec le rouge. Par exemple, dans l'imaginaire archaïque, on ne s'étonnera pas du fait que le sang est “rouge” (*erythros, phoinikeos*) mais aussi “noir”, *melas*.

E. Cagnoli Fieconni: Do the same colours (white, black, purple) have a similar role outside the context of rituals? Do they attract attention and are therefore inappropriate or inappropriate in other settings?

A. Grand-Clément: Oui, ces couleurs peuvent aussi posséder une signification particulière en dehors des contextes rituels. Ainsi, le fait qu'Alcibiade arborait un vêtement de pourpre pour se rendre sur l'agora d'Athènes a choqué ses contemporains.

P. Jockey: La blancheur en contexte rituel ne plaît pas, car les dieux se réjouissent avant tout de ce qui brille, de la *poikilia* des *agalmata*. C'est notamment le sens de toutes les opérations de *kosmēsis* et de *khrysōsis* qui sont pratiquées dans les sanctuaires.

A. Grand-Clément: Effectivement les dieux apprécient les offrandes (statues, trésors, objets) vivement colorées et éclatantes. Il y a tout cet aspect fondamental à prendre en compte. Mais je pense justement que la blancheur — entendue non pas comme une absence de couleur ou une décoloration, mais bien comme émettrice de lumière, car c'est ce qui ressort des valeurs sémantiques du terme *leukos* — trouve pleinement sa place dans ce système : elle peut aussi réjouir les dieux, lorsqu'il s'agit de vêtements ou de victimes animales (que l'on souhaite souvent ‘sans tache’, au pelage homogène).

D.B. Wharton: Your chapter makes very clear that the emotions that colours may evoke depend upon the complete ritual context: not only on coloured clothing and animals, but on

other sights, sounds, smells, and tastes (since the sacrificial animal was usually consumed). Can you elaborate on how different colours might have combined with each other — for example, the whiteness of clothing and the red color of sacrificial blood — or with other sensory elements, to produce more complex emotional responses, either in temporal sequence or simultaneously? To give you an idea of what I am thinking — the purity of a very white sacrificial animal, combined with the color of the animals' blood might intensify the viewer's experience of sacred awe and trust in the efficacy of the sacrifice to appease the gods.

A. Grand-Clément: C'est effectivement un travail qui reste à mener : examiner le cas d'un rituel précis et tenter de déterminer ce que produit la combinaison des couleurs, associées aux autres stimulations sensorielles. J'y consacre précisément mes recherches, dans le cadre de la préparation d'une Habilitation à diriger des recherches : j'espère donc d'ici peu pouvoir apporter des éléments de réponse plus précis à cette question.

VII

DAVID B. WHARTON

PRESTIGE, COLOR, AND COLOR LANGUAGE IN IMPERIAL ROME¹

ABSTRACT

This paper explores some ways that the human desire for prestige affected language in early Imperial discourses of color. It identifies the desire for prestige as a fundamental human psychological disposition that is often expressed through the acquisition and display of expensive objects, both in antiquity and the present, and examines the role of color in enhancing products' perceived desirability. It argues that connoisseurship is an important component of choosing and acquiring high-status objects, requiring the ability to make fine-grained color distinctions. A broad comparison of the color vocabularies used by Cato the Elder and Columella in their agricultural works suggests an increasing desire in the early Empire to discriminate among the wide variety of colored luxury and imported agricultural products available to Roman elite consumers. Meanwhile, the importation of expensive dyes and pigments sparked lexical borrowing and innovation in color-related terms. Competitive status displays in textiles and other decorations, such as flowers and gems, required status-conscious consumers to use increasingly sophisticated color concepts and expressions, including conceptual metaphors, in order to distinguish effectively among high-status items. Although the Romans' color conceptions tended to be organized around the material substances that produced the desired colors, they were also capable of forming abstract color categories and terms in differentiating colored products. However, 'prestige' is a fluid concept and should not be understood as a

¹ Part of the research for this project was funded by a University of North Carolina at Greensboro Undergraduate Research and Creativity Award. The assistance of Emily Gering was invaluable in gathering data on the color vocabularies of CATO THE ELDER and COLUMELLA.

set of monolithic preferences among the elite; different subgroups therefore responded differently to purportedly prestigious colored items or color terms. Colored items, in turn, in their economic and social contexts, were capable of evoking a variety of emotions, including desire (for acquisition), admiration, envy, disapproval, and even disgust.

1. The desire for prestige and its connection to colored objects

In this paper I will explore some ways that the human desire for prestige affected language in ancient Roman discourses of color. I will argue that prestige-seeking activity had noticeable effects on Latin's language of color in that it motivated borrowing² and innovation at the lexical level. Furthermore, I will argue that there is plausible evidence that status-seeking activities were involved in increasing sophistication and innovation in Roman color cognition, as the desire to acquire goods that were markers of high status among Romans required new ways to conceive, categorize, and compare fine-grained color distinctions.

The connection between the need for prestige and its expression through the possession of valuable objects is attested in our earliest Greek literature. In the *Iliad*, for example, Achilles' fierce desire for proper recognition of his worth as a fighter ignites his equally fierce anger when that recognition is denied to him. The plot of the *Iliad* turns precisely on the tight connection between the hero's status and the valuable, tangible goods that were understood as signs of his status. In the case of Achilles, it is Agamemnon's appropriation of the enslaved woman Briseis that angers him so deeply that he brings disasters on the Greeks and on himself, but human-made objects are also very common tokens of prestige in the Homeric world. For example, Odysseus's son Telemachus receives as a guest-gift a silver and gold wrought mixing bowl from Menelaus (*Od.* 4,

² Defined broadly by THOMASON / KAUFMAN (1988) 21 as "the incorporation of foreign elements into the speakers' native language".

611-619), and a beautiful garment woven by Helen (*Od.* 15, 100-110) as signs of his high status. In the gift economy of the Homeric world, these material goods conferred as much prestige on the giver as on the recipient.³

Of course, the connection between status and material objects is not found only in antiquity. In the modern world, social scientists have also studied this dynamic. The American economist and sociologist Thorstein Veblen, in the late nineteenth century, linked the human desire for prestige with the acquisition of expensive consumer goods in his book *The Theory of the Leisure Class*. In the chapter titled “Conspicuous Consumption” (an expression that remains a catchphrase in American popular culture), Veblen speculated about the historical development of consumer tastes in pre-capitalist societies. He wrote,

“Since the consumption of ... excellent goods is an evidence of wealth, it becomes honorific; and conversely, the failure to consume in due quantity and quality becomes a mark of inferiority and demerit, it now becomes incumbent [upon a wealthy person] to discriminate with some nicety between the noble and the ignoble in consumable goods. He becomes a connoisseur in creditable viands of various degrees of merit, ... [and] in seemly apparel and architecture.”⁴

Veblen argued that such connoisseurship lies at the heart of effective status displays, and his insight will be central to my argument as well. Veblen was also sensitive to the fact that the motives for this mode of acquisition are often mixed, or “blended” as he phrased it, since the objects that project prestige are usually desirable for aesthetic or other reasons, although it is easy for the consumer to mistake the expense of an item for its beauty. He said,

“The marks of expensiveness come to be accepted as beautiful features of the expensive articles. They are pleasing as being marks

³ See HOOKER (1989) and MORRIS (1986). FINLEY (1965) 129-130 comments, “Gift-giving too was part of the network of competitive, honorific activity. And in both directions: it was as honorable to give as to receive. One measure of a man’s worth was how much he could give away in treasure. Heroes boasted of the gifts they had received and those they had given as signs of their prowess”.

⁴ VEBLEN (2017) 64.

of honorific costliness, and the pleasure which they afford on this score blends with that afforded by the beautiful form and color of the object; so that we often declare that an article of apparel, for instance, is ‘perfectly lovely’, when pretty much all that an analysis of the aesthetic value of the article would leave ground for is the declaration that it is pecuniarily honorific.”⁵

Somewhat more recently, in the middle of the twentieth century, psychologist A.H. Maslow identified the need for esteem from others as a universal human psychological trait in his widely influential and comprehensive psychological theory of human motivation:

“All people in our society ... have a need or desire for a stable, firmly based, (usually) high evaluation of themselves, for self-respect, or self-esteem, and for the esteem of others. By firmly based self-esteem, we mean that which is soundly based upon real capacity, achievement and respect from others ..., we [also] have what we may call the desire for reputation or prestige (defining it as respect or esteem from other people), recognition, attention, importance, or appreciation.”⁶

Maslow was careful to stress that this psychological need, when understood as a motivation for any particular action, is nearly always entwined with other needs in such a way that we can never entirely disentangle it as an independent cause.

Veblen’s and Maslow’s views, in modified form, are still important for a twenty-first century understanding of the connection between consumption and status display. Indeed, as personal wealth has expanded in the twentieth and twenty-first centuries, researchers in business and marketing have become increasingly interested in the connection between luxury consumption and status displays, even devising mathematical models to explain and predict the extent to which both extrinsic and intrinsic motivations are related to conspicuous consumption behavior. In the model of Truong, for example, ‘extrinsic motivation’ refers to the

⁵ VEBLEN (2017) 97.

⁶ MASLOW (1943) 381-392.

desire to purchase luxury items to impress others, whereas ‘intrinsic motivation’ refers to the desire to purchase them for personal fulfillment and enjoyment, and it is assumed that both motivations are active in driving consumer preferences.⁷

However, we must also keep in mind that ‘prestige’ is itself not a simple concept. Miriam Meyerhoff observes that ‘prestige’ is “a complex value that speakers orient to in different ways”.⁸ Here she is referring primarily to prestige variants in language, but the principle applies equally to prestige variants in orientation to material goods — that is, objects that are considered to be of higher or lower prestige value — and we will see that items that have prestige value for some may be negatively valued by others. Milroy also observes that ‘prestige’ cannot be understood simply as attaching to the behavior or speech of a monolithic upper class, but rather it interacts in more complex ways with perceptions of ethnicity, identity, gender, and in-group and out-group norms.⁹

While these insights are clearly pertinent to understanding the culture of consumption in the modern world, the question of their applicability to Roman antiquity immediately arises. The ancient world, after all, did not have a capitalist-style industrial and consumer economy, so we must be very careful not to impose modern economic and social concepts inappropriately onto ancient economic and social activities.¹⁰ Nevertheless, I will assume here that the fundamental insights of the social sciences — that the need for prestige is a human universal and that this need can find expression in the acquisition and display of material goods — are as valid for the Romans as they are for us.¹¹ However, given the complexity

⁷ TRUONG (2010).

⁸ MEYERHOFF (2011) 41.

⁹ MILROY (1988) 2-13. WEBER (1978) 305-306 also argues for the general social importance of status as well as the fluidity of the concept.

¹⁰ There is little consensus on how ancient economies are to be understood or characterized. For brief summaries of the problems and scholarship, see MORRIS (1986) 3-4, his preface to FINLEY (1999) ix-xxxii, and BANG (2007).

¹¹ See FINLEY (1999), especially 35-64, on the importance of status for the ancients in their economic activities.

of the concept of prestige and the entwinement of this need with other human needs and desires, we will not be able to trace it precisely as a unique cause for any particular instance of color-language change; we will have to be satisfied with drawing plausible inferences about its effects based upon the cases that will be presented. Nor will we be able to put individual colors or colored objects in a one-to-one correspondence with emotions they might arouse in the context of status seeking. The desire for status, strictly speaking, is a disposition rather than an emotion, but in this social context we can easily imagine what kinds of emotions were most likely to be aroused by prestigious colored items: on the positive side, pleasure, delight, or wonder at their aesthetic beauty, and joy at possessing them, but also envy if one should perceive an item with particularly desirable color qualities that is owned by another. And we find at least one instance of feelings of anger and begrudging, in the case of the emperor Nero in wishing to restrict the use of a particular color to himself, which we shall discuss below.¹²

2. Color semantics and color terms

Before beginning an analysis of changes in Latin's color vocabulary, I would like to be explicit about what I mean when I discuss 'color terms', as the expression itself is somewhat ambiguous. Speakers of modern languages tend to think of color terms as words that in their principal and dominant meaning¹³ denote an abstract color concept such as we use when we name colors such as 'red', 'yellow', 'blue', 'green', and so forth. In English these words typically also display homonymy between their uses either as adjectives or nouns; that is, one can say, "blue is my favorite color", (noun

¹² SUET. *Ner.* 32, 3-4.

¹³ 'Dominant meanings' in the psycholinguistic literature refer those that are used most often and are likeliest to come to mind in neutral contexts. They are contrasted with subordinate meanings, which are used less often and may depend more on contextual factors in order to be activated in the mind. See FORAKER / MURPHY (2012) for an overview of the literature.

use) or “the sky is very blue today” (adjectival use). The situation in Latin is quite different. Although André (1949) amassed a list of about 500 Latin color terms in his comprehensive survey, almost none of them function either semantically or syntactically in this way, and in very many cases Latin color words refer to a semantic bundle of abstract and material properties simultaneously such that it is not often clear to us the extent to which the Romans habitually conceived of these as separate qualities.¹⁴ One of the best examples of this kind of color term in Latin is *uiridis* (“green”), which in Roman literary prose and poetry usually describes living plants and typically includes in its meaning semantic features such as moisture, life, or growth as well as hue.¹⁵

What, then, counts as a color term in Latin? In this chapter, I have included in my inventories of color terms words in which a color meaning is promoted or highlighted¹⁶ as a salient semantic feature in their context of occurrence, even if the word is not being used simply as a descriptive color adjective. Thus, I included words like *rubricosus*, which describes a kind of soil that is rich in *rubrica*, or red earth, because when used in context, red color was a distinguishing and important semantic feature. In many instances, however, words that have potential color meanings, but do not have that feature highlighted in context, may not have been counted as color terms in the context in question. For example, the adjective *aeneus* (“made of bronze or copper”) occurs frequently in Cato the Elder’s inventories of necessary farm equipment listed in his *De agri*

¹⁴ See BRADLEY (2009) 1-19 and WHARTON (2016) on the problem of abstract and concrete meanings in color terms. The propensity of words to communicate more than one sense at a time, and problems in distinguishing boundaries between senses are discussed in WHARTON (2011); TAYLOR (2003); CRUSE (2002); GODDARD (2002); GEERAERTS (1993); TUGGY (1993); and NUNBERG (1979) 147-154. I leave aside here the contested question of whether Latin has Basic Color Terms as defined by BERLIN / KAY (1969) and KAY *et al.* (2009); BRADLEY (2009) generally thinks not, but ONIGA (2007) and LYONS (1999) disagree.

¹⁵ BRADLEY (2009) 8; WHARTON (2016) 182-189. In technical and scientific literature, however, color words usually have abstract meanings; see FRUYT (2006).

¹⁶ The notions of promotion, highlighting, and backgrounding of senses are taken from CRUSE (1986) 52-53.

cultura,¹⁷ but the term in this context of use is in every case relevant only to the kind of metal out of which the object is made; the semantic feature of color is backgrounded, since color is not relevant to the context. But in other contexts, *aeneus*'s color quality is capable of being strongly highlighted. For example, in Suetonius's *Nero*, we find this description of Gnaeus Domitius Ahenobarbus, Nero's ancestor: *In hunc dixit Crassus orator non esse mirandum, quod aeneam barbam haberet, cui os ferreum, cor plumbeum esset.*¹⁸ Although Crassus in this quotation puns on the ambiguity of *aeneam*, evoking the word's metallic quality, he simultaneously uses it with a primary reference to color of Gnaeus Domitius's beard, and hence I consider that it functions as a color term in this context.

3. Evidence of diachronic change in Latin's color lexicon

Before we examine specific uses of color language in context, we will look briefly at some coarse-grained evidence for color language change or variation by comparing the color vocabularies of two agricultural writers separated by about two centuries. Cato the Elder's *De agri cultura* is a bare-bones manual for managing a typical elite-owned farm in the second century BC. It treats the production of cattle, grain, olives and olive oil, vineyards, wine, fruits, and vegetables, and includes as well recipes, religious rituals, and prayers. The work is fairly short and is written in a famously direct, simple style. Columella's

¹⁷ For example, *Agr.* 13, 1 (where Cato uses the archaic form of the word, *ahen(e)us*): *In torcularium in usu quod opus est: urceum, ahenum I quod capiat q. V, uncos ferreos III, orbem abeneum I, molas, cibrum I, incerniculum I, securim I, scannum I, seriam uinariam I, clauem torculari I, lectum stratum ubi duo custodes liberi cubent ...* “For the pressing room the following are needed: a pitcher, one bronze vessel holding five quadrantal, three iron hooks, one bronze disk, millstones, one sieve, one axe, one bed where two free guards may sleep ...”. (All translations in this paper are my own unless otherwise indicated.)

¹⁸ “Crassus the orator said about him that one should not be amazed that he had a bronze beard, since he had an iron mouth and a leaden heart”, SUET. *Ner.* 2, 2.

De re rustica, written in the first century AD, is much longer, and addresses the needs of farms that are much more diversified, catering to an increasingly wealthy and discerning set of consumers throughout the Roman Empire. Columella's work covers basic products such as cattle, grains, olives, and vineyards, as well as different kinds of oxen, horses, mules, sheep, goats, swine, dogs, poultry, and eggs. It also discusses luxury farm products such as thrushes, doves, peacocks, geese, ducks, Numidian chickens and guinea fowl; fish ponds and fish; wild animals and their enclosures; bees and different kinds of wax and honey; different varieties of apples, pears, figs, pomegranates and methods of preserving them, and several varieties of olive oil, wine, and mead. It should not surprise us that the two manuals display distinctively different color vocabularies.

Cato's Color Terms	Columella's Color Terms		
<i>albus</i>	<i>albicans</i>	<i>flauus</i>	<i>pullus</i>
<i>ater</i>	<i>albidus</i>	<i>fulgens</i>	<i>puniceus</i>
<i>atramentum</i>	<i>albus</i>	<i>fucus</i>	<i>purpura</i>
<i>candidus</i>	<i>arquatus</i>	<i>glaucus</i>	<i>purpureare</i>
<i>coloratus</i>	<i>ater</i>	<i>heluuus</i>	<i>purpureus</i>
<i>excandescere</i>	<i>atramentum</i>	<i>incanus</i>	<i>rauidus</i>
<i>flauescere</i>	<i>auratus</i>	<i>infuscare</i>	<i>robius</i>
<i>heluiolus</i>	<i>caerul(e)us</i>	<i>infuscatus</i>	<i>roseus</i>
<i>niger</i>	<i>candens</i>	<i>infuscus</i>	<i>ruber</i>
<i>pullus</i>	<i>candidus</i>	<i>laceus</i>	<i>rubere</i>
<i>purpura</i>	<i>candor</i>	<i>liuidus</i>	<i>rubeus</i>
<i>ruber</i>	<i>canus</i>	<i>luteolus</i>	<i>rubicundus</i>
<i>rubrica</i>	<i>cereolus</i>	<i>luteus</i>	<i>rubor</i>
<i>rubricosus</i>	<i>chrysomelinus</i>	<i>murinus</i>	<i>rubrica</i>
<i>rusceus</i>	<i>cinereus</i>	<i>niger</i>	<i>rubricosus</i>
<i>uiridis</i>	<i>coloratus</i>	<i>nigrans</i>	<i>rutilus</i>
	<i>concolor</i>	<i>nigrere</i>	<i>sanguineus</i>
	<i>croceus</i>	<i>nigrescere</i>	<i>uersicolor</i>
	<i>decolorare</i>	<i>niueus</i>	<i>uirere, uirens</i>
	<i>discolor</i>	<i>onychinus</i>	<i>uirescere</i>
	<i>erythraeus</i>	<i>ostrum</i>	<i>uiridans</i>
	<i>excandescere</i>	<i>pallens</i>	<i>uiridis</i>
	<i>flammeolus</i>	<i>pallor</i>	
	<i>flauens</i>		

Of course, the greater number of color terms in Columella's text may be partly attributed to the greater length of his work. At the very least we would expect many more color-term tokens in the *De re rustica* than in Cato's *De agri cultura*, but we would not necessarily expect so many distinct color lexemes, and the meanings of many of the words in Columella's vocabulary reveal a stronger interest in making fine color distinctions and in noticing color-related processes than we find Cato's, including in the BLACK¹⁹ category not only *niger* and *ater*, but *nigrans*, and *nigrescere*; in the WHITE range we find *albus*, *albicans*, *albidus*, *candor*, *candens*, *pallens*, *pallor*; in RED are *ruber*, *rubeus*, *rubicundus*, *roseus*, *erythraeus*, *puniceus*, and *sanguineus*; in the YELLOW range we find *flammeolus*, *flauens*, *flauus*, *luteus*, *luteolus*, *cereolus*, *chrysomelinus*, *arquatus*, *auratus*, and *croceus*, and in GREEN are *uiridis*, *uiridans*, *uirens*, and *uirescere*. Columella also includes color areas that are not mentioned in Cato at all, such as the GRAY words *cinereus*, *rauidus*, *canus*, and *incanus*, and *caerulus/caeruleus* for BLUE, a color range not mentioned in Cato. Columella also shows interest in color combinations and comparisons with words like *decolorare*, *discolor*, *concolor*, and *uersicolor*.²⁰ About twenty percent of the words in Columella's list are only attested in the Augustan or post-Augustan period, and some are extant only in Columella's text, for example *chrysomelinus* (describing a variety of *malum*, and apple or quince) and *cereolus* (a kind of plum). These lists of course do not demonstrate a *direct* causal link between the Romans' desire for luxury items and changes in the Latin color vocabulary, but we can make a reasonable inference that a more sophisticated color vocabulary had become

¹⁹ The categories I use here are those of Basic Color Terms in modern languages like English, although (as noted above) it is doubtful that these were the cognitive categories that the ancients used to organize their color conceptions. I use them here only as a convenient way for modern readers to grasp the range of Columella's color vocabulary without any further implication about ancient color cognition.

²⁰ GOLDMAN (2013) 135–149 provides a good summary of the semantics of these terms in wider Latin literature.

useful and perhaps necessary as the Romans' material consumption expanded and diversified.²¹

4. Imported luxuries, loanwords, and lexical innovation

The word *chrysomelinus* stands out in Columella's list as an obvious loanword from Greek, based on a noun *chrysomelon* ("golden apple"), which is not attested in Greek literature, but turns up just once in Latin, in Pliny's *Natural History* (15, 10), and the adjective *chrysomelinus* appears only here in Latin literature, where Columella is discussing different kinds of fruits:

Praeterea malorum genera exquirenda, maxime Scaudiana, Matiana, orbiculata, Cestiana, Pedusiana, Amerina, Syrica, melimela, cydonea, quorum genera tria sunt: strutia, chrysomelina, mustia, quae omnia non solum voluptatem sed etiam salubritatem adferunt. (Col. 5, 10, 19)²²

This variety of fruit was likely imported from some a Greek-speaking part of the Mediterranean world, and its color-descriptive name came along with it. I will have more to say about Greek names and color-naming strategies below, but here my interest is in the broader phenomenon of the importation of high-prestige colored products and their spread into the Latin color lexicon.

Of course, the most obvious source of such words in Latin is the *murex* mollusk²³ that the Romans called *purpura*, a name that is an adapted loanword from Greek *porphyra*, itself a word of

²¹ For a general philological overview of the historical development of Latin's color vocabulary, see also BARAN (1983).

²² "Moreover the following kinds of apples are desirable: in particular the Scaudian, the Marian, the rounded, the Cestian, the Pedusian, the Amerine, the Syrian, the honey-apple, and the quinces, of which there are three kinds: the sparrow-quinces, the golden quinces, and the must-quinces, all of which bring both pleasure and health."

²³ In fact, a variety of different mollusks and processing techniques were used throughout the Mediterranean world. See CARDON (2007) 553–586 for a description of the species and processes.

uncertain origin.²⁴ The connections of the dyes derived from the mollusks to high prestige are so widely known and thoroughly discussed elsewhere²⁵ that I will not repeat them here. I will only point out that the desire to use the dyes and products made with them to denote status and luxury at the highest levels has linguistic consequences. First among them is the generation of multiple senses, primarily through metonymy. The noun *purpura* has many different senses, though their meanings are sometimes combined or vaguely specified in context;²⁶ it may refer to the mollusk itself, to dyes that are produced from it, to clothing colored with these dyes and to social ranks and orders associated with specific applications of the dye, and more abstractly to a range of hue, saturation, lightness, and sheen that we would call a ‘color’. In this sense it sometimes refers colored items that are not dyed, such as flowers or even hair.²⁷ The Romans’ color concept associated with *purpura*, however, does not map accurately onto any single color term in modern European languages, since its range of hue reference goes from light red through the red-blue range and into dark violet, though we often (and misleadingly) translate it as “purple”.

Purpura also has spawned many morphological derivatives, including the adjectives *purpureus* and *purpuratus*, the latter of which can function either as an adjective describing someone wearing purple garments or as a noun referring to the person whose high rank is denoted by wearing such garments. We also find the nouns *purpurissum*, which is the name of a costly pigment manufactured from the dye, and *purpurarius*, which denotes one who manufactures or sells purple dye or purple garments, and the

²⁴ BEEKES / VAN BEEK (2010) 1223-1224 *s.v. porphyra*: “No known Indo-European connections; probably a loanword from a Mediterranean language”.

²⁵ See REINHOLD (1970) for an overview of antiquity; BLUM (1998) and GRAND-CLÉMENT (2016) for the Greeks, BRADLEY (2009) 189-211 for the Romans.

²⁶ *S.v. purpura* in GLARE (1982) and the *Thesaurus Linguae Latinae*. The different senses of this word and of all the dye and pigment terms as well as the morphological derivatives which are discussed in this section are attested in their respective articles in both lexica.

²⁷ E.g. VERG. *G.* 4, 275; Ov. *Met.* 8, 80.

verbs *purpurascere* (“to become purple”) and *purpurare* (“to cause something to become purple” or “to be purple”). There are several rare forms also attested such as the nouns *purpuramentum* and *purpurio* (= *purpurarius*) and the adjectives *purpurissus* and *purpurissatus*. *Purpura* and its derivatives are very frequently-appearing color word tokens throughout Latin literature, outnumbering nearly all other color-word tokens, except those for white (*albus*, *candidus*) and black (*niger*, *ater*), in Classical and Patristic Latin.²⁸

The word *conchylium* is closely related to *purpura*, as it also may refer to murex shellfish, to red-purple dye manufactured from it, to dyed garments, and to the color associated with the dye. It too is a loan from Greek (*kogchylion*) and spawned the derivatives *conchylia-**rius* (“a dyer”), *conchyl(i)o-legulus* (“one who collects the shellfish”), and *conchylia-**tus*, describing something dyed with *conchylium*. Similarly, *ostrum*, borrowed from Greek *ostreon*, which in Greek may refer to all bivalves as well as to purple dye,²⁹ refers in Latin to murex shellfish, to the dye derived from them, and to items colored with the dye; it provides the derivatives *ostrinus* and *ostricolor*.

Other high-prestige dyes had similar effects in Latin’s color language. The word *coccum*, a loanword from Greek *kokkos*, referred to what many ancients thought was a fruit or seed³⁰ from the kermes oak (*quercus coccifera*) tree, but was in fact the body of a gravid insect now called *kermes vermilio*.³¹ The bodies of these insects were processed to produce a deeply saturated scarlet colorfast dye, and because of the great number of insects need to produce the dye, it was very expensive;³² Pliny the Elder

²⁸ According to word searches performed in the *Library of Latin Texts — Series A* of the authors in its *Antiquitas* and *Aetas Patrum* databases (August 2019), but see the Discussion below for comments about terms for gold (*aurum*).

²⁹ *S.v. ostreon* in LSJ [10]1996.

³⁰ See for example PLIN. *NH* 9, 141, who calls it a *rubens granum* (“red kernel”).

³¹ Greek *kokkos* may mean “grain”, “seed”, or “berry”, but was also used specifically to refer to the *kermes vermilio* (*s.v. kokkos* in LSJ [10]1996]), and it was in this sense alone that the Romans borrowed the term.

³² See CARDON (2007) 609-619 for fascinating details on the harvesting and processing of this dye material. She calls this dye “the most highly prized and most expensive dye that ever existed” (614).

tells us that it was used for dyeing the *paludamenta* of generals.³³ The Latin noun *coccum* can refer to the source of the dye, the dye itself, or to dyed garments, and, like *purpura*, it generated several morphological derivatives: *coceus*, *coccinatus*, *coccineus*, *coccinus*, and perhaps *coccotechnus*.³⁴ Archaeological evidence from lead tags used in the garment-dying trade to keep track of customer orders gives us an additional, otherwise unattested verb form *cocare*, possibly an abbreviated form of *coc[cin]are*, meaning to dye with *coccum* or perhaps to dye a garment a comparable hue.³⁵ Finally, the red pigment *minium* was an expensive import from Spain, and its name appears to be an Iberian loanword.³⁶ It was used for luxury decoration of in art and architecture,³⁷ and produced the derivatives *mineus*, *miniaceus*, *miniarius*, *miniatulus*, *miniatus*, *miniastrum*, and *miniolum*.

Without going further through a full inventory of dyes and pigments,³⁸ let us make a few observations about the language surrounding these colorants. Their names were borrowed into

³³ PLIN. *NH* 22, 3.

³⁴ *S.v. in Thesaurus Linguae Latinae*.

³⁵ GOSTENČNIK (2013) 76, who says that it might equally be a form of *cocilare* (= *conchyliare*, an otherwise unattested backformation from *conchyliatus*). See also BECKER (forthcoming).

³⁶ There is considerable confusion about the materials that go by this name in antiquity, and *minium* is often translated by the modern terms “cinnabar” and “vermillion”, which can refer to red mercuric sulphide and to hues similar to that of this substance. According to FORBES (1955) 208–213, both Pliny and Vitruvius refer confusedly to a number of different pigments by the name *minium*, and to make matters worse for us, Pliny refers to a different red pigment using the name *cinnabaris*. But the *minium* pigment that was most prized by the Romans, according to Pliny, was that which was mined in Spain. Its supply and processing were very carefully guarded, and its price was tightly regulated, although counterfeiters in the *minium* guild (*societas*) made high profits by adulterating it (PLIN. *NH* 33, 40).

³⁷ See VITR. 7, 8–9; CIC. *Fam.* 9, 16; it was also used as a pigment for making wax crayons: CIC. *Att.* 15, 14, 4; 16, 11, 1. Pliny reports that in early Roman times it was used to color the face of the statue of Jove, to color the bodies of people in triumphal processions, and to color Jove in paintings, a custom he found puzzling (PLIN. *NH* 33, 36).

³⁸ See FORBES (1955) 215 for a useful list of pigments; FORBES (1956) 99–136 for dyes.

Latin when the colorants entered the Roman world through trade, and the use of their root morphemes to name not just the colorants but products made from them, or otherwise or related to them, clearly shows the close connection in the Romans' mind between many color concepts and specific, concrete materials.³⁹ For a Roman, describing a garment or textile as colored with *purpura* or *coccum* is very different from our saying it is "purple" or "scarlet", because, in modern languages, those color terms carry no presuppositions about the origins, manufacturing, or expense of the colorants. But the Roman terms did so, and it is precisely those presuppositions and their implications of wealth and status (as well as of beauty, of course) that motivated the Romans often to prefer materially-based color terms to abstract ones when talking about such colored items.⁴⁰ More interestingly, the Romans' desire to use these expensive products generated a robust manufacturing and trade economy, which is reflected in technical or trade terms such as *purpurarius*, *purpurio*, *conchy(lio)* *legulus*, *coccotechnus*, *cocare* (*coc[cin]are*), and *miniarius*. That is, the desire of elite Romans for these products had linguistic effects even in non-elite strata of language, since these terms appear in inscriptions, law codes, or technical literature, and reveal to us the effects of status-seeking the non-elite language of the Mediterranean economy. One imagines that the workers in these trades likely had an even more robust and detailed color vocabulary for describing their materials, processes, and products which never percolated up to the literary productions of wealthy Romans.

It is notable as well that a number of high-prestige color products cluster together tightly in the red-purple chromatic range,

³⁹ This is a central thesis of BRADLEY (2009).

⁴⁰ In comparison, a less expensive and less prestigious dye material such as *lutum* (dyer's weld), which was used for yellow dye, has only *luteus* and *luteolum* as morphological derivatives. The term for inexpensive red madder dye, *rubia*, is derived from Latin's basic root morpheme for "red" (*rub-*) and has no other special designation.

and it appears from Pliny's discussion of the processing of shellfish dyes and their products that shifting fashions necessitated their consumers to make ever-finer distinctions among these colored products, which in turn generated additional color terms. Pliny quotes Cornelius Nepos on changing fashions in *purpura* during his lifetime:

"Me", inquit, "iuuene uiolacea *purpura* uigebat, cuius libra denariis centum uenibat, nec multo post rubra Tarentina. Huic successit dibapha Tyria, quae in libras denariis mille non poterat emi. Hac P. Lentulus Spinther aedilis curulis primus in praetexta usus improbabatur, qua *purpura* quis non iam", inquit, "tricliniaria facit?"⁴¹ (NH 9, 63)

The changing color fashions here track with increasing expense and display, and the descriptors of the dye are also revealing, denoting not only hue but provenance and manufacturing processes. These descriptors come close to what modern marketing executives would call "brands" that lend additional prestige to the item and their owners.

It also becomes clear from Pliny's discussion that the words *purpura* and *conchylium* can have specialized senses referring to two kinds of dyed products that were manufactured using different processes, each producing somewhat different ranges of hue, saturation, and lightness. After describing the different shellfish sources and manufacture of *purpura*, he writes,

*In conchyliata ueste cetera eadem sine bucinio, praeterque ius temperatur aqua et pro indiuiso humani potus excremento; dimidia et mediocamina adduntur. Sic gignitur laudatus ille pallor saturitate fraudata tantoque dilutior quanto magis uellera esurunt.*⁴² (NH 9, 64)

⁴¹ "When I was a young man", he said, 'violet-hued *purpura* was popular, a pound of which sold for a hundred *denarii*, and not long after, red Tarentine came into vogue. After this came double-dyed Tyrian, which couldn't be bought for a thousand *denarii* a pound. P. Lentulus Spinther, the curule aedile, was criticized for first wearing this on his toga *praetexta*, but who today does not fit out his dining couches with this *purpura*?"

