

Couleur et esthétique classique au XIX^{ème} siècle : l'art grec antique pouvait-il être polychrome ?¹

Adeline Grand-Clément

Traditionnellement, l'Antiquité évoque peu un monde de couleurs. L'éloignement chronologique et les difficultés de conservation des pigments colorés expliquent en partie la perception achromatique, en noir et blanc, que l'on en possède habituellement.

Pourtant, la couleur occupait une place très importante au sein de la culture grecque². L'usage de la polychromie — une polychromie assez vive — est attesté dans l'ensemble des manifestations de l'art antique : en peinture, bien sûr, mais aussi dans l'architecture et la sculpture. La prise de conscience de cette réalité a eu lieu essentiellement au moment où s'épanouit, en Europe, le néo-classicisme³. En effet, dès la fin du XVIII^{ème} siècle, voyageurs et archéologues relèvent des traces de polychromie sur les sites antiques qu'ils visitent ou étudient, en Italie du sud, en Sicile et en Grèce. Des années 1830 à 1860 s'engage alors une controverse au sein du monde des savants, en France principalement, entre ceux qui s'emploient à faire admettre cette évidence, et ceux, au premier rang desquels les membres de l'Académie des Beaux-Arts, qui se refusent à imaginer des temples helléniques « bariolés », tout particulièrement le Parthénon, monument symbolisant l'apogée du classicisme athénien⁴.

1. La communication présentée à Barcelone s'appuyait sur un certain nombre d'illustrations en couleurs. Il était difficile de les faire toutes figurer ici. Nous nous efforcerons donc, dans la mesure du possible et chaque fois que cela sera utile, de fournir au lecteur les références qui lui permettront de trouver des reproductions en couleurs de ces images.
2. C'est ce que je m'emploie à montrer, pour la période archaïque, dans une thèse de doctorat, préparée à l'Université de Toulouse Le Mirail et intitulée « Histoire du paysage sensible des Grecs à l'époque archaïque : le problème des couleurs ».
3. On désigne de la sorte le phénomène culturel et artistique de la fin du XVIII^{ème} et du début du XIX^{ème} s., né en réaction au mouvement baroque, et qui s'oppose ensuite au romantisme et au renouveau de l'intérêt pour le Moyen Âge. Il prend pour modèle l'Antiquité, surtout la Grèce ancienne ; l'un de ses plus grands théoriciens est J. J. Winckelmann.
4. Philippe Fagot a été le premier à attirer mon attention sur l'intérêt de ces débats, lors d'une conférence à l'abbaye de Belleperche ; je tiens à l'en remercier.

Pourquoi tant de résistances à admettre la polychromie de l'art grec, au début du XIX^{ème} siècle ? Est-ce à dire que la couleur ne trouve pas sa place au sein de l'idéal esthétique classique, fait de « noble simplicité » et de « grandeur calme », comme l'a défini J. J. Winckelmann au siècle précédent ? Pourquoi l'art grec, élevé au rang de modèle suprême, ne *pouvait-il* être polychrome ? Ces interrogations invitent en fait à s'interroger sur le sens de l'expression *esthétique classique*. S'agit-il des canons en vigueur dans la Grèce antique, durant la période d'« apogée » que l'on nomme *classique* ? Ou fait-on référence aux idéaux artistiques du *néo-classicisme*, vingt-trois siècles plus tard ? En théorie, aux yeux des Européens des XVIII^{ème}-XIX^{ème} siècles, la question n'a pas de sens puisqu'ils revendiquent une équivalence parfaite entre les deux : le néo-classicisme se réclamant du classicisme antique qu'il prend pour modèle, il n'y a pas lieu de distinguer les inclinaisons esthétiques des Modernes de celles des Anciens.

Cependant, les difficultés à admettre que la plastique grecque était polychrome font éclater le caractère fictif de cette identification. L'analyse des débats qui ont lieu au XIX^{ème} siècle en Europe, surtout en France⁵, révèle que l'influence procède plutôt d'un mouvement inverse : c'est l'esthétique contemporaine qui projette ses propres canons sur une Grèce classique imaginée, réinventée. Les découvertes archéologiques, en modifiant la vision de l'art grec, par la révélation de sa riche polychromie, menacent donc en retour les fondements de l'édifice néoclassique.

Avant de réfléchir de façon plus précise à la place qui peut être celle de la couleur au sein de l'esthétique classique, nous allons revenir sur les principales étapes du processus qui a conduit à l'acceptation de la polychromie antique. Au temps des découvertes et de leur diffusion, à partir de l'extrême fin du XVIII^{ème} siècle, succède celui des débats qui animent le milieu savant européen, surtout français, et témoignent de la recherche d'un compromis dans le courant du XIX^{ème} siècle.

L'art grec classique et les couleurs : archéologie d'une (re)découverte

A la fin du XVIII^{ème} siècle, la connaissance de l'art grec reposait sur deux types de sources : d'une part les témoignages littéraires antiques, notamment ceux de Pausanias, de Plinie l'Ancien ou de Théophraste ; d'autre part les œuvres — le plus souvent des copies romaines, en marbre — connues depuis la Renaissance et conservées dans les collections des antiquaires. La méthode fondée par Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) pour élaborer son *Histoire de l'Art dans l'Antiquité*, publiée en 1764, a en effet mis l'accent sur l'observation directe des sculptures, sans toutefois renier la tradition philolo-

5. Si, dans un souci de concision et de clarté, notre propos se limite essentiellement au cas français, nous tenons compte des échos, des prolongements, qui ont lieu en Allemagne et en Angleterre.

gique. La connaissance des textes restait nécessaire mais devait être complétée par l'examen visuel des œuvres. Toutefois, en dépit des désirs qu'il a formulés, J. J. Winckelmann n'a jamais fait le « voyage de Grèce » : sa perception de l'art grec reposait sur l'observation des collections romaines qu'il avait eu l'occasion d'étudier.

La manière dont s'est construite la connaissance de l'art grec a donc eu une incidence sur la place — ou plutôt devrait-on dire l'absence de place — réservée aux couleurs dans la définition du modèle classique. En effet, les œuvres étudiées, conservées dans les collections, étaient connues depuis longtemps et avaient beaucoup circulé. Effacées par le nettoyage méticuleux et méthodique effectué lors de leur découverte, puis par les effets destructeurs de la lumière et de l'humidité atmosphérique, les traces de leur polychromie originelle avaient disparu⁶. Les sculptures classiques tant admirées éclataient donc de blancheur. De plus, un certain nombre d'entre elles était connu sous la forme de moulages en plâtre⁷, qui permettaient une large diffusion, enrichissant les collections des antiquaires ainsi que les salles des écoles de beaux-arts, où ils servaient de modèles aux artistes.

Quant aux textes antiques connus, ils comportaient finalement peu d'allusions à une riche polychromie de la sculpture et de l'architecture grecques. Par exemple, Pausanias s'attache davantage à décrire les scènes figurées, relater les mythes évoqués, éventuellement préciser les matériaux précieux utilisés, qu'à évoquer l'usage de la peinture ou le choix des couleurs sur les monuments qu'il visite et les œuvres qu'il admire. Il suffit, pour s'en convaincre, de lire les phrases qu'il consacre à la description du Parthénon :

« Quand on entre dans le temple qu'on appelle le Parthénon, tout ce qui se trouve dans le fronton, tout cela a trait à la naissance d'Athéna ; à l'arrière au contraire, c'est la dispute de Poséidon et d'Athéna pour la possession du pays. La statue de culte, elle, est d'ivoire et d'or ; au milieu du casque qui la surmonte se trouve une représentation du Sphinx [...]. De chaque côté du casque on a figuré des griffons en relief [...]. La statue d'Athéna la représente debout avec une robe qui tombe jusqu'aux pieds ; sur la poitrine on a enchâssé la tête de Méduse, elle aussi en ivoire ; Athéna tient une Victoire de quatre coudées environ, et dans l'autre main une lance ; un bouclier est posé contre ses jambes et près de la lance il y a un serpent. Ce serpent serait Erichthonios. On a en outre sculpté la naissance de Pandore en relief sur la base de la statue. »⁸

6. Citons l'exemple du groupe statuaire connu sous le nom de « Laocoon » : F. QUEYREL, « Les couleurs du Laocoon », in E. DÉCULTOT, J. LE RIDER *et alii* (éd.), *Le Laocoon : histoire et réception*, PUF, Paris 2003, pp. 57-70.
7. Du reste, ces opérations répétées de moulage contribuèrent en grande partie à faire disparaître les maigres traces de couleur qui pouvaient subsister sur les originaux.
8. Pausanias, *Perieg.* I 24,5-7 (traduction de Jean Pouilloux, dans Pausanias, *Description de la Grèce. Livre I : l'Attique*, Les Belles Lettres, CUF, Paris 1992, pp. 77-78). J. Pouilloux

Le périégète porte son attention sur les motifs mythologiques représentés, plus que sur la matérialité du monument. Il ne fait aucune mention des couleurs, autres que celles induites par l'usage de matériaux précieux. De la même manière, la grande peinture grecque mentionnée dans les textes est présentée davantage comme un exercice de dessin que comme une mise en couleurs⁹.

