



**HAL**  
open science

## La Grèce bariolée : l'Antiquité retrouve des couleurs

Adeline Grand-Clément

► **To cite this version:**

Adeline Grand-Clément. La Grèce bariolée : l'Antiquité retrouve des couleurs. Travaux & documents, 2010, Journée de l'Antiquité 2009-2010, 36, pp.131–148. hal-02184482

**HAL Id: hal-02184482**

**<https://hal.univ-reunion.fr/hal-02184482>**

Submitted on 13 Feb 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# JOURNÉE DE L'ANTIQUITÉ

2010



# La Grèce bariolée : l'Antiquité retrouve des couleurs

---

ADELINE GRAND-CLÉMENT  
MAÎTRE DE CONFÉRENCES EN HISTOIRE GRECQUE  
UNIVERSITÉ DE TOULOUSE (UTM)  
EQUIPE PLH-ERASME

L'image que nous avons de l'Antiquité grecque classique est bien souvent celle d'un monde sans couleur, désincarné, où triomphe partout le blanc. On s'extasie devant l'éclat cristallin des statues qui peuplent les musées. On vante la blancheur immaculée des temples et édifices grecs, comme le Parthénon, fait en marbre pentélique, et devant lequel Ernest Renan prononça sa fameuse prière à Athéna, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle [1]. C'est cette blancheur immaculée du marbre qui a suscité l'admiration de Winckelmann et fait rêver avec lui les hommes des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Or il s'agit bien d'un mirage moderne car dans le monde grec, comme dans les arts égyptien et byzantin, la sculpture et l'architecture étaient richement polychromes.

Malheureusement, la couleur est quelque chose de fragile et de fugace. Les pigments sont particulièrement sensibles à trois facteurs : la lumière, l'oxygène, l'humidité, qui peuvent entraîner leur altération ou leur disparition pure et simple. Le climat grec n'est pas propice à leur conservation. Monuments et œuvres antiques connues depuis la Renaissance ont donc souvent perdu leur enduit peint d'origine. Une longue exposition à l'air libre, mais aussi le nettoyage soigneux et les moulages fréquents dont les statues ont fait l'objet pour satisfaire la demande des musées, collectionneurs et antiquaires, ont tout effacé. Seuls les œuvres ou décors d'édifices découverts plus récemment ont donc des chances d'avoir conservé leur polychromie, préservée, au moins partiellement, à la faveur d'un enfouissement dans le sol, dans des conditions favorables. C'est le cas par exemple de la statue funéraire de Phrasikleia, morte avant d'avoir pu se marier, et que sa famille a voulu commémorer dans une belle robe rouge rehaussée de décors peints et dorés. Datée des années 530 avant notre ère, elle a été découverte à Merenda (en Attique), en 1972 [2].

On comprend mieux, dès lors, pourquoi la prise de conscience de la polychromie de l'art grec remonte essentiellement au XIX<sup>e</sup> siècle : elle coïncide avec la naissance de l'archéologie<sup>1</sup>. Aujourd'hui, c'est un fait avéré, indubitable, que ne

---

<sup>1</sup> Cf. A. Grand-Clément, « Couleur et esthétique classique au XIX<sup>e</sup> siècle : l'art grec antique pouvait-il être polychrome ? », *Ithaca. Quaderns Catalans de Cultura Clàssica*, 21, 2005, p. 146-157 ;

contestent plus les hellénistes. Manifestations scientifiques, colloques, expositions et publications consacrés à la couleur dans l'Antiquité se succèdent depuis une dizaine d'années<sup>2</sup>. Pourtant, les manuels et ouvrages de synthèse ne s'en font que peu l'écho<sup>3</sup>. Les raisons d'une telle discrétion ne sont pas uniquement d'ordre économique (les reproductions en couleurs coûtent plus cher que le noir et blanc...). Il existe en effet au sein de la culture occidentale moderne une forme de « chromophobie » qui a été finement étudiée par David Batchelor : la couleur est dangereuse, insidieuse, corruptrice, superficielle<sup>4</sup>. De fait, la question de la polychromie de l'art grec mobilise des enjeux qui débordent largement le champ de l'histoire de l'art et des techniques. Elle invite à interroger le rapport que nous entretenons avec l'Antiquité classique, dont nous revendiquons l'héritage, comme fondateur de la civilisation occidentale. En témoignent les débats passionnés qui ont entouré les découvertes autour de cette polychromie dans l'Europe du XIX<sup>e</sup> siècle. Pour cerner les formes que revêt la « chromophobie » moderne, retraçons d'abord l'histoire de cette « révolution chromatique » et des résistances qu'elle a suscitées, avant de faire le point sur l'état actuel des connaissances et les problèmes que pose leur diffusion auprès du grand public.