⁴² "In *conchylium*-dyed cloth everything (in the dye process) is the same except that the *bucinum* shellfish is not used, and in addition the juice is diluted with water and with human urine in equal quantities; and only half the amount

Purpura and *conchylium* for Pliny are not just different colors; they are different products.⁴³ We do not know how widespread this technical knowledge was among Roman consumers, but it helps to make some sense of a passage in Pliny which has been found difficult to interpret:

fasces huic [purpurae] securesque Romanae uiam faciunt, idemque pro maiestate pueritiae est; distinguit ab equite curiam, dis aduocatur placandis, omnemque uestem inluminat, in triumphali miscetur auro. Quapropter excusata et purpurae sit insania; sed unde conchyliis pretia, quis uirus graue in fuso, color austerus in glauco et irascenti similis mari:⁴⁴ (NH 9, 60)

Pliny here asserts that the Romans' desire for *purpura*-dyed textiles is excessive but justifiable given their role in marking social and political status distinctions that every true Roman believed were essential for maintaining an orderly society, and also because the textiles are beautiful. What he objects to is the high cost of a related color product, *conchylium*, which produces a smelly dye — it is after all made with human urine — whose textiles are not as beautiful as those made with *purpura*, and which serves no officially-sanctioned social functions. Pliny seems to concur with Veblen's judgement that, for status-seekers, the expense of a product can make consumers believe that it is beautiful simply because of its high-status value.

of dye is used. This produces that admired paleness, with the saturation reduced, and the more it is diluted, the more the fleeces absorb the color."

⁴³ This distinction of meaning between the words is not maintained throughout the rest of Latin literature, however, and they are often treated as nearly synonymous in many other contexts. Pliny may well be using technical meanings of the words that were not their ordinary meanings.

⁴⁴ "The official rods and axes of Rome clear a path for *purpura*, and it also marks the honorable state of boyhood; it distinguishes senators from knights, it is called in to appease the gods; it brightens every garment, and in triumphs it is blended with gold. Therefore, the madness for *purpura* may be excused; but what is the cause of the prices paid for *conchylia*, whose dye stinks, and whose color is a gloomy gray-blue like an angry sea?"

5. Flowers and color categories

The desire for these high-status colored textiles had a spillover effect such that the colors themselves, even when not embodied in manufactured objects, came to be fashionable and desirable. Pliny comments that the Romans' desire for expensive goods even affected their judgements about the best kinds of flowers:

Et de odoratis floribus satis dictum, in quibus unguento uicisse naturam gaudens luxuria uestibus quoque prouocauit eos flores qui colore commendantur. Hos animaduerto tres esse principales, rubentem ut in coco, qui a rosae nigrantis gratia nitido trahitur suspectu et in purpuras Tyrias dibaphasque ac Laconicas, amethystinum qui a uiola et ipse in purpureum quemque ianthinum appellauimus. Genera enim tractamus in species multas sese spargentia. Tertius est qui proprie conchylii intellegitur, multis modis: unus in heliotropio et in aliquo exilis plerumque saturatior, aliis in malua ad purpuram inclinans, alius in uiola serotina conchyliorum uegetissimus. Paria nunc conponuntur et natura atque luxuria depugnant. Lutei uideo honorem antiquissimum, in nuptialibus flammeis totum feminis concessum, et fortassis ideo non numerari inter principales, hoc est communes maribus ac feminis, quoniam societas principatum dedit.⁴⁵ (NH 21, 22)

Pliny clearly disapproves of the fact that the Romans' love of luxury has affected their judgement about the beauty of flowers so much

⁴⁵ "And enough has been said about fragrant flowers, in which luxury, rejoicing to have conquered nature with its unguents, also challenges those flowers which are recommended for their color. I notice these three principal colors: (1) red color as in *coccum*, ranges from the pleasant appearance of a dark rose with a shining appearance even into Tyrian, double-dyed, and Laconian *purpuras*; (2) *amethystinus* color which shades from violet and then into the *purpureus* color we call *ianthinus*. (I am discussing categories of color that scatter into many shades.) (3) The third kind is understood as belonging to *conchylium* in various ways: one in the heliotrope, sometimes thin, but usually more saturated; another in the mallow, tending into *purpura*; another in the late violet, which is the liveliest of the *conchylium* shades. At present nature and luxury are equally matched and fighting it out. I note that the most ancient honor is for *luteum* [yellow to yellow-red], restricted now to women's wedding veils, and perhaps for that reason is not included among the principal colors for flowers, that is, those common to men and women, since it is common use that gives them pre-eminence."

that they esteem most those flower colors that resemble their most expensive and high-prestige dyed garments. Yet these dye-based terms provide the only linguistic means he has of making such fine-grained color distinctions, although for us, whose culturally-conditioned experiences of color are very different from the Romans', and who do not share their almost obsessive attention to color variations in the red-purple range, it is difficult to understand precisely what defines the color categories he describes here. Two of the color adjectives he uses to describe flowers — *amethystinus* and *ianthinus* — are attested elsewhere in Latin literature, though rarely, referring only to expensive dyed garments,⁴⁶ and the terms appear to be similar to what we would call high-prestige trade names or brand names. The emperor Nero is said to have interdicted the use of *amethystinus* dye in order to reserve to himself the prestige of using it, and to have ordered his agents to remove a garment colored with the forbidden dye from a woman who was wearing it at one of his musical recitals, and to have confiscated her property as well.⁴⁷ Thus it appears that the Romans' connoisseurship of expensive dyes provided them with very refined color concepts and categories that could be transferred across semantic domains — in this case from textiles to flowers. In fact, the etymologies of the terms show that more than two domains are involved. *Amethystinus* as a dye descriptor is derived metonymically from the name of the gem, then transferred to dye and textiles, and then to flowers. The term *ianthinus* had a floral origin, from the Greek word for violet (*ion*),⁴⁸ which was metonymically applied to dyes and textiles, and finally back to flowers again.

6. Dissenting views of color prestige

I mentioned above that 'prestige' does not have a fixed value, but that different groups may relate to it in different ways.

⁴⁶ See e.g. MART. 1, 96, 4; 2, 39, 1.

⁴⁷ SUET. *Ner.* 32, 3.

⁴⁸ PLIN. *NH* 21, 27.

We have already seen that Pliny himself does not accept the prestige values placed in items by many of his peers, and he is not alone. The Roman poet Martial, writing about the same time as Pliny, suggests several different ways of assessing the prestige values of color and colored items in poem 2, 96:

*Si non molestum est teque non piget, scazon,
Nostro rogamus pauca uerba Materno
Dicas in aurem sic ut audiat solus.
Amator ille tristium lacernarum
Et baeticatus atque leucophaeatus,
Qui coccinatos non putat uiros esse
Amethystinasque mulierum uocat uestes,
Natiua laudet, habeat et licet semper
Fuscos colores, galbinos habet mores.
Rogabit, unde suspicere uirum mollem.
Vna lauamur: aspicit nihil sursum,
Sed spectat oculis deuorantibus draucos
Nec otiosis mentulas uidet labris.
Quaeris quis hic sit? Excidit mihi nomen.⁴⁹*

Martial here contrasts two cultural approaches to color. The unnamed subject of the poem disapproves of men who wear garments dyed with *coccus* or with *amethystinus* dye, and associates those colors with effeminacy. He prefers instead to wear undyed (*baeticatus*, *natiua*), gray (*leucophaeatus*), or merely dark colors (*tristis*,⁵⁰ *fucus*). Martial presents this character as trying to display a different kind of status through his austere color choices, denoting self-restraint, a rejection of luxury, and adherence to

⁴⁹ “If it’s not too much trouble and you don’t mind, please, my limping verse, say a few words in friend Maternus’ ear, so that he is the only one to hear them. That lover of sad-colored cloaks, who goes about in Baetic wool or gray, thinks people who wear *coccus*-dyed clothes unmanly, and calls *amethystinus* clothes dress for women, though he praises undyed stuff and be always darkly attired — his morals are *galbinus*. He will ask how I come to suspect the man of effeminacy. We bathe together. He never looks up, but watches the athletes with devouring eyes and his lips work as he gazes at their cocks. Who is it, you ask? The name has escaped me.” (trans. SHACKLETON BAILEY, adapted)

⁵⁰ *Tristis* is not usually used as a color term in Latin, but may be so used to denote dark-colored items that also carry implications of gloom or somberness; see GLARE (1982) *s.v.* *tristis* 6, b.

personal virtue and traditional Roman simplicity. But Martial lampoons this man's affected morals with a deftly deployed color term, *galbinus*, a word that appears only a few times in Latin literature, always in connection with garments that the authors consider to be signs of effeminacy or homosexuality and tastelessness.⁵¹ It probably refers to a bright green or yellow-green hue, and for Romans of Pliny's class and moral inclinations, *galbinus* is an anti-prestige color term with implications of immorality, even though it is apparently used on expensive items, turning up only in contexts of extreme luxury. No doubt it held a different status value for those who chose to wear it.

7. Pliny's gem descriptions

Now I would like to turn to Pliny's treatment of gems and precious stones. That these were important items for Romans' status displays is not in question, and Pliny spends the first seven chapters of book 37 in the *Natural History* describing how they were used in just this way by prominent Greeks and Romans, focusing on their uses by Pompey the Great and by the emperors Gaius and Nero.⁵² As with costly dyes and pigments, Pliny does not approve of the these uses, but he nevertheless catalogs and describes a large inventory of gems and precious stones in minute detail, taking up nearly all of book 37. Part of his motivation for doing so probably derives from his innate curiosity and desire to pass on a sense of wonder at nature's creations to his readers,⁵³ but he also wants his readers to be able to distinguish expertly among the various types and to be able to sort out valuable gems from those of lesser quality or counterfeits (*NH* 37, 55-56). Eugenia Lao expresses his attitude

⁵¹ MART. 3, 82, 5; IUV. 2, 97; PETR. 67, 4.

⁵² *NH* 37, 5-7.

⁵³ On Pliny's general desire to inspire wonder, see BEAGON (2011) 80-86. VOELKE-VISCARDI (2001) argues that Pliny connects the gems, their materials, and their colors to forces of nature and their functioning in the cosmos.

concisely when she says that even though Pliny frequently speaks against the consumers of luxury throughout the *Natural History*, he also speaks *to* these consumers, educating them to be connoisseurs, and that Pliny's predominant voice through the *Natural History* is as a consumer and connoisseur of luxury items himself.⁵⁴ Being a connoisseur is itself a high-status activity, and the language he uses in the descriptions enables him and his readers to achieve that status.

The subtle and intricate color distinctions and combinations present in gems push Pliny's color language to its limits, and in his descriptions, we find many color expressions that are found rarely or never elsewhere in Latin literature. In particular, as he seeks ways to describe the perceptual or aesthetic qualities of various colors, he uses a number of metaphorical expressions that are drawn from non-visual sensory experience. Of course, it is a common technique of metaphor in general to draw comparisons across different sensory domains to communicate otherwise difficult-to-express sense impressions, but many such metaphorical expressions describing colors in Latin are unique to Pliny.⁵⁵ For example, in describing a variety of amber, he writes,

*Demostratus lyncurium uocat et fieri ex urina lyncum bestiarum, e maribus fuluum et igneum, e feminis languidius atque candidum.*⁵⁶ (NH 37, 11)

It is possible that his use of *languidius* is borrowed from his source,⁵⁷ but the use of the metaphor of the weakness of a body as a metaphor for color quality occurs only in Pliny and once in Lucretius (5, 421). When describing another variety of amber,

⁵⁴ LAO (2011) 54.

⁵⁵ For discussion of the phenomenon in Greek, see IRWIN (1974) 19-20.

⁵⁶ "Demostratus calls amber *lyncurium* and says it comes from the urine of lynxes; from males it is dark yellow and fiery, from females it is more sluggish (*languidius*) and white."

⁵⁷ Demostratus was "an historian and Roman senator of the early first century A.D." about whom nothing more is known (HEALY [1999] 60 n. 77).

he invokes two tactile metaphors that are not attested elsewhere to describe visual color experience:

*summa laus Falernis a uini colore dictis, molli fulgore perspicuis in quibus et decocti mellis lenitas placeat.*⁵⁸ (*NH* 37, 12)

More strikingly, he uses an auditory metaphor to describe a disapproved color in a certain kind of Cyprian gem:

*ad hoc quibusdam intercurrit umbra, surdusque fit colos, qui inprobatur etiam dilutior.*⁵⁹ (*NH* 37, 18)

Pliny alone seems ever to have used this metaphor of hearing to describe color appearance, and he adds to it in this passage another metaphor of color which is more familiar to us, that of the dilution of liquids to describe the reduction or lessening of a color impression. Outside of Pliny's *Natural History*, the term *dilutus* is applied to color by only one other author, Aulus Gellius, in his famously puzzling account of color categories.⁶⁰ If Pliny's pioneering use of such language does not strike us as unusual, that is likely because we are the inheritors of a tradition of complex and sophisticated color expressions that were rare in Latin.

More significantly, Pliny uses conceptual metaphors to describe relations between different colors. By conceptual metaphor I mean the notion that was developed by Lakoff and Johnson (1980) wherein one conceptual domain is mapped onto another in a systematic way. In Pliny's color language, the source domain is that of location and motion in space, and the target domain is color, and the governing metaphor is that COLORS ARE REGIONS or BEING A COLOR IS BEING IN A REGION.⁶¹ That is, Pliny abstracts

⁵⁸ "The highest praise is for Falernians, named from the color of the wine, which are outstanding for the soft (*molli*) shine in which the softness (*lenitas*) of reduced honey is pleasing."

⁵⁹ "In addition, a shadow runs through some stones and the color becomes mute (*surdus*), and the more diluted (*dilutus*) the color, the less it is approved."

⁶⁰ GELL. 2, 26, 14. See BRADLEY (2009) 231, who suggests that Gellius uses the term to pun on the color term *luteus*.

⁶¹ For more detailed discussion Pliny's use of these metaphors, not only when describing gems but other objects as well, see WHARTON (2016).

color concepts from their material embodiments and he places them in an abstract color space in order to describe how these color concepts are related or intersect.⁶² We use such metaphors frequently in modern languages when we say that one color is “close to” another or that one color can “shade into” another, and so forth, and modern color science has embraced the spatial metaphor wholeheartedly by inventing various color spaces to represent color relations.⁶³ However, such expressions are not found commonly in Latin except in Pliny, who uses them not infrequently (not only of gems but of many other colored items), and in two occurrences in Columella.⁶⁴ For example, Pliny describes the *callaina* stone’s color as follows:

*Comitatur eam similitudine propior quam auctoritate callaina,
e uiridi pallens.*⁶⁵ (NH 37, 33)

I interpret the prepositional phrase *e uiridi pallens* as representing what Talmy calls “fictive motion”⁶⁶ along a path out of focal or paradigmatic green hue toward a lighter color region. That is, there is no actual motion away from green expressed by the preposition, but the color of the stone is located, in our mental model, on a metaphorical path between green and lightness or *pallor*. We should note as well that Pliny has used the color adjective *uiridis* as a noun referring simply to a hue, which is rare in Latin. We see a similar case in Pliny’s description of the *chrysoprasos* stone:

*Praefertur his chrysoprasos porri sucum et ipsa referens, sed haec
paulum declinantem a topazo in aurum.*⁶⁷ (NH 37, 34)

⁶² MACLAURY (1997) argues that use of such cognitive color spaces is fundamental to all human color cognition and is foundational to his approach to color cognition in Mesoamerica.

⁶³ KUEHNI (2003).

⁶⁴ COL. 8, 2, 566 and 11, 3, 808.

⁶⁵ “With this stone is associated, but more closely because of its likeness rather than value, the *callaina*, paling-out-of-green” (*e uiridi pallens* = “light green”).

⁶⁶ TALMY (2000) 103-122.

⁶⁷ “The *chrysoprasos* is preferred to these, which likewise reproduces the tint (*sucum*) of a leek, although in this case producing a tint turning away slightly from the *topazus* into gold” (*paulum declinantem a topazo in aurum*).

Here again Pliny is not describing a change of color, even though the color term is predicated of a participle of motion, but rather Pliny is placing the color of the *chrysoprasos* on a path between the color regions occupied by *topazus* and by gold, into an area that we would call greenish-yellow. Pliny's use of the word *sucus* to describe a tint or hue is also singular; the metaphor comes from a metonymic use of *sucus* ("juice") to refer to flavor, now transferred metaphorically into the visual domain. Pliny describes the *isaspis* stone using a similar metaphor, in the purple-blue range:

*[iaspis] caerulea est circa Thermodontem amnem, in Phrygia purpurea et in Cappadocia ex purpura caerulea, tristis atque non refulgens.*⁶⁸ (NH 37, 37)

Finally, describing the *hyacinthos* stone, he writes,

*Multum ab hac distat hyacinthos, ab uicino tamen colore descendens. Differentia haec est, quod ille emicans in amethysto fulgor violaceus diluitur hyacintho.*⁶⁹ (NH 37, 41)

Here Pliny locates the colors of the two stones in a contiguous color space using the expression *uicino colore*, but in this case it is not difference in hue that distinguishes them, but rather what we would call saturation, which Pliny expresses using the metaphor of dilution mentioned previously. I will not adduce any further examples except to point out that Pliny's discussion of the three color categories for flowers discussed previously also makes use of a conceptual metaphor of color space wherein each color category occupies a region of the space, the boundaries are marked by prepositional phrases, and the relations between them are described using verbs of motion.⁷⁰

⁶⁸ "The iaspis is blue around the Thermelon river; in Phrygia it is purple, and in Cappadocia it is blue-out-of-purple (*ex purpura caerulea* = "purplish-blue"), gloomy (*tristis*) and not brilliant."

⁶⁹ "The *hyacinthos* stone is far distant from this [the amethyst], descending from its nevertheless neighboring color. This is the difference: the violet intensity leaping forth in the amethyst is washed out for the *hyacinthos*."

⁷⁰ NH 21, 22.

Since Pliny uses such conceptual metaphors to describe many objects other than gems — some of which are not particularly high-prestige⁷¹ — it cannot be argued that his innovative use of color descriptions arises only in discussing objects that directly related to status displays. Yet Pliny as a purveyor connoisseurship needs to instruct his readers in the methods of distinguishing better products from worse ones across the whole range of products that may be purchased, used, or consumed, and hence the ability to use such sophisticated color language is very useful, both for displaying his own status as an expert, and for his readers' ability make proper status-related distinctions as Veblen remarked above.⁷²

8. Prestige and color-naming of gems

Pliny is forthright that the information he provides in the *Natural History* normally comes from his sources and not from his own experience, and although he usually does not identify his sources individually in context, his frequent use of expressions like *uocant* (a form which occurs almost 700 times in the *Natural History*) shows that the names and descriptions he uses come from others. Since many of his sources are Greek or otherwise non-Roman,⁷³ there is always reason to suspect that the novel features of his color language that we observe may be the result of second language interactions. This is most obviously true in scores of cases for the names ascribed to gems and precious stones, the majority of which are direct loanwords from Greek. Many of the names recorded by Pliny are *hapax legomena* in Latin and most occur very infrequently in extant Latin literature. Nevertheless, the fact that they do not occur commonly in the

⁷¹ For example, of pseudonard (12, 26), of chalk (35, 57), of grapes (14, 4, 29), and of the hemerocalles plant (21, 90), among many other such instances.

⁷² VEBLEN (2017) 64.

⁷³ See HEALY (1999) 60-61 for a summary of Pliny's sources on gems and precious stones.

remains of Latin literature does not mean that they were not commonly used, at least among certain subgroups, namely, the producers, sellers, and consumers of such goods.

I will focus here briefly on one class of gem names. We have very little information about who actually conferred the names on the gems, but Pliny complains that the Greeks are excessively inventive about coming up with names (*NH* 37, 74). It is not clear which Greeks in particular Pliny blames, but a reasonable guess might attribute the naming process to those closely involved in mining, processing, and selling the gems, that is, people who rank fairly low in a Roman's estimation of social status. In many cases, the gem names appear to be calculated to enhance their prestige value, and hence their price, by connecting the color of the gem to the value of gold, even though none of them appear to have actual gold in them. Hence, we observe a good number of names containing the Greek morpheme *-chrys-*, which is polysemous in evoking both the precious metal and its color. It is notable that even though all these names refer to stones whose hue is in the yellow range, there are no stones at all in Pliny's inventory named using the Greek root word *xanthos*, which is a common Greek term for yellow.⁷⁴ Thus we find in Pliny's inventory the following names: *chrysolampis*, *chrysoberyllus*, *chrysocolla*,⁷⁵ *chrysopastus*, *chrysopis*, *chrysoprasus*, *chryselectrum*, *chrysites*, *chrysopteros*, *ammochrysos*, *leuochrysos*, and *melichrysos*. The fact that Pliny disapproves of the proliferation of such names says little about the broader success of their marketing strategies, which are probably aimed more at those who aspire to higher prestige than to people like Pliny, who are already near the top of the prestige ladder. Nor is it possible for us to pin down precisely the extent to which these Greek borrowed names (and the dozens

⁷⁴ Although in Greek epic *xanthos* is primarily predicated of hair, in later Greek it describes yellow objects of all kinds; see LSJ (101996) s.v. *xanthos*; IRWIN (1974) 25–26, 57.

⁷⁵ See also REITZENSTEIN (2016) on this term referring to a mineral and pigment as well as a gem.

of others like them in the *Natural History* and in Columella) would have been considered high-prestige loanwords as words. Romans on the whole were deeply ambivalent about the use of the Greek language⁷⁶, and Romans of different social classes and circumstances would probably have different orientations toward the prestige value of these words.⁷⁷

9. Conclusion

I have tried to demonstrate that there is a plausible connection between Roman prestige-seeking activities in the early Empire and changes and innovations color language and conceptions, especially as they appear in Pliny's *Natural History*. However, it is impossible to know how widely these innovations were distributed among speakers of Latin. It seems probable that some were known to artisans in dyes and pigments and producers of valuable stones, and, given the popularity of these items and the importance for status-seekers to have some knowledge of them, perhaps many elite Romans used them as well. But they rarely turn up in literary Latin, possibly because, even though the products themselves conferred prestige, technical expressions and descriptions as linguistic entities were not considered to be prestigious in the literary realm. However, Latin color language in this domain shows that, even if Latin lacked a set of Basic Color Terms that primarily referred to abstract color concepts, the Romans of the early Empire were capable of abstracting color concepts from their material sources, and they used those concepts to make complex and sophisticated color descriptions of objects across many semantic domains.

⁷⁶ See ADAMS (2003) 2-14 for discussion of attitudes toward Greek bilingualism among elites, 'sub-elites', and non-elite Romans. On Pliny's ambivalence toward using Greek names in the *Natural History*, see DOODY (2011) 125-129, who remarks that using Greek names could also be interpreted as a sign of erudition.

⁷⁷ Cf. remarks by MEYERHOFF (2011) 41 and MILROY (1988) 2-13 noted above.

Works cited

- ADAMS, J.N. (2003), *Bilingualism and the Latin Language* (Cambridge).
- ANDRÉ, J. (1949), *Étude sur les termes de couleur dans la langue latine* (Paris).
- ASH, H.B. (ed., trans.) (1941), *Lucius Junius Moderatus Columella, On Agriculture*. Vol. 1, Books 1-4 (Cambridge, MA).
- BANG, F.P. (2007), "Trade and Empire: In Search of Organizing Concepts for the Roman Economy", *Past and Present* 195, 3-54.
- BARAN, N. (1983), "Les caractéristiques essentielles du vocabulaire chromatique latin (aspect général, étapes de développement, sens figurés, valeur stylistique, circulation)", in *ANRW* II.29.1 (Berlin), 321-411.
- BAILEY, C.T. (ed.) (1967), *Lucreti De rerum natura libri sex* (Oxford).
- BEAGON, M. (2011), "The Curious Eye of the Elder Pliny", in R.K. GIBSON / R. MORELLO (eds.), *Pliny the Elder. Themes and Contexts* (Leiden), 71-88.
- BECKER, H. (forthcoming), "Color Technology and Trade", in D. WHARTON (ed.), *A Cultural History of Color in Antiquity* (London).
- BEEKES, R.S.P. / VAN BEEK, L. (2010), *Etymological Dictionary of Greek*. Vol. II (Leiden).
- BERLIN, B. / KAY, P. (1969), *Basic Color Terms. Their Universality and Evolution* (Berkeley).
- BLUM, H. (1998), *Purpur als Statussymbol in der griechischen Welt* (Bonn).
- BRADLEY, M. (2009), *Colour and Meaning in Ancient Rome* (Cambridge).
- CARDON, D. (2007), *Natural Dyes. Sources, Tradition, Technology and Science* (London).
- CLAUSEN, W.V. (ed.) (1959), *A. Persi Flacci et D. Iuni Iuvenalis satyræ* (Oxford).
- CRUSE, D.A. (1986), *Lexical Semantics* (Cambridge).
- (2002), "Aspects of the Micro-Structure of Word Meanings", in Y. RAVIN / C. LEACOCK (eds.), *Polysemy. Theoretical and Computational Approaches* (Oxford), 30-51.
- DOODY, A. (2011), "The Science and Aesthetics of Names in the Natural History", in R.K. GIBSON / R. MORELLO (eds.), *Pliny the Elder. Themes and Contexts* (Leiden), 113-129.
- FINLEY, M.I. (1965), *The World of Odysseus* (New York).
- (1999), *The Ancient Economy* (Berkeley).
- FORAKER, S. / MURPHY, G.L. (2012), "Polysemy in Sentence Comprehension: Effects of Meaning Dominance", *Journal of Memory and Language* 67, 407-425.

- FORBES, R.J. (1955), *Studies in Ancient Technology*. Vol. III (Leiden).
— (1956), *Studies in Ancient Technology*. Vol. IV (Leiden).
- FRUYT, M. (2006), “La lexicalisation et la conceptualisation de la couleur dans les textes techniques et scientifiques latins”, in C. THOMASSET (ed.), *L'écriture du texte scientifique, des origines de la langue française au XVIII^e siècle* (Paris), 13-47.
- GEERAERTS, D. (1993), “Vagueness’s Puzzles, Polysemy’s Vagaries”, *Cognitive Linguistics* 4(3), 223-272.
- GLARE, P.G.W. (1982), *Oxford Latin Dictionary* (Oxford).
- GODDARD, C. (2002), “Polysemy: A Problem of Definition”, in Y. RAVIN / C. LEACOCK (eds.), *Polysemy. Theoretical and Computational Approaches* (Oxford), 129-151.
- GOLDMAN, R. (2013), *Color-Terms in Social and Cultural Context in Ancient Rome* (Piscataway).
- GOSTENČNIK, K. (2013), “Textile Production and Trade in Roman Noricum,” in M. GLEBA / J. PÁSZTÓKAI-SZEÖKE (eds.), *Work and Identity. The Agents of Textile Production and Exchange in the Roman Period* (Oxford), 60-86.
- GRAND-CLÉMENT, A. (2016), “Gold and Purple: Brilliance, Materiality and Agency of Color in Ancient Greece”, in R. GOLDMAN (ed.), *Essays in Global Color History. Interpreting the Ancient Spectrum* (Piscataway), 121-137.
- GRANGER, F. (ed., trans.) (1934), Vitruvius, *On Architecture*. Vol. II, *Books 6-10* (Cambridge, MA).
- HEALY, J.F. (1999), *Pliny the Elder on Science and Technology* (Oxford).
- HERTZ, M. / HOSIUS, C. (eds.) (1959 [1903]), *Aulus Gellius, Noctium Atticarum libri XX*. 2 vols. (Stuttgart).
- HOOKER, J.T. (1989), “Gifts in Homer”, *BICS* 36, 79-90.
- HOOPER, W.D. / ASH, H.B. (eds., trans.) (1935), *Marcus Porcius Cato, Marcus Terentius Varro, On Agriculture* (Cambridge, MA).
- IRWIN, E. (1974), *Colour Terms in Greek Poetry* (Toronto).
- KAY, P. et al. (2009), *The World Color Survey* (Stanford).
- KUEHNI, R.G. (2003), *Color Space and Its Divisions. Color Order from Antiquity to the Present* (Hoboken).
- LAKOFF, G. / JOHNSON, M. (1980), *Metaphors We Live By* (Chicago).
- LAO, E. (2011), “Luxury and the Creation of a Good Consumer”, in R.K. GIBSON / R. MORELLO (eds.), *Pliny the Elder. Themes and Contexts* (Leiden), 35-56.
- Library of Latin Texts – Series A* (2019), Brepols electronic database.
- LSJ = LIDDELL, H.G. / SCOTT, R. / JONES, H.S. (1996), *A Greek-English Lexicon* (Oxford).
- LYONS, J., (1999), “The Vocabulary of Color with Particular Reference to Ancient Greek and Classical Latin”, in A. BORG (ed.), *The*

- Language of Color in the Mediterranean. An Anthology on Linguistic and Ethnographic Aspects of Color Terms* (Stockholm), 38-75.
- MACLAURY, R.E. (1997), *Color and Cognition in Mesoamerica. Constructing Categories as Vantages* (Austin).
- MASLOW, A.H. (1943), "A Theory of Human Motivation", *Psychological Review* 50(4), 370-396.
- MEYERHOFF, M. (2011), *Introducing Sociolinguistics* (London).
- MILROY, J. (1988), "The Concept of Prestige in Sociolinguistic Argumentation", *York Papers in Linguistics* 13, 2-13.
- MORRIS, I. (1986), "Gift and Commodity in Archaic Greece", *Man* N.S. 21(1), 1-17.
- MÜLLER, K. (ed.) (1995), *Petronii Arbitri Satyricon reliquiae* (Stuttgart).
- NUNBERG, G. (1979), "The Non-Uniqueness of Semantic Solutions: Polysemy", *Linguistics and Philosophy* 2, 143-184.
- ONIGA, R. (2007), "La terminologia del colore in latino tra relativismo e universalismo", *Aevum (ant)* 7, 269-284.
- RACKHAM, H. / JONES, W.H.S. (eds., trans.) (1938-1963), *Pliny, Natural History*. 10 vols. (Cambridge, MA).
- REINHOLD, M. (1970), *History of Purple as a Status Symbol in Antiquity* (Brussels).
- REITZENSTEIN, D. (2016a), "Auri sanies: Nero, Gold und chryso-colla", in K.B. ZIMMER (ed.), *Von der Reproduktion zur Rekonstruktion – Umgang mit Antike(n) II. Beiträge der Tübinger Summerschool vom 16.-19. Juni 2014* (Rahden), 115-133.
- (2016b), "Color and Clothing in Artemidoros' Dream Visions", in R. GOLDMAN (ed.), *Essays in Global Color History. Interpreting the Ancient Spectrum* (Piscataway), 175-189.
- ROLFE, J.C. / BRADLEY, K.R. (eds., trans.) (1998), *Suetonius*. Vol. 1 (Cambridge, MA).
- SHACKLETON BAILEY, D.R. (ed., trans.) (1993), *Martial, Epigrams* (Cambridge, MA).
- (ed., trans.) (1998), *Cicero, Letters to Atticus* (Cambridge, MA).
- (ed., trans.) (2001), *Cicero, Letters to Friends* (Cambridge, MA).
- TALMY, L. (2000), *Toward a Cognitive Semantics*. Vol. II, *Typology and Process in Concept Structuring* (Cambridge, MA).
- TAYLOR, J.R. (2003), "Polysemy's Paradoxes", *Language Sciences* 25(6), 637-655.
- THOMASON, S.G. / KAUFMAN, T. (1988), *Language Contact, Creolization, and Generic Linguistics* (Berkeley).
- Thesaurus Linguae Latinae* (1900-2014) (Leipzig).
- TRUONG, Y. (2010), "Personal Aspirations and the Consumption of Luxury Goods", *International Journal of Market Research* 52(5), 655-673.

- TUGGY, D. (1993), “Ambiguity, Polysemy, and Vagueness”, *Cognitive Linguistics* 4(3), 273-290.
- VEBLEN, T. (2017), *The Theory of the Leisure Class* (New York).
- VOELKE-VISCARDI, G. (2001), “Les gemmes dans l’*Histoire naturelle* de Pline l’Ancien : discours et modes de fonctionnement de l’univers”, *MH* 58(2), 99-122.
- WEBER, M. (1978), *Economy and Society. An Outline of Interpretive Sociology*. 2 vols. English ed. by G. ROTH / C. WITTICH (Berkeley).
- WHARTON, D. (2011), “Linguistic Semantics and the Representation of Word Meanings in Latin Dictionaries”, in R. ONIGA / R. IOVINO / G. GIUSTI (eds.), *Formal Linguistics and the Teaching of Latin* (Newcastle upon Tyne), 255-278.
- (2016), “Abstract and Embodied Colors in Pliny the Elder’s *Natural History*”, in W.M. SHORT (ed.), *Embodiment in Latin Semantics* (Amsterdam), 177-208.

DISCUSSION

D. Reitzenstein: You discussed the word *aeneus* in relation to the beard color of Gnaeus Domitius. Do you think the use of the metallic color term might also be a reference to the color or materials used in Roman portrait busts?

D.B. Wharton: It is possible that the mention of bronze when referring to the facial appearance of a famous person could invoke the related context of portrait busts, which were often made of bronze and decorated with other colorful materials (such as the famous bust of Brutus in Rome's Capitoline Museum). In the passage I quoted from Suetonius's *Nero*, Lici-nus Crassus the Orator could be punning on the term *aeneus* in order to enrich his witticism, and the pun would be appropriate to the person mentioned, since Gnaeus Domitius Ahe-nobarbus was eminent enough to merit a bust. Suetonius says that he served as tribune of the plebs and as consul, and, after conquering the Allobroges and the Arverni, he rode through their province on an elephant in a quasi-triumphal procession (Suet. *Ner.* 2, 1-2). However, a clear reference to the reddish color of of Domitius's actual beard is also present, since in the previous section of the life of Nero, Suetonius provides a legendary *ation* of the red (*rutila*) color of the beards of the Aheno-barbi (Suet. *Ner.* 1, 1), a cognomen that literally translates as “bronze bearded”. The use of the other metallic terms (*ferreus*, *plumbeus*) in the joke, however, carry very little color salience, and it is difficult to find in them any reference to portraiture.

D. Reitzenstein: You also said that *purpura* and its derivatives are some of the most common color terms in Latin, but isn't gold (*aurum*) more frequent?