En fait, il existe bien quelques mentions explicites de peinture sur la sculpture, chez Pline l'Ancien ou chez Platon par exemple ; cependant, si certaines avaient parfois été relevées, elles n'avaient pas fait jusque là l'objet d'un commentaire appuyé¹⁰.

Ainsi, au début du XIX^e siècle, primait une approche essentiellement esthétique, contemplative, qui considérait l'art classique comme un modèle admirable. Si J. J. Winckelmann ne s'est pas rendu en Grèce, c'est probablement pour ne pas risquer d'ébranler le mythe qu'il avait construit, en confrontant sa vision idéale à une Grèce bien réelle. Or, au tournant du XIX^e siècle, un changement décisif s'opère : celui de la naissance de l'archéologie moderne¹¹, qui va profondément renouveler la connaissance de l'art grec en Europe occidentale. Les progrès permettent la découverte *in situ* de vestiges ayant conservé des traces de polychromie. Les observations réalisées en Grèce même, par les voyageurs curieux puis par les archéologues, jouent donc un rôle décisif dans la mise à l'épreuve de cet idéal.

Les premières observations publiées, au sujet de traces de couleurs sur les édifices grecs, sont faites par deux Anglais, le peintre James Stuart et l'architecte Nicholas Revett, envoyés en Grèce de 1751 à 1753 par la société des Dilettanti¹². Ils ont pour mission de rassembler des modèles de dessins architecturaux destinés aux artistes contemporains. A leur retour, ils publient une somme, les *Antiquities of Athens*, qui décrit l'ensemble des monuments athé-

souligne fort justement que « ce n'est pas d'esthétique que Pausanias se préoccupe, mais d'histoire », et qu'il ne faut pas comparer son œuvre aux descriptions d'un Chateaubriand ou d'un Renan (Pausanias, *Description de l'Attique*, Maspéro, Paris 1972, p. 15 et 21).

9. La redécouverte de l'art antique à la Renaissance concerne avant tout l'architecture et la sculpture. La peinture reste essentiellement un rêve littéraire, mis en image par les *ekphrasis* de Philostrate ou de Lucien. Aussi, la réalité archéologique déçoit, comme à Pompéi ou à Herculaneum : on considère généralement qu'il s'agit d'artefacts de la grande peinture grecque. La découverte de la peinture grecque est en fait surtout l'affaire du XX^e siècle.
10. Voir par exemple Pline, *H.N.* XXXV 133, avec la question délicate de l'interprétation du terme *circumlitio*, et Platon, *Rép.* IV 420c. C'est à A. Quatremère de Quincy que revient le mérite d'avoir rassemblé les évidences, en 1814 (voir *infra*). Pour une mise au point récente sur ces témoignages littéraires : O. PRIMAVESI, « Farbige Plastik in der Antiken Literatur ? », in V. BRINKMANN *et alii* (dir.), *Bunte Götter; die Farbigkeit antiker Skulptur*, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, Munich 2004, pp. 219-237.
11. Comme le souligne A. Schnapp, désormais, « pour ceux qui se veulent, face aux antiquaires les plus aventureux, des archéologues, le temps des collections sauvages, de la pure jouissance esthétique est passé » (A. SCHNAPP, *La conquête du passé. Aux origines de l'archéologie*, Carré, Paris 1993, p. 377).
12. Il s'agit d'une association d'amateurs éclairés issus de l'aristocratie, fondée à Londres, en 1734, pour l'encouragement des beaux-arts et la promotion de l'Antiquité.

niens. Dans le premier volume, les Anglais évoquent la présence de coloration sur plusieurs temples, dont le Théseion et le Parthénon¹³. Le premier volume paraît en 1762 en Angleterre, mais n'est traduit en français qu'en 1822. Une autre publication monumentale, dirigée par Abel Blouet, joue un rôle important en France : celle de l'expédition scientifique de Morée, menée en 1829 sur le modèle l'expédition d'Égypte. Elle conforte les observations effectuées par les voyageurs anglais¹⁴.

L'archéologie confère à ces découvertes un caractère scientifique indiscutable, ainsi que le sceau de l'authenticité. Vers 1812, suite aux fouilles menées en Grèce sur un certain nombre de temples, les éléments architecturaux peints retrouvés sur les ruines des temples d'Égine, de Bassae ou de Sélinonte, font l'objet des premières publications. Les archéologues découvrent souvent des traces de couleurs vives, mais qui disparaissent très rapidement et ne sont alors conservées que dans de rapides aquarelles exécutées sur le vif¹⁵.

Ainsi, dès le début du XIX^{ème} siècle, les attestations de polychromie se multiplient ; elles ne font que s'amplifier au cours du siècle, pour culminer lors des grandes fouilles sur l'Acropole d'Athènes, dans les années 1880, qui mettent au jour des dizaines de statues de *korai* encore vivement colorées¹⁶. La lenteur de la prise de conscience du phénomène, au sein des milieux savants, s'explique en partie par le fait que les moyens de diffusion des découvertes restent relativement limités comparés à ceux dont nous disposons actuellement — photographies et vidéos en *couleurs*. Or, admettre le caractère polychrome de la plastique grecque nécessite un contact visuel direct : la couleur est une donnée sensible qui passe par les images plus que par les mots¹⁷.

Au XIX^{ème} siècle, différents canaux permettent de diffuser ces découvertes : d'une part les dessins et les publications, davantage réservées au cercle restreint des savants ; de l'autre, des expositions, au sein des musées qui fleurissent en Europe, ou lors des salons internationaux.

Pour être convaincante, la mention, dans les publications scientifiques, de traces de polychromie, révélées par les voyages ou les fouilles, nécessite la présence de planches en couleurs. Or le procédé de la lithographie permet seulement de reproduire, par l'impression, des dessins en noir et blanc. Pour y ajouter de la couleur, il faut que les gravures, une fois imprimées, soient

13. J. STUART et N. REVETT, *Antiquities of Athens*, I, Londres 1762, p. 10.

14. A. BLOUET (dir.), *Expédition scientifique de Morée*, Didot, Paris 1831-1838, 3 vol.

15. Par exemple à Égine : W. COCKERELL, « On the Aegina Marbles », *Journal of Science and the Arts* VI, 1819, pp. 340-341.

16. Parmi les nombreuses publications qui se font l'écho de ces découvertes, citons H. LECHAT, « Observations sur les statues archaïques de type féminin du musée de l'Acropole », *BCH* 14, 1890, pp. 552-572.

17. Nous reviendrons sur ce point dans la dernière partie, puisque c'est justement ce que les néo-classiques reprochent à la couleur.

aquarellées à la main, planche par planche, d'après le dessin original. On conçoit aisément le surcoût induit par cette pratique, sans compter les risques d'erreur ; la possibilité de donner à voir les manifestations d'un art antique polychrome, par une large diffusion, s'en trouve limitée. Ainsi, les planches des *Antiquités d'Athènes* de J. Stuart et N. Revett proposent seulement des gravures en noir et blanc.

Inventée à la fin des années 1830, la technique de la chromolithographie permet enfin l'impression d'images en couleurs, dans des tirages à des milliers d'exemplaires. Le recours à ce procédé, quoique coûteux, se généralise et permet des publications comportant davantage de planches colorées. En 1851, Jacques-Ignace Hittorff se félicite de l'invention de cette toute nouvelle technique, qu'il utilise pour les illustrations de l'ouvrage qu'il publie en 1851 sur la polychromie de l'architecture antique¹⁸. C'est encore la chromolithographie qui permet de diffuser auprès des savants européens les images des *korai* peintes de l'Acropole d'Athènes, à la fin du XIX^e siècle.

Très tôt, des expositions proposent également au grand public de prendre connaissance des nouvelles découvertes de l'archéologie. Ainsi, en 1816, les sculptures polychromes du fronton d'Égine, « restaurées » par le sculpteur danois Bertel Thorvaldsen, sont présentées à la Glyptothèque de Munich¹⁹, à la demande du prince Louis de Bavière, qu'enthousiasment les nouvelles découvertes. Le public peut alors y admirer une reconstitution en plâtre vivement coloré de la façade du temple. Le retentissement de cette présentation dépasse les frontières de l'Allemagne. Elle reste en place jusqu'à la fin du XIX^e siècle, lorsque l'archéologue Adolf Furtwängler, devenu directeur de la Glyptothèque, décide d'exposer dans le musée une nouvelle reconstitution, plus fiable, étayée sur les fouilles qu'il a lui-même menées à Égine, et les découvertes récentes de l'Acropole d'Athènes²⁰.

D'autres types d'initiatives, dont le caractère scientifique est davantage sujet à caution, permettent également de diffuser, au sein du public européen, l'image d'une sculpture et d'une architecture antiques polychromes. Ainsi, en 1854, le sculpteur John Gibson exhibe à Rome, et douze ans plus tard à l'Exposition universelle de Londres, une statue en marbre représentant la déesse Aphrodite, connue sous le nom de *Tinted Venus*²¹. La nouveauté et l'originalité de cette œuvre néo-classique résident dans le fait que la surface de la pierre est entièrement colorée. Le sculpteur ne s'est pas limité à peindre les yeux en bleu, les lèvres et les cheveux en brun-rouge, mais également la peau, qu'il a subtilement teintée, afin de lui donner l'apparence de la

18. J.-I. HITTORFF, *Restitution du temple d'Empédocle à Sélinonte. L'architecture polychrome chez les Grecs*, Firmin Didot, Paris 1851. Voir *infra* et **ill. 2-4**.