## HISTOIRE D'UNE DÉCOUVERTE CONTROVERSÉE

### - Les édifices grecs étaient-ils peints ?

Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, les premières fouilles débutent en Grèce et l'on découvre sur les éléments architectoniques des temples des traces de couleurs vives, mais fugitives : leur dégradation est rapide. Des croquis sont exécutés pour

Ph. Jockey, « Praxitèle et Nicias, le débat sur la polychromie de la statuaire antique », in *Praxitèle*, dir. A. Pasquier et J.-L. Martinez, Paris, Somogy-Musée du Louvre, 2007, p. 62-82.

<sup>2</sup> Citons 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.*, Thessalonique, Aristotle University of Thessaloniki, 2002 ; S. Beta et M. M. Sassi (dir.), *I colori nel mondo antico : esperienze linguistiche e quadri simbolici*, Fiesole, Cadmo, 2003 ; V. Brinkmann, R. Wünsch, U. Wurnig (dir.), *Bunte Götter, die Farbigeit antiker Skulptur*, Munich, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, 2004 ; A. Rouveret, S. Dubel et V. Naas, *Couleurs et matières dans l'Antiquité. Textes, techniques, pratiques*, Paris, Éditions rue d'Ulm, 2006 ; S. Descamps-Lequime (dir.), *Peinture et couleur dans le monde grec antique*, Paris, Musée du Louvre, 2007 ; M. Carastro (dir.), *L'Antiquité en couleurs*, Grenoble, Millon, 2009.

<sup>3</sup> Par exemple, les aquarelles de J.-Cl. Golvin nous livrent une image assez épurée des sites antiques : cf. « L'Acropole d'Athènes au temps de Périclès et de Phidias », dans *L'Antiquité retrouvée*, Paris, Errance, 2003, p. 60-61.

<sup>4</sup> D. Batchelor D., *La peur de la couleur*, Paris, Autrement, 2001. Voir aussi I. Manfrini, « Entre refus et nécessité de la couleur. La sculpture grecque antique », in M. Carastro (dir.), *L'Antiquité en couleurs*, Grenoble, Millon, 2009, p. 21-41.

conserver la fraîcheur des coloris ; des savants commencent à prendre conscience de cette réalité, mais n'y voient souvent qu'un phénomène limité ou marginal<sup>5</sup>. Le véritable « inventeur » de la polychromie de l'architecture grecque est l'architecte franco-allemand Jacques-Ignace Hittorff (1792-1867), qui a entrepris des fouilles en Sicile, à Agrigente et Sélinonte. Il est le premier à réunir l'ensemble des attestations de polychromie architecturale grecque, afin d'élaborer un modèle théorique et d'en faire un principe universel<sup>6</sup>. Il affirme ainsi que les Grecs, de tous temps et partout, ont eu recours aux couleurs sur leurs monuments. En 1830, il publie un mémoire intitulé *De l'architecture polychrome chez les Grecs*, mais c'est en 1851 que paraît son œuvre principale : la *Restitution du Temple d'Empédocle à Sélinonte*<sup>7</sup>. Il a étudié en détails un petit édifice qu'il a eu l'occasion de fouiller en Sicile, celui que les archéologues modernes nomment le temple B, sur l'acropole de Sélinonte. Hittorff pense qu'il s'agit d'un temple dédié au philosophe Empédocle divinisé – hypothèse abandonnée aujourd'hui. Dans les planches chromolithographiées de son ouvrage, il en propose une reconstitution richement polychrome [3,4]. Aucune surface n'est laissée vierge de couleur, de la base jusqu'à la cimaise ; les colonnes teintées de jaune (comme c'était le cas, selon lui, sur le Parthénon) et les parois intérieures sont ornées de scènes figurées, à caractère historique ou mythologique.