D.B. Wharton: You are right that *aurum* and its derivatives⁷⁸ far outnumber *purpura* in the number of both types and tokens. This is a confirmation of the principle that high-prestige materials attract a lot of lexical innovation because of the economic activity they inspire and because of the Romans' desire to use, display, and talk about them. Both the Greeks and the Romans liked to use gold and purple together.⁷⁹ I was reluctant to give a full treatment of *aurum* and its derivatives as a color term here, however, because of the difficulty of assessing whether in each instance its color feature is the most salient in context (for example when used as currency), but mostly because I haven't yet had the opportunity to delve into the questions surrounding color and precious metals in general. A full study of precious metals and color language would be worth doing, but it is far beyond the scope of this paper.

C. Mohr: You emphasized Pliny's development of a color space in talking about some color categories, but colors include many other features. Why reduce them to a color space?

D.B. Wharton: You are absolutely right that color impressions are not reducible to a color space, and I don't want to give the impression that color spaces in general, or Pliny's in particular, provide an exhaustive account of color. I emphasized color space and explored Pliny's color-space language in a little bit of detail, however, to show that he and his readers have the cognitive capacity to form abstract color conceptions and to talk and think about them in this way, since I was trying to show that this kind of abstraction about color is something that the Romans' culture of color and prestige needed. I emphasized it because the question

⁷⁸ *aurarius*, *aurata*, *auratilis*, *aurator*, *aureatus*, *aureax*, *aureolus*, *auresco*, *aureus*, *auricoctor*, *auricolor*, *auricomans*, *aurcula*, *aurifer*, *aurifex*, *auriflus*, *auriflina*, *aurigans*, *auriger*, *aurilegulus*, *auripigmentum*, and probably some others. The same is true of *argentum* and its derivatives.

⁷⁹ GRAND-CLÉMENT (2016); PLIN. NH 9, 60 remarks "in triumphs, purpura is blended with gold".

of whether the Romans were capable of such color abstraction has been called into question, and as Mark Bradley (2009) has demonstrated, the Romans typically did not think or talk about color using abstract color terms shorn of their material moorings. But the fact that they usually did not talk this way about color, in literary genres at least, does not mean that they could not easily form and use abstract color conceptions.

C. Mohr: Your talk focused more on a psychological disposition — the need to seek status — rather than any particular emotions. Are there color preferences in Roman fashion that are expressions of dispositions other than the status need?

D.B. Wharton: Many — maybe most — color choices in colored objects are probably driven by other needs or emotions. Women's fashions in color (as described and criticized by men) receive some notable attention from Plautus (*Epid.* 223-234) and Ovid (*Ars am.* 3, 169-192).⁸⁰ In these passages, it is the variety of colors as a whole that arouses feelings of amusement and disapproval in the men who are commenting on them.

K. Ierodiakonou: What other kinds of emotions are aroused by colors?

D.B. Wharton: In one of the passages I quoted (Suet. *Ner.* 32, 3), Nero appears to have experienced at least two emotions when he saw a woman dressed in a garment that was dyed in a kind of *purpura* that he had reserved for himself (either *amethystinus* or double-dipped Tyrian), but in this instance the color *qua* color is not the simple cause of his feelings. It is the color in combination with its material and efficient causes (as Aristotle would say), that is, the “color” he reacts to includes the material out of which it was made and the process by which it was made, as well

⁸⁰ Discussed by BRADLEY (2009) 179-187; GOLDMAN (2013) 33-34; and REIZENSTEIN (2016) 181.

as the social context in which it was used, that aroused in Nero a feeling of begrudging — he did not want others to have the pleasure and prestige of wearing it — and also of anger, when he saw her wearing it in at his own recital, a context that was supposed to be devoted to his own glorification. In Martial's poem about the austere-seeming Roman (2, 96), the dark or undyed garments he wears are intended to arouse emotions, and his colors are called *tristis* — sad or serious — in a metonymic sense, referring to the feelings the colors inspire. But when Martial comments that the man's morals are *galbinus*, the implied criticism probably includes reference to other emotions — probably disapproval, perhaps disgust — that a conventional Roman would likely have experienced when seeing a man dressed in that color, though the men wearing them no doubt found pleasure in the color, as they did in wearing *coccum*-dyed and *amethystinus* clothing. Pliny also writes of *purpurae insania*, a “madness for *purpura*” (*NH* 9, 60), which probably includes an emotional component similar to lust, that is, a strong desire to acquire it. This is a very common emotion in modern consumer culture which most if not all of us have experienced.

P. Jockey: I agree with your definition of color terms; they are very hard to translate accurately, and I like your discussion about highlighting and back grounding the semantic feature of color. We must maintain the distinction between an abstract ‘color’ and the materials and pigments used to produce them because of the different emotions that they aroused. You also implied that the more expensive a pigment or dye, the more color terms it is likely to generate, but I am not sure this is true in Greek except possibly for gold. Perhaps this is a specifically Roman trait. In addition, Pausanias in his descriptions of colored objects does not engage with prestige.

D.B. Wharton: I think you are right about the different attitudes toward prestige in Greek and Roman cultures, and our two main sources of information about color language in these

presentations — for you, Pausanias, and for me, Pliny the Elder — reflect not only cultural but personal differences. The Romans' peculiarly strong orientation toward prestige-seeking in all things comes through throughout the *Natural History* and especially in his summation of the work at the end of book 37. He says he feels called upon to *discrimen quoddam rerum ipsarum atque terrarum facere*, “to make some judgement of the products themselves and of the world’s lands” (*NH* 37, 77). And number one in his list of lands is Italy (surprise!), which he calls “the ruler and second mother of the world, with her men and women, her leaders and soldiers, her pre-eminence in the arts, her famous talents, the healthiness and mildness of her climate” (*NH* 37, 77). He goes on to list Italy’s natural resources and manufactured products that give it pre-eminence over India, Spain, and Gaul; Greece is not mentioned. The inference to be drawn from this is that the final aim of the *Natural History* is not simply to catalogue all human knowledge, but to demonstrate how Nature herself has established Roman superiority.

A. Grand-Clément: As you have shown, prestige requires innovation: the elite has to be inventive in order to renew its status symbols, as the rest of the people try to adopt the same marks of prestige. Colours play an important part in this process, and especially the names given to the new materials (dyes, pigments, and gems) that were imported in Rome and came from all over the world. It even became part of “marketing strategies”, as you mentioned. The development and refinement of colour vocabulary in the imperial period play with emotions and imagination. We also find in Greece a certain refinement of color vocabulary, not only in medical texts but also in the epigraphical inventories registering the textiles dedicated to deities in the sanctuaries (for instance to Artemis Brauronia in Athens). Regarding this link between colours and emotions, we saw in some of the texts you referred to (1) an allusion to some sad colours (probably the greyish hues of mourning garments that express sorrow), and also (2) a reference to the madness provoked by murex-purple. In this case, Mark Bradley

showed that Pliny draws a parallel between on the one hand the appetite of Roman for luxury purple-dyed garments and on the other hand the greediness of the murex itself, which is trapped by fishermen in baskets full of cockles, because it wants to eat them. Behind this comparison lies a moral condemnation of both attitudes, characterized by *auiditas*.

D.B. Wharton: Your observation about Greek medical language applies to Latin as well, as Michèle Fruyt (2006) has documented in her study of medical and technical uses of color terms. I believe the Romans did a great deal of borrowing in these areas, although I have not had the opportunity to study this extensively.⁸¹ But the technical uses of these terms do not often show up in literary Latin, for obvious reasons. On the subject of *auiditas*, I agree that Pliny frequently condemns this vice, but I also agree with Eugenia Lao that Pliny is himself an avid consumer and connoisseur of luxury products and so, like many people, finds himself in a state of internal contradiction.

⁸¹ ADAMS (2003) 462, 467 discusses borrowing and ‘loan shifts’ in general Latin medical terminology, and I suspect something similar applies to the color vocabulary of Latin medical authors.

VIII

DENISE REITZENSTEIN

SHOWING ONE'S TRUE COLOURS IN ROMAN HISTORY*

ABSTRACT

The author of a written text decides whether or not to refer to colours and, in doing so, depends on notions of colours in his culture. This paper studies literary texts from Roman history in which colour terms and the changing of colour in the human face are picked out as literary motifs that serve the purpose of guiding the reader's judgement. It raises the question how Romans used colour terms in references to complexion or physical appearance in order to influence moral evaluation. This contribution argues that especially in Roman history authors are concerned about referring to "bad colours" (*color malus*) as the opposite of a "good colour" (*color bonus*) to illustrate the vice of a character or a group of people and to point to disease. Not referring to colour at all can in turn be a sign of virtue and Roman-ness as well as of a healthy body.

1. Introduction

The changing of colour in the human face or on the human skin is an ambiguous sign: Different internal (e.g. emotional, physical) or external (e.g. cosmetics, dirt) factors can provoke changes of colour. When approaching the colour of a face

* I am much indebted to Henry Heitmann-Gordon (Munich) for his proof-reading and attentive feedback.

through written texts, we have to rely on the account an author has given us of the colouring and other details of the face, especially the skin. For Antiquity, the authors passed down to us are predominantly male, and this can have an impact on their narratives, as descriptions of the body and its colours are gender specific. The author decides on the details to give, if any, e.g. the reasons for the colouring. We are highly dependent on conventions in the author's cultural background and his intentions, as to whether or not he refers to the colour of the skin or of the face, and if so, what kind of information he gives.¹

An author can thus be both biased by colour psychology and influence others through it. By referring to the changing colour of the face, authors can purposely or unconsciously influence the reader's judgement. This effect of colour psychology can make it difficult or easy to understand the (supposed) true colours of a character. The author is also an authority when it comes to interpreting or simply ignoring such signs. An author might also leave information on skin or, especially facial, colour and its interpretation up to the reader and their intellect. The vocabulary used can likewise lead to confusion, especially through ambiguities.

An early Latin example of such ambiguity can be found in Plautus' comedy *Mercator*, presumably written at the end of the 3rd century BC. When father and son meet, both having unknowingly fallen in love with the same *hetaira*, the father, Demipho, asks his son why his colour has changed.² Charinus, having clearly lost his colour and paled, tries to give his reason: he did not sleep well last night and something was on his mind. His father cuts him off, interjecting his own interpretation of his son's pallor: it is obviously due to a sea voyage his son has just returned from.³ While Charinus presents his pallor as an affect, his father sees it as a physical reaction. The potential

¹ Cf. on Old English BIGGAM (1997) 22-26.

² PLAUT. *Merc.* 368: *sed istuc quid est, tibi quod commutatust color?*

³ PLAUT. *Merc.* 373: *ergo edepol palles.*

ambiguity of the sign is striking and underscores a crucial moment of the comedy.

Colour psychology in terms of mentions of skin colour in general or of facial complexion more specifically (or of their absence, as we shall see) can be an implicitly or explicitly applied element in texts aiming to produce a specific reaction and direct their audience. In line with the theme of the *Entretiens*, this contribution addresses the question in what ways Roman authors used colour association for cognitive purposes in symbols and signals. It further combines this question with the problem of colour associations and implications in moral judgments.

The focus on Roman authors also prompts the question if there are other ideals in Roman colour psychology than in Greek. We have to keep in mind that Roman literature faced a long tradition of written Greek. This had an impact on descriptions of the body — think only of Latin medical literature and Heinrich von Staden's question as to how Greek the Latin body was. Already Umberto Capitani pointed out that many terms in Celsus have a Greek origin.⁴ We can approach colours in the Roman world similarly by asking how Greek the Latin world of colours was. This question is hardly ground breaking as it derives from a well-known debate in Aulus Gellius on colour terms:⁵ The philhellene Favorinus challenges the Latin orator M. Cornelius Fronto by claiming that there is more colour vocabulary in Greek than in Latin. Fronto's defence of the Latin colour language reveals the Greek roots of several Latin colour terms and he shows his eloquence by convincing Favorinus that Latin colour language is not as badly off as Favorinus claims it to be.

⁴ VON STADEN (2010). Cf. CAPITANI (1975-1976) on Greek terminology in Celsus even if he had a Latin equivalent; on the preference of common Greek words instead of less common Latin cf. GELL. 2, 26, 18: *neque non potuit Vergilius colorem equi significare uiridem uolens caeruleum magis dicere equum quam 'glaucum', sed maluit uerbo uti notiore Graccho, quam inusitato Latino.*

⁵ GELL. 2, 26.

The dialogue is also a crucial document for the understanding of ancient colour language in the Roman Empire and for the different meanings and associations linked to Greek and Latin colour vocabulary, especially if we compare it to modern colour language and its abstract colour concepts. The dialogue for instance easily refers to ‘golden’ (*aureus*) as a colour term.⁶ This paper follows the understanding of ancient colour semantics presented by David B. Wharton’s paper in this volume.

Taking the phrase “to show one’s true colours” literally, the first part of this contribution looks at examples from Latin literature that discuss the colour of the body and especially of the face and refer to men. The focus on men goes back to a statement in Cicero, who speaks of a goodness of colour in men under certain conditions. By turning to the opposite — slaves and women — the second part addresses the question of normal skin colour in Roman literature and the judgements combined with it. It is argued that the Roman idea of bad colours is especially liable to be adapted to other oppositions, such as good and bad emperors, to illustrate the negative behaviour of the latter. It will emerge that the colour vocabulary serves to support the narrative but also needs a broader context to be understood.

2. Colour psychology and Roman men

In his late philosophical work *De officiis*, Cicero differentiates between two gender specific sorts of beauty, namely grace (*uenustas*) in women and dignity (*dignitas*) in men.⁷ The stature of men depends, according to Cicero, on a goodness of colour (*bonitas*

⁶ GELL. 2, 26, 5: *Quippe qui “rufus” color, a rubore quidem appellatus est, sed cum aliter rubeat ignis, aliter sanguis, aliter ostrum, aliter crocum, aliter aurum, has singulas rufi uarietates Latina oratio singulis propriisque uocabulis non demonstrat omniaque ista significat una “ruboris” appellatione, cum ex ipsis rebus uocabula colorum mutuantur et “igneum” aliquid dicit et “flammeum” et “sanguineum” et “croceum” et “ostrinum” et “aureum”.*

⁷ CIC. Off. 1, 130.

(*coloris*) and this colour in turn on physical exercises (*formae autem dignitas coloris bonitate tuenda est, color exercitationibus corporis*). In addition to this, a man must care for hygiene and orderly dress, both to an extent that is neither exaggerated nor objectionable. The goodness of colour is here a male quality closely connected to the virtue of a modest care for the body and of physical fitness.

The connection of good colour and men in Cicero has a long tradition in Greek history. Here the ideal of the male Greek is closely linked to a good complexion and *kalokagathia*, as Maria Michela Sassi has clearly pointed out.⁸ Its counterparts are women and barbarians, who have the opposite qualities of Greek men, including other colours.⁹ In ethnographical descriptions from the Roman Empire, these Greek mechanisms of dichotomy still live on as we can see in Pliny the Elder's descriptions of peoples to the North and the South.¹⁰ According to Pliny, nobody challenges the notion of "Ethiopians" being black from the heat of the close sun and born as burnt people. Even the name "Ethiopians" supports this claim, in Antiquity literally associated with the Greek term $\alpha\tilde{\iota}\theta\circ\psi$, meaning "burnt". To the North, by contrast, there were peoples with bright (*candidus*) skin and blond (*flavus*) hair.¹¹ According to Pliny, these natural conditions caused the former to be rough (*trux*), the others to be smart (*sapiens*) due to the movement of the air.¹² These characteristics of the environment, visible on the surface of the body, were thought to have an impact on character.

⁸ SASSI (2001) 49-53. On complexion and the colour of the skin in Ancient Greek cf. GRAND-CLÉMENT (2011) 196-201; GRAND-CLÉMENT (2013). On *kalokagathia* cf. BOURRIOT (1995).

⁹ SASSI (2001) 1-33; 82-139. The main claim in EAVERLY (2013), the contrast of tanned men and pale women in images, is based on the dichotomy of women working indoors and men outdoors, and is already found in SASSI (2001) 25-26, who links the ideal to the depiction of dark men and white women in Egyptian art.

¹⁰ PLIN. *NH* 2, 189-190; cf. BRADLEY (2013) 133-134.

¹¹ Cf. for problems with colour terms in physiognomic literature e.g. in Polemon ELSNER (2007) 218-224.

¹² Cf. CIC. *Nat. D.* 2, 17, 42; VITR. *De arch.* 6, 1, 3-5; VEG. *Mil.* 1, 2; FIRM. MAT. *Math.* 1, 3, 1.

Pliny classifies the appearance of human beings, who, from his perspective, live at the edges of the ancient world, as deviations from a norm. The categorization becomes evident from the definition of his own environment: it is the centre of the earth, contributes to health (*salubris*) and makes humans appear in a proper or modest colour (*in colore temperie*).¹³ What colour *temperies* relates to, Pliny does not answer, nor does he explain whether this colour term applies to the whole, including hair, skin and eyes, or just the complexion. From the extremes of human bodies, we can only conclude that “black” and “white” skin as well as other physical characteristics of peoples from the North and the South are deviations from the norm. The only divergence from Greek patterns of thought here is the shift of the norm from Greece to the Roman Empire,¹⁴ which in Pliny’s lifetime was defined by its centre Rome and Italy.

An example for a different approach towards colour and emotions in Greek and Latin authors can be found in the narratives on C. Mucius Scaevola in Dionysius of Halicarnassus and Livy with an impact on what could be defined as Roman virtuousness and manliness. In the era of transition from the Roman Republic to the Roman Empire, Dionysius of Halicarnassus presents a narrative that refers to a possibility of colour change that does not occur. In his *Antiquitates Romanae*, he attributes this non-occurrence of a change in complexion (μεταβολὴ χρώματος) to the mythical C. Mucius Scaevola. According to Dionysius, this non-event is Mucius’s most outstanding characteristic, marking his fearlessness, his virtuousness and his Roman-ness.¹⁵ He had been arrested in a camp of enemies and was threatened with death by fire, because he

¹³ PLIN. *NH* 2, 190: *medio uero terrae salubri utrimque mixtura fertiles ad omnia tracus, modicos corporum habitus magna et in colore temperie.*

¹⁴ Cf. SASSI (2001) 127.

¹⁵ DION. HAL. *Ant. Rom.* 5, 29: Καὶ ὁ Μούκιος οὗτε μεταβολῇ χρώματος οὕτε συννοίᾳ προσώπου τὸν δέρρωδοῦντα διασημήνας οὔτ' ἄλλο παθὼν οὐδέν, ὃν φύλοισι πάσχειν οἱ μέλλοντες ἀποθνήσκειν, λέγει πρὸς αὐτόν· Ἐγώ Θεμαῖς μέν εἰμι, (...). Cf. LIV. 2, 12, 1-2; 2, 13, 5.

rejected treason. The explicit absence of a changing complexion occurs before a speech given by Mucius as he is awaiting his imminent punishment. According to the legend told, Mucius himself burnt his right hand without flinching and without any change in colour.

Unlike Dionysius, Livy does not refer to Mucius' controlled facial complexion, although he tells the legend in quite a similar fashion.¹⁶ Livy reports the same beginning of a speech Mucius is said to have given. He characterises Mucius as a most fearsome and stalwart man, without any colourful or colour-relating illustration of these characteristics. When the legendary Mucius finally burns his hand as if he does not feel anything, Livy does not mention any visible or invisible signs. The audience thus has to imagine such an attitude. The ideal of the myth conveyed to the audience is Stoic self-control of affects and Roman virtuousness. Read with an eye for colour psychology, the narrative of Dionysius is striking because this extreme form of self-destruction of a body part in fire and the motionlessness can only be told for an outstanding figure.

Colour references, including colourlessness and the absence of changes in complexion, do not occur without meaning anything and this includes its limitations. Taking into consideration the Latin account of Alexander the Great — imitation of Alexander was widespread among Roman nobles and emperors¹⁷ — Curtius Rufus offers an interesting narrative on the legendary Macedonian king being struck by an arrow.¹⁸ Alexander remained unaffected by this hit, even when his doctor removed the missile and the blood surged out of the wound. Without change of colour in his face (*ne oris quidem colore mutato*), he ordered the wound to be treated. A reason for this lack of a reaction was, according to Curtius Rufus, Alexander's self-control or suppression of pain. Later on, during the fight,

¹⁶ Liv. 2, 12, 9: *tum quoque inter tantas fortunae minus metuendus magis quam metuens "Romanus sum" inquit "ciuis"; C. Mucium uocant. (...)*

¹⁷ Cf. KÜHNEN (2005).

¹⁸ CURT. 4, 6, 17-20.

the Macedonian commander nevertheless broke down when the wound swelled. But even this temporary defeat Alexander suffered by his own body takes a positive turn, as his breakdown has a significant impact on the process of events. While the Persian commander Batis returned to his city triumphantly, believing, according to Curtius Rufus, that Alexander had been killed in action, the Macedonian was soon to prove him wrong by defeating him.

In a different context, Livy chooses another form of colour psychology to serve the opposite purpose. In a fight against the Gauls, he depicts naked and injured Gaulish bodies and their colour changes.¹⁹ Livy shows their brightness of bodies (*candor corporum*) stained with deep black blood (*sanguine atro*). The Gauls believed, according to Livy, they were fighting all the more gloriously if injuries covered their skin — but only if they were not too bad. In his view, the Gauls tended towards fury and shame if hit by arrows and missiles and would fall to the ground even though they inflicted but small injuries.

Here, Livy connects a narrative of changing colour through war wounds with the incapability to control affects. Furthermore, this characterisation is attributed to Non-Romans. The Gauls thus stand in terms of colour and emotions for a dichotomy to Roman virtuousness like the legendary Mucius. Making colour and appearance of the Gauls at war an issue, is the authors psychological strategy to discredit the enemy. It perfectly contrasts with colourless narratives on outstanding Romans such as Mucius.

Such a strategy is not limited to foreign enemies. A remarkable example is L. Munatius Plancus in the account of Velleius Paterculus. The historical work of Velleius Paterculus from the reign of Tiberius was not passed down to us completely, but it is nevertheless striking that the only colour term in the whole known work occurs in the narrative on L. Munatius Plancus.²⁰

¹⁹ LIV. 38, 21, 9-12.

²⁰ VELL. PAT. 2, 83, 1-2.

Before referring to a defining moment in the transition from the Roman Republic to Imperial Rome — that is the Battle of Actium between the young C. Iulius Caesar (Octavian) and the forces of Mark Antony and Cleopatra —, Velleius speaks of the war preparations and the Roman senator L. Munatius Plancus. Right before the decisive battle, Plancus changed his allegiance from Mark Antony to Caesar. Velleius appraises neither the change nor the person in good words: From his perspective Plancus is a most objectionable traitor who had neither Republican interests nor loyalty towards Caesar (Octavian) in mind. To Velleius he is an adulator of most inferior standing, who behaves like a slave (*humillimus adsentator reginae et infra seruos cliens*). He underlines his deep resentment through this anecdote: Plancus had danced *caeruleatus et nudus* on his knees with a crown made from reeds and a fishtail in the role of Glaucus at a banquet at the Ptolemaic royal court.

The colour term *caeruleatus* (from *caeruleus*)²¹ here forms part of an outstanding violation of proper behaviour. A Roman senator is said to having performed as Glaucus — the role is itself a colour term — in front of a Hellenistic queen, naked and with his skin unnaturally coloured. The costume does in no way suits Plancus's role as a Roman senator and contrasts with the expectations of how a senator should behave: not subordinating himself to the will of a foreign female potentate, but wearing the toga and making his status clear through the purple *latus clavius* visible on his proper Roman dress.

The colour word is one among several clues used to demonstrate an extreme form of deviant behaviour to the Latin audience. Another clue lies in the role itself and in the myth of Glaucus, who transformed into a sea god and changed his skin and hair colour. The quality of the colour, i.e. the question what colour Glaucus-Plancus actually had, is, on the one hand, less

²¹ On *caerul(e)us* WIDNMANN (1921), distinguishing it from "grün" (*uiridis*), cf. 21-23; ANDRÉ (1949) 162-171; HEIJN (1951) 62-69; 73-75; BARAN (1983) 366-367; GARCEA (2003) 189-190; EULER (2004) 84-88; BRADLEY (2009) 9-12.

relevant, as long as it appears as an extreme deviation from the expected. *Caeruleus*, on the other hand, makes complete sense in the narrative as it is a well-spread epithet of the sea and thus suitable for the sea god Glaucus, supported by evidence from poetic and non-poetic texts.²² How blue or dark Plancus presumably looked is thus not crucial for the understanding of the anecdote. The role in itself makes sense but not the behaviour of its actor. The fact that the Glaucus role is so closely connected to the sea might also allude to the following naval battle.

Dionysios's Mucius and Velleius's Plancus are utterly different: virtuous colourlessness contrasts with unacceptable colourfulness, no colour change due to inner self-possession with colour change due to outer masquerade; the latter would make it hard to read any inner motions anyway. When looking at colour change (or non-change) as a change of a person's emotional state, Seneca the Younger deals with the incapability of controlling such a change (*non color constare*) in one of his letters.²³ A human being attains wisdom, according to Seneca, if he or she departs from this life as carefree as he or she came into it. Scared by the end, most of the people lose their bravery, the complexion is not constant (*non color constat*), and tears are shed in vain. Seneca does not refer to any specific emotions or to the specifics of the change in colour. The phrase *non color constat* probably links to a variety of affects one might experience in contemplation of one's own death. At the same time, this inconstancy could be a physical sign, and that is probably why a reference to tears occurs to make it more clearly.

²² CIC. *Acad.* 2, 105; OV. *Ars am.* 3, 126; OV. *Pont.* 7, 50; MET. 1, 333; VAL. FL. 1, 188-192; SUET. *Aug.* 25, 3; GELL. 2, 26, 22; 2, 30, 11 (the two epithets *caeruleus* and *glaucus* describe the windy sea); on *caeruleus* as an epithet of the sea that is reliably documented from the time of Cicero cf. WIDNMANN (1921) 11-17; 53-56; on *glaucus*/γλαυκός MAXWELL-STUART (1981); PÖTSCHER (1998). Other associations are possible, such as a reference to the naked, *caeruleus*-coloured skin of remote peoples like the Britons, cf. CAES. *B Gall.* 5, 14, 2; MART. 11, 53.

²³ SEN. *Ep.* 22, 16.

Like Seneca, Livy once uses the phrase *non color constare*. In fact, it is one of the few mentions of the Latin term *color* in Livy's entire oeuvre,²⁴ as was the case with the colour term in Velleius, further documenting the rarity of colour mentions in early Latin historiography. In this instance, Livy vilifies an external opponent. In 184 BC, Roman envoys confronted the Macedonian king Philipp V with the violent actions of his troops in Maroneia.²⁵ Philipp V denied the events, but the ambassadors insisted on an investigation and referred to their sources Cassander and Onomastus. This perspective alarmed Philipp and neither his colour nor his facial expression remained unchanging (*ut non color, non uultus ei constaret*).

It is hardly surprising that the loss of face in terms of a changing complexion is a significant motive in Roman rhetoric to discredit a political opponent. According to Livy, colour is not the only quality that matters, but rather the facial expression in general. Cicero counts the *permutatio coloris* of a presumed criminal in the same category of evidence as a weapon or shed blood. Everything serves as evidence that can be perceived of a crime in terms of signs or hints.²⁶

Cicero uses observations on the *permutatio coloris* in his texts. In his defence *Pro Cluentio* he attacks his opponent Oppianicus by linking to him a visualisation of an affect. In another trial, according to Cicero, the judges noticed the fear and confusion visible in Oppianicus's face even though he was not even the accused:²⁷ His unsteady and unconfident facial expression and

²⁴ Liv. 27, 47, 1-3 (here, tanned skin is a sign for military considerations but refers to an outer condition of complexion). Cf. in addition the use of the term *uersicolor* connected with clothing: Liv. 7, 10, 7; 9, 40, 3; 34, 1, 3.

²⁵ Liv. 39, 34, 7-8.

²⁶ CIC. Part. or. 39: *Est etiam genus argumentorum aliud quod ex facti uestigiis sumitur, ut telum, crux, clamor editus, titubatio, permutatio coloris, oratio inconstans, tremor, ceterorum aliquid quod sensu percipi possit.*

²⁷ CIC. Clu. 54: *suspensus incertusque uultus, crebra coloris mutatio, quae erant antea suspiciosa, haec aperta et manifesta faciebant.* See CIC. Brut. 22, 87: Sulpicius Galba appears with such a complexion and eyes as if he had not prepared but conducted the lawsuit.

his repeated changes of complexion publicly and manifestly confirmed earlier assumptions.²⁸ In one of his speeches against Catiline, Cicero used colour, glance, facial expression and the silence of the accused as evidence for a crime.²⁹ Even though Cicero does not explicitly mention a *mutatio*, he presents himself a distinct observer of body language. He describes the consternation of the accused, their glances to the floor and their stealthy exchange of views.

In one of his dialogues, Aulus Gellius also points to a *mutatio coloris*. He relates it to affects as a matter of ancient philosophy. Starting point of the dialogue is Gellius's question, addressed to the philosopher Taurus, as to whether a wise man may be angry with someone. After a long excursus, Gellius's protagonist Taurus tells an anecdote on his teacher Plutarchus.³⁰ While being beating, Plutarchus's slave reproached the philosopher by saying that such an expression of anger is unworthy of a philosopher. Plutarchus pointed to the missing signs of anger and continued the punishment. Evidence of anger, according to Gellius's Plutarchus, are furious glances and a high voice but also redness (*rubor*), all signs of affects that were not visible on him.³¹

When looking at such evidence, it is hardly surprising that similar narratives can be found. Tacitus in his *Histories*, for instance, records the designation of Calpurnius Piso as a successor of Galba. Piso in public showed neither positive nor a negative reaction. Nothing changed in his face or manners.³² Tacitus portrays Piso as a Roman senator acting modestly and

²⁸ Cf. CELS, *Med.* 4, 3, 1 (*crebra coloris in facie totoque in corpore mutatio*) in terms of a medical symptom.

²⁹ CIC. *Catt.* 3, 13.

³⁰ GELL. 1, 26, 1-4.

³¹ GELL. 1, 26, 8: "quid autem", inquit, "uerbero, nunc ego tibi irasci uideor? ex uultu meo an ex uoce an ex colore an etiam ex uerbis correptum esse me ira intellegis? mihi quidem neque oculi, opinor, truces sunt neque os turbidum, neque inmaniter clamo neque in spumam ruboremue effervesco neque pudenda dico aut paenitenda neque omnino trepido ira et gestio. (...)".

³² TAC. *Hist.* 1, 17, 1: *nihil in uolto habituque mutatum.*

in a self-controlled manner, not enigmatic, but colourless in a positive sense of *romanitas*.

These patterns — colourlessness as a symbol of Roman men and virtues — can also be identified in the *Meditations* by Marcus Aurelius. He narrates his admiration for his adoptive father Antoninus Pius for declining exquisite food, selected textiles and colours of dresses and for serving as a role model for his adoptive son to live a life without bodyguards, flamboyant clothing, candleholders, statues and such things.³³ From this account, Antoninus Pius avoided a form of imperial representation that could give political opponents the opportunity to depict the emperor's habits as a deviation from Roman virtues and norms, and so did Marcus Aurelius. The less colour terms could be brought to bear on the reign of an emperor, the better he appears to have been.

From these examples, we can also see the intention behind the use or rejection of colour terms in written texts. Livy and Velleius use them quite reluctantly, but if they do occur, there is an enormous emphasis on their significance due to the rarity of colour references and colour vocabulary in their works. Colour language acts as an enormous spotlight and usually serves to highlight deviant behaviour in men, in foreigners, in enemies. Colourlessness in terms of the absence of epithets of colour in the description of characters can therefore have a positive meaning.

3. The true colours of slaves and women and the search for a normal human colour

From Velleius' characterization of L. Munatius Plancus we have seen that the author connects him to the behaviour of a slave, and the episode on his coloured performance as the sea god Glaucus seems to perfectly match this judgement. Dichotomies familiar from Ancient Greek culture underlie the narrative of the

³³ M. AUR. *Med.* 1, 16, 26; 1, 17, 5.

authors mentioned:³⁴ free man/slave, citizen/foreigner, man/woman. Differences between these groups of human beings were more or less visible in reality, but in the tradition, they were further emphasized in terms of oppositions, which the texts constructed also through references to colour.

From a passage in Apuleius, we can see how authors use the changing of colour in the human face as a literary motive to characterize figures — a women and a slave — negatively. Apuleius reveals the communication with the reader in a short story in his *Metamorphoses* (also known as *The Golden Ass*). In this digression, he directly addresses the reader and uses the changing of facial colour to mark the perfidious attitude of the antagonists.³⁵ The story deals with a woman losing her heart to her stepson. After the rejection of her love, she wants to poison him with the help of a slave, but accidentally kills her own son. In court she and her slave accuse the stepson of having murdered his half-brother. But the physician who sold the presumed poison to the slave exculpates the stepson and convicts the stepmother and the slave. The drug turns out to be sleep inducing instead of poisoning, the younger son thus has not been murdered but buried alive, survives and the elder son is not a fratricide sentenced to death. Their father is thankful for both of their lives. The true criminals receive their rightful punishment.

The woman's deceit is thematised already at the beginning in how she overrides her affections for her stepson, information the reader learns immediately after the already mentioned address:³⁶ At first, she suppresses her blushing and pretends with increasing

³⁴ VIDAL-NAQUET (1981) 151-175 on the complexity of these binaries; SASSI (2001) 1-8; 25-26 on the dichotomy men/women and their setting outdoor/indoor connected to a black/white contrast in Greek and Egyptian art, cf. also EAVERLY (2013). Further classifications cf. SASSI (2001) 82-139.

³⁵ APUL. *Met.* 10, 2-12.