19. Il s'agit de la première galerie de sculptures publiques, construite par l'architecte Leo von Klenze, dans le but d'abriter les marbres d'Égine, récemment acquis par Louis de Bavière.

20. Voir I. KADER, « Täuschende Spielereien », in V. BRINKMANN *et alii* (dir.), *Bunte Götter...*, p. 246.

21. Voir ill. dans A. BLÜHM *et alii*, *The Colour of Sculpture. 1840-1910*, Van Gogh Museum, Amsterdam 1996, pp. 26-27 et 122-123.

vie²². Même si, en définitive, l'usage de la couleur demeure modéré, beaucoup de visiteurs sont choqués par cette innovation et par la sensualité dégagee par la statue, incompatible avec l'image qu'ils se font de l'Antiquité classique.

Des essais comparables ont lieu en France, généralement stimulés par les commandes de riches amateurs d'Antiquité. Ainsi, entre 1846 et 1855, le sculpteur français Charles Simiart confectionne, sous le patronage du duc de Luynes, une réplique de la statue chrysiléphantine d'Athéna, que Phidias avait réalisée pour le Parthénon, celle-là même que Pausanias s'emploie à décrire dans l'extrait cité plus haut. Cette *Athéna Parthenos* de presque trois mètres de haut est présentée à l'Exposition universelle de Paris de 1855²³. Le public, intrigué, ne sait comment interpréter cette statue : création moderne ou reproduction fidèle d'un original antique²⁴ ? Quelques années plus tard, en 1859, l'architecte et archéologue français Jacques-Ignace Hittorff expose au salon de Paris, aux côtés de dessins d'architecture antique, la maquette d'un temple grec polychrome. Il s'agit du « temple des Muses », réalisé à la demande du prince Jérôme-Napoléon, cousin de Napoléon III, qui souhaite l'offrir à la tragédienne Rachel, dont il est épris. Les murs du temple, à l'extérieur comme à l'intérieur, sont recouverts de stucs colorés, sur lesquels se détachent les colonnes teintées en jaune²⁵. Pour réaliser cette maquette, J.-I. Hittorff a utilisé les résultats de ses propres recherches archéologiques concernant un temple grec de Sicile, le temple B de l'acropole de Sélinonte, appelé alors improprement « temple d'Empédocle », dont il s'est efforcé de reconstituer la polychromie, dans un ouvrage paru en 1851²⁶.

A la fin du XIX^{ème} siècle, lorsque la polychromie de l'art grec, et notamment de la sculpture, fait l'objet d'une meilleure connaissance, les expérimentations se multiplient dans les musées. En 1882, un archéologue allemand qui mène des fouilles à Olympie, Georg Treu, devient directeur du Musée de Dresde. Sous son autorité et à sa demande, des artistes peignent des moulages en plâtre d'œuvres antiques, afin de recréer ce qu'ils jugent être l'effet original²⁷. De

22. Pour cela, il s'est efforcé de retrouver une technique antique, en mélangeant la peinture à de la cire chaude.

23. La statue se trouve toujours en place au château à Dampierre. Voir V. BRINKMANN *et alii* (dir.), *Bunte Götter...*, ill. 426, p. 261.

24. L'un des principaux détracteurs de la sculpture est Charles-Ernest Beulé, grand érudit français, à qui l'on doit la publication de l'Acropole d'Athènes ; il la considère comme un leurre destiné à tromper le public (C.-E. BEULÉ, *La statuaire d'or et d'ivoire, la Minerve de M. Simiart*, Paris 1856).

25. Ils abritent une statue de Rachel, présentée sous les traits de la Muse Melpomène. Voir C. DE VAULCHIER, « Le temple des Muses. 1854-1859 », in Hittorff, *Un architecte du XIX^{ème} s. Catalogue de l'exposition au Musée Carnavalet, 20 octobre 1986-4 janvier 1987*, Musée Carnavalet, Paris 1986, pp. 259-265, notamment ill. 355-356, pp. 262-263. La maquette aurait été détruite lors de la Commune.

26. Voir *supra*, n. 18 et *infra*.

27. Citons par exemple la « Psychè de Capoue », moulage en plâtre peint par Ernst Sattler vers 1893, à partir d'une copie romaine d'un original grec du I^{er} s. av. J.-C. (voir dans A. BLÜHM Andreas *et alii*, *The Colour of Sculpture...*, ill. 2, p. 118).

même, en 1891, au Musée Fine Arts de Boston, une exposition s'efforce de présenter au public la reconstitution de deux sculptures grecques en marbre, entièrement peintes : un Hermès de Praxitèle et une Vénus Genitrix²⁸.

L'accumulation des révélations, désormais accessibles aux savants européens ainsi qu'à une partie du grand public, bouleverse donc ce que l'on savait de l'art classique, notamment en attestant l'usage de la couleur dans l'ensemble des manifestations de la plastique grecque. Au prix de débats souvent passionnés, en France surtout, au sein de l'Académie des Beaux-Arts, elle nécessite une révision des canons esthétiques définis par J. J. Winckelmann.

Le modèle classique à l'épreuve de la couleur : réactions, débats

Si les discussions les plus virulentes ont eu lieu en France, c'est en grande partie en raison du rôle joué par deux savants français, Antoine Quatremère de Quincy et Jacques-Ignace Hittorff, dans le déclenchement du débat sur la polychromie de l'art antique. Dans deux domaines distincts, et chacun à leur manière, ils sont les premiers à rassembler les évidences de façon cohérente et à tirer les conclusions qui s'imposent.

En 1814 paraît l'œuvre pionnière et décisive d'un grand érudit, A. Quatremère de Quincy (1755-1849), secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts : *Le Jupiter Olympien*, le fruit de recherches qu'il mène depuis les années 1780. Le sous-titre en précise le contenu : *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 toreutique²⁹, et l'histoire de la statuaire en or et ivoire chez les Grecs et les Romains, avec la restitution des principaux monuments de cet art et la démonstration pratique ou le renouvellement de ses procédés mécaniques*. Le caractère novateur de cet ouvrage, qui rassemble la somme des éléments connus alors sur la sculpture polychrome antique, réside dans le fait qu'il affirme de manière appuyée le fait que l'art grec classique n'était pas monochrome et appréciait l'alliance de matériaux colorés. A. Quatremère de Quincy semble bien être le premier à employer le terme de polychromie à propos de l'art grec et se montre pleine-

28. La première des deux statues, découverte dans l'Heraion d'Olympie en 1877, possédait des vestiges de couleur rouge sur les lèvres et les lanières des sandales, de brun rougeâtre sur la chevelure. Voir E. ROBINSON, *The Hermes of Praxitels and the Venus Genitrix*, A. Mudge and son, Boston 1892. L'auteur signale que des expériences similaires avaient déjà eu lieu à l'Art Institute of Chicago, à l'initiative d'A. Emerson. De telles pratiques suscitent de vives critiques de la part de Botho Graf, en 1907, dans le discours qu'il prononce à l'occasion de l'ouverture du Musée archéologique de l'université de Vienne : il oppose la *sincérité* des copies en plâtre blanc à la fantaisie *trompeuse* de celles qui sont colorées (I. KADER, « Täuschende Spielereien », dans V. BRINKMANN *et alii* (dir.), *Bunte Götter...*, p. 245). Le thème de la couleur trompeuse, qui cache, revient constamment dans le débat concernant la polychromie de l'art grec, et notamment de la sculpture : voir *infra*.

29. Technique d'assemblage de différents métaux et matériaux précieux.

ment conscient des résistances que cette idée a rencontrées jusque là chez les savants contemporains :

« Les modernes, toutes les fois qu'ils ont aperçu, soit en réalité dans les monuments, soit en récit chez les écrivains, des traces de ce goût [pour la polychromie], semblaient s'être accordés, tantôt à les effacer comme injurieux au génie des anciens, tantôt à en dissimuler l'existence, et presque toujours à en détourner les yeux. »³⁰

L'étude concerne principalement les œuvres de Phidias, et surtout ses deux plus célèbres statues, chrysléphantines : l'Athéna *Parthenos* de l'Acropole³¹ et le Zeus d'Olympie. Le frontispice de l'ouvrage propose une reconstitution de la seconde, et révèle en fait toute la mesure d'A. Quatremère de Quincy dans son acceptation de la polychromie : l'aspect coloré résulte principalement de l'usage des matériaux précieux : ivoire de la peau, or de l'habit³². Il y a ajouté le vert pâle de la couronne, ainsi que quelques motifs floraux bleus et rouges sur l'étoffe. L'application de la couleur reste donc relativement limitée et le rôle de la peinture, utilisée essentiellement pour décorer la base du trône, secondaire, accessoire. En fait, A. Quatremère de Quincy souligne que la polychromie ne fait pas pour autant de l'art classique un art réaliste. Il exclut l'idée d'une utilisation de la couleur qui chercherait à imiter les apparences et nuirait à la pureté des formes. Négligeant l'emploi de la peinture et lui substituant l'emploi de matériaux précieux, donc nobles, il parvient à préserver la fiction d'un art idéal, et en cela il se montre le digne héritier de la tradition winckelmannienne.