Les publications de Hittorff lancent ainsi une véritable controverse en France, et l'archéologue Raoul-Rochette (1789-1854) se fait le principal opposant de ses théories. Il est vrai que, sur certains points, les méthodes de travail de l'architecte prêtent le flanc à la critique. Il utilise très librement la documentation archéologique dont il dispose, mêlant les périodes et les aires culturelles, intégrant des données tirées des tombes peintes d'Étrurie ou des fresques de Pompéi. Finalement, un *statu quo* est trouvé par Maxime Collignon, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Sa conception de la polychromie de l'art grec se veut modérée : selon lui, l'usage de la couleur a été sobre et limité, surtout sur les édifices en marbre d'époque classique. Ainsi, le Parthénon était bien conforme à l'idéal winckelmannien de « noble simplicité » et de « grandeur calme ». Il écrit ainsi, à propos de l'édifice : « Sur la colonnade, sur l'épistyle, triomphe la pure blancheur du marbre ; seules, les parties hautes apparaissent revêtues d'une sobre polychromie »<sup>8</sup>.

Mais la croisade des couleurs lancée par Hittorff trouve des échos favorables au-delà du monde savant, notamment dans le milieu artistique français. En effet, il

<sup>5</sup> Signalons que les voyageurs des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles avaient déjà relevé, dans leurs notes et carnets de voyage, la présence de vestiges polychromes sur certains monuments grecs.

<sup>6</sup> Cf. A. Grand-Clément, « Jacques-Ignace Hittorff, un architecte à l'école de la Grèce », *Anabases*, 6, 2007, p. 135-156.

<sup>7</sup> Le sous-titre est explicite : *L'architecture polychrome chez les Grecs* (Paris, Firmin Didot, 1851).

<sup>8</sup> *Le Parthénon*, Paris, 1914, p. 115.

fait des émules auprès des jeunes architectes formés à l'École des Beaux-Arts. Ceux-ci acquièrent, au cours de leurs études, une connaissance approfondie des monuments antiques, grecs ou romains. Au terme des dix ans de formation, les lauréats du grand prix de Rome 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. À partir de 1845, ils obtiennent le droit de passer quatre mois à Athènes et de choisir des monuments de Grèce. Les pensionnaires produisent alors des reconstitutions aussi richement colorées que celle proposée par Hittorff pour le temple d'Empédocle<sup>9</sup>. Cependant de tels dessins ne trouvent pas grâce aux yeux des savants, qui les jugent excessifs et fantaisistes – de purs produits de l'imagination débordante de jeunes artistes, dépourvus de valeur scientifique.

Des peintres tiennent compte, eux aussi, des découvertes et proposent des images de l'Antiquité plus colorées. Ainsi Ingres, qui est ami avec Hittorff, s'en inspire pour peindre le décor de certains de ses tableaux. Par exemple, dans les différentes versions de *Stratonice ou la maladie d'Antiochus* (1840 et 1860), l'intérieur de la demeure est orné de décors peints. On sait aussi qu'en 1865, lorsqu'il s'agit de faire une gravure de l'une de ses œuvres les plus célèbres, l'*Apothéose d'Homère*, réalisée en 1827 pour orner le plafond d'une des salles du palais du Louvre, il demande à Hittorff de colorer la façade du temple située en arrière-plan<sup>10</sup>. On aurait pu évoquer également l'un des tableaux les plus célèbres d'Alma-Tadema, *Phidias montrant la frise du Parthénon à ses amis* (1868, Birmingham, Museum and Art Gallery). On y voit l'illustre sculpteur juché sur un échafaudage avec un groupe d'hommes, en train d'admirer les reliefs très colorés de la frise des Panathénées [5].