³⁶ APUL. *Met.* 10, 2, 4: *Iam ergo, lector optime, scito te tragœdiām, non fabulam legere.*

infatuation a disease.³⁷ Everyone knows, according to the narrator in Apuleius, how the signs of illness and love can match, including a strong pallor (*pallor deformis*) and an inconstancy of colour (*coloris intemperantia*).³⁸ Not a physician's senses would be capable of deciphering these signs of love.³⁹

During the trial scene, however, it is a physician who opens the eyes of the judges to important evidence previously overlooked, which in turn includes signs of colour.⁴⁰ In the case of the pretended poisoning of the younger son, for instance, the physician, suspecting the slave of involvement in a crime, undertook measures to prevent a possible crime when giving him the drug. Instead of a poison, he delivers a narcotic effective enough to cause a sleep in the younger son similar to death. Apparently, nobody ever questioned his death and checked bodily signs of the presumed dead person, which would also have included marks of colour, to discern sleep and death by poison. Apuleius does not address the issue at all, allowing him to surprise his audience by the turn of events.⁴¹

The inability of physicians to differentiate indications of love from those of illness, Apuleius contrasts with the ability of a physician to definitely distinguish other signals and even influence them. While on the one hand Apuleius's narrator is suggestive of clearness in signals when someone falls in love, on the other hand the reasons for turns in other scenes cannot always be identified without doubt. In the case of the son, who was presumed dead, the signs seemed to be unambiguous, just as the whole case in

³⁷ APUL. *Met.* 10, 2, 5-6; cf. for blushing in Roman History BRADLEY (2004); (2009) 150-159.

³⁸ APUL. *Met.* 10, 2, 6-7.

³⁹ Cf. for psychological and neurological research on emotions Richard A. Shweder, "You're not sick. You're just in love": Emotion as an Interpretive System", in EKMAN / DAVIDSON (1994) 32-44.

⁴⁰ APUL. *Met.* 10, 8-11.

⁴¹ APUL. *Met.* 10, 5, 2 relates to the younger son's supposed death by telling that he falls lifeless to the ground. This description gives an ambiguous account of the event with an interpretation (probably death) that is represented by most people engaged in the lawsuit.

court seemed to be unambiguous before a physician proved a completely different view and interpretation of signs. Thus, the irony in Apuleius's digression is that signs are not as clear as they seem.

Apuleius also arranges the blushing of the stepmother in the beginning as a counterpart to the blanching of the convicted slave. After the first statements of the doctor, the slave's human colour (*humanus color*) turns into an infernal pallor (*pallor infernus*). Though the slave denies the deed in the beginning, he can be found guilty by the evidence of the physician and is finally crucified: The transition of a human colour to an infernal pallor is in the end emblematised in the execution of the death penalty for the slave.

But what does it mean here when a slave shows his true colours? Considering that Romans legally regarded slaves as things, the use of *humanus color* seems somewhat ironic. But the doctor in Apuleius' text combines skills of medicine and rhetoric in his presentation, remembering of Cicero's view on the *permutatio coloris* in a trial scene mentioned above: Cicero treats the changing colour in the human face as evidence, and so does Apuleius in his narrative on the doctor and the slave.

Besides the difficulties raised by the status of slaves, the term *humanus color* also raises the question what human colour meant at that time. We know nothing about the ethnic origin of the slave in Apuleius' story, but keeping in mind that rule and society had gone through fundamental changes during the first centuries AD, we might ask about the notion Apuleius had of human colour in the 2nd century AD. If we remember what Pliny the Elder took over Greek thought in referring to peoples from the North and the South and their colouring in the 1st century AD, the experience of provincials advancing to the Roman senate and even becoming Roman emperors like the *optimus princeps* Trajan who was of Hispanic origin must have modified the notion of Roman-ness and led to more diversity in terms of colouring. In the case of Trajan, this origin meant that his family was not truly indigenous but were Italics. But during the 2nd century AD more

and more families with a former peregrine background even from remoter parts of the Empire climbed the social ladder up to the Roman elite.

From a medical point of view, the image of the Roman body was still under the influence of Greek medical thought as we can see in Celsus, though in a certain Roman way he unifies the diversity of different Greek traditions.⁴² It is thus interesting to see what terms a Latin medical text uses to describe the human colour of the body to find out about the notion of human colour. But first we need to have a look at a character in an epigram by Martial who bears the same name as the one in Plautus's comedy, Charinus. The name Charinus, "the charming" or "the graceful", is meaningful, since the character in Martial's epigram pales in every circumstance, including those which should bring blood or a tan to his face as a sign of health.⁴³ Charinus is hence an instance of a norm being expressed by deviation.

From this, several characteristics for a skin or facial colour viewed as normal can be determined, a mix of inner and outer influences: health, a modest consumption of alcohol and a good digestion on the one hand, sunbeams, cosmetics and sexual activity on the other hand. Influences from emotions and affects are missing, such as a blush caused by the affections like those that betrayed the malicious stepmother in Apuleius. Whether Charinus' motionlessness is due to a lack of emotions in him, remains an unanswered question. In the end, Charinus' complexion is simply abnormal.

⁴² VON STADEN (2010) 20: "Rather, he [Celsus] made his own 'Roman-ness' central to his account, drawing attention to differences between Roman and Greek sociolinguistic and aesthetic sensibilities, valorizing Roman folk traditions, and presenting himself as a sensible Roman voice that steers his audience on a calm, reasonable, centrist course through a vast chorus of dissonant Greek voices".

⁴³ MART. 1, 77: *Pulchre ualet Charinus et tamen pallet. parce bibt Charinus et tamen pallet. bene concoquit Charinus et tamen pallet. sole uititur Charinus et tamen pallet. tingit cutem Charinus et tamen pallet. cunnum Charinus lingit et tamen pallet.* Cf. IUV. 2, 50. Cf. for a connection of good digestion and a healthy complexion SEN. *Controv. Praef.* 1, 17: After dinner Porcius Latio does not take his time for digestion — *itaque et oculorum aciem contuderat et colorem mutauerat.*

Celsus employs terms such as *color suus* or *color naturalis* when referring to the colour of a healthy body or of parts of the body.⁴⁴ For instance, Celsus is quite reluctant about the prognosis when treating open abdominal injuries. In their anamnesis, physicians have to check if intestines still possess their own colour (*color suus*). All medical help is in vain, if the intestines are pale or dark (*intestinum liuidum aut pallidum aut nigrum*).⁴⁵

Celsus gives no information what the *color suus* of the internal organs looks like and marks only the deviation in colour terms: they should not be pale (*pallidus*), “black/dark” (*niger*) or “bluish/grey” (*liuidus*).⁴⁶ This example illustrates the challenge ancient physicians faced in analysing the innards of the living, healthy body. Colour terms again characterize only the deviation from the norm.

Similarly, Celsus mentions a *color naturalis*. He describes pustules on the skin, varying in colour, but in any case different from the “natural complexion” (*pusulae liuidae aut pallidae aut nigrae, aut aliter naturali colore mutato*).⁴⁷ Connected to injuries or pathological changes, Celsus repeatedly refers to a “natural skin colour” or a “healthy colour”.⁴⁸ Such an instance is the development of colours in wounds: When changing the dressing of a wound on the 5th day after injury, characteristics of

⁴⁴ Cf. on colour terms in Celsus VILLARD (2002).

⁴⁵ CELS. Med. 6(7), 16, 1-2.

⁴⁶ Mentioning two different terms for dark may be due to different causes, e.g. lacking blood circulation (*liuidus*) or necrotic tissues (*niger*): For the three terms characterizing ichor, cf. CELS. Med. 5, 26, 20d; *pusulae* (“pustule”) cf. CELS. Med. 5, 28, 15b; *uulnus* (“wound”) cf. CELS. Med. 5, 26, 29 (including *albidus*, here arranged in an order from brightness to darkness with *pallidus*, *liuidus* and *niger*). Cf. for distinguishing tissue by *liuidus* or *niger* or neighboring skin by *pallidus* oder *liuidus* cf. CELS. Med. 5, 26, 31c. For *liuidus* and *niger* also CELS. Med. 5, 26, 20c; 5, 28, 3a; 8, 4, 21; for *pallidus* and *liuidus* CELS. Med. 2, 6, 5; 2, 8, 23; 5, 26, 20e; 5, 26, 27a; 6, 6, 1d. Cf. ANDRÉ (1949) 139-147 s.v. *pallidus*; 171-175 s.v. *liuidus*.

⁴⁷ CELS. Med. 5, 28, 15b.

⁴⁸ Further instances of *color naturalis*: CELS. Med. 5, 26, 27b; *color sanus*: CELS. Med. 5, 28, 19b, s.a. 5, 26, 36a. Cf. also *naturalis positus*: CELS. Med. 7, 26, 1c; *ordo naturalis*: CELS. Med. 7, 7, 8a; *naturalis figura*: CELS. Med. 7, 7, 14a.

colour such as *liuidus*, *pallidus*, *uarius* or *niger* are bad signs.⁴⁹ If wounds are not healing, it is considered a sign of progress, if the wound at least partly regains its “natural colour” (*color naturalis*) when treated with warm water.⁵⁰ What kind of natural colour specifically, Celsus omits and leaves it to the reader and his experience, just like he does with the *color suus*.

The question arises, if *color suus* and *color naturalis* or *sanus* are synonymous. When comparing the evidence, *color suus* seems to be a quality of internal organs whilst *color naturalis* or *sanus* refer to the appearance, respectively the skin as the outer organ or surface of the body. This differentiation makes sense, as even individuals or members of the same people vary in skin colour.⁵¹ The variety of skin colours requires the physicians’ capability to relate certain physical phenomena to non-diseased skin. The “natural colour” can also be meant to be a counterpart to artificially changed skin colour, e.g. by cosmetics.⁵²

The characterisation *suus color* also appears in texts that are not to be classed as medical literature. Two instances refer to pigments and the application of colours in visual arts: Lucretius mentions painted images of deities, whose colour is changeable by paint.⁵³ Vitruvius, on the other hand, observes the special quality of vermillion that loses its saturated colour when exposed to the sun.⁵⁴ He describes its characteristic colour as *suus color* and recommends ways in which vermillion paint keeps its colour. Seneca the Younger and Pliny the Elder describe cosmic phenomena with *suus color*.⁵⁵ For Pliny, every planet or significant celestial body has its own colour. Differences in colour are

⁴⁹ CELS. *Med.* 5, 26, 27a.

⁵⁰ CELS. *Med.* 5, 26, 27b.

⁵¹ Cf. CELS. *Med.* 5, 28, 14a.

⁵² Cf. BRADLEY (2009) 161-188.

⁵³ LUCR. 4, 79-80.

⁵⁴ VITR. *De arch.* 7, 9, 2-3.

⁵⁵ SEN. *Q Nat.* 7, 12, 7; PLIN. *NH* 2, 79: *suus quidem cuique color est: Saturno candidus, Ioui clarus, Marii igneus, Lucifero candens, Vesperi refulgens, Mercurio radians, lunae blandus, soli, cum oritur, ardens, postea radians, his causis conexo tuisu et earum quae caelo continentur.*

due to different altitudes of the objects, according to Pliny. In poetry, Silius Italicus expresses the appearance of the Earth in daylight by means of *suus color*.⁵⁶

But what do these expressions of healthy human colour have to do with Cicero's *bonitas coloris* in men mentioned in the beginning? In Cicero, we can find thoughts rooted in Greek traditions: According to the *Constitution of the Lacedaemonians*, attributed to Xenophon, Lycurgus appreciated the benefit of labour. Unlike idle men, hard-working people have a good colour, good flesh and good strength (*εὐχρόι τε καὶ εὔσαρκοι καὶ εὐρωστοί*).⁵⁷ Together with other qualities, the good colour here symbolizes the alternative to a life of distraction and makes a person's attitude visible to others — the only out of the three qualities meant to be perceivable (good flesh and good power are invisible). We probably find here an idealisation of Sparta's society opposed to Athens' that fits the contemporary opposition of these two *poleis*.

The human body and good colour are also a motive in Xenophon's *Oeconomicus*. He uses it in opposition to an artificially induced complexion.⁵⁸ In this dialogue, a husband and his wife discuss the handling of their own bodies and tackle the question, if there lies more dignity in aiming at a healthy and strong body in terms of an appearance of "good colour" (*εὐχρώς*) or in the application of cosmetics such as red earths (*μιλτος*). The woman appreciates the natural colour of his body, and the man assures his wife of his appreciation of her own colour, not that of pigments. Cosmetics in his view serve the purpose of fraud towards others, but people living together would realise the deception every morning.

These Greek thoughts had an influence on Celsus, too, who refers to health and good colour:⁵⁹ Heat for instance endows the body with a good colour (*color bonus*) and serves passing water. Celsus here refers to the benefit of dunking one's body in cold

⁵⁶ SIL. *Pun.* 10, 541.

⁵⁷ XEN. *Lac.* 5, 8.

⁵⁸ XEN. *Oec.* 10, 5-8.

⁵⁹ CELS. *Med.* 1, 9, 5.

water or heat. According to Celsus, the dunking also helps those suffering from reddened complexion (*rubicundi nimis homines*). A “good colour” thus does not include *rubicundus*, although Jacques André assumes that *rubicundus* refers to a “teint normal”.⁶⁰

A clear conceptual separation of *color bonus* from *color naturalis* is hardly possible. But there is an undertone in *color bonus* that aims not only at naturalness, but at the ideal of a modest lifestyle. The ideal of labour challenges idleness and intertwines with the question of how to distinguish a visible good colour from a likewise perceivable bad colour (*color malus*).

In the following, the main thrust of the argument is to show that a notion of bad colour or bad complexion was more significant in Roman thought than to Greek. This can be related to an earlier observation by Mark Bradley that blushing as a literary motive is not as widespread in Greek as in Latin literature.⁶¹ He argues that the interest in physiognomy in the Hellenistic era had an impact for the increase of cases for blushing. The same explanation can be adduced to explain the increasing references to bad colour, to which we now turn.

The *Aphorisms* in the Hippocratic Corpus connect good colour not with labour, but with environmental conditions: The weather from the North is meant to have benefits for the body, including a good colour.⁶² The weather from the South is, according to the aphorism, quite the opposite, though no explicitly named opposition appears in the text. Such a counterpart, however, arises in another Hippocratic aphorism that finally mentions δύσχροος, the opposite of εὔχροος. A pregnant woman, it says, has got a good complexion (εὔχροος), if pregnant with a boy, but a bad complexion (δύσχροος), if pregnant with a girl.⁶³

⁶⁰ ANDRÉ (1949) 78–79 s.v. *rubicundus*.

⁶¹ BRADLEY (2009) 152.

⁶² HIPPOC. *Aph.* 3, 17: καὶ εὔτονα καὶ εὐκίνητα καὶ εὔχροα καὶ εὐγκοώτερα πιούσουσται.

⁶³ HIPPOC. *Aph.* 5, 42; to this GAL. *Hipp. Aph.* 17b, 834; also SOR. *Gyn.* 1, 45, 2 (εὔχροια/δύσχροια). Cf. PLIN. *NH* 7, 41 (*melior color marem ferenti et facilior partus*).

This aphorism is again committed to a Greek tradition of contrasts and of juxtaposing the idea of the good/male with the bad/female. This instance also shows that no proof existed in Antiquity to predict the sex of an unborn baby and reminds us, to what extent ancient medicine is mired in ideology.

Despite the Hippocratic *Aphorisms*, it is striking that δύσχροος or δύσχρωια and thus an antonym of “good colour” does not emerge in Greek texts prior to the late Hellenistic era or the early Roman Empire respectively.⁶⁴ The *Aphorisms* are the singular exception and raise the question, as to whether this part of the Hippocratic Corpus, or at least single passages such as the one on the complexion of pregnant women, should be dated to the 5th century BC.⁶⁵ A comparison with Aristotle is revealing: He refers to the same information regarding how the complexion of the mother-to-be sheds light on her bearing a boy or a girl.⁶⁶ Nevertheless, he omits a clear dichotomy of good and bad colour but underlines the well-being of a mother-to-be depending on the sex of the foetus.

Ovid, a Latin author of Augustan age, employs the contrast of *color bonus* and *color malus* in his *Amores*. He links a bad colour to a negative sense of longing for attention from others.⁶⁷ Such an impression of bad complexion certainly led to regular — not only medical — attention, maybe a phenomenon commonly encountered in the wealthier classes of society who could afford frequent visits of doctors. A unique piece of evidence of a *color malus* in *De Medicina* might stress a similar

⁶⁴ Except from the *Aphorisms* the earliest records are the fragment Ps.-ARCHYTAS, p. 7, 6 Thesleff, not accurately datable but Late Hellenistic or Roman era; SOR. *Gyn.* 1, 45, 2; Ps.-DIOSC. *Ther.* 6; GAL. *Feb. diff.* 7, p. 345, 5 Kühn.

⁶⁵ On the *Aphorisms* GOSSEN, s.v. Hippokrates (16), in *RE* 8, 2, 1913, Sp. 1801-1852, esp. 1844-1846; GOLDER (2007) 45-46 dates the *Aphorisms* to the late 5th century BC.

⁶⁶ ARIST. *Hist. an.* 584a13-18: ὃς μὲν οὖν ἐπὶ τὸ πολὺ ράφον ἀπαλλάττουσιν αἱ τὰ ἄρρενα κίνουσαι καὶ μᾶλλον μετ' εὐχροίας διατελοῦσιν, ἐπὶ δὲ τῶν θηλεῶν τούναντίον· ἀχρούστεραι γάρ ὃς ἐπὶ τὸ πολὺ καὶ βαρύτερον διάγουσι, καὶ πολλαῖς περὶ τὰ σκέλη οἰδήματα καὶ ἐπάρσεις γίνονται τῆς σαρκός· οὐ μὴν ἀλλ' ἐνταῖς γίνεται καὶ τάναντια τούτων.

⁶⁷ OV. *Am.* 2, 7, 9-10.

point of view:⁶⁸ Celsus reports that most of the people did not care for sun freckles (*ephelis/εφηλίς*), which were considered a *color malus*. Earlier, he criticizes the therapy of warts, spots and freckles, but women could hardly be dissuaded from these treatments. Nevertheless, Celsus offers recipes for more cosmetic than medical treatments of such skin characteristics, which were considered a deficiency though not a disease.⁶⁹ Both Ovid and Celsus connect vanity with a *color malus*. Celsus also links it to women and their care for looks, a prejudice borrowed from Greek thought as we saw e.g. in Xenophons *Oeconomicus* and the above-mentioned dialogue between husband and wife on good colours versus unnatural colours.

But a bad colour could also be a symptom for an acute life-threatening situation: Scribonius Largus, physician in the 1st century AD, refers to it in an instance of poisoning by sea hare (*lepus marinus*),⁷⁰ and also makes a reference to lead when writing about a bad colour (*color malus et uelut plumbeus*⁷¹). Lead, of course, is also a poisonous substance. This reference could provide a first explicit definition of *color malus* as a leaden colour but could also be a mere deviation from a “normal bad colour”. Another link between bad colour and lead brings us back to the question how someone might even end up being poisoned by a sea hare. Scribonius records a recipe that used the toxic sea hare as a remedy for outer medical treatment.⁷² For this treatment, the Dead Sea hare needed to be stored in old oil in a lead can for 40 days. After this period, the content could be applied through a feather for medical treatment. Scribonius finishes his recipe with a warning to use the agent

⁶⁸ CELS. *Med.* 6, 5, 1.

⁶⁹ CELS. *Med.* 6, 5, 2-3. Cf. also PLIN. *NH* 20, 164.

⁷⁰ SCRIB. LARG. 186.

⁷¹ On the rare colour term cf. ANDRÉ (1949) 74 s.v. *plumbeus*.

⁷² SCRIB. LARG. 80. Cf. PHILOSTR. *VA* 6, 32, 2 on the poisoning of enemies by Nero and of Titus by Domitianus, who are both said to have used sea hare: Considering this recipe of medical treatment with sea hare, we can imagine how often medical treatment in Antiquity that went wrong can be interpreted as poisoning someone.

carefully, not to let it have contact with the hands, and if so, not to let it touch the mouth. An improper handling of the drug could easily cause sea hare poisoning — and maybe even lead poisoning as well, since a leaden can was used for storage.

For Celsus and Scribonius, a *color malus* is a symptom of a disease too, though Celsus makes an exception if it is caused by icterus (*color sine morbo regio malus est*).⁷³ The characteristic of this so-called “royal disease” (*morbus regius*) is a yellowish complexion. In case of a leaden or jaundiced skin colour, there are colour changes in the face or skin that differ markedly from redness or pallor. A confusion of the symptom with an affect in terms of blushing or blanching can thus be excluded. If we remember here the story in Apuleius and the narrator’s initial disparagement of physicians and their incapability to separate affections from serious symptoms of illness, we are reminded of the ambiguity of these complexions. Finally, leaden and jaundiced complexions are not ambiguous.

The pathology of a *color malus* could have been transferred from a medical usage in rhetorical texts such as those of Seneca the Elder.⁷⁴ In rhetoric *color* refers to the overall linguistic impression of a text, and it is striking that rhetoric would employ a visual quality to characterise texts as a whole.⁷⁵ In poetry, Seneca the Younger alludes to a negative image of the night as a *color malus*.⁷⁶

Looking at the relatively late emergence of evidence on “bad colour” in the late Hellenistic and early imperial era, the question arises if specific Roman ideas intermingle with “good” and “bad colour”. The earliest recorded Latin evidence for *color bonus* is in Cato the Elder, living in the late 3rd and first half of the 2nd century BC, in his book *On Agriculture*.⁷⁷ He explains how a bitter

⁷³ CELS. *Med.* 2, 7, 3; seefavinia SCRIB. LARG. 125 (with a commentary on the recipe: *nam colorem corporis restituuit*); 144.

⁷⁴ SEN. *Controv.* 7, 1, 20.

⁷⁵ For *color* in rhetorics, cf. BRADLEY (2009) 111-127.

⁷⁶ SEN. *Herc.* f. 862.

⁷⁷ CATO *Agr.* 109: *Id uinum erit lene et suaue et bono colore et bene odoratum.*

wine becomes mild, that is which ingredients have to be added and how much time will be needed for the treatment. In the end, this procedure generates a wine of good colour and good odour. Similar things can be observed for ancient medicine: Celsus, himself the author of a now lost written piece on agriculture,⁷⁸ records that Cato implements ideas of diagnosis and therapy in an effort to bring about a positive change. His “good colour” also refers to aesthetics, moderation and virtuousness.

Another reference to a *color bonus* from agriculture is recorded in Varro⁷⁹ from the 1st century BC. It too is linked to an aesthetic category. Varro talks about pigeon breeding and put on record that a single pair of pigeons of good looks and good colour could bring in earnings of 200 sesterces or even up to 1000 sesterces (the value of approximately 10 to up to 50 pigs). Other than Cato, who was focussed on improving a wine, Varro uses the term to support a money-making motive and to explain the high costs of single pigeons.

If we go further, one might detect in a good colour a potential for negative consequences and a seeking of *luxuria*. This moment in a *color bonus* and *color malus* of later times could be contrasted with the earlier Greek notion of good colour as an undisputed ideal. In Roman times, a bad colour could be linked to women and vanity — and thereby also be opposed to natural colours —,⁸⁰ to intoxication and disease. Again, it is a literary construct used by authors as a strategy to impose ideology onto certain phenomena and probably reflects the way of thinking in

⁷⁸ COLUM. *Rust.* 2, 2, 14-17 refers to Celsus' experience in agriculture and criticizes his interpretation of colours of soils: *de colore satis admirari non possum cum alios tum etiam Cornelium Celsum, non solum agricolationis, sed uniuersae naturae prudentem uirum, sic et sententia et uisu deerrasse, ut oculis eius tot paludes, tot etiam campi salinarum non occurrerent, quibus fere contribuuntur praedicti colores.* On the oeuvre of Celsus see KRENKEL (1959).

⁷⁹ VARR. *Rust.* 3, 7, 10: *Romae, si sunt formosi, bono colore, integri, boni semi-nis, paria singula uolgo ueneunt ducenis nummis nec non eximia singulis milibus nummum.*

⁸⁰ In his chapter on “The unnatural body”, BRADLEY (2009) 161-188 particularly focuses on a discourse of the imperial elite on cosmetics and the colours women applied to their face, hair and body in terms of colourful dressing.

the male elite of the Empire. Colour references here serve the purpose of stressing alterity in a negative sense. Linking it to simple oppositions of good and bad, natural and unnatural or even harmful creates a notion of true colour.

4. The colours of bad emperors and a conclusion

The notion of missing colour change or colourlessness and of an opposition of good and bad colours can be linked to comparable binary pairs, such as that of good and bad emperors. Marcus Aurelius as a representative of so-called good emperors presents himself as rejecting luxury, including colourful clothing, and by doing so takes the wind out of the sails of hostile authors and minimizes the risk of incurring negative judgement on his reign. His self-control in this area resembles narrative patterns apparent for instance for C. Mucius Scaevola, though the latter is an exemplum of the highest degree of inner self-control in a situation of utmost external threat to body and life.

Considering the case of L. Munatius Plancus in Velleius we gain an impression of the ways in which authors could attach negative associations to nonconforming figures by referring to colours. It also showed that colour vocabulary is not the only marker of such views but a means of putting additional emphasis on compromising scenes, especially if the author is generally quite reluctant to use colour language in his work, as was the case with Velleius. Similarly, narratives on bad emperors contain colour references in a negative sense and one could even read these colour references as symptoms of an emperor's reign being regarded as a disease or at least as a deviation from the norm,⁸¹ because medical literature usually relates colour terms to qualities of the unsound body. A prominent example is Nero

⁸¹ "Bad" emperors are regarded — in ancient sources, but also in modern research — as a serious illness, even madness, of the Roman Empire: On the general phenomenon of supposed mad emperors and the different views in literary and numismatic sources, epigraphy and papyri see WITSCHEL (2006); on

and his connection to gold, which was considered a colour term in Antiquity, as we saw above. Pliny the Elder treats this metal as a disease, calling it a *pestis uitae* while regarding the earth as a suffering body penetrated by human beings ravenously hunting for luxury and avarice.⁸² He skilfully and repeatedly connects Nero with this colour/metal and in doing so associates him with illness and a threat to life.

An imbalance between emperors and especially senators, the latter being the main source for negative narratives on emperors, lay behind colour references in negative contexts. A relevant source here is Tacitus's portrayal of Domitian:⁸³ On the one hand, the pathological redness of the emperors' face made it impossible for other human beings to read his emotions. On the other hand, Domitian did not miss any pale face of another person.⁸⁴ Not showing one's true colours while having the ability to read the truth in other individuals' faces forms part of this imbalance. The colour of the face is not mentioned by the by, but always carries meaning: In this context, the colour reference is employed to signify a threat to individuals and in consequence to the system of the Roman Empire.

To sum up, this article has studied the psychological significance of changes of colour or complexion in the face or on the body. If such a change explicitly does not occur in a Roman, it can be a sign for virtuousness. The evidence also suggests that a *color bonus* more generally is likewise linked to virtue and goodness. It denotes health and physical fitness, but more precisely signifies an ideal of a normal skin colour, which shifts from a Greek to a Roman interpretation and undergoes a significant change in reality when the diversity of social composition increases. This attribute of good colour seems only to characterise

Caligula and Nero and their image in modern research cf. RONNING (2011); WINTERLING (2012); cf. WINTERLING (2004).

⁸² PLIN. *NH* 33, 4; cf. BRADLEY (2002); REITZENSTEIN (2016).

⁸³ BRADLEY (2009) 156-157. Cf. again PHILOSTR. *V4* 6, 32, 2 on the difference between Domitian and his "good" brother Titus.

⁸⁴ TAC. *Agr.* 45, 2.

men or was at least ascribed to men by male authors. It can be inserted into a scheme of oppositions that becomes particularly stressed as soon as colour terms are involved. Specific colour terms in medical texts, for instance, are primarily connected to disease, while a perceivable *color naturalis*, *color sanus* or *color suus* of a healthy body or sound parts of skin remains undefined.

Since the late Hellenistic period and the early Roman Empire, the opposition of a clearly labelled bad colour appeared more frequently, suggesting that bad colour as a motif was more specific to Hellenistic or Roman history. Records that depict Romans either without colour attributes or without changing colour support this assumption, while colour terms are attributed to Non-Romans or non-conforming Romans as deviations similar to those described on diseased body. Through this, references to colour and their absence become value judgements and describe virtuousness or its opposite respectively. Such references can even be applied to good and bad emperors, thereby further underlining their classification as one or the other. The moment of colour psychology finally lies in the authors' intentional use of colour terms referring to certain positive or negative notions.

Works cited

- ANDRÉ, J. (1949), *Étude sur les termes de couleur dans la langue latine* (Paris).
- BARAN, N.V. (1983), "Les caractéristiques essentielles du vocabulaire chromatique latin (Aspect général, étapes de développement, sens figurés, valeur stylistique, circulation)", in *ANRW* II. 29.1 (Berlin), 321-411.
- BIGGAM, C.P. (1997), *Blue in Old English. An Interdisciplinary Semantic Study* (Amsterdam).
- BOURRIOT, F. (1995), *Kalos kagathos – kalokagathia. D'un terme de propagande de sophistes à une notion sociale et philosophique. Étude d'histoire athénienne*. 2 vol. (Hildesheim).
- BRADLEY, M. (2002), "Fool's Gold: Colour, Culture, Innovation and Madness in Nero's Golden House", in *Apollo Magazine*, July, 156(485), 35-44.

- (2004), “The Colour ‘Blush’ in Ancient Rome”, in L. CLELAND / K. STEARS (eds.), *Colour in the Ancient Mediterranean World* (Oxford), 117-121.
- (2009), *Colour and Meaning in Ancient Rome* (Cambridge).
- (2013), “Colour as Synaesthetic Experience in Antiquity”, in S. BUTLER / A. PURVES (eds.), *Synaesthesia and the Ancient Senses* (Durham), 127-140.
- CAPITANI, U. (1975-1976), “A.C. Celso e la terminologia tecnica greca”, in *ASNP* V, 449-518.
- EAVERLY, M.A. (2013), *Tan Men/Pale Women. Color and Gender in Archaic Greece and Egypt. A Comparative Approach* (Ann Arbor).
- ELSNER, J. (2007), “Physiognomics: Art and Text”, in S. SWAIN (ed.), *Seeing the Face, Seeing the Soul. Polemon’s Physiognomy from Classical Antiquity to Medieval Islam* (Oxford), 203-224.
- EULER, W. (2004), “Überlegungen zur Farbenpalette im Indogerma-nischen und zu den Farbbezeichnungen für ‘blau’”, *ILing* 27, 77-100.
- GARCEA, A. (2003), “Gellio, il bilinguismo greco-latino e i nomi dei colori”, in R. ONIGA (ed.), *Il plurilinguismo nella tradizione letteraria latina* (Roma), 173-198.
- GOLDER, W. (2007), *Hippokrates und das Corpus Hippocraticum. Eine Einführung für Philologen und Mediziner* (Würzburg).
- GRAND-CLÉMENT, A. (2011), *La fabrique des couleurs. Histoire du pay-sage sensible des Grecs anciens (VIII^e – début du V^e s. av. n. è.)* (Paris).
- (2013), “L’éloquence de l’épiderme dans le monde grec antique”, in P. DOLLFUS / M. PASTOUREAU / F. JACQUESSON (eds.), *His-toire et géographie de la couleur* (Paris), 15-66.
- HEIJN, N.V. (1951), *Kleurnamen en kleurbegrippen bij de Romeinen* (Diss. Univ. Utrecht).
- KRENKEL, W. (1959), “Zu den Artes des Celsus”, *Philologus* 103, 114-129.
- KÜHNEN, A. (2005), *Die Imitatio Alexandri als politisches Instrument römischer Feldherren und Kaiser in der Zeit von der ausgehenden Republik bis zum Ende des dritten Jahrhunderts n. Chr.* (Diss. Univ. Duisburg-Essen).
- MAXWELL-STUART, P.G. (1981), *Studies in Greek Colour Terminology*. Vol. 1, ΓΛΑΥΚΟΣ (Leiden).
- PÖTSCHER, W. (1998), “Γλαύκη, Γλαῦκος und die Bedeutung von γλαυκός”, *RhM* N.F. 141, 97-111.
- REITZENSTEIN, D. (2016), “*Auri sanies: Nero, Gold und chrysocolla*”, in K.B. ZIMMER (ed.), *Von der Repräsentation zur Rekonstruktion – Umgang mit Antike(n) II. Beiträge der Tübinger Summerschool vom 16.-19. Juni 2014* (Rahden), 115-133.

- RONNING, C. (2011), "Zwischen *ratio* und Wahn: Caligula, Claudius und Nero in der altertumswissenschaftlichen Forschung", in A. WINTERLING (ed.), *Zwischen Strukturgeschichte und Biographie. Probleme und Perspektiven einer neuen Römischen Kaisergeschichte, 31 v. Chr. – 192 n. Chr.* (Munich), 253–276.
- SASSI, M.M. (2001), *The Science of Man in Ancient Greece* (Chicago).
- STADEN, H. von (2010), "How Greek Was the Latin Body? The Parts and the Whole in Celsus' *Medicina*", in D. LANGSLOW / B. MAIRE (eds.), *Body, Disease and Treatment in a Changing World. Latin Texts and Contexts in Ancient and Medieval Medicine. Proceedings of the Ninth International Conference "Ancient Latin Medical Texts", Hulme Hall, University of Manchester, 5th–8th September 2007* (Lausanne), 3–23.
- VIDAL-NAQUET, P. (1981), *Le chasseur noir. Formes de pensée et formes de société dans le monde grec* (Paris).
- VILLARD, L. (2002), "Couleurs et maladies dans la *Collection Hippocratique* : les faits et les mots", in L. VILLARD (ed.), *Couleurs et vision dans l'Antiquité classique* (Rouen), 45–64.
- WIDNMANN, I.B. (1921), *Bedeutung und Verwendung des Wortes caerul(e)us. Ein Beitrag zum Verständnis antiker Farbenbezeichnungen* (Diss. Univ. Munich).
- WINTERLING, A. (2004), *Caligula. Eine Biographie* (Munich).
- (2012), "Probleme historischer Biographie am Beispiel des Kaisers Caligula", *Historische Anthropologie* 20 (2), 186–199.
- WITSCHEL, C. (2006), "Verrückte Kaiser? Zur Selbststilisierung und Außenwahrnehmung nonkonformer Herrscherfiguren in der römischen Kaiserzeit", in C. RONNING (ed.), *Einblicke in die Antike. Orte – Praktiken – Strukturen* (Munich), 87–129.

DISCUSSION

D.B. Wharton: In medical contexts, I noticed the use of “color” to mean “healthy color” or “normal color”, which appears several times in Pliny the Elder’s remedies, especially for discolored scars (e.g. 20, 42; 20, 55; 27, 106). Pliny (11, 224) also discusses the role of blood in the coloration of animals and of humans in displaying emotion. Pliny seems to be saying that various modes of paleness or redness are distinct signs of different emotions.