On doit à l'architecte et archéologue Jacques-Ignace Hittorff (1792-1867), élève à l'Ecole des Beaux-Arts lorsqu'A. Quatremère de Quincy dirige l'Académie, le véritable déclenchement de la controverse à propos de la polychromie des temples grecs. Le secrétaire perpétuel avait rapidement évoqué, dans son *Jupiter Olympien*, l'existence d'une polychromie architecturale antique, attestée par quelques traces mal conservées, et annoncé qu'il se pencherait ultérieurement sur le sujet, projet qu'il n'a pas mis à exécution³³. A partir de ce qu'il a pu constater par lui-même, lors des fouilles archéologiques qu'il a menées en Sicile, à Agrigente et Sélinonte, en 1822-1823, J.-I. Hittorff rassemble les évidences et propose un système qu'il veut cohérent et présente comme universel. En 1824, lors de son retour en France, il présente à l'Académie des Beaux-Arts le fruit de ses recherches :

30. A. QUATREMÈRE DE QUINCY, *Le Jupiter Olympien*, Firmin Didot, Paris 1814, p. 29.

31. Il a du reste encouragé le sculpteur C. Simiart dans sa fabrication de l'*Athéna Parthénos*, sans toutefois avoir pu admirer le résultat final, puisqu'il décède avant que la statue ne soit achevée.

32. Voir **III. 1.**

33. A. QUATREMÈRE DE QUINCY, *Le Jupiter Olympien*, pp. 30-31. La démarche de J.-I. Hittorff, fondée sur des observations de terrain, diffère de celle d'A. Quatremère de Quincy, dont l'ouvrage s'appuie essentiellement sur les sources écrites.

« Dans ces quatre temples [de Sélinonte] nous découvrîmes également de nombreux fragments du stuc colorié et d'ornement peints dont les ruines de ces monuments étaient couvertes. Les traces non équivoques que j'ai trouvées de l'application de ce même système à Agrigente, réunies au témoignage des monuments d'Athènes, d'Egine et de Phigalie ne laissent plus aucun doute sur *l'usage général adopté par les anciens de colorier leurs sculptures et leurs édifices*. [...]

Lorsqu'on a vécu dans la Sicile, qu'on a pu admirer la voûte céleste de cette fortunée, qu'on a pu plonger ses regards dans la masse brillante que présente l'Isle-Verte, quelques instants avant le lever du Soleil ; quand on a vu de quelle couleur brillent ici le laurier, le palmier, le myrte, l'oranger, le caroubier, l'aloès et enfin tout ce que la nature produit encore au milieu du désert, comme au milieu du champ cultivé ; quand avec cela, nous lisons l'histoire et qu'elle nous dépeint les hommes tels que la nature les produisait jadis, dignes de la terre qui les nourrissait, on se persuadera facilement que l'artiste, pour se mettre en *harmonie* avec les beautés qui l'entouraient, ne pouvait que puiser dans ces mêmes beautés, pour enrichir l'œuvre de l'art de tout l'éclat de la nature. »³⁴

En 1830, il publie un mémoire intitulé *De l'architecture polychrome chez les Grecs*, suivi, en 1851, de sa *Restitution du Temple d'Empédocle à Sélinonte*, ouvrage dans lequel il expose tous les éléments de sa théorie³⁵. Celle-ci va plus loin que l'opinion modérée partagée jusque là par la plupart des savants européens. J.-I. Hittorff affirme par exemple que la totalité du Parthénon avait reçu une coloration jaune pâle³⁶. De plus, il considère que des scènes figurées, fresques à caractère historique ou mythologique, ornaient les parois des édifices³⁷. Ainsi, la restitution qu'il propose pour le temple de Sélinonte offre une riche polychromie, ne laissant aucune surface du temple intacte³⁸. Les affirmations de J.-I. Hittorff suscitent une très vive opposition de la part de certains savants. Le plus virulent s'avère être Désiré Raoul-Rochette, un

34. J.-I. HITTORFF, « Notes sur les temples de la Sicile : présentation à l'Académie » (Paris, Bibliothèque de l'Institut, M. S. 4641), cité dans *Paris-Rome-Athènes, le Voyage en Grèce des architectes français aux XIXème et XXème s.*, Ecole Nationale des Beaux-Arts, Paris 1982, p. 340.

35. Le mémoire de 1830 est repris dans une publication posthume, parue en 1870 grâce aux efforts de son fils : J.-I. HITTORFF, *Architecture antique de la Sicile : Recueil des monuments de Ségeste et de Sélinonte mesurés et dessinés par J.-I. Hittorff et L. Zanth, suivi de Recherches sur l'origine et le développement de l'architecture religieuse chez les Grecs*, Impr. de E. Donnaud, Paris 1870.

36. J.-I. HITTORFF, *De l'architecture polychrome chez les Grecs*, Paris 1830, pl. 8. A comparer avec ce que propose l'historien Franz KUGLER en guise de frontispice de son ouvrage *Über die Polychromie der griechischen Architektur und ihre Grenzen*, publié en 1835 : sur sa reconstruction de la polychromie du Parthénon, la surface du marbre n'est touchée par la couleur et la dorure que pour articuler les formes plastiques.

37. J. I. HITTORFF, *Restitution...*, p. IX-X.

38. Voir **ill. 2 et 2b**.

professeur d'archéologie, qui succède en 1849 à A. Quatremère de Quincy à la tête de l'Académie. Un échange d'articles scientifiques, publiés principalement dans le *Journal des savants*, expose les divergences qui opposent les deux hommes ; le ton employé est souvent polémique³⁹. D. Raoul-Rochette va jusqu'à nier l'authenticité des vestiges peints sur les œuvres antiques, n'y voyant là qu'un bariolage tardif, dû à la barbarie des temps médiévaux. Il se refuse à envisager une polychromie totale des édifices classiques :

« La raison qui parle contre l'emploi de la peinture sur de grandes surfaces [...] c'est le goût *épuré* des Grecs, qui ne pouvait tendre qu'à embellir les matériaux, mais non à les *cache*r et à les rendre invisibles »⁴⁰.

Le rôle de J.-I. Hittorff dans le déclenchement de la controverse et l'acceptation de la polychromie architecturale est indéniable, même s'il faut sans doute nuancer le caractère révolutionnaire de sa théorie⁴¹. Quoi qu'il en soit, ses reconstitutions polychromes du temple d'Empédocle font des émules parmi les jeunes architectes français, dont la formation, assurée au sein de l'Ecole des Beaux-Arts, repose essentiellement sur l'étude de modèles antiques. Au terme de leur parcours, les plus brillants d'entre eux, lauréats du grand prix de Rome, obtiennent le droit de séjourner à l'Académie de France à Rome, et sont chargés de choisir un édifice antique en Italie, d'en dresser le relevé des ruines et de produire une restitution de l'état originel supposé. A partir de 1845, ils peuvent également passer quatre mois à Athènes pour étudier des monuments de Grèce. Les pensionnaires se montrent alors très enthousiastes dans les restitutions colorées qu'ils proposent, comme en témoignent les collections de dessins qu'ils envoient à l'Ecole des Beaux-Arts : Charles Garnier fait ainsi preuve d'audace dans son étude du temple de Jupiter à Egine (1852-1853), tout comme Benoît Loviot pour le Parthénon (1879-1881), avec une polychromie riche et vigoureuse⁴². Ces dessins aquarellés font vite l'objet de critiques acerbes de la part des milieux savants, qui leur reprochent un goût excessif pour la fantaisie et l'ornementation, une interprétation éminemment subjective, dénuée de fondement scientifique.

39. J.-I. Hittorff consacre toute la première partie de son ouvrage de 1851 au récit minutieusement détaillé de ces échanges de points de vue (J.-I. HITTORFF, *Restitution...*, p. 9-410).

40. Extrait de l'article de D. RAOUL-ROCHETTE, « A propos de Weigmann, *La peinture des anciens* », *Journal des Savants*, 1836.

41. En présentant des règles qui dessinent un système ordonné et rigoureux, il réussit d'une certaine façon, malgré tout, à maintenir une vision classique de l'architecture grecque. Sur ce point, voir D. VAN ZANTEN, *The architectural polychromy of the 1830's*, Garland, New York 1975, p. 24.

42. Depuis 1981, l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, qui possède ces collections de dessins, a entrepris leur publication systématique, en organisant une série d'expositions. Les « envois » des architectes ayant étudié des édifices de Grèce sont ainsi présentés dans le catalogue *Paris-Rome-Athènes, le Voyage en Grèce des architectes français aux XIX^{ème} et XX^{ème} s.*, Ecole Nationale des Beaux-Arts, Paris 1982.