Enfin, les progrès de la science archéologique nourrissent aussi et stimulent les grands projets des architectes européens, en France, en Grande-Bretagne, en Allemagne, au Danemark ou en Sicile<sup>11</sup>. Hittorff lui-même tente d'introduire davantage de polychromie à Paris. Il réalise ainsi des cirques aux façades colorées, la bigarrure se prêtant bien aux édifices de spectacle et de divertissement<sup>12</sup>. En

<sup>9</sup> Cf. M.-F. Billot, « Recherches aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles sur la polychromie de l'architecture grecque », *Paris-Rome-Athènes, le Voyage en Grèce des architectes français aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, École Nationale des Beaux-Arts, 1982, p. 61-125. Le Parthénon n'échappe pas à ces restaurations vivement colorées : voir notamment la coupe transversale que propose Benoît Loviot (1879-1881).

<sup>10</sup> P. Picard-Cajan (dir.), *Ingres et l'Antique. L'illusion grecque*, Arles, Actes Sud, 2006, n° 219.

<sup>11</sup> Parmi les architectes qui portent des projets d'édifices polychromes, citons Leo von Klenze, un rival d'Hittorff, O. Jones, G. Semper, Schinkel, L. Zanth... Sur ces questions, voir L. Gallo, *Il Politeama di Palermo e l'Architettura policroma dell'ottocento*, Palermo, L'Epos, 1997, p. 37-56.

<sup>12</sup> En 1838, celui des Champs Élysées, baptisé alors le Cirque de l'Impératrice, et en 1852, le Cirque d'Hiver, aujourd'hui encore en place, et dont la polychromie fait régulièrement l'objet de réfections.

revanche, lorsqu'il s'agit d'orner de plaques de lave émaillée polychromes le porche d'une église, celle de Saint-Vincent de Paul, le Préfet de Paris, Haussmann, s'oppose au projet, auquel Hittorff doit finalement renoncer. Seul l'intérieur de l'église a finalement le droit de recevoir une parure de couleurs (vitraux, fresques)<sup>13</sup>.

### - La polychromie des statues : du Zeus d'Olympie aux korai de l'Acropole

Si l'architecture grecque était polychrome, il en allait de même des œuvres plastiques. L'idée s'impose finalement assez tôt, dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle, mais met du temps à être « digérée » et acceptée par les érudits. Le premier à avoir parlé de « sculpture polychrome », à propos de l'art grec, est Antoine Quatremère de Quincy (1755-1849). Il publie en 1814 *Le Jupiter Olympien*, une œuvre au sous-titre explicite : *L'art de la sculpture antique considéré sous un nouveau point de vue. Ouvrage qui comprend un essai sur le goût de la sculpture polychrome, l'analyse explicative de la toreutique, et l'histoire de la statuaire en or et 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*. Quatremère de Quincy, qui dirige alors l'Académie des Beaux-Arts, offre une synthèse des témoignages littéraires prouvant que les Grecs appréciaient des statues richement colorées. La meilleure preuve, à ses yeux, est le renom acquis par Phidias, dont les œuvres chrysléphantines trônaient dans les grands sanctuaires. Le Zeus d'Olympie, pour lequel il propose, dans le frontispice de l'ouvrage, une reconstitution aquarellée, constitue le meilleur symbole de cette plastique polychrome d'époque classique [6]. L'alliance de l'or et de l'ivoire, deux matériaux nobles, conjuguée à l'inclusion de pierres précieuses et à l'usage mesuré de pigments sur la base, produit un spectacle majestueux, qui convient bien pour un colosse divin. En fait, Quatremère de Quincy n'ébranle pas vraiment la vision traditionnelle des œuvres grecques, drapées dans cette blancheur marmoréenne apte à dépouiller de leur sensualité les nus les plus impudiques. Il n'est pas un homme de terrain. Il n'est jamais allé en Grèce, et son œuvre adopte une approche assez théorique. Elle concerne principalement la toreutique, c'est-à-dire l'alliance de plusieurs matériaux naturellement colorés (métaux, ivoire...) et convoque peu le témoignage de l'archéologie. Les statues de marbre conservent donc encore pour un temps leur nimbe de blancheur immaculée...