Perhaps the most famous blush in Latin literature is that of Lavinia in the *Aeneid*, which appears when her future marriage to Turnus is discussed (*Aen.* 12, 64-70). There is little agreement on what her blush means, although feelings of pudor or desire are often mentioned. Mark Bradley in *Colour and Meaning* (2009) discusses the passage at length, and there is a good summary of interpretations in R.O.A.M. Lyne (1983), “Lavinia’s Blush: Vergil, ‘Aeneid’ 12. 64-70”, in *Greece & Rome* 30, 1, 55-64. I discuss the passage as well in *Color in Literature and the Performing Arts*, in D. Wharton (ed.) (forthcoming 2020), *A Cultural History of Color in Antiquity* (Bloomsbury). Ovid also notes the change of color in the faces of the Sabine women raped by the Romans in *Ars amatoria* (1, 119-124).

In Greek and Roman drama, the masks for actors and actresses also were carefully colored to indicate not only emotions but dispositions and social status, and Julius Pollux (4, 133-154) catalogs variations in skin, beard, and hair color that were used to identify various stock characters in both comedy and tragedy (see discussion in my *Literature and Performing Arts* chapter above).

D. Reitzenstein: Diese Auswahl einschlägiger Beispiele aus der lateinischen Literatur unterstreicht noch einmal, was mir in meinem Beitrag wichtig ist, dass nämlich Autoren der römischen

Zeit Verweise auf fehlende oder existierende Farbe oder auch Farbwörter gezielt einsetzen, um nicht nur auf einen emotionalen Zustand hinzuweisen, sondern auch um mit diesen Verweisen und Farbwörtern klare Wertungen vorzunehmen und selbst eine emotionale Reaktion beim Publikum zu erzielen. Diese Verweise auf Farbänderungen im Gesicht oder auf eine bestimmte Farbigkeit und auch Farbwörter selbst können zur Idealisierung oder zum genauen Gegenteil beitragen. Diese Form der Verunglimpfung zeigt sich etwa im Falle des Munatius Plancus und auch Domitians: Die farbigen Anekdoten dienen dazu, negatives Verhalten oder negative Eigenschaften zu betonen, die wiederum Gefühle der Ablehnung oder Abschreckung beim Publikum hervorrufen sollten. Verweise auf Farbe oder Farbwörter sind ein Zeichen, dass etwas anders ist — und zwar meistens im negativen Sinne, ähnlich wie bei dem kranken Körper. Sein ‘normales’ farbiges Erscheinungsbild benennen schon griechische Medizinautoren und später auch lateinische nicht klar, hingegen die Abweichung des Körpers von der Norm schon. Farbbegriffe sind üblicherweise mit Symptomen für Krankheit, Verwundung oder gar den nahenden Tod verbunden.

Allerdings sind solche farbigen Zeichen, die zur Diagnose herangezogen und insbesondere isoliert, d.h. unabhängig von anderen Symptomen, betrachtet werden, nicht immer eindeutig, und dasselbe gilt auch für die Erwähnung farbiger Zeichen als emotionale Ausdrücke des Gesichts oder den emotional bedingten Wechsel der Hautfarbe — Lavinias Erröten ist hier ein treffendes Beispiel. Bedauerlicherweise fand der Vortrag von Mark Bradley zum Thema “The Colour Blush: A Model for Ancient Psychology?” nicht wie geplant statt. Er hätte sicherlich ebenfalls einiges dazu sagen können.

Der Hinweis auf Plin. *NH* 11, 224 ist sehr interessant, denn der ältere Plinius lässt ähnlich wie später Apuleius den Eindruck entstehen, unterschiedliche Arten der Blässe oder Röte ließen sich eindeutig bestimmten Emotionen zuweisen. Ähnlich findet schon in Plin. *NH* 11, 157 eine klare Gleichsetzung zwischen dem Gefühl des *pudor* und dem *rubor* der Wangen statt. In Plin. *NH* 11, 225

ist die Ursache der Farbänderung ein Phänomen, das Menschen von den Tieren unterscheide. Gleichzeitig ist das Aufzehren des Blutes für Plinius ein Zeichen von Krankheit und Tod. Farbänderungen mit emotionaler Ursache stehen hier neben solchen mit einem medizinischen Hintergrund, so dass auch Plinius Mehrdeutigkeit bei Farbänderungen des Gesichts implizit thematisiert. Diese Darstellung erinnert an die Episode bei Plautus: Emotional bedingte farbige Veränderungen sind nicht eindeutig von anderen farbigen Reaktionen der Haut zu unterscheiden.

Julius Pollux und die detaillierte Beschreibung von farbigen Theatermasken im *Onomasticon* mit einer breiten Differenzierung antiker Farbbegriffe vermittels Prä- und Suffixe würde ich zunächst einmal auch als Reflex verstehen, wie differenziert im Bereich des tatsächlichen antiken Theaters gespielt wurde oder gespielt werden konnte. Ähnlich wie bei antiken medizinischen Texten und den unterschiedlichen Symptomen des Körpers gibt es einen realen Hintergrund. Gleichzeitig setzt die Vielfalt der Theatermasken in der Wirklichkeit voraus, dass die Zuschauenden dekodieren konnten, wofür ihre Farben und Formen standen, d.h. was die farbig gestalteten Masken bedeuteten, ob und welche Emotionen und/oder andere Charakteristika zum Ausdruck kommen sollten. Das Phänomen lässt sich heute mit Emoticons vergleichen, wie sie in der Kommunikation in sozialen Medien und hier in einer großen Bandbreite an Farben und Formen eingesetzt werden. Die Emoticons sind mehr oder weniger eindeutig. Die Betrachtenden müssen aber wissen, was sie bedeuten können und in welchem Register kommuniziert wird. Dadurch sind sie paradoixerweise wieder eindeutig.

M.M. Sassi: You did quite right in focusing on the issues of changing skin colors vs. maintaining *suus color (suum colorem)* in Roman literature and esp. Roman oratory and historiography. However, it seems to me that some peculiar features of the Roman approach to the relation emotion/complexion would emerge more clearly if they were more systematically put against the Greek background of physiognomic observations which

developed from Homer onwards passing through ethnographical and medical observations, and then were systematized in the pseudo-Aristotelian treatise *On physiognomies*. This complex of notions influenced Roman physiognomical gaze much before the Latin *Physiognomy* was written by Polemon.

I cannot enter details, but I want at least to mention that three criteria of inference of moral qualities from physical appearance end up being defined in the Peripatetic treatise, based on comparison with 1. animals; 2. barbarians; 3. emotions. According to the last (but not at all least) criterion, an individual's character may be inferred by the skin color that goes usually along with a certain emotion. For instance, if one has a stable reddish complexion he must be inclined to anger, if he is pale, he must be inclined to coward; the general assumption is that emotions use to go along with skin color changes.

Considering this background would allow to catch better what is more or less original in the Roman attitude: for example, I am not much impressed by Pliny or by Celsus, as both of them take their categories from Greek ethnography and medicine, respectively. I am more impressed by the emphasis you noted on impassibility of leaders in the historical narrative, or by the frequency of physiognomical descriptions in oratory, because these are features peculiar to the construction of the Roman *persona*.

D. Reitzenstein: Tatsächlich ging es mir darum zu zeigen, wie Farbwörter in römischen Erzählungen — und das schließt die Historiographie dezidiert ein — eingesetzt werden, um vor allem Missstände oder das, was als Missstand wahrgenommen wurde, anzuprangern. In meinem Beitrag konzentriere ich mich auf innenpolitische Gegner, und das lässt sich in der römischen Kaiserzeit auch auf das Handeln von Kaiserpersönlichkeiten beziehen.

Ich stimme zu, dass dieses Phänomen als Entwicklung im Verhältnis zur griechischen Geschichte betrachtet werden muss. Wenn die Römer in der Literatur viel häufiger als die Griechen

erröten, hat das natürlich etwas zu bedeuten — die Frage ist nur: Was? Für dieses Phänomen und andere Farbänderungen des Gesichts, welche der Autor mit einer emotionalen Ursache in Verbindung bringt, ist das hellenistische Interesse für Physiognomie sicherlich ein Katalysator. Oft bemüht sich die physiognomische Literatur um eine eindeutige Interpretation farbiger Zeichen als Hinweis auf bestimmte Charaktereigenschaften. Gerade die Berichterstattung über römische Kaiser — insbesondere die sogenannten ‘schlechten’ oder ‘verrückten’ Kaiser — zeigt, wie bestimmte Verhaltensweisen unberechenbar schienen — und so dargestellt wurden. Aber: Antike physiognomische Literatur konnte nicht garantieren, dass Zeichen richtig gedeutet wurden.

Die Vielfalt der Farben in der römischen Kaiserzeit, die Plinius für die Bildende Kunst seiner Zeit anprangert (*NH* 35, 49) oder Gellius' Favorinus in dem berühmten Farbdialog für einen einzelnen Farbbegriff, nämlich *flauus*, beobachtet (2, 26, 21), kann ein Hinweis sein, warum Eindeutigkeit farbiger Zeichen in der römischen Zeit insgesamt schwerer zu erzielen ist. Über die Jahrhunderte griechisch-römischer Geschichte hat es unterschiedliche Farbcodes und Stile in der Kunst gegeben, sind Farbbezeichnungen mit unterschiedlichen Bezugsworten und variierenden Bedeutungen aufgetreten. Wenn man bedenkt, dass auch Ursachen und Zeichen für Emotionen vielfältig sind und kulturell variieren — Ekel ist hier ein gutes Beispiel —, ist natürlich keine konstante diachrone Interpretation von Farbänderungen der Haut als emotionale Reaktion möglich.

K. Ierodiakonou: Is there an absolute identification of the good (= virtuous) colours with the natural ones? And if this is the case, do the Latin authors take it for granted, or do they explain it in some way? Is there any connection with philosophical doctrines (e.g. Stoicism)?

D. Reitzenstein: Eine absolute Gleichsetzung von guten Farben und natürlichen Farben gibt es meines Wissens in den überlieferten lateinischen Texten nicht; sie lässt sich nur

implizit erschließen. In den medizinischen Texten ist das Ideal des Körpers immer ein männliches, und das gilt auch für die Güte der Farbe (*bonitas coloris*), wie Cicero sie auf Männer und ihren angemessenen Umgang mit dem Körper — Training, Hygiene und moderate Bekleidung — bezieht. Der gesunde Körper ist daher ein Körper, der diesen Ansprüchen genügt und somit ein natürliches Bild abgibt.

Im Falle des jüngeren Seneca, der sich zum Problem des *non color constare* äußert, würde ich sagen, dass es hier einen klaren Konnex von Farbänderung als Zeichen des Gesichtsverlusts zu stoischer Philosophie gibt. Es geht um die Selbstbeherrschung im Angesicht des Todes, über den Seneca selbst (*Epist. 65, 24*) sagt, er fürchte ihn nicht und in einem anderen Brief (*Epist. 22, 16*) thematisiert, welche Probleme andere damit hätten, ihre Gesichtsfarbe und somit ihre Selbstbeherrschung zu bewahren. In diesem Sinne lässt sich die Darstellung des C. Mucius Scaevola ebenfalls als stoisches Verhalten lesen. Die Verbindung zwischen Farblosigkeit als Mäßigung und Stoa ergibt sich bei Mark Aurel und seiner Zurückweisung von Luxusgegenständen, die in der Darstellung oft mit Farbattributen verbunden sind, wie sich insbesondere an Kaiserpersönlichkeiten wie Nero verfolgen lässt. Farbattribute in den Darstellungen solch negativ konnotierter Kaiser sind häufiger als in Kaiserbiographien, die sich aus Sicht der Darstellenden konform verhalten haben.

A. Grand-Clément: Ton étude menée sur les Romains rejoint bien ce qui ressort des textes grecs, comme l'a montré Maria Michela Sassi dans son livre *The Science of Man in Ancient Greece* (2001) : la norme, incarnée par le citoyen mâle d'âge adulte est non marquée du point de vue de la couleur.

À Rome, l'absence de couleur caractérise donc — soit les Romains à titre collectif, comme groupe ethnique différencié des Barbares (ceux du sud à la peau noire, ceux du nord à la peau claire, et même des Grecs qui, selon Manilius dans ses *Astronomica*, ont une subtile coloration de peau due à leur entraînement athlétique à la palestre) — soit le Romain vertueux, à titre

individuel, qui ne se laisse pas envahir par les émotions : dans ce deuxième cas, l'absence de changement de couleur est l'indice d'un contrôle des émotions. À moins que ce ne soit dû au fait qu'il n'éprouve même pas ces émotions ?

Qu'est-ce exactement que la "bonne couleur" ? L'adjectif *eukhrōs* a pu être employé pour les victimes sacrificielles, ce qui me donne à penser qu'il s'agit peut-être de signaler que la bonne coloration est aussi ce qui satisfait les dieux. On sait que les Romains étaient soucieux de maintenir la *pax deorum...*

D. Reitzenstein: Die Frage, ob sich die unterschiedliche Wahrnehmung von Emotionen und der unterschiedliche Begriff von Emotionen mit dem fehlenden Verweis auf Farbänderungen bei Livius zusammenbringen lassen, ist berechtigt. Die Perspektive des Dionysios von Halikarnassos auf die Legende um C. Mucius Scaevola ist natürlich eine griechische, und eine Übersetzbarkeit von römischen in griechische Emotionen — oder genauer: von Erwartungen an emotionale Reaktionen — ist eine Prämisse, die man hinterfragen kann. Dass Dionysios die fehlende Reaktion des C. Mucius Scaevola thematisiert, könnte genau diesen Unterschied zwischen römischem und griechischem Verständnis derselben Episode aufscheinen lassen. Offenbar muss Dionysios die Besonderheit der fehlenden Reaktion des Scaevola seinem griechischen Publikum zusätzlich erklären, während Livius davon ausgeht, dass seine lateinischen Leser das Verhalten richtig einzuschätzen wissen.

So wie ich die Texte verstehe, ist die "gute Farbe" wie bei der Güte der Farbe (*bonitas coloris*) zunächst einmal eine positiv verstandene, männliche Qualität. Die Verbindung dieser Eigenschaft mit Kultpraktiken und die Zuschreibung einer religionsgeschichtlichen Bedeutung erscheinen mir schlüssig, sind mir aber bislang in den römischen Texten nicht begegnet. Deine aktuellen Forschungen zu Farben im Kult führen hier aber sicherlich weiter.

ÉPILOGUE

CHRISTINE MOHR, WITH DOMICELE JONAUSKAITE

FROM THEN TO NOW — FROM NOW TO THEN

CONTEMPORARY RESEARCH IN PSYCHOLOGY MIGHT INFORM
RESEARCH ON AFFECTIVE COLOUR MEANING IN ANCIENT GREEK
AND ROMAN WRITINGS*

Colour is a sensory experience that helps us navigate in our environment. Colour adds contrast and facilitates our search for objects of interest. We can easily spot ripe fruit on a tree, and stop quickly in front of a red traffic light. Using the right colour or colour combinations, we can camouflage people, animals, or objects to protect them in hostile environments. In addition, colour carries meaning beyond channelling our attention. We like or dislike colours, we use particular colours for particular events (e.g., white for weddings in many contemporary western societies), and add colours to our environment to shape it according to our liking (e.g., clothes, furniture, and decorations). Moreover, popular assumptions claim that colours can be used to impact psychological functioning, and one can find many such claims in the public domain. One such example is the following, “Colours are very important in our lives as they directly influence our well-being and mood. Each of us has his own range of popular colours and colours that do

* Acknowledgments: We wish to thank Déborah Da Silva for preparing Fig. 9.2. This chapter was possible thanks to the support of the Swiss National Science Foundation, providing a Doc.CH fellowship grant to DJ (P0LAP1_175055) and a project funding grant to CM (100014_182138). We have no conflicts of interest.

not respond to him. Consequently, the colourful world around us affects our health".¹ In our research, we aim to shed light on such assumptions, particularly those concerning the link between colour and affect. We aim for a comprehensive description of colour-affect relationships, but also for their causal explanations. To achieve this aim, we have to deal with the complexities of colour and affect as well as their interactions. We highlight some of the challenges of this research in the hopes that they will be informative to scholars who research how colour and emotion were linked in antiquity. This chapter provides an overview of how we define and work with colour, what we understand under the terms 'emotion' and 'affect', and how we approach the study of colour-affect relationships in contemporary societies. Throughout this process, we endeavour to remain attentive to situations that scholars working with ancient texts are likely to encounter in their work.

1. Colour

Colour is a complex phenomenon. First and foremost, we *see* colours, but we also *talk* and *write* about colours. Contemporary colour research commonly asks researchers to account for the complexity of colour vision. To explain this complexity, we should consider some basic neural processing stages. Colour vision in humans starts when light, reflected by or emitted from an object, excites light-sensitive receptors ('cones') in the retina, located at the back of the eyeball. Afterwards, this colour-related information is transferred via additional neuronal connections to the visual cortex of the brain so that complete colour perception can arise.² Today, colour perception, which is the result of colour vision, is described as a combination of three major colour param-

¹ ARCHON, S. (2019), "Colour Psychology: How Colours Affect Your Mood", in *The Unbounded Spirit*. <<https://theunboundedspirit.com/colour-psychology-how-colours-affect-your-mood/>>. Accessed 21 January 2020>.

² STOCKMAN / BRAINARD (2015); GEGENFURTNER / ENNIS (2016).

eters coined saturation, lightness, and hue.³ Of these, hue is the parameter which laypeople commonly refer to as colour, and thus when we see or talk about colours such as blue, red, or green, we are in fact talking about different hues. By contrast, saturation — also called chroma or colourfulness — refers to the vividness or purity of a ‘colour.’ Some colours can appear greyish, muddy, or pastel, indicating that they have low saturation, while others may be bright, clean, or pure, meaning they have high saturation. Finally, lightness — also called brightness, shade, or value — refers to the degree that a colour is light or dark. Every colour, whatever its hue, can be light or dark, saturated or desaturated.

The colour parameters of hue, saturation, and lightness are not independent from each other. Using yellow and blue, we exemplify how colour parameters are inter-dependent. Imagine that you select the best example of yellow, which will most likely be both quite light and saturated. Now, try to select a blue that has both the same saturation and lightness as your yellow. When doing so, you will realise that you are unable to select such a blue, and would instead be limited to selecting a blue that is either darker but equally saturated as your yellow, or a blue that is equally light but less saturated than your yellow.⁴ Hence, if you wanted to have a saturated blue and a saturated yellow of the same lightness, you would have to select a darker yellow to match the blue. This yellow, however, would be closer to brown than to ‘sunny’ prototypical yellows (Fig. 9.1). Psychologists studying colour experiences today can target psychological responses to ‘yellow’ and ‘blue’, but have to also account for such inter-dependencies of colour parameters (e.g., see n. ⁵). Commonly, we account for colour parameters by relying on conventional colour models. Some of these models are perceptually uniform and resemble human colour perception (e.g., Munsell Colour System, *CIE Lab*, or DKL colour space; Fig. 9.1), while others are

³ HUNT / POINTER (4²⁰¹¹).

⁴ MUNSELL (1912).

⁵ SCHLOSS / WITZEL / LAI (2020); VALDEZ / MEHRABIAN (1994).

not perceptually uniform, and often depend on the hardware used to produce the colour (e.g. RGB, HSB, or CMYK).

We assume that researchers who are interested in how humans experienced colour in the past do not have to deal with such perceptual complexities, and instead rely on the available but inevitably limited record of ancient sensoriality. Scholars of antiquity, for instance, can turn to paintings, buildings, or sculptures to explore the use and perception of colour, but these relics as preserved today may not depict what people saw when they were created.⁶ Instead, scholars are only able to engage with such aspects of cultural heritage after years of changes due to environmental forces and human activity. Research may also focus on descriptions of such cultural objects without always knowing whether they truly existed or were only a source of imagination.⁷ Written sources are helpful more broadly, allowing researchers to look for both the vocabulary of colour and terms that describe particular colour-related sensory properties of living and non-living entities. Colour descriptions have been used, for instance, to describe local biology and botany, body functioning, gemstones, paintings, rituals, cultural goods and customs (see contributions in this volume). Obviously, researchers have to consider that the meanings of colour terms have constantly changed over time, and they must remain critical in their assessment of what these words or phrases meant both at the times when they were written and translated.

One might be tempted to infer the meaning of an unknown word based on the meaning of a similar and familiar word.⁸ If we take the Middle English term *rēd* as an example, we might be tempted to simply match its meaning to the Modern English word *red*. Yet, the Middle English basic term *rēd* encompasses a larger spectrum of reddish colours than the Modern English basic term *red*, including various shades of red, purple, crimson, scarlet,

⁶ ROUVERET in this vol.; JOCKEY (2015).

⁷ ROUVERET in this vol.

⁸ BIGGAM (2012a).

and pink.⁹ In particular, colour terms seem to lose their original meaning as new basic terms are introduced.¹⁰ To stay with our example, the Middle English term *rēd* lost its meaning of pink and purple when specific basic terms for those shades of red became more widely used in Modern English. Similarly, the term purple (*purpura*) in ancient Greek or Roman texts cannot be directly translated into the Modern English term *purple*. *Purpura* refers to a large variety of colours, from dark red to blue, and was not restricted to the modern understanding of bluish-reddish colours of the basic colour term *purple*.¹¹ Modern languages are constantly changing too. As some colour terms, like *turquoise*, *lavender* or *peach*, become more widely used and potentially reach the status of a basic colour term, the existing basic colour terms would become more and more specific in their meaning.¹²

On the basis of our admittedly limited knowledge of historical texts — including texts from antiquity — we also conclude that contemporary understanding of colour terms seems more specific than their understanding in earlier times. Many earlier colour terms refer to a larger array of colours as well as to characteristics above and beyond hue, saturation, and lightness. For instance, early Indo-European terms for *red* or *yellow* also described brightness, shininess or glitteriness.¹³ Similarly, certain colour terms in classical Greek or Roman writings additionally included colour properties such as shininess, luminosity, or brightness.¹⁴ For example, both the Greek term *chloris* and the Latin term *uiridis* often refer to green hue, however both are also regularly invoked to refer to non-hue qualities such as life, freshness, moisture, or un-ripeness.¹⁵ Bradley argued “that early categories of colour are tied to primary experiences and are then applied more loosely

⁹ BIGGAM (2010).

¹⁰ BIGGAM (2012b).

¹¹ WHARTON in this vol.; BRADLEY (2009).

¹² MYLONAS / MACDONALD (2015); LINDSEY / BROWN (2014).

¹³ BIGGAM (2012b).

¹⁴ GRAND-CLÉMENT in this vol.; LYONS (1999).

¹⁵ IRWIN (1974); BRADLEY (2009); WHARTON (2016).

and creatively to other phenomena across time. However, rather than thinking in terms of an abstract prototype at the centre of ancient colour experiences, it contests that colours were associated primarily with specific, distinct objects".¹⁶ Some living languages, often in small-scale societies, still describe properties like shininess, wetness, dryness, or fading through their colour terms.¹⁷ In contrast, modern languages in industrialised societies seem to have colour terms almost exclusively focused on hue.¹⁸

Given these differences in the meaning of colour terms across time, it may seem that understanding the meaning of colour and colour terms is easier in contemporary colour research than it is in studies of these topics in the past. In research focusing on contemporary subjects, we can ask participants to look at colours in real time. Referring to actual colours or their terms, we can ask how participants understand colour, think about colour, and categorise colours. For example, we could expect that all native English speakers would understand what the term *red* describes, namely all shades of 'reddish' colours. But are these expectations met? As we will show, the answer is only a *partial yes*.

Speakers of the same language name colours consistently by using a handful of colour terms.¹⁹ This generally consists in 11 or 12 terms, known henceforth as 'basic colour terms', that are sufficient to categorise all perceived colours in many Indo-European languages.²⁰ Yet, this general understanding does not necessarily imply that we know what a 'reddish' colour means to each individual or even a group of individuals. We cannot be certain which of the many shades of red an individual or a group would actually judge to be red. This uncertainty is particularly true when red(-dish) colours approach shades of purple, pink, or orange. We then observe variability in where speakers draw boundaries between two neighbouring colour

¹⁶ BRADLEY (2014) 131.

¹⁷ CONKLIN (1986).

¹⁸ CASSON (1994).

¹⁹ STURGES / WHITFIELD (1995); BIMLER / UUSKÜLA (2018).

²⁰ BERLIN / KAY (1969); UUSKÜLA / BIMLER (2016a); PARAMEI (2005).

terms.²¹ In American English speakers, the largest variability was at the boundaries between *blue* and *green*, *purple* and *pink*, and *red* and *pink*²² (Fig. 9.1). While naming colours around colour boundaries may cause some disagreements, speakers of the same language seem to agree on which actual colours represent the best examples of each colour category (e.g., what is the most typical ‘red’). These best examples, often called ‘focal colours,’ are similar for speakers of the same language and of different modern languages²³ (but see also n. ²⁴). Taken together, contemporary colour researchers experience various challenges in trying to understand how perceptual colour experience is related to colour naming and meaning. Such relationships are less controversial near the best examples of each colour category and become fuzzier and more debated near the borders between two neighbouring colour categories.

2. Emotions and affect

Colour meaning can refer to the shades of colour described by the same colour term, but it can also refer to its psychological or emotional meaning. Here, we are at the heart of this year’s topic of the 66th *Entretiens sur l’Antiquité classique de la Fondation Hardt* entitled “Colour Psychology in the Graeco-Roman World”. A priori, the focus was set on the link between colour and emotion. From the perspective of the contemporary cognitive psychologist, we would not use the term ‘emotion’ for all of the phenomena that the contributors discussed, which are communicated in this collection. We provide a brief overview to detail the contemporary perspective on what is and what is not called an ‘emotion’.

²¹ PARRAGA / AKBARINIA (2016).

²² STURGES / WHITFIELD (1995).

²³ REGIER / KAY / COOK (2005); LINDSEY / BROWN (2014).

²⁴ UUSKÜLA / BIMLER (2016b).

For laypeople, an emotion describes anything to do with feelings.²⁵ For example, we feel an emotion when falling in love, experience stress during an important exam, or when we are startled by spotting a spider on the wall. We can also be considered to be an emotional or an unemotional person, described as impulsive, social, or extraverted. An individual who is generally negative and wary may also be considered emotional by laypeople, likewise when someone loves or hates a certain food, music, or colour. For researchers in cognitive psychology, the affective sciences, and related fields, however, many of these examples do not represent emotions. Instead, from this perspective, we separately define emotions and additional affective phenomena such as moods, preferences, affective dispositions, or interpersonal attitudes. When talking about these affective phenomena together, it is common to group them under the superordinate term of *affect*.²⁶

In considering emotions and other affective phenomena, researchers in the affective sciences define and describe the components of these experiences (see Table 1). Here, the aspect of feeling is only one of several components. An emotional experience involves a situational trigger that provokes an emotional experience. In addition to feelings, the experience likely results in a cognitive evaluation of the situation (*appraisal*), mobilising specific facial, vocal, and bodily expressions. Depending on the emotion, the person might experience changes in her or his physiological response (e.g., sweaty palms, bumping heart, etc.) and behavioural tendencies (e.g., approach or avoidance). Only relevant situations would trigger emotions, causing one's body and mind react to this emotion in synchrony (*response synchronisation*). People change their behaviour in the face of emotions to respond to the situation that caused the emotion (*behavioural responses*). Moreover, emotions change rapidly as one adapts to the new information and re-evaluates the situation (*rapidity of changes*). Hence, emotions are intense but relatively short-lasting, variables gauged by their *intensity* and *duration* respectively.

²⁵ SCHERER (2005).

²⁶ *Ibid.*; DAVIDSON / SCHERER / GOLDSMITH (2003).

To exemplify these components, we use the concrete situation of a person who is afraid of dogs. Seeing a dog on the street would trigger a fear response in this person. The fear response would arise because this person *appraises* the situation as relevant and threatening. The subjective feeling of fear would be accompanied by symptoms including sweating and a faster heartbeat. This person might display a fearful facial expression and have a strong intention to run away, perhaps acting on this in an attempt to flee the fearful environment. In contrast, someone who is not afraid of dogs would not evaluate the situation as relevant or threatening. Instead, this person might actually like dogs and experience joy, a subjective feeling that may also be accompanied by a faster heartbeat. This person might display a smiling face, and have the intention to approach the dog to stroke it. Therefore, people facing the same situation can experience different emotions, or experience no emotion at all, depending on their subjective appraisal of the situation. Toward this, a particularly apt example on the varied experience of love in antiquity can be found in Reitzenstein (in this volume).

Relevant to contemporary research, these components can be weighted and considered when describing and defining different emotions as well as other affective experiences (see Table 1). Mood, for instance, is less often triggered by a particular situation than emotion and does not necessarily lead to a specific behaviour. A person can simply be in a good mood or a bad mood for no particular reason. However, moods are characterized by a longer duration than emotions (Table 1). Similarly, preferences last even longer than moods but are less intense than either moods or emotions. Preferences also involve an important series of elaborate evaluations of particular situations, allowing one to observe and decide whether they like or dislike something (Table 1). Affective dispositions can be understood as stable personality traits or behavioural tendencies with a strong affective core.²⁷ These affective dispositions describe a person's tendency to react in a particular manner (e.g., anxious, hostile, reckless, or entitled). These dispositions

²⁷ SCHERER (2005).

are not related to a particular situation and people consider them to be part of their identity, or what psychologists also call *personality* (Table 1; see also Ierodiakonou in this volume, on the 'personalities' of the chameleon and octopus). Finally, interpersonal attitudes describe styles of communication in social situations (e.g., being polite, distant, or supportive), which affectively colour interpersonal interactions. A person might be trusting and open towards others, while another person might be more distant or cautious. Taken together, affective phenomena differentiate themselves from emotions in terms of what provokes these phenomena, how long they last and how intense they are, and how one reacts when experiencing these phenomena.

Table 1. Separation of different affective concepts such as emotion, mood, preference, disposition, and interpersonal attitude, based on their components; adapted from Scherer.²⁸ A greater number of dots (•) indicates that this component is of higher importance, strength, or duration to the respective affective phenomenon.

Components	Emotion	Mood	Preference	Affective disposition	Interpersonal attitude
Situational trigger	••	•	•	•	•••
Cognitive evaluation	••	•	•••	•	•
Response synchronisation	•••	•	•	•	•
Rapidity of changes	••	••	•	•	•••
Behavioural responses	••	•	••	••	•••
Intensity	••	••	•	•	••
Duration		••	•••	•••	••
Examples	Joy/ sadness	Irritable/ depressed	Like/ hate	Nervous/ anxious	Warm/ distant

²⁸ SCHERER (2005).

As shown above, emotions and other affective phenomena can be studied as specific concepts (e.g., fear, joy, or irritability). Alternatively, affective phenomena can be described along the three major affective dimensions of *valence*, *arousal*, and *power*.²⁹ This dimensional approach is used in a variety of settings, for instance, when participants have to rate words,³⁰ pictures,³¹ affective experiences,³² or colours.³³ In all of these cases, valence, also called evaluation, describes the degree to which an object or an event is considered positive or negative, or the degree to which the affective response is pleasant or unpleasant.³⁴ Thus, one can judge affective experiences to be more or less positive (e.g., joy, pride, or relief) or negative (e.g., anger, contempt, or disappointment). Arousal, also called activation, describes the degree of excitation produced by a given stimulus, often ranging from ‘calm’ to ‘excited’. To refer to the same emotions, joy and anger would be classified as arousing emotions while contempt, pride, disappointment, and relief fall in the category of low arousing emotions. It is important to note that arousal and valence are independent dimensions; positive and negative emotions can be more or less arousing. Finally, power, also called potency or dominance, describes one’s judgement of having control over a situation. For instance, someone might feel empowered by an experience, provoking them to build from the experience. In contrast, another experience may make someone feel unable to take control or action. Returning to the same sample emotions as above, we categorize joy, anger, contempt, and pride as empowering emotions, while disappointment and relief would be disempowering emotions.

To summarize, we have thus far demonstrated the complexity of colour and affect. A survey of literature on the topic

²⁹ FONTAINE *et al.* (2007); SCHERER (2005).

³⁰ BRADLEY / LANG (1999).

³¹ LAKENS *et al.* (2013).

³² WILMS / OBERFELD (2018).

³³ VALDEZ / MEHRABIAN (1994).

³⁴ ITKES / KRON (2019).

demonstrates a variation in the meaning of colour across time. By inference, the relationship between colour and affect must have also experienced a similar range of meanings across time and space. For instance, one could speculate that broader colour categories (e.g., that the term *red* could also mean pink, purple, or orange) are associated with a broader spectrum of emotions. Below, we present major approaches and challenges of contemporary studies on colour-affect associations. When presenting colour perceptually, we have to deal with its visual properties, and when presenting colour in abstract ways — with words, associations, or metaphors — we have no knowledge which colours people actually imagine. The complexity of both colour and affect does not render their relationship easier to study and understand.

3. Colour and affect

Contemporary researchers have explored whether colours carry affective connotations from different perspectives. The most common approaches have been to study colour-emotion associations³⁵ or colour preferences,³⁶ although other possibilities exist. For example, researchers have studied affective colour metaphors,³⁷ colour and mood relationships,³⁸ colour and affect expressed through music,³⁹ and the impact of coloured environments on emotions.⁴⁰ When conducting such studies, researchers either physically show colours⁴¹ or tap into the linguistic

³⁵ JONAUASKAITE *et al.* (2019d); ADAMS / OSGOOD (1973); VALDEZ / MEHRABIAN (1994); HUPKA *et al.* (1997).

³⁶ TAYLOR / CLIFFORD / FRANKLIN (2013); PALMER / SCHLOSS (2010); HURLBERT / LING (2007); JONAUASKAITE *et al.* (2019c).

³⁷ ALLAN (2009).

³⁸ JONAUASKAITE *et al.* (2019b).

³⁹ PALMER *et al.* (2013).

⁴⁰ COSTA *et al.* (2018).

⁴¹ VALDEZ / MEHRABIAN (1994); HEMPHILL (1996).

representation of colours by presenting colour terms.⁴² Tasks to assess colour-affect relationships can also vary widely. Participants may be asked to select a physical colour for a given affective term,⁴³ or to select or rate affective terms for a given physical colour⁴⁴ or colour term.⁴⁵ Likewise, participants may have to produce a colour that fits particular emotions expressed through the body,⁴⁶ or colour in affective drawings.⁴⁷ This diversity in research questions and methodologies make the findings difficult to synthesise and interpret.