Au milieu du XIX^{ème} siècle, le principe de la polychromie de l'art antique, dans la sculpture comme dans l'architecture, fait finalement l'objet d'un consensus en Europe. Après une période de débats assez vifs, souvent passionnés, les discussions engagées se poursuivent toutefois pour déterminer l'extension et les origines de cette polychromie⁴³. Les réponses que les savants s'efforcent d'y apporter révèlent le plus souvent un souci d'accommoder la couleur avec l'idéal classique, en limitant la portée et la fonction de la pratique polychrome au sein de l'art antique⁴⁴.

Après avoir admis que les vestiges retrouvés témoignent de l'usage de la peinture dans l'ensemble des domaines de l'art grec, il reste en effet à déterminer jusqu'à quel point elle fut utilisée. Les découvertes d'Égine et de Bassae ont apporté la preuve que les fragments architecturaux en tuf et en calcaire étaient peints. Mais en allait-il de même pour le marbre, matériau noble, matériau « classique » par excellence, dont la blancheur éclatante ne méritait pas d'être « cachée » ? Dès 1836-1837, les marbres du Parthénon, acquis par le British Museum, font l'objet d'un examen minutieux. Les autorités réunissent à cet effet une commission de spécialistes, spécialement invités à cette intention, notamment M. Faraday et J.-I. Hittorff. Les analyses scientifiques révèlent que la surface de la pierre présente par endroits des traces jaunâtres, sans doute dues à l'application d'une substance colorée et non à une patine naturelle⁴⁵.

Pour ceux qui admettent que le marbre ait pu être peint, au moins en partie, un autre point discuté concerne la coloration des nus. Beaucoup considèrent en effet que seuls certains détails, comme la chevelure ou l'étoffe des vêtements, étaient rehaussés de couleurs, et que les chairs ne recevaient aucune coloration, hormis peut-être un simple traitement protecteur à la cire, sans pigment, que les Anciens désignaient sous le terme de *ganōsis*⁴⁶.

D'autres encore affirment que la couleur n'a été utilisée qu'à certaines époques. Reprenant l'évolution historique établie par J. J. Winckel-

43. Au terme du XIX^{ème} siècle, la question de l'extension de la polychromie demeure entière : « That the Greeks did paint their marble sculptures is now generally admitted, though the extent to which colors were applied is still a subject of dispute » (E. ROBINSON, *The Hermes of Praxitels and the Venus Genitrix*, Boston, A. Mudge and son, 1892, p. 4).

44. Dès 1851, G. Semper dresse une mise au point particulièrement intéressante des débats et des différentes tendances : G. SEMPER, « On the study of Polychromy and its revival », *The Museum of Classical Antiquities* 1, 1851, pp. 228-246. Pour une mise au point historiographique plus complète, voir P. Reutersward, qui oppose, au sein du camp des partisans de la polychromie, les réalistes, dont fait partie Franz Kugler, et les radicaux, au rang desquels il place J.-I. Hittorff et G. Semper (P. REUTERSWARD, p. 29-30).

45. Sur l'historique et le récit des débats, voir I. JENKINS et A. MIDDLETON, « Paint on the Parthenon sculptures », *BSA* 83, 1988, pp. 183-207.

46. C'est par exemple l'idée que défend H. Lechat à la fin du XIX^{ème} s. à propos des *korai* de l'Acropole (H. LECHAT, « Observations sur les statues archaïques ... », p. 566). Sur la question de la couleur de la chair des statues, toujours d'actualité, voir G. Richter, qui affirme que la polychromie s'étendait aussi aux parties dénudées des sculptures de marbre ; cette opinion prévaut aujourd'hui (G. RICHTER, « Were the nude parts in Greek marble sculpture painted ? », *Metropolitan Museum Studies* I, 1928-1929, pp. 25-31).

mann⁴⁷, ils associent l'usage de la polychromie à la période d'enfance de l'art, celle du style « archaïque », dominée par des « lignes puissantes mais dépourvues de grâce », ainsi qu'à la phase de dégénérescence, de déclin. En revanche, la période d'apogée de l'art grec, la période classique, celle du style « noble » de Phidias et du « beau » style de Praxitèle, se caractérise selon eux par l'abandon de ce procédé, ou du moins un usage nettement plus contenu et mesuré⁴⁸.

Les partisans d'un usage généralisé de la polychromie, comme G. Treu ou E. Robinson, à la fin du XIX^{ème} siècle, demeurent donc rares. Les savants se rallient majoritairement à l'avis émis par Maxime Collignon, qui tolère une polychromie partielle et rejoint en fait les positions défendues au début du siècle par A. Quatremère de Quincy, dans le même effort de conciliation de l'idéal classique avec les évidences archéologiques :

« Sur la colonnade, sur l'épistyle, triomphe la *pure blancheur du marbre* ; seules, les parties hautes apparaissent revêtues d'une *sobre polychromie* »⁴⁹.

Quoi qu'il en soit, que les savants soient hostiles ou favorables à la polychromie de l'art grec, tous cherchent à identifier les causes de cet usage — qu'il s'agisse de l'expliquer, de le défendre ou de l'excuser. Plusieurs raisons sont invoquées. Le climat méditerranéen et son soleil aveuglant expliquent pour certains la nécessité d'atténuer l'éclat de la pierre blanche par un revêtement coloré, ou encore de trancher vivement avec le fond, afin de mettre en valeur l'édifice ou la statue. D'autres considèrent que la pratique résulte de l'évolution historique des techniques de construction des édifices antiques. Cette explication, avancée par A. Quatremère de Quincy, a été reprise par d'autres savants⁵⁰. Construits à l'origine en bois, les temples devaient être protégés des effets du temps par un revêtement qui prit la forme d'un enduit coloré. Lorsque les Grecs se mirent à ériger des édifices en pierre, ils continuèrent à employer cette technique. Le principe aurait été identique pour les statues, sculptées dans le bois, puis dans le calcaire et enfin le marbre.

Si l'on concède que l'usage de la polychromie ait pu être motivé par une volonté de souligner les formes, les reliefs, plus rares sont les justifications qui insistent sur la dimension esthétique conférée par la couleur. Ainsi, A. Quatremère de Quincy récuse la thèse, originale, de l'Allemand Gottfried Sem-

47. Dans son *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, J. J. Winckelmann présente l'évolution générale de l'art grec : l'enfance de l'art se caractérise par la simplicité, puis « l'Art parvint au sublime et atteignit chez les Grecs le plus haut point de la beauté », avant que trop d'ornements et de superflu ne mènent à la décadence (E. DÉCULTOT, *Johann Joachim Winckelmann. Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*, PUF, Paris 2000, p. 139).

48. Voir par exemple M. COLLIGNON, « La polychromie dans la sculpture grecque », *Revue des deux mondes* CXXVII, 1895, pp. 823-848, ou encore H. LECHAT, « Observations sur les statues archaïques de type féminin... », p. 560ss.

49. M. COLLIGNON, *Le Parthénon*, Hachette, Paris 1914, p. 115.

50. Voir D. VAN ZANTEN, *The architectural polychromy...*, p. 25.

per, qui considère la polychromie comme le fruit d'une volonté d'harmonie avec les couleurs du paysage méditerranéen, un élément contribuant à créer une forme d'équilibre, de « démocratie dans les arts »⁵¹. La position émise par E. Robinson, à la fin du XIX^{ème} siècle, va encore plus loin et apparaît ainsi à bien des égards marginale :

« The Greeks were fond of the bright and variegated shades ; in their conception of beauty, color was always an important element »⁵².

Ainsi, les savants préfèrent considérer que la couleur était nécessaire, utile, mais secondaire, qu'il s'agisse, à l'origine, d'un enduit protecteur, d'un moyen de prévenir l'éblouissement et de ménager le regard du visiteur, d'un procédé permettant de donner du relief aux formes, vues de loin. Il paraît en revanche beaucoup plus difficile aux tenants du classicisme grec d'admettre que la couleur était là parce qu'elle plaisait aux Anciens, parce que, à leurs yeux, elle conférait toute sa beauté à l'œuvre. Pour la plupart des savants, soucieux de préserver l'image classique de l'art grec, la couleur ne peut être une fin en soi.

Pourquoi l'esthétique classique s'accommode-t-elle mal de la couleur ?

Le principal théoricien du modèle classique fut J. J. Winckelmann. En 1755, il a défini les deux notions centrales de l'esthétique classique dans une formule devenue célèbre : *eine edle Einflat, und eine stille Größe*⁵³, la « noble simplicité » et la « grandeur calme », qui s'opposent à la perversion du sens des formes et à la démesure du baroque. Si les notions de grandeur et de simplicité apparaissent en fait comme un thème traditionnel du classicisme européen⁵⁴, la nouveauté réside plutôt dans l'emploi de l'adjectif *still*, que l'on peut traduire par « calme », « serein », « immobile », mais aussi « silencieux ». Ce point nous intéresse particulièrement : rappelons en effet le parallèle étroit qui existe entre la musique et la couleur. Une vision « atone » de l'art grec rejoint une forme de perception achromatique.

En fait, J. J. Winckelmann associe la beauté classique à l'idée de lumière ainsi qu'à la blancheur du marbre. Dans un passage de son *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, il se propose d'analyser les manifestations du beau :

51. G. SEMPER, *Die vier Elemente der Baukunst*, Braunschweig 1851, pp. 7-8. Voir aussi le texte précédemment cité de J.-I. Hittorff, qui insiste sur la notion d'harmonie.
52. E. ROBINSON, *The Hermes...*, p. 16. A l'appui de sa thèse, il avance un argument philologique, en insistant sur le rôle des adjectifs de couleur dans les épopées et les hymnes homériques ; une position assez originale puisque, le plus souvent, au XIX^{ème} s., les savants ont eu tendance à considérer que le lexique chromatique grec présentait de grandes déficiences.
53. J. J. WINCKELMANN, *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en sculpture et en peinture*, Aubier, coll. Bilingue, Paris 1954, p. 142, l. 756.
54. On le trouve déjà chez Félibien ou encore Roger de Piles (E. DÉCULTOT, *Jobann Joachim Winckelmann...*, p. 296).

« La couleur contribue à la beauté, mais elle n'est pas la beauté même ; elle la rehausse et fait valoir ses formes. [...] Comme la couleur blanche est celle qui réfléchit le plus les rayons lumineux et frappe donc le plus sensiblement, un beau corps sera d'autant plus beau qu'il sera blanc [...] »⁵⁵.

La blancheur, parce qu'elle est selon lui la plus proche de la lumière, accède au rang d'idéal esthétique. Le marbre, dont l'usage se répand effectivement durant la période grecque dite classique, apparaît alors comme le matériau privilégié qui permet de produire du beau. Il concilie à la fois l'idée de grandeur, par la richesse qu'il dénote, et celle de simplicité, par sa coloration douce. On trouve déjà dans l'œuvre de Leon Battista Alberti, au XV^{ème} siècle, une exaltation permanente de la blancheur des monuments antiques et surtout le thème de la prééminence du marbre. Le plus beau marbre est à son avis le marbre blanc⁵⁶.

L'idéal grec défini par J. J. Winckelmann implique donc la présence de la lumière, d'une lumière éblouissante et pure, qui s'apparente à la lumière de la Vérité, une lumière associée à la blancheur⁵⁷. La couleur occupe une position marginale dans cette vision candide des œuvres classiques⁵⁸. En promouvant ainsi « le culte de la statue blanche »⁵⁹, J. J. Winckelmann ne fait pas office de précurseur : il reprend en fait un héritage de la Renaissance⁶⁰.

Soulignons un autre fait d'importance : J. J. Winckelmann accorde à la sculpture un rang supérieur dans la hiérarchie des arts grecs antiques, primauté qui se manifeste selon lui par un épanouissement plus précoce que celui de la peinture⁶¹. Cela explique sa prise de position dans la querelle des Anciens et des Modernes. J. J. Winckelmann affirme en effet le primat absolu de l'An-

55. J. J. WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresde, 1764 [Darmstadt, 1982], p. 148 ; traduction (légèrement modifiée) d'Edouard Pommier, dans *Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*, Gallimard, Paris 2003, p. 247.

56. L.B. ALBERTI, *De re aedif.*, Milan 1485, VI, p. 98.

57. Sur le thème de la lumière, voir A. PRATER, « The Rediscovery of Colour in Greek Architecture and Sculpture », in M.A. TIVERIOS et D.S. TSIAFAKIS, *Color in Ancient Greece. The Role of Color in Ancient Greek Art and Architecture 700-31 B. C.*, Aristotle University of Thessaloniki, Lambrakis Research Foundation, Thessalonique 2002, pp. 25-26.

58. Signalons toutefois que, dans son *Histoire de l'Art*, J.J. WINCKELMANN formule quelques brèves remarques concernant la polychromie de l'art grec. Il évoque en effet le cas des figurines de terre cuite, de certaines sculptures acrolithes, ou encore de sculptures de marbre donnant à voir quelques vestiges de peinture, sur la chevelure et le vêtement, en citant le cas d'une statue de Diane découverte à Herculaneum en 1760. S'il admet que le procédé peut permettre de rendre l'œuvre plus belle, il considère finalement que la peinture du marbre relève d'un usage « barbare » (*Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresde 1764, I, 1 chap. 6).

59. F. QUEYREL présente l'esthétique néo-classique, qui s'impose au début du XVIII^{ème} s., comme le triomphe de la blancheur (« Les couleurs du Laocoon », in E. DÉCULTOT, J. LE RIDER et alii (éd.), *Le Laocoon : histoire et réception...*, p. 61).

60. « Responsabili, dunque, della visione candida della antichità appaiono gli studiosi e gli eruditi del Rinascimento » (M. CAGIANO DE AZEVEDO, « Il colore nella Antichità », *Aevum* 28 1954, p. 152).

61. E. DÉCULTOT, *Johann Joachim Winckelmann...*, pp. 123-124.

tiquité en matière de dessin, admettant que l'excellence en matière de coloris et de perspective revient aux Modernes⁶². Il ne retient donc pas la couleur comme l'une des caractéristiques du modèle classique. Ce primat de la forme, au sein de l'esthétique qu'il a définie, rappelle ce que l'on a nommé « la querelle du coloris et du dessin ».

Dans la tradition artistique européenne, depuis la Renaissance, on oppose la couleur à la forme, à la ligne. Il s'agit là d'une discussion fort ancienne, qui plonge ses racines dans l'Antiquité⁶³. En France, au milieu du XVII^e siècle⁶⁴, un important débat esthétique opposa les Rubénistes aux Poussinistes, scindant le milieu artistique en deux camps. D'un côté, les adeptes du classicisme à la Poussin, regroupés autour du théoricien André Félibien, pour qui l'art était fondé sur le modèle antique, préférant la ligne à la couleur. Ils défendaient l'idée que la ligne donne un sens, alors que la couleur sans forme n'est qu'une tache. L'art devait selon eux viser à l'édification morale. Or la couleur apparaissait comme un moyen de séduction irrationnelle. De l'autre côté, Roger de Piles et les Rubénistes donnaient la primauté à la couleur et à la perception globale, prônant une approche plus sensuelle que réfléchie. Les premiers se réclamaient des Anciens, les seconds des Modernes.

Les éléments de ce débat ressurgissent à la faveur des discussions portant sur la polychromie de l'art grec. On y retrouve l'idée que la couleur est un artifice, un mensonge, un fard, un maquillage risquant de masquer la pureté des formes plastiques⁶⁵. La couleur s'adresse au sens et non à l'esprit. Elle n'est qu'apparence trompeuse, superficialité. Les adversaires de la polychromie grecque reprennent ainsi toute une tradition négative attachée au coloris. A leurs yeux, la couleur sied plutôt à l'orient, à ce qui est exotique. Elle caractérise davantage le barbare qu'une culture raffinée : les découvertes en Egypte constituent à cet égard une curiosité plaisante, et surtout une preuve de la primitivité de l'art égyptien. Le couleur convient également aux usages barbares du Moyen Âge, période méprisée par les Antiquisants. Au contraire, une civilisation brillante, à son apogée, comme la Grèce classique, ne peut tolérer la bigarrure. Ainsi, en 1890, Henri Lechat, dans un article qui détaille la polychromie des *korai* de l'Acropole que les fouilles viennent de mettre au jour, témoigne de la force des préventions qui existent encore à l'égard de la couleur. Selon lui, les teintes douces ne peuvent être appréciées que par des yeux d'hommes civilisés, éduqués ; les hommes « primitifs » apprécient, eux, les violents contrastes chromatiques :

62. J.J. WINCKELMANN, *Réflexions ...*, p. 184 ss.

63. Voir B. COHEN, « Paragone : Sculpture versus Painting, Kaineus and the Kleophrades Painter », in W. MOON (éd.), *Ancient Greek Art and Iconography*, the University of Wisconsin Press, Madison 1983, pp. 171-192.

64. Principalement à partir de la refondation de l'Académie royale de peinture et de sculpture, en 1663. Voir J. LICHTENSTEIN, *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Flammarion, Paris 1989 [rééd. 1999].

65. Voir par exemple l'extrait de l'article de D. RAOUL-ROCHETTE, cité plus haut.

« Pour des hommes *demi-civilisés* la forme isolée, toute nue, ne satisfait point les yeux ; ils ne la comprennent que sous le *vêtement* de la couleur. L'idole, peinte et parée, produit sur eux une impression plus vive »⁶⁶.

On trouve déjà un peu une idée semblable chez A. Quatremère de Quincy, pourtant l'un des promoteurs de l'idée d'une sculpture antique polychrome :

« A cette époque, et dès que l'on sentit le besoin d'indiquer, dans les premiers signes dont on a parlé, les qualités des objets, la couleur obtient le second rang après la forme, et bientôt elle s'associa aux figures de relief ou de ronde-bosse. Cette association fut partout l'ouvrage uniforme de *l'instinct*. La couleur des corps vivants, quelque imparfaite qu'on la suppose, est *pour l'oeil d'un sauvage ou d'un enfant* l'image de la vie. Le mélange du relief et du coloris leur fait une *illusion* complète »⁶⁷.