Nevertheless, in looking beyond the multitude of methodological approaches, we may yet advance some conclusions that display some systematic and consistent colour-affect relationships. One conclusion is that lighter colours are evaluated more positively while darker colours are evaluated more negatively.⁴⁸ This association between lightness and positivity has been hypothesised to be universal,⁴⁹ and indeed already existed in antiquity (Grand-Clément and Sassi in this volume). Another widely observed relationship is the association between yellow and joy.⁵⁰ However, despite its ubiquitous presence, yellow-joy relationships are subject to cultural-regional influences. Our recent study demonstrated that the likelihood of associating joy with yellow was more strongly expressed by people who lived in colder and rainier climates.⁵¹ Moreover, it is important to note that not all yellows are perceived as equally joyful, particularly

⁴² ADAMS / OSGOOD (1973); JONAUASKAITE *et al.* (2019d); SUTTON / ALTARRIBA (2016).

⁴³ D'ANDRADE / EGAN (1974).

⁴⁴ VALDEZ / MEHRABIAN (1994).

⁴⁵ ADAMS / OSGOOD (1973); HUPKA *et al.* (1997).

⁴⁶ DAEL *et al.* (2016).

⁴⁷ BURKITT / BARRETT / DAVIS (2003).

⁴⁸ SPECKER *et al.* (2018); MEIER *et al.* (2007); ALLAN (2009); LAKENS *et al.* (2013); VALDEZ / MEHRABIAN (1994).

⁴⁹ SPECKER *et al.* (2018).

⁵⁰ BURKITT / SHEPPARD (2014); LINDBORG / FRIBERG (2015); DAEL *et al.* (2016); SUTTON / ALTARRIBA (2016); JONAUASKAITE *et al.* (2019b); KAYA / EPPS (2004).

⁵¹ JONAUASKAITE *et al.* (2019a).

not the yellows of dark or greyish varieties.⁵² Thus, it is crucial to take saturation and lightness into account when studying affective meaning of yellow (see 1. Colour). There are also some regularities in colour preferences. For instance, the colour blue is generally liked, while the colour brown (i.e., dark shades of yellow and orange) is disliked.⁵³ However, while these preferences are apparent in many industrialised countries, they may be less apparent in people from non-industrialised small-scale societies.⁵⁴ In the field of psychology, we often lack knowledge from less-frequently-studied populations, while populations of Western undergraduate psychology students are oversampled.⁵⁵ Thus, we do not know to what extent we may generalise results across time and space. Finally, many research studies have exclusively focused on red, finding that this colour directly influences human psychological functioning.⁵⁶ For instance, red seems to enhance chances of winning in some sports and also enhances perceived attractiveness of a potential partner. It seems that red symbolises powerful affective states. These signals can either invite to *approach* or to *avoid* situations. One would approach an attractive partner dressed in red, while one would avoid the same colour in venomous animals and other indicators where it is associated with signalling danger. In both cases, the bearer of the red signals some power. This use of colour to signal power and status on worldly or spiritual matters is far from new, and is widely cited in antiquity (Grand-Clément, Wharton, Jockey in this volume).

When assessing colour-affect associations that are universal and/or shaped by cultural-regional differences, we do not explain their origin. Rather, we describe their existence. A notable exception is the Ecological Valence Theory of colour preferences.⁵⁷

⁵² SCHLOSS / WITZEL / LAI (2020).

⁵³ PALMER / SCHLOSS (2010); EYSENCK (1941); JONAUASKAITĖ *et al.* (2016).

⁵⁴ TAYLOR / CLIFFORD / FRANKLIN (2013); GROYECKA *et al.* (2019).

⁵⁵ HENRICH *et al.* (2010).

⁵⁶ ELLIOT / MAIER (2014).

⁵⁷ PALMER / SCHLOSS (2010).

This theory has been published in 2010, and well received by the scientific community.⁵⁸ This theory aims to explain colour preferences through underlying affective associations. According to the Ecological Valence Theory, people like certain colours because these colours are associated with positive objects or experiences of the same colour. To exemplify this idea, people like blue because blue reminds them of a clear sky or clean water. Likewise, people like green because green reminds them of lush vegetation or fertile crops. At the same time, people might dislike certain colours because these colours are associated with negative objects or experiences with the same colour. For instance, people dislike brown because it might remind them of faeces. They might also dislike green because it reminds them of broccoli they never enjoyed eating. Subsequent studies have supported this theory, at least in the short term. The colour red was liked i) more strongly after participants saw many positive red images (e.g., berries) and ii) less strongly after participants saw many negative red images (e.g., blood).⁵⁹ Similarly, people living in four-season climates on the Northern hemisphere liked brownish-yellowish colours to a greater extent in autumn than in other seasons, when these colours are more frequent in their environment.⁶⁰ Such theoretical suggestions are not new, rather they are reminiscent of suggestions communicated in the current collection (Cagnoli Fieconni and Sassi in this volume).

Thanks to such comprehensive studies, we can begin to establish which colour-affect associations are likely to be universal versus those that are shaped by our direct cultural, environmental, or linguistic experiences. Moreover, we consider it key to acquire more comprehensive baseline data, namely what are the colour-emotion associations for many colours and many emotions, at different ages, and in as many nations as we can sample. In our research domain, this aim is often considered

⁵⁸ Google Scholar shows 433 citations by 20/04/2020.

⁵⁹ STRAUSS / SCHLOSS / PALMER (2013).

⁶⁰ SCHLOSS / HECK (2017).

unambitious, because no theory-based question is being targeted. However, we argue that these baseline data are needed before advancing on a theoretical level. Our first large-scale project focuses on colour-emotion associations, presenting colour terms, and starting to also use colour patches. Currently, we are working with basic colour terms and focal colours. Moreover, we are studying 20 different specific emotions using a validated tool named the Geneva Emotion Wheel (GEW; see Fig. 9.2⁶¹). GEW allows us to collect associations with specific emotions, which can easily be grouped according to the affective dimensions of valence, arousal, and power. We are aiming for data from as wide a sample population as possible, targeting many nations and across a large age range.⁶² Finally, we work alongside local collaborators who have knowledge of indigenous language(s) and cultural customs, and this partnership is key for any meaningful interpretation of such results.

We have begun to share the first multi-national results on the associations between colour terms and emotion terms. The first study showed some consistent colour-emotion associations, present in all our studied nations (i.e., Germany, UK, Greece, and China), despite the wide cultural diversity between these nations.⁶³ Consistent associations included red-love, red-anger, yellow-joy, black-fear, and brown-disgust. In addition, we observed several nation-specific associations, which were determined using machine-learning algorithms. These algorithms allowed us to identify the participants' origin nation. The identification was better than chance level (i.e., better than guessing). An example of such nation-specific associations was the link between purple and sadness. While the majority of Greek participants associated purple exclusively with sadness, participants from other countries were less decisive about the emotional meaning of purple and chose diverse positive and negative associations. In our follow-up

⁶¹ SCHERER (2005); SCHERER *et al.* (2013).

⁶² MOHR *et al.* (2018).

⁶³ JONAUASKAITĖ *et al.* (2019d).

study, we analysed colour-emotion associations in 30 nations,⁶⁴ observing a high degree of similarity in the pattern of colour-emotion associations (i.e., which colours were associated with which emotions).

To enrich the current chapter with contemporary colour-emotion associations from geographical regions of interest, we present results for modern Greece, Italy, and Turkey (Fig. 9.2). As demonstrated in our results and in Fig. 9.2, there is a high — although not complete — degree of universality in colour-emotion associations, which may indicate an evolutionary origin of colour-emotion associations (e.g., blood is always red, thus red signals powerful negative emotions like anger or hate). Other previous studies have also reported cross-cultural similarities⁶⁵ and have noticed differences.⁶⁶ Our own work on 30 nations further indicates that linguistic and geographical proximity plays an important role in colour-emotion associations. Participants who came from neighbouring countries or those who spoke the same language were even more likely to associate similar emotions with colour terms. Hence, affective meaning of colour has some universal features that are further shaped by linguistic, cultural, and geographic environments.

In all of these studies, we worked with colour terms. While a linguist or a historian might have no issue in working with such colour terms, other researchers may consider colour to be a primarily visual experience. In this regard, it would always be important to know whether affective associations are comparable when people see colour terms or patches. We have recently shown that this is the case for two different groups of Swiss participants, observing a high similarity in emotion associations with colour terms and colour patches.⁶⁷ For instance, joy was associated with yellow and orange, irrespective of whether these colours were seen as perceptual stimuli or as words. Participants also associated red

⁶⁴ JONAUŠKAITĖ *et al.* (forthcoming).

⁶⁵ ADAMS / OSGOOD (1973); SPECKER *et al.* (2018).

⁶⁶ HUPKA *et al.* (1997); MADDEN / HEWETT / ROTH (2000).

⁶⁷ JONAUŠKAITĖ *et al.* (2020).

with love and anger, brown with disgust, and black with a wide range of negative emotions. We only detected a difference between emotion associations with colour terms and colour patches for black and purple. For black, we observed a larger number of negative emotion associations when black was presented as a term than as a patch. For purple, there was low agreement in which emotions were associated with purple, regardless of whether it was a term or a patch. According to this study, emotion associations seem to be independent from how colour is presented.

We would like to close this section with a final note. Empirical studies that show relationships between colour and affect do not demonstrate that exposure to colour impacts us affectively. So far, there are few systematic investigations on changes in affective states with colour exposure.⁶⁸ We have begun generating evidence for this understudied field by testing whether particular mood states have signature colours. Participants underwent a mood induction procedure before reporting which colour would best represent how they feel. Joy was systematically associated with yellow, while negative moods — fear or sadness —, were systematically associated with dark colours.⁶⁹ Relaxation was not associated with a particular hue, but it was more often paired with yellow-green hues than other mood states. Now, if one would like to know whether exposure to colour impacts us affectively, our results on mood states may be instructive. For instance, one could perform a study in which participants are immersed into environmental colours that we found to be associated with joy (saturated yellow) or sadness (saturated grey). If the relationship between affective state to colour also holds for colour to affective state, people immersed in a yellow environment should exhibit a more positive mood than those immersed in a grey environment. Moreover, for such causal observations to be truly meaningful, they should hold beyond a short laboratory testing session.

⁶⁸ VON CASTELL *et al.* (2018); COSTA *et al.* (2018).

⁶⁹ JONAUASKAITÉ *et al.* (2019b).

4. Conclusion

The aim of this chapter was to convey how contemporary psychologists approach research on colour and affect, and what challenges arise when studying either entity as well as relationships between them. We have also summarised some observations of our ongoing research on the universalities of colour-affect associations, while accounting for the definitions of affect and colour presentation modes, or colour words versus actual colours. As researchers studying contemporary phenomena, we can systemise study questions, control data collection, and directly or indirectly inquire about colour-affect relationships. Such possibilities in research control are not available to scholars who wish to understand similar relationships in ancient times. However, we highlight that results from contemporary studies are frequently correlated with what has been reported for colour and colour-affect relationships in ancient times. Thus, our contemporary approaches can contribute to the study of universal psychological phenomena on a diachronic and multiregional or multicultural scale. This observation — that findings may very well match across space, time, and disciplines — yields important potential for multidisciplinary conversations and enhanced collective understanding moving forward.

Works cited

- ADAMS, F.M. / OSGOOD, C.E. (1973), "A Cross-Cultural Study of the Affective Meanings of Color", *J Cross Cult Psychol* 4, 135-157. <<https://doi.org/10.1177/002202217300400201>>.
- ALLAN, K. (2009), "The Connotations of English Colour Terms: Colour-Based X-Phemisms", *J Pragmat* 41, 626-637. <<https://doi.org/10.1016/j.pragma.2008.06.004>>.
- BERLIN, B. / KAY, P. (1969), *Basic Color Terms. Their Universality and Evolution* (Berkeley).
- BIGGAM, C.P. (2010), "The Development of the Basic Colour Terms of English", in A. HALL *et al.* (eds.), *Interfaces between Language and Culture in Medieval England. A Festschrift for Matti Kilpiö* (Leiden), 231-266.

- (2012a), “Synchronic Studies”, in EAD., *The Semantics of Colour. A Historical Approach* (Cambridge), 127-151.
- (2012b), “Prehistoric Colour Studies”, in EAD., *The Semantics of Colour. A Historical Approach* (Cambridge), 169-192.
- BIMLER, D. / UUSKÜLA, M. (2018), “Individual Variations in Color-Concept Space Replicate across Languages”, *J Opt Soc Am A* 35, B184. <<https://doi.org/10.1364/JOSAA.35.00B184>>.
- BRADLEY, M. (2009), *Colour and Meaning in Ancient Rome* (Cambridge).
- (2014), “Colour as Synaesthetic Experience in Antiquity”, in S. BUTLER / A. PURVES (eds.), *Synaesthesia and the Ancient Senses* (London), 135-148.
- BRADLEY, M. / LANG, P.P.J. (1999), “Affective Norms for English Words (ANEW): Instruction Manual and Affective Ratings”, *Psychology Technical*. <<https://doi.org/10.1109/MIC.2008.114>>.
- BURKITT, E. / BARRETT, M. / DAVIS, A. (2003), “Children’s Colour Choices for Completing Drawings of Affectively Characterised Topics”, *J Child Psychol Psychiatry Allied Discip* 44, 445-455. <<https://doi.org/10.1111/1469-7610.00134>>.
- BURKITT, E. / SHEPPARD, L. (2014), “Children’s Colour Use to Portray Themselves and Others with Happy, Sad and Mixed Emotion”, *Educ Psychol* 34, 231-251. <<https://doi.org/10.1080/01443410.2013.785059>>.
- CASSON, R.W. (1994), “Russett, Rose, and Raspberry: The Development of English Secondary Color Terms”, *J Linguist Anthropol* 4, 5-22. <<https://doi.org/10.1525/jlin.1994.4.1.5>>.
- CASTELL, C. VON *et al.* (2018), “Cognitive Performance and Emotion Are Indifferent to Ambient Color”, *Color Res Appl* 43, 65-74. <<https://doi.org/10.1002/col.22168>>.
- CONKLIN, H.C. (1986), “Hanunóo Color Categories”, *J Anthropol Res* 42, 441-446.
- COSTA, M. *et al.* (2018), “Interior Color and Psychological Functioning in a University Residence Hall”, *Front Psychol* 9, 1-13. <<https://doi.org/10.3389/fpsyg.2018.01580>>.
- D’ANDRADE, R. / EGAN, M. (1974), “The Colors of Emotion”, *American Ethnologist* 1, 49-63. <<https://doi.org/10.1525/ae.1974.1.1.02a00030>>.
- DAEL, N. *et al.* (2016), “Put on That Colour, It Fits Your Emotion: Colour Appropriateness as a Function of Expressed Emotion”, *Q J Exp Psychol* 69, 1619-1630. <<https://doi.org/10.1080/17470218.2015.1090462>>.
- DAVIDSON, R.J. / SCHERER, K.R. / GOLDSMITH, H.H. (2003), *Handbook of Affective Sciences* (Oxford).

- ELLIOT, A.J. / MAIER, M.A. (2014), "Color Psychology: Effects of Perceiving Color on Psychological Functioning in Humans", *Annu Rev Psychol* 65, 95-120. <<https://doi.org/10.1146/annurev-psych-010213-115035>>.
- EYSENCK, H.J. (1941), "A Critical and Experimental Study of Colour Preferences", *Am J Psychol* 54, 385-394. <<https://doi.org/10.2307/1417683>>.
- FONTAINE, J.R.J. et al. (2007), "The World of Emotions is Not Two-Dimensional", *Psychol Sci* 18, 1050-1057. <<https://doi.org/10.1111/j.1467-9280.2007.02024.x>>.
- GEGENFURTNER, K.R. / ENNIS, R. (2016), "Fundamentals of Color Vision. II, Higher-Order Color Processing", in A.J. ELLIOT / M.D. FAIRCHILD / A. FRANKLIN (eds.), *Handbook of Color Psychology* (Cambridge), 70-109.
- GROYECKA, A. et al. (2019), "Similarities in Color Preferences between Women and Men: The Case of Hadza, the Hunter-gatherers from Tanzania", *Perception* 48, 428-436. <<https://doi.org/10.1177/0301006619840937>>.
- HEMPHILL, M. (1996), "A Note on Adults' Color-Emotion Associations", *J Genet Psychol* 157, 275-280. <<https://doi.org/10.1080/00221325.1996.9914865>>.
- HENRICH, J. / HEINE, S.J. / NORENZAYAN, A. (2010), "The Weirdest People in the World?", *Behav Brain Sci* 33, 61-83. <<https://doi.org/10.1017/S0140525X0999152X>>.
- HUNT, R.W.G. / POINTER, M.R. (2011), "Colour Order Systems", in EID., *Measuring Colour* (Chichester), 155-195.
- HUPKA, R.B. et al. (1997), "The Colors of Anger, Envy, Fear, and Jealousy", *J Cross Cult Psychol* 28, 156-171. <<https://doi.org/10.1177/0022022197282002>>.
- HURLBERT, A.C. / LING, Y. (2007), "Biological Components of Sex Differences in Color Preference", *Curr Biol* 17, 623-625. <<https://doi.org/10.1016/j.cub.2007.06.022>>.
- IRWIN, E. (1974), *Colour Terms in Greek Poetry* (Toronto).
- ITKES, O. / KRON, A. (2019), "Affective and Semantic Representations of Valence: A Conceptual Framework", *Emot Rev* 11, 283-293. <<https://doi.org/10.1177/1754073919868759>>.
- JOCKEY, P. (2015), *Le mythe de la Grèce blanche. Histoire d'un rêve occidental* (Paris).
- JONAUŠKAITE, D. et al. (2016), "Most and Least Preferred Colours Differ According to Object Context: New Insights from an Unrestricted Colour Range", *PLoS One* 11, 1-22. <<https://doi.org/10.1371/journal.pone.0152194>>.

- *et al.* (2019a), “The Sun Is no Fun without Rain: Physical Environments Affect How We Feel about Yellow across 55 Countries”, *J Environ Psychol* 66, 101350. <<https://doi.org/10.1016/j.jenvp.2019.101350>>.
- *et al.* (2019b), “What Color Do You Feel? Color Choices Are Driven by Mood”, *Color Res Appl* 44, 272-284. <<https://doi.org/10.1002/col.22327>>.
- *et al.* (2019c), “Pink for Girls, Red for Boys, and Blue for Both Genders: Colour Preferences in Children and Adults”, *Sex Roles* 80, 630-642. <<https://doi.org/10.1007/s11199-018-0955-z>>.
- *et al.* (2019d), “A Machine Learning Approach to Quantify the Specificity of Colour-Emotion Associations and their Cultural Differences”, *R Soc Open Sci* 6, 190741. <<https://doi.org/10.1098/rsos.190741>>.
- *et al.* (2020), “Feeling Blue or Seeing Red? Similar Pattern of Emotion Associations with Colour Patches and Colour Terms”, *i-Perception* 11, 1-24. <<https://doi.org/10.1177/2041669520902484>>.
- *et al.* (forthcoming), “Universal Patterns in Color-emotion Associations Are Further Shaped by Linguistic and Geographic Proximity”, *Psychological Science*.
- KAYA, N. / EPPS, H.H. (2004), “Relationship between Color and Emotion: A Study of College Students”, *Coll Stud J* 38, 396-406.
- LAKENS, D. *et al.* (2013), “Brightness Differences Influence the Evaluation of Affective Pictures”, *Cogn Emot* 27, 1225-1246. <<https://doi.org/10.1080/02699931.2013.781501>>.
- LINDBORG, P. / FRIBERG, A.K. (2015), “Colour Association with Music Is Mediated by Emotion: Evidence from an Experiment Using a CIE Lab Interface and Interviews”, *PLoS One* 10, e0144013. <<https://doi.org/10.1371/journal.pone.0144013>>.
- LINDSEY, D.T. / BROWN, A.M. (2014), “The Color Lexicon of American English”, *J Vis* 14, 17. <<https://doi.org/10.1167/14.2.17>>.
- LYONS, J. (1999), “The Vocabulary of Color with Particular Reference to Ancient Greek and Classical Latin”, in A. BORG (ed.), *The Language of Color in the Mediterranean. An Anthology on Linguistic and Ethnographic Aspects of Color Terms* (Stockholm), 38-75.
- MADDEN, T.J. / HEWETT, K. / ROTH, M.S. (2000), “Managing Images in Different Cultures: A Cross-National Study of Color Meanings and Preferences”, *J Int Mark* 8, 90-107. <<https://doi.org/10.1509/jimk.8.4.90.19795>>.
- MEIER, B.P. *et al.* (2007), “When ‘Light’ and ‘Dark’ Thoughts Become Light and Dark Responses: Affect Biases Brightness Judgments”, *Emotion* 7, 366-376. <<https://doi.org/10.1037/1528-3542.7.2.366>>.

- MOHR, C. *et al.* (2018), "Unifying Research on Colour and Emotion: Time for a Cross-Cultural Survey on Emotion Associations with Colour Terms", in L.W. MACDONALD / C.P. BIGGAM / G.V. PARAMEI (eds.), *Progress in Colour Studies. Cognition, Language, and Beyond* (Amsterdam), 209-222.
- MUNSELL, A.H. (1912), "A Pigment Color System and Notation", *Am J Psychol* 23, 236-244.
- PALMER, S.E. *et al.* (2013), "Music-Color Associations Are Mediated by Emotion", *Proc Natl Acad Sci* 110, 8836-8841. <<https://doi.org/10.1073/pnas.1212562110>>.
- PALMER, S.E. / SCHLOSS, K.B. (2010), "An Ecological Valence Theory of Human Color Preference", *Proc Natl Acad Sci* 107, 8877-8882. <<https://doi.org/10.1073/pnas.0906172107>>.
- PARAMEI, G.V. (2005), "Singing the Russian Blues: An Argument for Culturally Basic Color Terms", *Cross-Cultural Res* 39, 10-38. <<https://doi.org/10.1177/1069397104267888>>.
- PARRAGA, C.A. / AKBARINIA, A. (2016), "NICE: A Computational Solution to Close the Gap from Colour Perception to Colour Categorization", *PLoS One* 11, e0149538. <<https://doi.org/10.1371/journal.pone.0149538>>.
- REGIER, T. / KAY, P. / COOK, R.S. (2005), "Focal Colors Are Universal after All", *Proc Natl Acad Sci* 102, 8386-8391. <<https://doi.org/10.1073/pnas.0503281102>>.
- SCHERER, K.R. (2005), "What Are Emotions? And How Can They Be Measured?", *Soc Sci Inf* 44, 695-729. <<https://doi.org/10.1177/0539018405058216>>.
- *et al.* (2013), "The GRID Meets the Wheel: Assessing Emotional Feeling via Self-Report", in J.R.J. FONTAINE / K.R. SCHERER / C. SORIANO (eds.), *Components of Emotional Meaning. A Sourcebook* (Oxford), 281-298.
- SCHLOSS, K.B. / HECK, I.A. (2017), "Seasonal Changes in Color Preferences Are Linked to Variations in Environmental Colors: A Longitudinal Study of Fall", *i-Perception* 8, 1-19. <<https://doi.org/10.1177/2041669517742177>>.
- SCHLOSS, K.B. / WITZEL, C. / LAI, L.Y. (2020), "Blue Don't Bring the Blues: Questioning Conventional Notions of Color-Emotion Associations", *J Opt Soc Am A.* 37, 813-824. <<https://doi.org/10.1364/josaa.383588>>.
- SPECKER, E. *et al.* (2018), "The Universal and Automatic Association between Brightness and Positivity", *Acta Psychol (Amst)* 186, 47-53. <<https://doi.org/10.1016/j.actpsy.2018.04.007>>.
- STOCKMAN, A. / BRAINARD, D.H. (2015), "Fundamentals of Color Vision I: Color Processing in the Eye", in A.J. ELLIOT /

- M.D. FAIRCHILD / A. FRANKLIN (eds.), *Handbook of Color Psychology* (Cambridge), 27-69.
- STRAUSS, E.D. / SCHLOSS, K.B. / PALMER, S.E. (2013), "Color Preferences Change after Experience with Liked/Disliked Colored Objects", *Psychon Bull Rev* 20, 935-943. <<https://doi.org/10.3758/s13423-013-0423-2>>.
- STURGES, J. / WHITFIELD, T.W.A. (1995), "Locating Basic Colours in the Munsell Space", *Color Res Appl* 20:364–376. <https://doi.org/10.1002/col.5080200605>
- SUTTON, T.M. / ALTARRIBA, J. (2016), "Color Associations to Emotion and Emotion-Laden Words: A Collection of Norms for Stimulus Construction and Selection", *Behav Res Methods* 48, 686-728. <<https://doi.org/10.3758/s13428-015-0598-8>>.
- TAYLOR, C. / CLIFFORD, A. / FRANKLIN, A. (2013), "Color Preferences Are Not Universal", *J Exp Psychol Gen* 142, 1015-1027. <<https://doi.org/10.1037/a0030273>>.
- UUSKÜLA, M. / BIMLER, D. (2016a), "From Listing Data to Semantic Maps: Cross-Linguistic Commonalities in Cognitive Representation of Color", *Folk Electron J Folk* 64, 57-90.
- (2016b) "How Universal Are Focal Colors after All? A New Methodology for Identifying Focal Color Terms", in G. PAULSEN / M. UUSKÜLA / J. BRINDLE (eds.), *Color Language and Color Categorization* (Newcastle upon Tyne), 2-39.
- VALDEZ, P. / MEHRABIAN, A. (1994), "Effects of Color on Emotions", *J Exp Psychol Gen* 123, 394-409. <<https://doi.org/10.1037/0096-3445.123.4.394>>.
- WHARTON, D. (2016), "Abstract and Embodied Colors in Pliny the Elder's *Natural History*", in W.M. SHORT (ed.), *Embodiment in Latin Semantics* (Amsterdam), 177-208.
- WILMS, L. / OBERFELD, D. (2018), "Color and Emotion: Effects of Hue, Saturation, and Brightness", *Psychol Res* 82, 896-914. <<https://doi.org/10.1007/s00426-017-0880-8>>.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Fig. 3.1. Mosaico con pulpo. Siglos II-III. Villaquejida, León. Museo Arqueológico Nacional. N.I. 3615. Foto: José Barea. © Museo Aqueológico Nacional, Madrid.

Fig. 5.1. Vergina : Tombe d'Eurydice, trône en marbre peint, Hadès et Perséphone sur leur quadrigue. D'après A. KOTTARIDI, *Αιγές. Η βασιλική μητρόπολη των Μακεδόνων*, Fondation Latsis (2013), p. 278-279.

Fig. 5.2. Aghios Athanasios : Tombe III, détail de la façade, guerrier de gauche. Cliché reproduit avec l'aimable autorisation de l'Éphorie des Antiquités de la Région de Salonique.

Fig. 5.3. Aghios Athanasios : Tombe III, détail de la façade, guerrier de droite. Cliché reproduit avec l'aimable autorisation de l'Éphorie des Antiquités de la Région de Salonique.

Fig. 5.4. Vergina : Tombe de Philippe II, détail, Alexandre à cheval. D'après A. KOTTARIDI, *Αιγές. Η βασιλική μητρόπολη των Μακεδόνων*, Fondation Latsis (2013), p. 294.

Fig. 5.5. Pompéi : Maison du Faune, détail de la mosaïque figurant la bataille entre Alexandre et Darius. Naples, Museo Archeologico Nazionale, inv. 10020, cliché Pedicini MNO 357/-S.

Fig. 9.1. (A) Munsell colour system defines colours in terms of hue, saturation (chroma), and lightness (value). (B) Munsell colour system for yellow (5Y) and purple-blue (5PB) hues. Visibly, the most saturated shades of yellow are much lighter than the most saturated shades of blue.

Fig. 9.2. Geneva Emotion Wheel (GEW) was used to assess emotion associations with colour terms and to evaluate the

intensity of associated emotions with circles of increasing size. The figure displays results for all 12 colour terms of participants coming from the modern-day Italy (A&B), Greece (C&D), and Turkey (E&F). Covered area of each emotion ray indicates the average intensity of the associate emotion. Emotions with a larger covered area were more often associated with the given colour term.

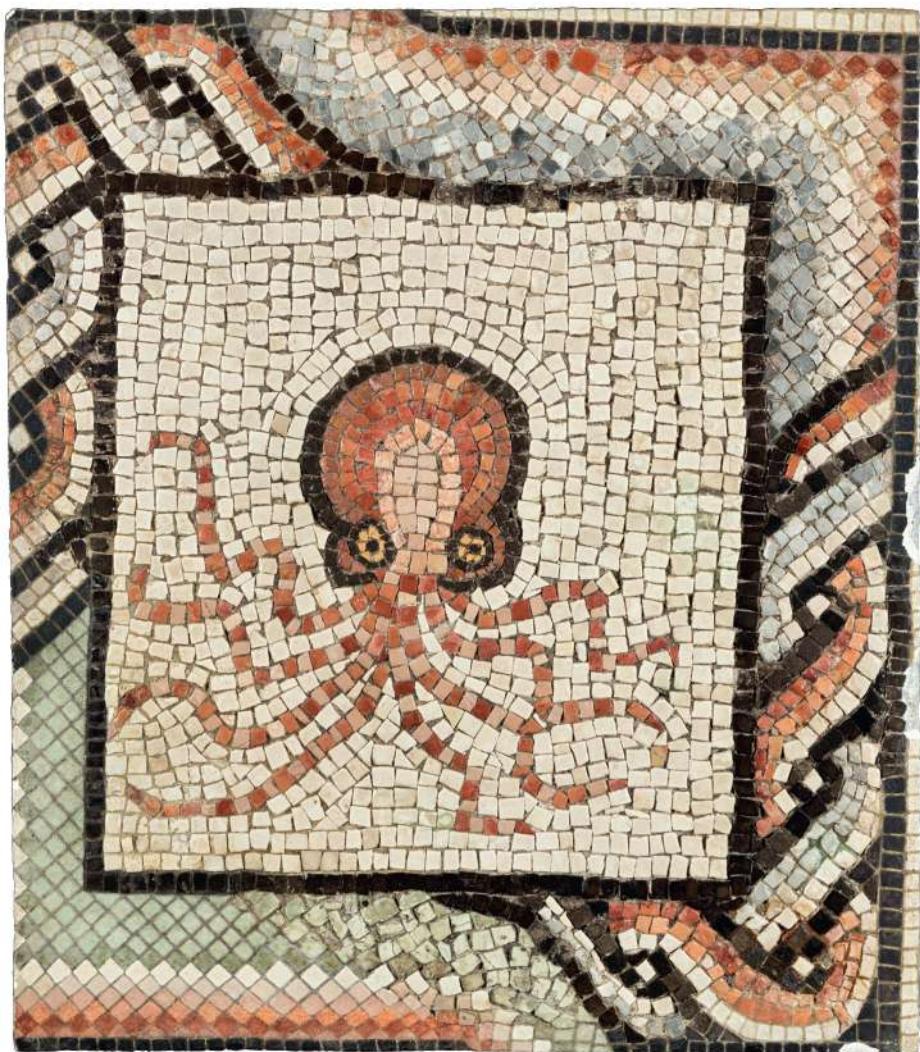


Fig. 3.1



Fig. 5.1



Fig. 5.2



Fig. 5.3



Fig. 5.4



Fig. 5.5

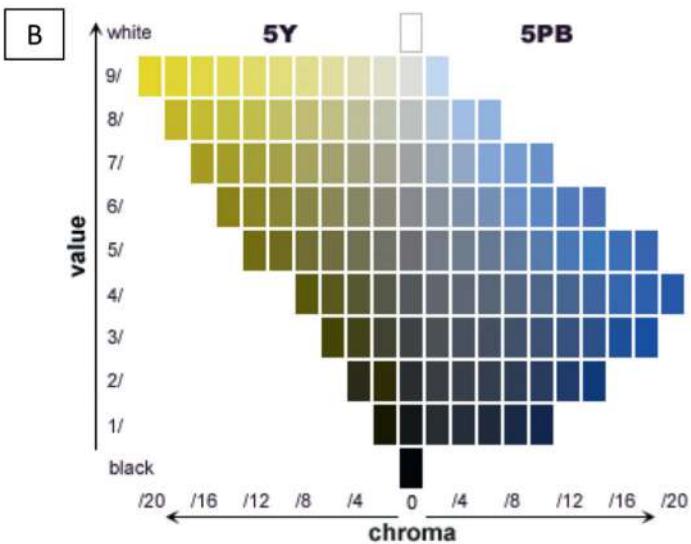
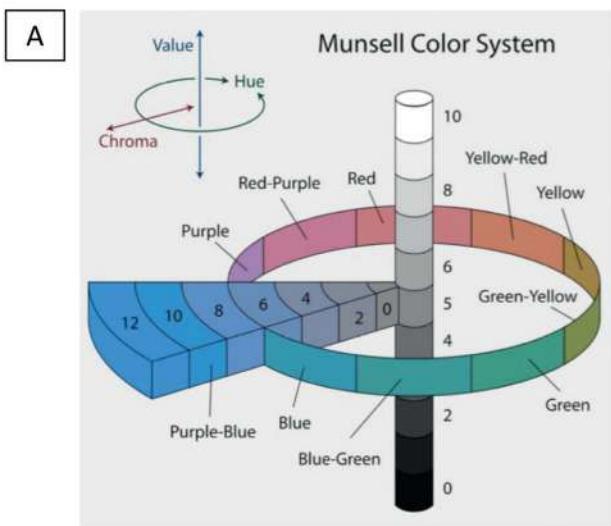


Fig. 9.1

ITALY

A

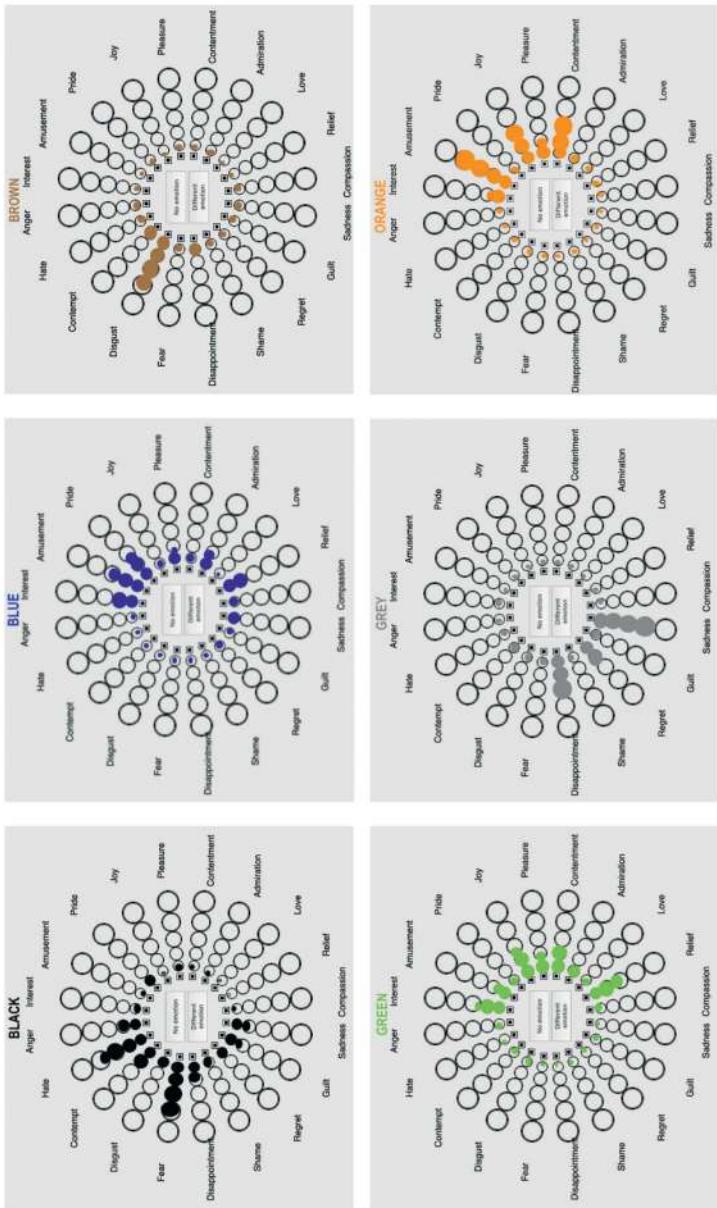
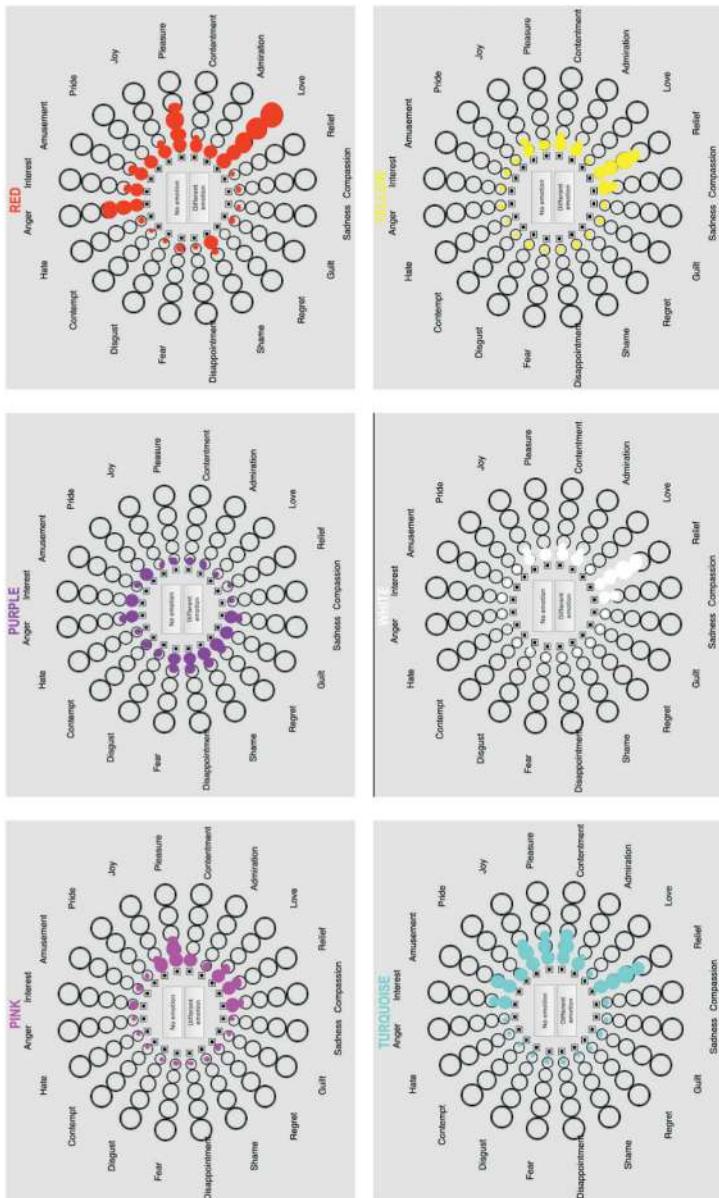


Fig. 9.2

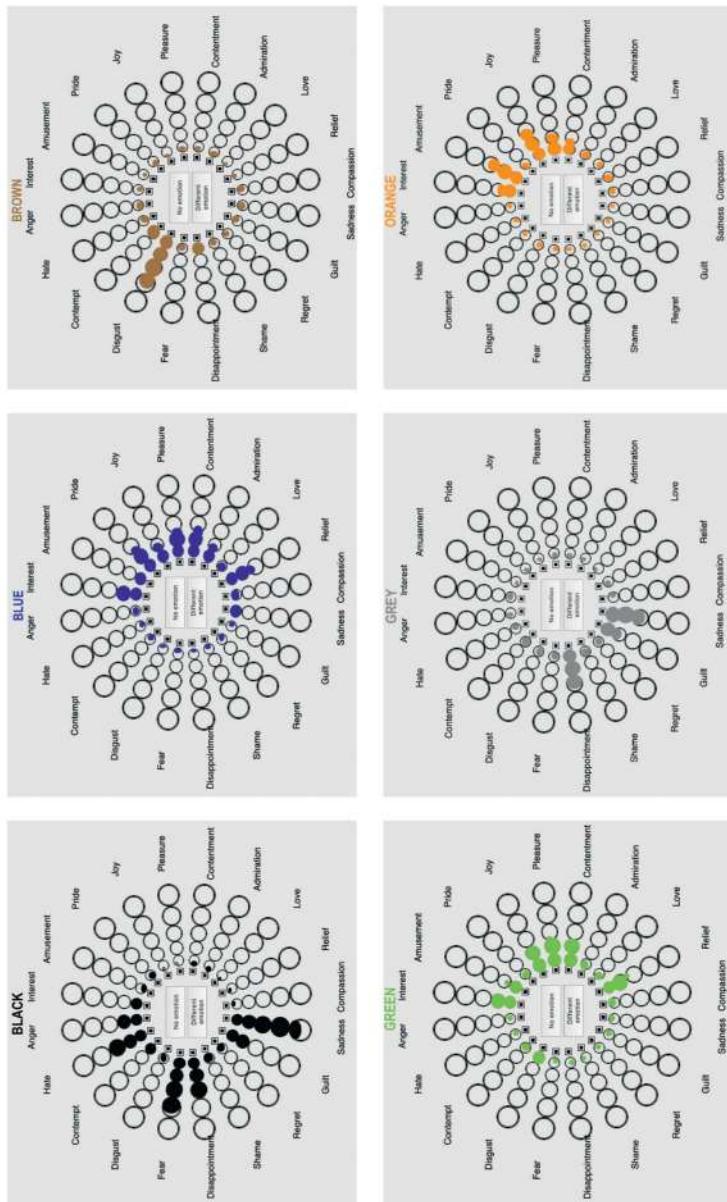
B

ITALY



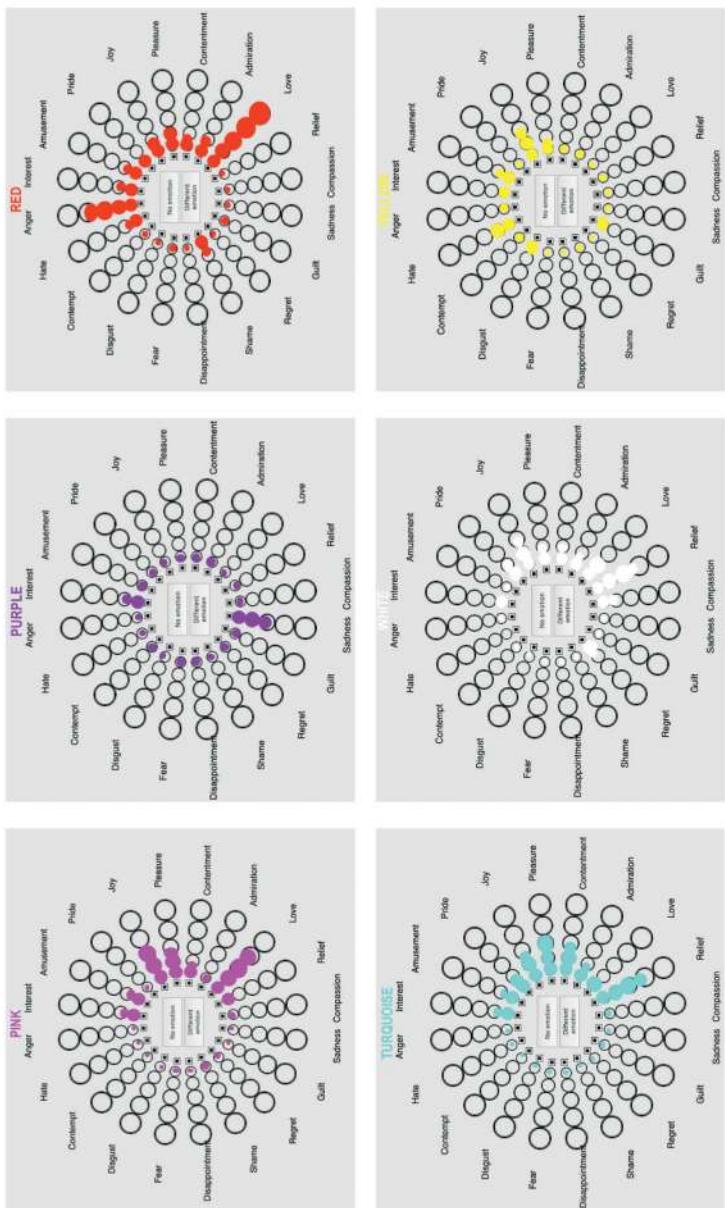
GREECE

C



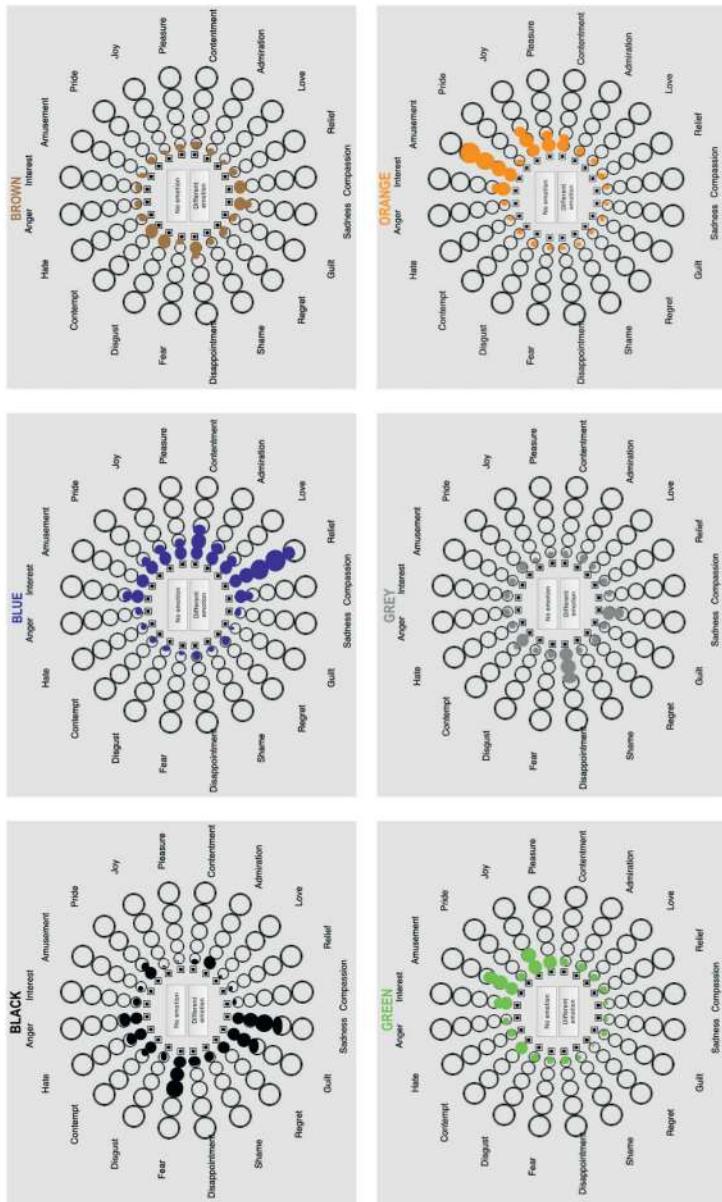
D

GREECE



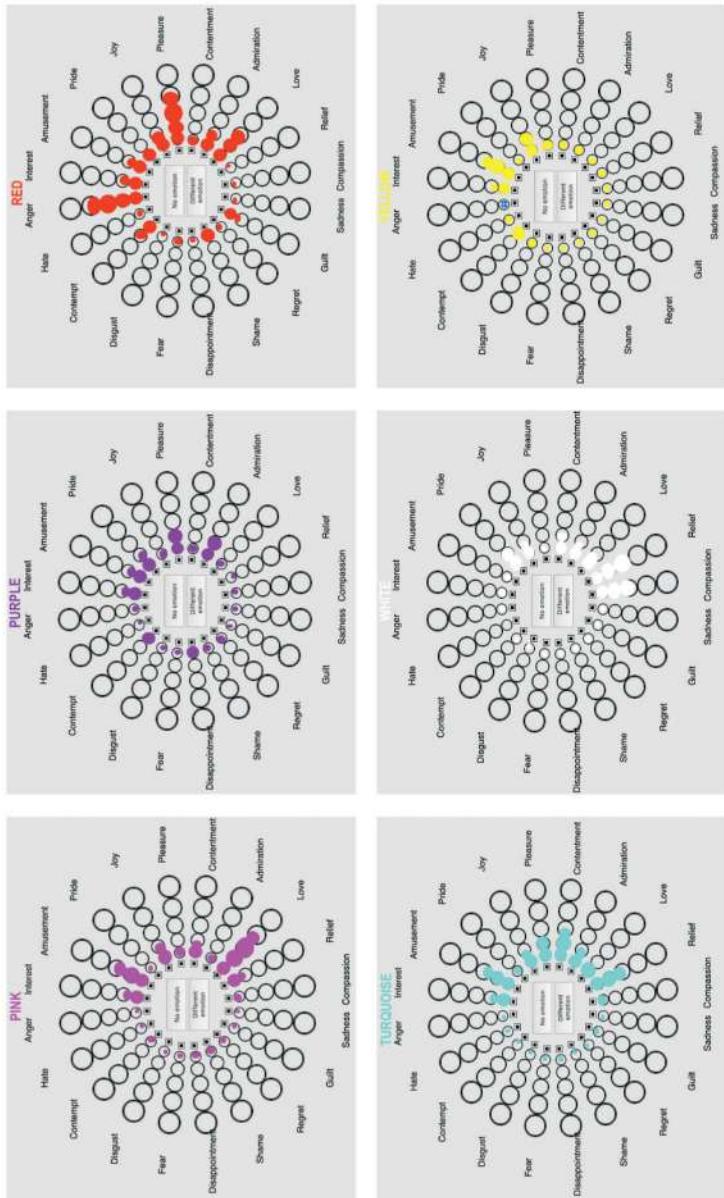
TURKEY

E



TURKEY

F



INDEX

A. AUTEURS ET TEXTES ANCIENS

- A**elianus:
 De natura animalium 2,16:
 88.
 Varia historia 2, 44: 64.
- Aeschylus: 15, 39.
 Ag.:
 668: 37.
 918-922: 253-254, 262-263.
 Cho. 11: 242.
 Pers.:
 301: 37.
 1052-1053: 242.
- Agatharchus: 15, 39.
- Anaxagoras: 15.
- Antigonus Carystius, *Historiae mirabiles* 25b1-c4: 88.
- Apollonius Rhodius, *Argonautica* 1,
 721-768: 193.
- Apuleius, *Met.:*
 10, 2-12: 322.
 10, 2, 4: 322-323.
 10, 2, 5-6: 323.
 10, 2, 6-7: 323.
 10, 5, 2: 323-324.
 10, 8-11: 323.
 11, 8-12: 235.
- Archytas, Ps., p. 7, 6 Thesleff: 330.
- Aristoteles: 16, 43-80, 84-86, 96-109,
 117-118, 187, 305.
 De an.:
 403a29-b7: 108.
 404b4-6: 98.
 414a29-b3: 98.
- 414b16-19: 98.
418a26-418b: 185.
418b4-9: 186.
418b7-20: 186.
418b28-419a1: 186.
419a1-9: 186.
421a8-15: 44.
421a8-16: 49.
421a13: 43.
422a20: 185.
424a19: 189.
425b20: 185.
426b2-7: 51.
427a22-24: 45.
427b7-11: 99.
427b7-15: 98.
427b15-24: 43, 53-54, 61,
 66, 70-71.
427b15-25: 204.
427b21-22: 97.
428a8-11: 99.
428a18-b9: 99.
428a20-25: 98.
428a24-25: 99.
429a1-2: 53.
429a4-5: 53.
429a6-8: 98.
429b1-3: 51.
431b5-10: 51.
432b29-433a1: 55.
433a9-10: 54.
433a10-13: 99.
433a11-12: 98.

- 433b5-10: 55.
 433b27-30: 99.
 434a10-12: 98.
- De motu an.:*
 701a34-36: 99.
 701b16-22: 55.
 701b18-19: 99.
 703b4-8: 55.
- Eth. Eud.:*
 1220b12-14: 48.
 1224a27: 98.
 1231a5-10: 47.
 1235b25-29: 55.
 1237a23-26: 48.
- Eth. Nic.:*
 1098a3-4: 98.
 1105b21-23: 48.
 1111a25-26: 99.
 1111b7-9: 99.
 1115a9: 97.
 1115a53-b4: 69.
 1117a20-21: 97.
 1118a1-5: 51.
 1118a1-b7: 46.
 1118a3-9: 47.
 1118a18-23: 47.
 1139a19-20: 102.
 1139a30-35: 102.
 1140b17: 66.
 1141a22-28: 99.
 1149a30-b1: 68.
 1175a29-36: 48.
- Gen. an.:*
 735b33-37: 108.
 780a9-11: 51.
 781b1-29: 50.
 784b13-15: 108.
 786a2-7: 117-118.
 786a8-12: 89.
 786a12-21: 108.
 786a29-34: 89, 117.
- Hist. an.:* 116.
 488b15: 99.
- 503b2-8: 84, 104.
 525b15-526a11: 50.
 537b12: 50.
 584a13-18: 330.
 588a22: 97.
 588a23-31: 99.
 608b2: 99.
 608b31: 97.
 609a34: 97.
 609b17: 97.
 612b18-32: 99.
 614b31-32: 99.
 618a25: 99.
 618b18: 99.
 622a3-14: 85-86.
 622b14: 97.
 627a18-19: 97.
 629b21: 97.
 630b12: 97.
 630b21: 99.
 633a: 117.
- Insomn.:*
 458b25 ss.: 53.
 460b9-17: 54.
- Mag. mor.* 1186a34-35: 48.
- Mem.:*
 449b28-30: 99.
 450a15-17: 98.
 450a25-32: 189.
 450b21-451a15: 58.
- Metaph.* 980a27-b28: 99.
- Mete.:* 185.
 371b18-375b15: 14.
 374a7-8: 108.
 374a18-19: 108.
 375a20: 186.
 377b22-23: 108.
- Mirabilia* 832b7-16: 88.
- Part. an.:*
 645a: 223.
 645a8-15: 58.
 647a30-31: 105.
 648a1-20: 105.

- 650b18-33: 105-106, 118.
 651a12-17: 105.
 657b29-658a10: 50.
 678b1-4: 105.
 679a12-14: 105.
 679a13: 103.
 679a13-14: 85.
 683a27: 50.
 691a24: 50.
 692a21-25: 84-85, 104.
- Ph.:*
 235b3: 66.
 248b19: 66.
- Poet.:* 79-80.
 1448a1: 177.
 1448a5: 63, 78.
 1448b5-19: 45, 57-59.
 1448b9-19: 204.
 1448b10: 223.
 1448b17: 59.
 1450a24: 168, 225.
 1450a25: 177.
 1450a38-b3: 205.
 1450b1-4: 58.
 1450b18-19: 65.
 1451b5-7: 60.
 1452a12-13: 65.
 1452a22-b9: 65.
 1452b33-1453a10: 65.
 1453b1-7: 65.
 1454b8: 40.
 1454b19-1455a21: 56.
 1455a1-4: 56, 61, 66.
- Pol.:* 79-80.
 1332b5: 98.
 1340a10-15: 65.
 1340a23-39: 62, 78.
 1340a35: 168, 177, 225.
 1340a35-39: 78.
 1340a40-b15: 63, 65.
- Pr.:*
 932a30: 191.
 959a37-b4: 51.
- Rb.:*
 1370a28-35: 68.
 1371b4: 223.
 1371b4-10: 58, 204.
 1371b9: 59.
 1378b1-10: 55, 68.
 1382a21-22: 66-67, 97.
 1382a25: 67.
 1382b25-1383a13: 67.
 1382b26: 67.
 1382b29-32: 97.
 1383a16-19: 67.
 1385b13-16: 67.
 1385b30-1386a4: 67.
 1410b19: 59.
 1412a1: 191.
- Sens.:*
 436b18-22: 48-49.
 437a: 185.
 437b5-7: 186.
 439b2: 185.
 439b11-12: 108.
 439b11-18: 186.
 439b15: 185.
 439b15-440b25: 51.
 439b18-440a15: 14.
 439b20: 186.
 439b31-440a6: 48.
 439b32-440a1: 15, 38.
 440a1: 77.
 440a10-11: 51-52.
 440a15: 186.
 440b18-23: 48.
 440b25: 186.
- Spir.:* 106.
- Aristoteles, Ps., *Phgn.*: 8, 342.
 812a12-b12: 64.
- Athenaeus, *Deipnosophistae*:
 8, 354e: 196.
 11, 474d: 196.
 12, 521b: 252.
- 104, 317f = 365b FHSG:
 90.

- 603f: 184-185.
603f-604a: 22.
- B**acchylides:
fr. 3, 27 Irigoin: 267.
fr. 5, 11 Irigoin: 237.
- C**aesar, *B Gall.* 5, 14, 2: 318.
Callimachus: 204.
Hymn. Dem. 118-127: 236-237,
263.
Cato, Marcus Porcius, *Agr.*: 271,
278-280.
13, 1: 277-278.
109: 332-333.
Catullus, 64, 251-264: 199.
Celsus, Cornelius: 325, 342.
Med.:
1, 9, 5: 328-329.
2, 6, 5: 326.
2, 7, 3: 332.
2, 8, 23: 326.
4, 3, 1: 320.
5, 26, 20c: 326.
5, 26, 20d: 326.
5, 26, 20e: 326.
5, 26, 27a: 326-327.
5, 26, 27b: 326-327.
5, 26, 29: 326.
5, 26, 31c: 326.
5, 26, 36a: 326.
5, 28, 3a: 326.
5, 28, 14a: 327.
5, 28, 15b: 326.
5, 28, 19b: 326.
6, 5, 1: 331.
6, 5, 2-3: 331.
6, 6, 1d: 326.
6(7), 16, 1-2: 326.
7, 7, 8a: 326.
7, 7, 14a: 326.
7, 26, 1c: 326.
8, 4, 21: 326.
- Cicero:
Acad. 2, 105: 318.
Att.:
15, 14, 4: 284.
16, 11, 1: 284.
Brut.:
22, 87: 319.
70: 177.
Cat. 3, 13: 320, 324.
Clu. 54: 319.
De or. 22, 74: 198.
Fam. 9, 16: 284.
Nat. D.:
2, 17, 42: 313.
2, 60, 150: 199.
Off. 1, 130: 312.
Part. or.:
7, 26: 189.
39: 319.
Tusc. 5, 114: 179.
Columella, *Rust.*: 271, 278-281, 298.
2, 2, 14-17: 333.
5, 10, 19: 281.
8, 2, 566: 294.
11, 3, 808: 294.
Corinna: 156.
Crassus, Licinus: 278, 303.
Ctesias, *Indica*: 159.
Curtius Rufus, Quintus, 4, 6,
17-20: 315-316.
- D**emetrius, *De elocutione*:
76: 186.
81: 191.
128-136: 186.
173-179: 186.
Democritus: 37-38, 52, 186.
fr. 68 A 33 DK: 13-15.
fr. 68 A 135 DK: 13.
Dicaeogenes, *Cypriani*: 56-57.
Dio Chrysostomus, *Or.*:
12, 25-26: 179, 220.
12, 62: 220.

- 55, 1: 195.
- Diogenes Laertius:
4, 49: 101.
7, 177: 196.
9, 46: 13.
9, 47: 15.
- Dionysius Halicarnassensis:
Ant. Rom. 5, 29: 314-315, 345.
Comp. 21: 186.
Isaeus 4, 1-2: 177.
- Dioscorides, Ps., *Theriaca* 6: 330.
- Dissoi logoi* 3, 10: 13.
- E**mpedocles: 16, 25, 52, 110, 118-119.
fr. 31 B 6 DK: 11.
fr. 31 B 21, 3-5 DK: 11.
fr. 31 B 23 DK: 5, 11-13, 38.
fr. 31 B 23, 3 DK: 166.
fr. 31 B 71, 3 DK: 10-11.
fr. 31 B 85 DK: 11.
fr. 31 B 93 DK: 11.
fr. 31 B 96 DK: 11.
- Eudemus: 100.
- Euripides, *Bacch.*:
836: 199.
852: 199.
- F**avorinus Arlensis: 218, 311, 343.
- Firmicus Maternus, *Mathesis* 1, 3, 1: 313.
- Fronto, Marcus Cornelius: 218, 311.
- G**alenus, Claudius:
Feb. diff. 7, p. 345, 5 Kühn: 330.
Hipp. Aph. 17b, 834: 329.
- Gellius, Aulus, *NA*:
1, 26, 1-4: 320.
1, 26, 8: 320.
2, 26: 311.
2, 26, 5: 312.
2, 26, 12-13: 218.
2, 26, 14: 293.
- 2, 26, 18: 311.
2, 26, 21: 343.
2, 26, 22: 318.
2, 30, 11: 318.
- Gorgias: 16, 222.
fr. 82 B 11, 6-8 DK: 12-13.
fr. 82 B 11, 17-18 DK: 5.
- Gregorius Nazianzenus:
Contra Julianum 35, 585, 3: 83.
De seipso 36, 277, 1: 83.
- Herodotus: 262.
- Herondas, *Mim.* 4: 263.
- Hesiodus, *Theog.* 554: 267.
- Hippocrates:
Aph.: 330.
3, 17: 329.
5, 42: 329-330.
Morb. II: 171.
Progn. 13: 8.
- Hipponax, fr. 41, 1 West: 237.
- Homerus: 7, 14, 166, 168, 171-172, 179, 185, 190-196, 201, 218-220, 229, 262, 342.
Il.: 272.
1, 528: 220.
3, 127-128: 193.
4, 141-147: 220.
9, 120-134: 195.
9, 144-148: 195.
9, 254-258: 195.
9, 264-291: 195.
9, 485-600: 195.
9, 501-600: 195.
13, 830: 7.
15, 569: 193.
16, 34-35: 193.
16, 100: 192.
- 17, 547-550: 254.
17, 694-701: 193.
18, 15-21: 193.
18, 22: 241.
18, 23-25: 242.
18, 32-33: 193.

- 18, 217-220: 195.
 18, 229: 195.
 18, 353: 240.
 19, 408: 195.
 20, 74: 191, 216.
 20, 490-494: 192.
 21, 21: 195.
 21, 27-30: 194.
 21, 124-127: 191.
 21, 126-127: 192.
 21, 202: 192.
 21, 249: 192.
 21, 305: 191.
 21, 326: 192.
 21, 332: 191.
 21, 333: 192.
 21, 337: 191-192.
 21, 342: 192.
 21, 343: 192.
 23, 167-169: 241.
 23, 243: 241.
 23, 252: 241.
 23, 253: 241.
 23, 418-617: 193.
 24, 14-18: 195.
 24, 669-674: 195.
 24, 793: 241.
- Od.:*
 4, 499-509: 191.
 4, 611-619: 272-273.
 6, 44-46: 240.
 8, 265: 27.
 8, 278-281: 205.
 15, 100-110: 273.
 24, 72: 241.
 24, 74: 241.
 24, 315: 241.
 24, 316: 242.
- Hymn. Dem.* 40-44: 244-245.
- I**oannes Damascenus, *Sacra paral-lela:*
PG 95, 1584B: 88.
- PG* 95, 1851B: 88.
Ion Chius: 184.
Iuvenalis:
 2, 50: 325.
 2, 97: 291.
- L**amellae aureae orphicae, 474 F
Bernabé (Hipponion): 261-262.
- L**ivius, Titus:
 2, 12, 1-2: 314.
 2, 12, 9: 315.
 2, 13, 5: 314.
 7, 10, 7: 319.
 9, 40: 263.
 9, 40, 3: 319.
 27, 47, 1-3: 319.
 34, 1, 3: 319.
 38, 21, 9-12: 316.
 39, 34, 7-8: 319.
- L**ucianus:
Cal. 2-5: 198.
De domo 21: 216-217.
Herod. 4-6: 197.
Im.:
 7: 195, 221.
 8: 179.
Rh. Pr. 6: 202.
Somn. 2: 189.
Zeux.:
 3-7: 178.
 5-6: 64.
- L**ucretius:
 4, 79-80: 327.
 4, 426-431: 224.
 5, 421: 292.
- M**arcus Aurelius, *Med.:* 344.
 1, 16, 26: 321, 334.
 1, 17, 5: 321, 334.
 3, 2: 204.
 4, 48: 203.
- M**artialis, *Epigr.:*
 1, 77: 325.

- 1, 96, 4: 289.
 2, 39, 1: 289.
 2, 96: 290-291, 306.
 3, 82, 5: 291.
 11, 53: 318.
- Melissus, 30 B 8, 2 DK: 10.
- N**epos, Cornelius: 286.
- Nicetas Choniates, *Historia*, Man.
 1, pt. 4, 136, 17: 83.
- O**vidius:
Am.:
 2, 7, 9-10: 330.
Ars am.:
 1, 119-124: 339.
 3, 126: 318.
 3, 169-192: 305.
Met.:
 1, 333: 318.
 6, 55-145: 203.
 8, 80: 282.
Pont. 7, 50: 318.
- P**acuvius, *Niptra*: 218.
- Parmenides: 16.
 fr. 28 B 8, 39-41 DK: 5, 10.
- Pausanias: 121-173, 187, 307.
 1, 14, 6: 144-145.
 1, 15-16: 195.
 1, 17, 2: 195.
 1, 18: 195.
 1, 18, 6: 141.
 1, 18, 9: 139, 141.
 1, 19, 6: 153.
 1, 22, 5: 148.
 1, 22, 6-7: 195.
 1, 28, 2: 201.
 1, 35, 4: 130.
 1, 42, 5: 140.
 1, 44, 6: 131.
 2, 2, 6: 143.
 2, 4, 2: 138.
- 2, 10, 3, 2: 140.
 2, 10, 5, 2: 137.
 2, 10, 6, 6: 130.
 2, 34, 2: 154.
 2, 37: 166.
 3, 14, 9: 155.
 3, 26, 3: 154.
 4, 13, 2, 5: 150.
 4, 14, 4: 150.
 4, 31, 6: 136-137.
 4, 34, 2: 158.
 4, 35, 9: 132, 151, 216.
 5, 11, 2-3: 136-137.
 5, 12, 6-7: 142.
 5, 18, 1: 149.
 6, 6, 11: 147.
 6, 24, 6: 139.
 6, 25, 4: 139.
 7, 22, 6-7: 146.
 7, 24, 7: 129.
 7, 26, 10-11: 142, 169.
 8, 6, 5: 156.
 8, 14, 4: 156.
 8, 21, 2: 137.
 8, 24, 12: 157.
 8, 34, 3: 149.
 8, 39, 5-6: 143.
 8, 42, 1-3: 242-243.
 8, 42, 4: 243.
 8, 42, 6: 246.
 8, 42, 11: 246-247.
 9, 4, 1: 137.
 9, 6, 5-6: 148-149.
 9, 20, 3-4: 131.
 9, 21, 4-6: 159-160.
 9, 22, 4: 156.
 10, 12, 3: 130.
 10, 25-31: 147, 195.
 10, 28, 7: 131-132, 147.
 10, 29, 1: 147.
 10, 30, 8: 147.
 10, 36, 1: 128-129, 131.
- Petronius, 67, 4: 291.