Plus généralement, l'intrusion de la polychromie dans l'ensemble des domaines de l'art efface la ligne de séparation qui existe entre l'architecture, la sculpture et la peinture, ce qui menace sérieusement l'édifice classique, construit sur une idée d'ordre. Les néo-classiques ne peuvent tolérer un tel mélange des genres, dans lequel ils ne voient que confusion, et non harmonie. La couleur leur paraît également dangereuse car elle peut remettre en cause le caractère idéal de l'art grec : la couleur risque d'y apporter une touche de réalisme. Les savants, forcés d'admettre à la fin du XIX^{ème} siècle que des statues de marbre comme les *korai* étaient recouvertes de peinture, se sont employés à démontrer que l'usage de la couleur était purement conventionnel : Henri Lechat précise que la polychromie de la sculpture à l'époque archaïque est « décorative » et non pas « imitative » ; il ne s'agit pas de « singer la vie au moyen d'une coloration puérile », comme le font par exemple les statues de cire⁶⁸. La comparaison avec des pratiques contemporaines n'est pas innocente. Elle rappelle que le débat sur la polychromie de l'art antique n'est pas sans incidence pour les artistes et les esthètes du XIX^{ème} siècle.

Au début du XIX^{ème} siècle, l'art grec constitue, pour les jeunes artistes français de l'Ecole des Beaux-Arts, un modèle qu'il s'agit d'imiter, dont il faut s'inspirer. Le rapport entre le monde des archéologues et celui des artistes est plus qu'étroit. La révélation de la polychromie antique menace donc les productions artistiques modernes et le règne du courant néo-classique. Dans une certaine mesure, le débat porte moins sur l'art antique que sur l'art contemporain : il s'agit en fait de décider si les artistes modernes doivent faire eux aussi usage de la polychromie⁶⁹. G. Treu exprime ce point de façon très claire, lorsqu'il pronon-

66. H. LECHAT, « Observations sur les statues archaïques... », p. 556.

67. A. QUATREMÈRE DE QUINCY, *Le Jupiter Olympien*, pp. 2-3.

68. H. LECHAT, « Observations sur les statues archaïques ... », pp. 570-571.

69. C'est ce que souligne fort justement A. Prater : « from the very beginning the matter of polychromy in Greek art was tightly connected with the problem of its relevance for contemporary artistic practice » (A. PRATER, « The Rediscovery of Colour ... », p. 24).

ce en 1883 une conférence à Dresde intitulée : *Sollen wir unsere Statue bemalen*⁷⁰ ?

Or sur ce point, les résistances sont vives, aussi bien le domaine de l'architecture que celui de la sculpture. L'architecte parisien J.-I. Hittorff, auteur de *L'architecture polychrome chez les Grecs*, s'inspire à dessein des procédés antiques pour élaborer ses projets urbains, parfois audacieux⁷¹. Cependant, lorsqu'il passe à la phase de réalisation, il se voit souvent contraint de modérer ses projets. Ainsi, face à l'hostilité du baron Haussmann, qui considère que l'usage de la couleur sur les façades des églises relève du barbouillage, J.-I. Hittorff doit finalement ôter les peintures de lave émaillée qui devaient orner le porche de Saint-Vincent-de-Paul⁷². Les seules constructions qui lui permettent d'exprimer plus librement son goût pour la polychromie sont les édifices qui, pour être consacrés aux loisirs, paraissent moins « classiques » aux Parisiens : les cirques. En 1838, celui des Champs-Élysées, baptisé alors le « Cirque de l'Impératrice », comporte des colonnes corinthiennes peintes en jaune et une frise garnie de rinceaux sur fond bleu, à l'image des métopes de Sélinonte. Il est détruit en 1900, lors des grands travaux destinés à la préparation de l'Exposition universelle, mais une planche en chromolithographie, que J.-I. Hittorff avait fait figurer dans ouvrage de 1851 sur la polychromie de l'architecture antique, offre un bon aperçu de son aspect originel⁷³. Seul le Cirque d'hiver, construit en 1852, subsiste encore aujourd'hui ; on ne peut manquer de souligner la relative sobriété de l'ensemble, en dépit de l'usage de la peinture rouge⁷⁴.

En définitive, si, à partir du milieu du XIX^e siècle, le principe de la polychromie *antique* fait l'objet d'un relatif consensus, l'application de la couleur à l'architecture contemporaine, surtout aux façades extérieures, est loin d'être acceptée en France. A la fin du siècle, l'architecte Paul Sédille, ardent défenseur polychromie monumentale, utilise l'argument historique pour justifier sa position. Il affirme en effet, lors d'une conférence prononcée en 1886 devant les membres de l'Institut royal des architectes britanniques à Londres : « une architecture blanche monochrome peut [...] être jugée contre nature et fait exception dans l'histoire de l'architecture humaine depuis ses lointaines origines »⁷⁵. Le courant néo-classique a vécu.

70. Voir A. BLÜHM, « In living colour », in *The Colour of Sculpture...*, p. 40. Rappelons que cet archéologue allemand avait encouragé des artistes contemporains à peindre des moulages de statues antiques.

71. A l'instar de Leo von Klenze, en Allemagne, et d'Owen Jones en Angleterre.

72. Comparer **ill. 3** (le projet) et **ill. 3b** (l'état actuel). L'église, dont les travaux commencent en 1824 et s'achèvent en 1844, donne aujourd'hui sur la place La Fayette.

73. Voir **ill. 4**.

74. Voir **ill. 5**.

75. Discours publié dans « Etude sur la Renaissance de la polychromie monumentale en France », *L'architecture*, Paris 1888, p. 15. Suivant la voie tracée par Charles Garnier, qui prône une polychromie exprimant la sincérité (voir *infra* n. 78), Paul Sédille conclut ainsi l'une de ses conférences : « Notre polychromie moderne sera le rayonnement du Vrai » ; cet effort pour réconcilier couleur et vérité tente de renverser l'image traditionnelle d'une couleur trompeuse, en vogue depuis la « querelle du dessin et du coloris ».

Dans le domaine de la sculpture, une évolution similaire conduit à l'éclosion de nouveaux courants. Au début du XIX^{ème} siècle, l'usage de la polychromie par les sculpteurs apparaît relativement limitée et revêt plutôt un caractère expérimental⁷⁶. En revanche, à partir de 1860 les productions se multiplient. En France, le sculpteur Charles Cordier développe des techniques polychromes, en jouant sur l'utilisation de différents matériaux, comme le bronze, l'émail, les pierres semi-précieuses, rehaussés de dorure et de feuilles d'argent. Sa *Juive d'Alger*, réalisée vers 1862, étonne et suscite l'engouement du public⁷⁷. Un tel succès s'explique certainement en partie par la vogue de l'orientalisme. L'Orient fait rêver, la couleur lui sied beaucoup mieux qu'à la Grèce classique.

Une remarque finale s'impose : on constate que, dans le domaine de la sculpture et surtout dans celui de l'architecture moderne, si la couleur parvient à s'imposer, avec la fin du néo-classicisme, ce n'est pas au travers d'une polychromie « artificielle », produite par l'utilisation de peinture, mais grâce à une polychromie « naturelle », résultant de l'assemblage de différents matériaux⁷⁸ : celle que défendait, au fond, A. Quatremère de Quincy, au début du siècle.

La controverse du XIX^{ème} siècle met en évidence le fait que le classicisme de l'art grec est bien une construction moderne, fondée sur des critères esthétiques qui ne correspondent pas nécessairement à ceux des Anciens. C'est l'art *néo-classique*, et non l'art grec *classique*, qui s'accommode mal de la couleur. Les découvertes archéologiques surprennent et dérangent car elles révèlent de façon éclatante le décalage qui existe entre les deux. Mais elles semblent avoir, en retour, favorisé l'émergence, notamment en France, de nouvelles pratiques au sein des milieux artistiques, telles celles d'un Hittorff ou d'un Cordier. La révélation d'un art grec polychrome a peut-être précipité la fin du néo-classicisme et le triomphe de ceux que l'on appelle aussi les « Néo-Grecs ». La filiation est renouée, mais sur des bases nouvelles.

Dans le milieu savant, l'idéal classique, malmené par la découverte de la polychromie de l'art grec, par l'intrusion de la couleur et de la matérialité

76. En 1817, le sculpteur italien Antonio Canova, ami d'A. Quatremère de Quincy, avait réalisé une sculpture en marbre représentant Hébè, tenant à la main une amphore de bronze doré. Afin de lui donner davantage de vie, le sculpteur avait teinté ses lèvres et ses joues d'un léger rouge, mais finalement il dut se résigner à effacer ces couleurs (A. BLÜHM, « In living colour », in *The Colour of Sculpture...*, p. 16). Rappelons également les réactions mitigées provoquées par l'exposition de la *Tinted venus* de J. Gibson.

77. Voir ill. dans A. BLÜHM (dir.), *The Colour of Sculpture...*, ill. 49, p. 173. L'original se trouve au musée des Beaux-Arts de Troyes, mais de nombreuses répliques circulent sur le marché de l'art.