- Philo Judaeus, *De ebrietate*:
 42, 172-174: 84.
 174: 88.
- Philoponus, *In De an.*:
 15, 387, 1-35: 50.
 15, 492, 24: 54.
- Philostratus, Flavius:
Her.: 191.
 26, 16-19: 193.
 31-32: 191.
 45, 4: 195.
- Imag.*: 142, 175-225.
- Promoemium: 142, 168, 175-
 177, 189, 215-216.
 1, 1: 181-182, 190, 193.
 1, 2: 181, 196-199.
 1, 2, 1: 196.
 1, 2, 3: 197-198.
 1, 2, 4: 199.
 1, 3: 181, 202.
 1, 4: 183-184, 193, 220.
 1, 5: 181, 202.
 1, 6: 182, 197.
 1, 7: 181, 193.
 1, 9: 181.
 1, 9, 3: 181, 218.
 1, 9, 5: 199.
 1, 10: 202.
 1, 12-13: 181, 202.
 1, 12, 5: 199.
 1, 14: 191.
 1, 15: 198.
 1, 16, 1: 178.
 1, 19, 4: 218.
 1, 20: 181.
 1, 20, 2: 181, 197.
 1, 22, 2: 181.
 1, 23: 199-200.
 1, 23, 2: 199.
 1, 23, 3: 189.
 1, 24: 199.
 1, 25: 181.
 1, 25, 3: 197.
- 1, 27, 2: 188.
 1, 28: 181-182, 199-200.
 1, 29, 3: 181.
 1, 31: 181, 194, 199.
- 2, 1, 1: 217.
 2, 2: 181, 192-195.
 2, 2, 2: 193, 219.
 2, 2, 4: 194, 218.
 2, 3: 194.
 2, 4, 2: 188.
 2, 5: 181-182, 199-203, 221.
 2, 5, 1-2: 188.
 2, 5, 4: 200.
 2, 7: 181, 193.
 2, 7, 2: 192.
 2, 7, 4: 220.
 2, 7, 5: 193.
 2, 8, 6: 191.
 2, 9: 182, 221.
 2, 10: 182, 192.
 2, 12, 1: 218.
 2, 13: 182, 191.
 2, 13, 3: 217.
 2, 15: 182.
 2, 16: 191.
 2, 16, 3: 181.
 2, 17: 202.
 2, 17, 4: 181.
 2, 17, 5: 202, 219.
 2, 17, 12: 219.
 2, 18: 194.
 2, 18, 4: 219.
 2, 20, 2: 198.
 2, 26: 181, 194.
 2, 27, 2: 219.
 2, 28: 203-206.
 2, 28, 3: 204.
 2, 29: 182.
 2, 189-190: 313.
- VA: 182.
 2, 20: 195, 217.
 2, 22: 175-176, 205, 217.
 4, 7: 179.

- 6, 11: 195.
 6, 19: 206.
 6, 32, 2: 331, 335.
VS 2, 5: 189.
- Photius*, *Bibl.* 278, 525a-30b-21 =
 365A FHSG: 86-89, 107, 115-
 116.
- Pindarus*: 83.
- Plato*: 13-43, 78-79, 187.
- Cras.:*
 422e: 23.
 424a-425b: 23.
 424d-e: 40.
 432b-c: 20.
- Criti.:* 221.
 107c: 22, 39.
 116a-c: 31, 39.
 116d-e: 31, 39.
- Euthphbr.* 6c: 21.
- Grg.* 465b: 18.
- Ion* 532e: 195.
- Leg.:*
 663c: 21.
 769a7-e2: 23.
 956a: 237.
- Lys.:*
 217d: 18.
 217e: 18.
- Meno* 76c-d: 25.
- Phd.:*
 61b: 202.
 69b: 21.
 99d-e: 24.
 109b-110d: 30.
 110b-111c: 37.
 110c-d: 33.
- Phdr.:*
 239c-d: 18.
 250b-e: 30.
- Phlb.:*
 45e-47b: 29.
 51b: 29.
 51b3: 48.
- 51c: 29.
 51d: 29.
 52c-53b: 29.
- Plt.* 277c-d: 23-24.
- Prm.* 165c-d: 21.
- Prt.* 339b: 183.
- Resp.:*
 365c: 21, 188, 197.
 376e-390a: 19.
 378b: 21.
 420a-b: 185.
 420c: 165.
 420c-d: 22, 38.
 429a-430c: 18.
 472d: 23.
 474e: 184.
 484c: 23.
 500c-501e: 23.
 500e-501d: 23.
 501b: 40.
 515c-516b: 24.
 523b5-6: 19.
 528e-530b: 27.
 540a: 23.
 583b: 21.
 586b-c: 21, 197.
 595a-598d: 19.
 601a-b: 19.
 601b: 18.
 602c-d: 19.
 605c-d: 20.
 616b-617b: 31.
 616e-617b: 33.
- Soph.:*
 234b: 19.
 235d-e - 236a-c: 40, 224.
- Tht.:*
 191c-d: 189.
 208e: 21.
- Ti.:* 24, 31.
 37c: 27.
 40a7: 27.
 40c: 27.

- 45b-e: 25.
 47a-c: 27.
 55a: 25.
 56a: 26.
 56a-b: 25.
 67a: 26.
 67c-68d: 25.
 67e-68a: 26, 30.
 68a: 26-27, 185.
 68b: 26.
 68b-d: 26.
 82e-84a: 28.
 83c5: 28.
 85a1: 28.
 85a5: 28.
- Plautus:
Epid. 223-234: 305.
Merc.:
 368: 310.
 373: 310.
- Plinius Maior, *NH*: 291-298, 304-
 308, 324, 342.
 1, 8: 115.
 2, 79: 327-328.
 2, 189-190: 313.
 2, 190: 314.
 7, 41: 329.
 7, 205: 177.
 8, 122: 88, 104, 115.
 9, 60: 287, 304, 306.
 9, 63: 286.
 9, 64: 286.
 9, 141: 283.
 11, 157: 340.
 11, 224: 339-340.
 11, 225: 340-341.
 12, 26: 296.
 14, 4, 29: 296.
 15, 10: 281.
 20, 42: 339.
 20, 55: 339.
 20, 164: 331.
 21, 4: 190, 199.
- 21, 22: 288-289, 295.
 21, 27: 289.
 21, 90: 296.
 22, 3: 284.
 27, 106: 339.
 33, 4: 335.
 33, 36: 284.
 33, 40: 284.
 33, 115-117: 217.
 33, 116: 184.
 35, 19: 264.
 35, 29: 178, 185, 263.
 35, 30: 124, 188.
 35, 36: 55.
 35, 49: 343.
 35, 50: 217.
 35, 54-60: 177.
 35, 57: 296.
 35, 60: 177, 191.
 35, 67: 201.
 35, 73: 198.
 35, 77: 225.
 35, 78: 197.
 35, 79: 189.
 35, 79-80: 178.
 35, 81-83: 205.
 35, 90: 184, 224.
 35, 92: 191, 205.
 35, 94: 201.
 35, 96: 191.
 35, 98: 65.
 35, 112: 184.
 35, 114: 198.
 35, 116: 184.
 35, 122-137: 217.
 35, 123-125: 189.
 35, 125: 190.
 35, 126-127: 190.
 35, 138: 198.
 35, 145: 205.
 35, 149: 189.
 36: 169.
 36, 29: 194.

- 36, 39-40: 178.
 37, 5-7: 291.
 37, 11: 292.
 37, 12: 292-293.
 37, 18: 293.
 37, 33: 294.
 37, 34: 293-295.
 37, 37: 295.
 37, 41: 295.
 37, 55-56: 291.
 37, 62: 9.
 37, 74: 297.
 37, 77: 307.
- Plotinus: 187.
- Plutarchus: 103-104.
- Aetia physica*:
 916b6-10 = 365c FHSG:
 90-91.
 916b13-c4: 83, 91.
 916c8-f5: 91-92, 109, 118-
 119.
 916f1-5: 88.
- Alex.* 4, 3, 1: 191.
- Amat.* 759b-c: 215.
- Arist.* 5, 6, 7: 251.
- De amic. mult.*:
 96f: 83.
 96f-97a: 109-111.
- De def. or.*:
 6: 195.
 47: 195.
- De glor. Ath.*:
 346a: 177.
 346e-347a: 64.
- De Is. et Os.* 358e-f: 206.
- De soll. an.*: 104.
 978e: 83.
 978e8-f6 = 365d FHSG:
 92-93.
- Demetr.* 22: 178.
- Dion* 56, 3: 250.
- Mor.*:
 16b-c: 202.
- 18c: 184.
 56d: 184.
 575c: 179.
 674a: 184.
 759c: 190.
- Plutarchus, Ps., *Vit. Hom.* 216: 179.
- Polemon, *Physiognomonia*: 342.
- Pollux, Iulius, *Onomasticon*:
 4, 133, 154: 339, 341.
- Porphyrius, *De abstinentia* 3, 25,
 16-29 = 531 FHSG: 102-103.
- Posidippus: 177.
- Psellus, Michael, *De omnifaria doctrina* 181: 111.
- Q**uintilianus, *Inst.*:
 2, 13, 12-13: 198.
 3, 6, 25-26: 196.
 5, 10, 43: 196.
 12, 10: 177.
 12, 10, 6: 178, 198.
- S**appho: 185.
- Scribonius Largus:
 80: 331.
 125: 332.
 144: 332.
 186: 331.
- Seneca, Iunior:
Ep.:
 22, 16: 318, 344.
 65, 24: 344.
Herc. f. 862: 332.
Q Nat. 7, 12, 7: 327.
- Seneca, Vetus, *Controv.*:
 7, 1, 20: 332.
Praef. 1, 17: 325.
- Sextus Empiricus, *Math.* 7, 225-
 226 = 301A FHSG: 101.
- Silius Italicus, *Punica* 10, 541: 328.
- Simplicius, *In De an.* 206, 5: 54.
- Socrates: 18, 22-23, 29, 63, 202,
 224.

- Sophocles: 15, 184.
 Soranus, *Gyn.* 1, 45, 2: 329-330.
Stoicorum Veterum Fragmenta:
 I, 58: 189.
 I, 484: 189.
 Strato Lampsacenus: 100.
 Suetonius:
Aug. 25, 3: 318.
Ner.:
 1, 1: 303.
 2, 1-2: 303.
 2, 2: 278.
 32, 3: 289, 305.
 32, 3-4: 276.
- T**acitus:
Agr. 45, 2: 335.
Hist. 1, 17, 1: 320-321.
- Theistrius:
In De an. 89, 18: 54.
Or. 34, 11: 195.
- Theocritus: 263.
- Theognis: 83.
- Theophrastus: 81-119.
*De animalibus quae colorem
 mutant:* 81-119.
*De animalibus quae dicuntur
 invidere* 362A FHSG: 101.
De causis plantarum:
 1, 7, 4: 89.
 4, 6, 2: 89.
De lapidibus:
 4, 24: 9.
 51: 184.
 55: 124.
De lassitudine 10, 75 Sollenberger: 89.
De odoribus 63, 2 Wimmer: 89.
De sensibus 73-82: 13-15, 186.
- De sudoribus* 1, 2-6 Fortenbaugh: 107-108.
Περὶ τῶν φωλενότων: 366-370 FHSG: 101.
*Περὶ ζήτων φορητοῖς καὶ
 ἥθοντος:* 100-101.
- Thrasyllus:
 = Diog. Laert. 9, 46: 13.
 = Diog. Laert. 9, 47: 15.
- Thucydides, 2, 40-41: 178.
- V**alerius Flaccus, Quintus:
 1, 188-192: 318.
- Valerius Maximus, 8, 11, ext. 6: 198.
- Varro, *Rust.* 3, 7, 10: 333.
- Vegetius, *De re militari* 1, 2: 313.
- Velleius Paterculus, 2, 83, 1-2: 316-318, 321, 334.
- Vergilius:
Aeneis 12, 64-70: 339.
Georgica 4, 275: 282.
- Vitruvius, *De arch.:*
 1, 2, 2: 224.
 6, 1, 3-5: 313.
 6, 7, 4: 184.
 7, 5, 2: 184.
 7, 8-9: 143, 284.
 7, 9, 1: 124.
 7, 9, 2-3: 327.
 7, Praef. 10: 15, 39.
 7, Praef. 11: 224.
- X**enophon: 39.
Memorabilia:
 3, 10: 63.
 3, 10, 3-5: 176, 224.
Oeconomica 10, 5-8: 328.
Symp. 4, 57: 176.
 Xenophon, Ps., *Lac.* 5, 8: 328.

B. INSCRIPTIONS

(Les abréviations sont celles du *Supplementum Epigraphicum Graecum.*)

- | | |
|---|--|
| <i>CGRN</i> 127 = <i>LSCG</i> Suppl. 33A: | XII 4, 328,15-18: 251. |
| 252. | XII 4, 330: 250-251. |
| <i>I.Délos:</i> | XII 5, 593 = <i>LSCG</i> 97 A, 2-3: |
| 1417, <i>A</i> , I, 49-52: 249-250. | 240. |
| 1442, <i>B</i> , 54-56: 250. | <i>LSAM</i> 41, 6: 237. |
| <i>IG:</i> | <i>LSCG:</i> |
| II ² 1514, 26-28: 250. | 96: 237-238, 248, 263. |
| II ² 3606, 21-22: 267. | 97 A, 2-3 = <i>IG XII</i> 5, 593: 240. |
| V 2, 514: 238-239, 263. | <i>LSCG</i> Suppl.: |
| V 2, 514, 5-6: 251-252. | 33A = <i>CGRN</i> 127: 252. |
| XII 4, 320, 22-24: 234. | |

C. NOMS DE LIEUX, DE PERSONNES ET DE DIVINITÉS

- | | |
|---|--|
| Achaïe: 129, 146. | Apelle: 189-191, 198, 201, 205,
224-225. |
| Achille: 190-195, 219-220, 241,
272. | Aphrodisias de Carie: 170. |
| Actium, bataille: 317. | Aphrodite: 11, 137, 156, 197, 205,
217. |
| Adimante: 22. | Aphrodite Pandemos: 249. |
| Agamemnon: 195, 242, 253, 262,
272. | Apollodore d'Athènes: 177, 191. |
| Aghios Athanasios, tombe: 40,
196, 198, 222. | Apollon: 137, 140. |
| Ajax: 7, 130, 195. | Apollonius de Tyane: 175-176,
182, 203. |
| Alcibiade: 268. | Arachnè : 203-205. |
| Alcinoos: 56, 184. | Arcadie: 142, 156-157, 166, 242-
245, 251, 263. |
| Alexandre le Grand: 149, 173, 175-
177, 191, 200-201, 315-316. | Arès: 205. |
| Alexandrie: 236. | Argos: 253. |
| Ambrossos: 128, 131. | Aristodème de Carie: 189. |
| Amphion: 202. | Aristodème, roi des Messéniens:
150. |
| Andanie, mystères: 231. | Artémis: 151, 250. |
| Antigone le Borgne: 224. | Artémis Brauronia: 234, 249-250,
268, 307. |
| Antiloque: 193, 220. | Astyra: 132, 152-153. |
| Antiphilos: 198. | |
| Antonin le Pieux: 321. | |

- Athéna: 137-138, 144-145, 166, 219.
 Athènes: 138, 141, 144, 154, 178, 195, 245, 249, 328.
 Acropole: 148, 172.
 Agora: 268.
 Héphaisteion: 166.
 Olympicion: 141.
 Portique d'Hadrien: 139.
 Stade d'Hérode Atticus: 153.
 Stoa Poikilè: 137.
 Atlantide: 31, 221.
 Auguste: 141-142, 317.
- B**acchantes: 140.
 Batis: 316.
 Briséis: 272.
 Brauron: 250.
 Brutus: 303.
- C**alabros, fleuve: 147.
 Calpurnius Pison: 320.
 Canachos de Sicyone: 137.
 Carrare: 167.
 Cassandre: 196.
 Cassandre, roi de Macédoine: 319.
 Catilina: 320.
 Céos: 240.
 Champs Élysées: 241.
 Charinus: 310, 325.
 Charites: 139.
 Chiron: 194-195.
 Cléopâtre: 317.
 Cliton: 63.
 Clytemnestre: 253-254.
 Colophon: 155.
 Cômos: 196-199.
 Corinthe: 166, 235.
 Acrolithe d'Athéna Chalinitis: 138.
 Agora: 143.
 Coriscus: 58.
 Cos: 234, 250-251, 263.
- Critias: 22, 31, 221-222.
 Cyclopes: 184.
 Cypselos: 149.
 Cyrène: 215.
 Cyzique: 151.
- D**amis: 175-176.
 Damophon de Messène: 136.
 Darius: 200.
 Dédale: 178.
 Délos: 173, 215-216, 249-250.
 Thesmophorion: 249-250.
 Delphes: 130-131, 147, 195, 215.
 Leschè des Cnidiens: 131, 147, 168.
 Trésor des Siphniens: 216-217.
 Déméter: 236-238, 242-249, 263.
 Déméter Chloé: 238, 263.
 Déméter Despoina: 238, 263.
 Déméter Melaina: 242-243, 245, 256, 263.
 Démétrias: 215.
 Despoina: 238-239, 242, 244, 247, 251, 256, 263.
 Didymes, Statue d'Apollon: 137.
 Dionysos: 140, 142-145, 166, 168-169, 218.
 Dioscures: 154.
 Domitien: 331, 335, 340.
 Domitius Ahenobarbus, Cnaeus: 278, 303.
- É**gée: 148.
 Égine: 170.
 Égypte, Égyptiens: 141, 157, 167, 266.
 Élis: 139.
 Temple des Charites: 139.
 Enodia: 155.
 Er: 31.
 Ésope: 202.
 Éthiopie: 160.
 Eumélos: 189.

Euménides: 149.
 Eurydice, reine de Macédoine: 188, 222.
 Eurylochos: 147.
 Eurynomos: 132, 144, 147, 168-169.
 Euthymos: 147.

Fabius Pictor: 264.

Gaius, empereur: 291.
 Galatée: 219.
 Galba: 320.
 Ganymède: 23.
 Gaule, Gaulois: 316.
 Gê Chthonia: 248.
 Glaucus: 317-318, 321.
 Glycère: 190, 199.

Hadès: 188, 244.
 Hadrien: 139-141, 154, 169.
 Hébreux: 132.
 Hector: 7, 195, 252.
 Hélène: 12, 273.
 Hélikè: 129.
 Héphaïstos: 191-193, 205.
 Héra: 191.
 Héra Anthea: 237.
 Héraclès: 192, 201.
 Héraclès Callinicos: 234.
 Hermès: 202.
 Hérode Atticus: 267.
 Hérophile: 130.
 Hippionion: 261.
 Hyacinthe: 185, 199.
 Hydre de Lerne: 166.
 Hypnos: 149.

Ithome: 150.

Jupiter. Voir Zeus.

Kèr, Kères: 253.
 Korè: 249.

Laërte: 241.
 Lavinia: 339-340.
 Leucade, grande tombe: 21.
 Lycosoura: 238-239, 244, 247, 251, 256, 263.
 Lycurgue: 328.

Marc Antoine: 317.
 Maronée, bataille: 319.
 Marpessos: 130.
 Médée: 60.
 Mégare: 131, 140.
 Temples d'Apollon: 140.
 Memnon: 193.
 Ménécée: 183-184, 193, 220.
 Ménélas: 220, 272.
 Mer Morte: 331.
 Messénie: 150-151, 154.
 Méthane: 154.
 Milet: 237, 249.
 Mnesistratè: 250.
 Moires: 243, 247.
 Mothone, temple d'Artémis: 151.
 Mucius Scaevola: 314-316, 318, 334, 344-345.
 Munatius Plancus: 316-318, 321, 334, 340.
 Mykonos: 237-238, 248, 263.

Naples: 178.
 Narcisse: 186, 189, 199-200, 219.
 Naxos: 168.
 Néron: 276, 278, 289, 291, 303, 305-306, 331, 334-335, 344.
 Nestor: 193.
 Nicias, peintre: 146.
 Nicomède, roi de Bithynie: 142.
 Nikè: 250-251.
 Nil, fleuve: 157-158, 202.
 Nola: 264.
 Nux: 149.

- O**ctave. Voir Auguste.
 Cédipe: 46, 79-80.
 Olympe: 221, 239-240, 245.
 Olympie: 23, 141.
 Statue de Zeus: 136, 220.
 Olympos: 186.
 Onatas: 246.
 Onomastus: 319.
 Oppianicus: 319.
 Oreste: 149.
- P**amphele d'Amphipolis: 190, 225.
 Pantheia: 221.
 Pâris: 12.
 Paros: 138, 167.
 Parrhasios: 63, 177, 201, 224.
 Patrocle: 190, 193-194, 220, 240-241.
 Pausias de Sicyone: 190, 199.
 Pauson: 62-63, 78.
 Peintre de Darius: 191.
 Peithô: 249.
 Pélias: 147.
 Pénélope: 203-204.
 Pentélique: 153, 167-168.
 Penthée: 144.
 Pephnos: 154.
 Périmédès: 147.
 Persée: 153, 216.
 Perséphone: 188, 237, 242, 244.
 Phelloé: 142, 166.
 Phénix: 195.
 Phidias: 179, 201, 220.
 Phigalie: 143, 166, 242-247, 256.
 Statue de Dionysos Akratophoros: 143.
 Philippe II, roi de Macédoine: 149, 200, 222.
 Philippe V, roi de Macédoine: 319.
 Platées, statue d'Athéna Areia: 137.
- Polyclète: 183.
 Polygnote: 62-63, 78, 131, 147, 168, 177, 195, 221, 225.
 Pompée: 291.
 Pompéi:
 Mosaïque d'Alexandre: 200.
 Mosaïque du poulpe: 116.
 Porus: 175-176.
 Poséidon: 129, 145, 171, 237-238, 242, 244-245, 248.
 Préneste, mosaïque de l'Antre des Sorts: 116.
 Priam: 195.
 Protogène: 205.
 Psophis: 157.
 Pythie: 245-246.
- R**héa: 217.
 Rhodogune: 197, 200-201.
 Rome, ville: 131, 153, 170.
 Temple de Salus: 264.
 Théâtre de Pompée: 190.
- S**alamine: 242.
 Scamandre, fleuve: 130, 184, 190-192, 194-195, 216, 218.
 Sémélé: 191.
 Sémiramis: 197, 201.
 Sicyone:
 Statue d'Aphrodite: 137.
 Temple de Dionysos: 140.
 Siphnos, trésor. Voir Delphes, trésor des Siphniens.
 Sparte, Spartiates: 150, 167, 328.
 Sybaris: 147.
 Syracuse: 250, 252.
- T**anagra: 131, 156.
 Taurus, philosophe: 320.
 Taxila, temple: 175-176, 217.
 Télémaque: 272.
 Témésa: 147, 168.
 Thanatos: 149.

Thasos: 141, 167.
 Thèbes: 149, 183, 202.
 Statue d'Apollon Isménios: 137.
 Temple de Déméter Thesmophoros: 148-149.
 Télémaque: 272.
 Théon: 64.
 Thermopyles: 132, 152.
 Thésée: 148.
 Thesmophories: 245.
 Thétis: 193, 220-221.
 Tibère: 316.
 Timanthe: 178, 198.
 Timée: 22.
 Trajan: 324.
 Triteia: 146.
 Triton: 131.
 Tritonis: 145.
 Troie, Troyens: 12, 57.
 Turnus: 339.

Ulysse: 56-57, 147, 195, 218, 241, 272.

Vergina: 191, 221-222.
 Tombe d'Eurydice: 188, 222.
 Tombe de Philippe II: 41, 200, 222.
 Tombes royales: 215, 222.

Xanthe, Xanthos: 184, 191-192, 195.

Zante (Zakinthos): 157.
 Zeugma, maison de Poséidon: 178.
 Zeus: 23, 136, 141, 169, 220, 243, 248.
 Zeus Alceios: 251.
 Zeus Chthonios: 248.
 Zeuxis: 55, 64, 177, 194.

D. INDEX THÉMATIQUE

admiration: 121, 136, 141, 152, 154, 204, 272.
 affect: 43-80, 348, 353-365.
 ambiguïté: 202, 222, 276, 278.
anthêros / floridus: 124, 143.
 anthropologie: 121, 159-160, 172-173, 228-229, 231, 233, 261, 265.
 architecture: 122, 172.
augê / splendor: 11, 185.

Bile: 246, 267.
 blancheur: 18, 37, 227, 232, 234-241, 248, 254, 262, 264-269, 347. Voir aussi noir et blanc.
 blanchissement: 234-235, 241, 266, 324, 332.
 brillance: 14, 24, 26, 30-31, 235.

Caméléon: 81-89, 92-95, 103-104, 107-110, 115-116, 118-119.

colère: 108, 195, 229, 241-248, 252, 263, 267, 357, 362-364.

colorant: 222, 233, 255.

couleur: *passim*.

 changement de couleur: 81-95, 103-111, 115-119, 309-310, 315-318, 327, 332, 334-335, 339, 342, 345.

coloré: 185, 188, 216, 233, 239-240, 243, 268, 315, 318, 333-334.

incolore: 234, 315-316, 318, 321, 334.

curiosité: 121, 218.

Déception: 6, 10-11, 13, 18-20, 22, 38.
 description: 129, 133, 136, 139, 142, 145-149, 151, 154, 156-157, 159, 165, 171, 173, 175, 181-182, 184, 186, 191, 193, 195-197, 199-204, 218-219, 221-222, 225. Voir aussi *ekphrasis*.
 deuil: 149-150, 182, 198, 232, 241-248, 263.
 dieux: 190-191, 200, 218-220, 222, 227, 231, 233-235, 237, 239-240, 243, 248, 250-255, 264, 267-269.
 douleur: 43, 46-49, 51-52, 57, 60-62, 66-67, 70, 77.

Éclat: 9-11, 14, 24-25, 27.
 éducation: 175, 179-180, 195, 224-225.
ekphrasis: 168, 175-176, 192, 198-200, 202, 225. Voir aussi description.
 émotion(s): 6-7, 12-13, 16, 19-20, 27, 38, 66-71, 77-80, 82, 90, 95-98, 101-102, 105-106, 108, 116-118, 121-173, 175, 179-180, 187, 200, 205, 224-225, 227-233, 235, 239-242, 244-247, 249, 253-255, 264, 267-269, 272, 276, 305-307, 348, 353-359, 361-364.
 emprunt (vocabulaire): 186, 192, 271-272, 281-287, 292, 296-298, 308.
enargeia / euidentia: 198.
 épiclèse: 243, 263.
éthos: 201, 225.
 étonnement: 121, 125, 130, 152, 154-156.

Face (visage): 63-64, 309-310, 312, 315, 319-320, 322, 324-325, 332-333, 335, 339.

funérailles, funéraire: 240-242, 252-253, 264.

Gemme: 271, 289, 291-298, 307, 350.

Horreur: 121, 144, 147.

Imitation (mimétique): 43-44, 46, 57-61, 70-71, 78. Voir aussi *mimésis*.

intelligence pratique: 99-100, 103.

interprétation: 43, 45-46, 50, 56-57, 59, 65-66, 68-71, 78, 80.

Joie: 193, 201, 230, 232, 235, 240, 245, 355, 357, 359, 362-364.

Linceul: 240.

lumière: 9-10, 14-15, 17, 24-25, 27, 30, 32, 52, 63, 176-177, 182, 185-186, 188-189, 197-198, 202, 218, 232, 239-240, 248-249, 263, 268, 348-349, 359.

luminosité: 5, 9-11, 17, 28, 37, 176, 188, 235, 261, 349, 351, 359-360.

Médecine: 311, 324-326, 330-334, 336, 339, 342.

métaphore: 184, 205-206, 222, 271, 292-296.

mimésis: 57-58, 199, 204, 206. Voir aussi imitation (mimétique).

modelé des ombres et des lumières: 188, 202, 218, 222, 224.

mort: 69, 182-183, 188, 190, 193, 195, 232, 240-241, 253, 266.

musique: 46, 57, 61-62, 65, 71, 78, 186, 202.

Noir et blanc: 148-151, 155, 170, 181, 185.

noirceur: 227, 232, 241-248, 264, 268, 362, 364. Voir aussi noir et blanc.

Offrande: 133-134, 140, 231, 234, 238-239, 244, 246-249, 254, 268.

Pathos: 132, 158, 182.

peau: 309-314, 316-319, 325-327, 331-332, 335-336, 339, 341-342, 344.

peintres antiques: 177, 179, 182-184, 186, 191-193, 196, 198, 201, 203-206, 217-219, 223.

peinture: 5-6, 11-16, 18-23, 29, 38, 62-65, 77-79, 141-143, 145-148, 168-169, 176-181, 187-191, 195, 198, 200-203, 215-217, 221-222, 350. Voir aussi tableau.

perception: 9-12, 15-16, 19, 24, 27, 38, 44, 47-54, 60, 62, 68, 71, 106-107, 118, 185-186, 197, 228, 348-350.

peur: 44-46, 48-51, 54-55, 58, 64-67, 69-70, 77, 79-81, 85-86, 90-93, 95-97, 105, 109, 116-117, 355, 357, 362, 364.

phantasia: 53-56, 66-71, 101.

physiognomie: 313, 329, 341-343.

pigment: 188, 191, 233, 239, 271, 282, 284, 291, 297-298, 306-307.

plaisir: 12, 21, 29, 31, 39, 43-52, 57-61, 70, 96, 179, 187, 200, 204, 223, 230, 239-240.

plaisir esthétique: 6, 13-14.

pneuma: 89, 91, 93, 104, 106-109, 115.

poèmes homériques. Voir Index A
s.v. Homerus.

poésie: 46, 60, 65, 79-80, 183, 199.

polychromie: 122, 135, 140, 142, 146, 165, 170-173, 184, 194, 216-217, 239.

poulpe: 81-88, 90-95, 103-111, 116-119.

pourpre: 37-38, 124, 146, 167, 181-182, 186, 192-193, 200, 218, 220, 222, 227, 231-232, 248-254, 264-265, 267-268, 282, 283, 285, 289, 295, 304, 308, 350-353, 358, 362, 364.

prestige: 137, 172-173, 188, 271-276, 281-283, 285-286, 289-291, 296-298, 304, 306-307.

psychologie: 9, 45, 49, 55-56, 67-70, 82, 94-104, 228-229, 231, 235, 252, 255, 261, 347-365.

pureté: 230, 234, 251, 269.

Raison: 91, 98, 100, 102, 104, 197.

rang social: 271-276, 282, 285, 287-288, 290-292, 296-298, 305, 307.

rhétorique picturale: 180, 183-190, 202.

rituel: 229-235, 238, 240-241, 247-248, 250-252, 254-256, 262-266, 268-269, 350.

rouge: 124-125, 128-130, 132, 142-144, 153, 160, 165-169, 229, 231-232, 239, 249, 254, 261, 264, 268, 347, 349-353, 358, 360-363.

rougissement: 322-324, 329, 332.

Ssacrifice: 237, 239, 245-248, 250-251, 269.

- sang: 85, 87, 89, 105-109, 118, 181, 183-184, 192-193, 216-217, 220, 254-255, 261, 267-269.
- sculpture, plastique: 53, 61-66, 122, 135, 141-146, 148, 168, 169, 172-173, 176-177, 188, 204, 217, 350. Voir aussi statue.
- skenographia*: 15.
- skiagraphia*: 5, 15-16, 19-23, 40, 188, 197, 221, 224.
- splendeur: 248-254, 263.
- statue: 134-142, 144, 154, 157-158, 165-167, 169-170, 183, 217, 220, 239, 243, 245-247, 250, 266, 268. Voir aussi sculpture.
- subjectivité: 180.
- T**ableau: 43, 45-47, 52-61, 64, 66, 70-71, 78, 145-148, 167, 178-181, 187-192, 194-206, 217, 219, 222-223. Voir aussi peinture.
- tarandos*: 87-89.
- teint: 183-184, 197, 224, 229, 309, 311, 313-315, 318-320, 325-326, 328-330, 332, 335, 341-342.
- teinture: 248-249, 253, 266-267, 271, 282-291, 298, 305-308.
- terme de couleur abstrait/concret: 176, 182, 184-185, 202, 271, 277, 285, 293-294, 298, 304-306.
- textile: 234, 237, 266, 271, 285, 287-289, 307.
- tbauma*: 136, 151-156, 169, 216, 218.
- tromperie: 135.
- V**érité: 5, 10, 12-13, 16, 20, 23-24, 160, 223.
- vêtement: 139, 147, 150, 176, 234-235, 240, 242-243, 245, 247, 249-252, 265-266, 268-269.

Entretiens sur l'Antiquité classique

Derniers volumes parus

- LV. *Eschyle à l'aube du théâtre occidental* 2008 (2009)
- LVI. *Démocratie athénienne – démocratie moderne : tradition et influences* 2009 (2010)
- LVII. *Entre Orient et Occident : la philosophie et la science gréco-romaines dans le monde arabe* 2010 (2011)
- LVIII. *L'organisation des spectacles dans le monde romain* 2011 (2012)
- LIX. *Les Grecs héritiers des Romains* 2012 (2013)
- LX. *Le jardin dans l'Antiquité* 2013 (2014)
- LXI. *Cosmologies et cosmogonies dans la littérature antique* 2014 (2015)
- LXII. *La rhétorique du pouvoir. Une exploration de l'art oratoire délibératif grec* 2015 (2016)
- LXIII. *Économie et inégalité : ressources, échanges et pouvoir dans l'Antiquité classique* 2016 (2017)
- LXIV. *La nuit. Imaginaire et réalités nocturnes dans le monde gréco-romain* 2017 (2018)
- LXV. *Formes et fonctions des langues littéraires en Grèce ancienne* 2018 (2019)
- LXVI. *Psychologie de la couleur dans le monde gréco-romain* 2019 (2020)

La plupart des volumes de la série sont disponibles chez les dépositaires.

Dépositaire en Suisse

Librairie Droz S.A.
Rue Firmin-Massot 11
CH -1206 Genève

Tél. : (+41-22) 346 66 66
Fax: (+41-22) 347 23 91
E-mail: droz@droz.org
www.droz.org

Distribution in North America

ISD LLC
70 Enterprise Drive, Suite 2
Bristol, CT 06010
USA

Tel: (+1) 860 584-6546
Fax: (+1) 860 516-4873
E-mail : info@isdistribution.com
www.isdistribution.com

Dépositaire en Allemagne

Dr. Rudolf Habelt GmbH
Am Buchenhang 1
D-53115 Bonn

Postfach 150104
D-53040 Bonn

Telefon: (+49-228) 923 83-0
Telefax: (+49-228) 923 83-6
E-mail: info@habelt.de
www.habelt.de

Psychologie de la couleur dans le monde gréco-romain

Huit exposés suivis de discussions et d'un épilogue

*M.M. Sassi, E. Cagnoli Fieconni, K. Ierodiakonou,
P. Jockey, A. Rouveret, A. Grand-Clément,
D.B. Wharton, D. Reitzenstein, C. Mohr.*

*Entretiens préparés par Katerina Ierodiakonou
et présidés par Pierre Ducrey, 26-30 août 2019*

La psychologie des couleurs se trouve au cœur de ce volume. Les communications embrassent un vaste champ chronologique, allant des présocratiques à Philostrate, Pausanias et Théophraste, en passant par Platon et Aristote. À ces chapitres s'ajoutent des études thématiques sur certaines valeurs suggérées par les couleurs, comme le mal (*color malus*), le prestige (la pourpre impériale) ou la piété.



9 782600 007665

ISSN 0071-0822

ISBN 978-2-600-00766-5

Prix: CHF 55.-