78. C. Garnier rêve ainsi du triomphe de la polychromie, mais d'une polychromie durable, de monuments « revêtus de marbres et d'émaux », et de mosaïques qui « feront aimer à tous et le mouvement et la couleur » : « Ce ne sera plus le luxe faux et mesquin ; ce sera l'opulence, ce sera la sincérité » (C. GARNIER, *A travers les arts*, Paris 1869, rééd. Picard, Paris 1985, pp. 159-160).

qu'elle implique, n'a pas pour autant succombé. Il doit sa survie à l'effort fait par les érudits pour *apprivoiser* la couleur, en la confinant à un rôle secondaire, accessoire. Les savants se refusent encore à présenter la couleur comme l'un des *critères* de l'esthétique classique. En effet, la couleur est soumise aux effets du temps, sujette à variations, et se « mesure » difficilement. Elle s'adresse aux sens plus qu'à l'esprit et risque d'introduire une touche de réalisme au sein de l'art grec. Son intrusion menace donc les fondements de l'idéal classique, reposant sur les notions d'ordre et d'éternité.

Aujourd'hui encore, les choses ont finalement peu changé, et « le goût des modernes est choqué par ce qu'on essaye de reconstituer »⁷⁹. L'Antiquité grecque n'a pas retrouvé toutes ses couleurs, en dépit des efforts réalisés très récemment, grâce à un renouveau des études et aux progrès de la technique, par Philippe Jockey et Brigitte Bourgeois autour des œuvres hellénistiques de Délos, ou encore par une équipe allemande menée par Vinzenz Brinkmann. Les restitutions aux couleurs vives qu'elle propose⁸⁰ vont peut-être contribuer à modifier notre vision de l'art classique, et nous persuader de renoncer à utiliser des termes dévalorisants, comme « bariolage », lorsque l'on évoquera la polychromie de la plastique antique⁸¹. Il nous faut admettre que l'esthétique des Anciens différait de la nôtre, et que la *poikilia* y occupait une place de choix. Une prise de conscience nécessaire, mais sans doute difficile, parce que, d'une certaine façon, elle nous force à reconsidérer les origines que nous nous étions choisies, et atteint donc les racines de notre propre identité. Pour Pavlos, le personnage que l'écrivain grec Vassilis Alexakis met en scène dans *La langue maternelle*, cette révélation est ainsi vécue comme une perte de repères, une trahison des Anciens, comme en témoigne ce passage de teinté d'amère désillusion :

« Comme je ne savais pas que les anciens Grecs avaient la déplorable habitude de peindre leurs statues, j'avais associé leur art à la lumière [...] »⁸².

79. C. ROLLEY, *La sculpture grecque*, I. *Des origines au milieu du Vème s.*, Paris 1994, p. 78.

80. Voir par exemple la reconstitution d'un archer du fronton du temple d'Egine, dans V. BRINKMANN *et alii* (dir.), *Bunte Götter...*, p. 97. Sur la façon dont la copie a été réalisée, voir V. BRINKMANN, U. KOCH-BRINKMANN, *Der prächtige Prinz*, Biering and Brinkmann, Munich 2003. Une exposition présentée à Munich en 2003-2004, puis à Copenhague et enfin à Rome, a permis de présenter au public des moulages en plâtre peint de sculptures antiques : voir les deux catalogues parus : V. BRINKMANN *et alii* (dir.), *Bunte Götter...*, et A. GRAMICCIA (dir.), *I Colori del bianco. Policromia nella scultura antica*, De Luca, Rome 2004.

81. Terme qu'emploie par exemple C. ROLLEY dans son premier volume de *La sculpture grecque*, au côté de « bigarrure ».

82. V. ALEXAKIS, *La langue maternelle*, Fayard, Paris 1995, p. 180. Ευχαριστώ Sarah Rey de m'avoir offert cette belle occasion de clore mon propos.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BILLOT Marie-Françoise, « Recherches aux XVII^{ème} et XIX^{ème} s. sur la polychromie de l'architecture grecque », in *Paris-Rome-Athènes, le Voyage en Grèce des architectes français aux XIX^{ème} et XX^{ème} s.*, Ecole Nationale des Beaux-Arts, Paris 1982, pp. 61-125.
- BLÜHM Andreas *et alii*, *The Colour of Sculpture. 1840-1910*, Van Gogh Museum, Amsterdam 1996 [voir notamment A. BLÜHM, « Living Colour. A short story of colour on sculpture in the 19th century », pp. 11-60].
- BRINKMANN Vinzenz, *Die Polychromie der Archaischen und Frühklassischen Skulptur*, Biering and Brinkmann, Munich 2003.
- BRINKMANN Vinzenz, WÜNSCHE Raimund, WURNIG Ulrike (dir.), *Bunte Götter, die Farbigeit antiker Skulptur : eine Ausstellung der Staatlichen Antikensammlungen und Glyptothek München in Zusammenarbeit mit der Ny Carlsberg Glyptotek Kopenhagen und den Vatikanischen Museen*, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, Munich 2004.
- CAGAIANO DE AZEVEDO Michelangelo, « Conservazione e restauro presso I Greci e I Romani », *Bollettino dell'Istituto centrale del restauro* 9-10, 1952, pp. 53-60.
- CAGAIANO DE AZEVEDO Michelangelo, « Il colore nella Antichità », *Aevum* 28, 1954, pp. 151-167.
- COLLIGON Maxime, « La polychromie dans la sculpture grecque », *Revue des deux mondes* CXXVII, 1895, pp. 823-848.
- DÉCULTOT Elisabeth, *Johann Joachim Winckelmann. Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*, PUF, Paris 2000.
- DIMITRIOU Penelope, *The polychromy of Greek Sculpture to the beginning of the Hellenistic period*, Ann Arbor 1981 [Diss. Columbia University, New York, 1951].
- GRAMICCIA Anna (dir.), *I Colori del bianco. Policromia nella scultura antica*, De Luca, Rome 2004.
- HITTORFF Jacques-Ignace, *Restitution du temple d'Empédocle à Sélinonte. L'architecture polychrome chez les Grecs*, Firmin Didot, Paris 1851.
- HITTORFF Jacques-Ignace, *Architecture antique de la Sicile : Recueil des monuments de Ségeste et de Sélinonte mesurés et dessinés par J.-I. Hittorff et L. Zanth, suivi de Recherches sur l'origine et le développement de l'architecture religieuse chez les Grecs*, Impr. de E. Donnaud, Paris 1870.
- Hittorff. *Un architecte du XIX^{ème} s. Catalogue de l'exposition au Musée Carnavalet, 20 octobre 1986-4 janvier 1987*, Musée Carnavalet, Paris 1986.
- JENKINS Ian D. and MIDDLETON Andrew P., « Paint on the Parthenon sculptures », *BSA* 83, 1988, pp. 183-207.
- KÜGLER Franz, *Über die Polychromie der griechischen Architektur und ihre Grenzen*, Berlin 1835.
- LECHAT Henri, « Observations sur les statues archaïques de type féminin du musée de l'Acropole », *BCH* 14, 1890, pp. 552-572.

- LICHTENSTEIN Jacqueline, *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Flammarion, Paris 1989 [rééd. 1999].
- MANZELLI Valentina, *La policromia nella statuaria greca arcaica*, L'Erma di Bretschneider, Roma 1994.
- Paris-Rome-Athènes, le Voyage en Grèce des architectes français aux XIXème et XXème s.*, Ecole Nationale des Beaux-Arts, Paris 1982.
- PRATER Andreas, « The Rediscovery of Colour in Greek Architecture and Sculpture », in M. A. TIVERIOS et D. S. TSIAFAKIS, *Color in Ancient Greece. The Role of Color in Ancient Greek Art and Architecture 700-31 B. C.*, Aristotle University of Thessaloniki, Lambrakis Research Foundation, Thessalonique 2002, pp. 23-36.
- QUATREMÈRE DE QUINCY Antoine Chrysostome, *Le Jupiter Olympien*, Firmin Didot, Paris 1814.
- ROBINSON Edwards, *The Hermes of Praxitels and the Venus Genitrix*, A. Mudge and son, Boston 1892.
- REUTERSWÄRD Patrik, *Studien zur Polychromie der Plastik, II : Griechenland-Rom*, Svenska Bokförlaget, Stockholm 1960 [voir notamment pp. 9-27].
- RICHTER Gisela, « Polychromy in Greek Sculpture », *AJA* XLVIII (4), 1944, pp. 321-333.
- SCHNEIDER René, *L'esthétique classique chez Quatremère de Quincy*, Hachette, Paris 1910.
- SCHNEIDER Donald David, *The works and doctrine of Jacques Ignace Hittorff, 1792-1867*, Garland, New York 1977 [2 vol.].
- SEMPER Gottfried, « On the study of Polychromy and its revival », *The Museum of Classical Antiquities* 1, 1851, pp. 228-246.
- VAN ZANTEN David, *The architectural polychromy of the 1830's*, Garland, New York 1975.
- WINCKELMANN Johann Joachim, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst—Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, Aubier, coll. Bilingue, Paris 1954 [traduction de Léon Mis].