Cela explique que les efforts des sculpteurs européens pour réaliser eux aussi des œuvres polychromes n'aient pas toujours été bien accueillis par la critique et le public. L'expérience initiée par John Gibson, avec sa *Tinted Venus* (1851-

<sup>13</sup> Sur les réalisations parisiennes d'Hittorff, voir *Hittorff : un architecte du 19<sup>e</sup> siècle*, Paris, Musée Carnavalet, 1986.

1856), ne suscite point l'enthousiasme et reste sans lendemain. Cette Aphrodite dénudée, à la carnation rehaussée de cire teintée, a quelque chose de trop sulfureux. Il faut attendre les années 1860 pour que les créations de statues polychromes se multiplient en France. On peut citer les productions plastiques de Charles Cordier, qui recourt à l'assemblage de différents matériaux. Sa sensuelle *Juive d'Alger*, réalisée vers 1862, est d'ailleurs fort appréciée du public<sup>14</sup>.

Le développement des fouilles archéologiques au XIX<sup>e</sup> siècle permet de spectaculaires découvertes : celles effectuées sur l'Acropole d'Athènes mettent au jour des œuvres sur lesquelles subsiste encore un revêtement peint<sup>15</sup>. Dans une couche de remblais constitués après les guerres médiques, les archéologues découvrent des fragments de sculptures en pierre (tuf ou marbre) datant de la fin de période archaïque. Il s'agit d'éléments qui avaient été endommagés par les Perses en 480-479, puis enterrés pieusement par les Athéniens. C'est principalement au cours de l'année 1886 que sont découverts, près du Parthénon et de l'Érechthéion, les bijoux de cette série : le groupe de celles que l'on baptise alors les *korai*, splendides statues de jeunes filles dont l'identité conserve encore son secret<sup>16</sup>. Ces précieuses offrandes de marbre, qui peuplaient le sanctuaire au moment de l'arrivée des Perses, ont conservé toute la fraîcheur de leur parure polychrome. L'image de ces marbres peints est diffusée par le biais de publications scientifiques dans toute l'Europe. On réalise des aquarelles afin de garder trace de cette polychromie, qui s'estompe rapidement. C'est dans le même esprit qu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, le peintre suisse Émile Gilliéron peint des copies en plâtre des statues, à partir des dessins que son père avait réalisés peu après les découvertes. Quoiqu'atténuées aujourd'hui, les couleurs des *korai* continuent à susciter l'étonnement et la fascination des visiteurs du nouveau Musée de l'Acropole. Leurs sourcils et leurs yeux sont soulignés de noir, leurs iris et cheveux rouges ont surpris les archéologues du XIX<sup>e</sup> siècle. Mais ce sont surtout leurs bijoux et leurs vêtements qui brillent par la richesse et le raffinement des décors peints – utilisant une gamme de bleu, de rouge, de vert, de noir, de brun ou de jaune [7,8].

C'est donc au prix de débats parfois passionnés que le principe de la polychromie de l'art grec a fini par être accepté par les savants européens. Le progrès de la science archéologique a encouragé le renouvellement de l'inspiration des artistes, leur permettant de s'affranchir de la tradition néo-classique. Pour autant, les discussions engagées au XIX<sup>e</sup> siècle se poursuivent encore aujourd'hui,

<sup>14</sup> Cf. A. Blühm, « Living Colour. A short story of colour on sculpture in the 19<sup>th</sup> century », in *The Colour of Sculpture, 1840-1910*, Amsterdam, Leeds, 1996, p. 11-60.

<sup>15</sup> Parmi les autres grandes découvertes, citons, pour la France, les grandes fouilles de Delphes et Délos.

<sup>16</sup> La synthèse la plus récente à ce jour sur les *korai* : E. Karakasi, *Archaische Korai*, München, Hirmer, 2001, trad. angl. : *Archaic Korai*, Los Angeles, The Paul Getty Museum, 2003.

puisque, depuis une dizaine d'années, de nouvelles méthodes d'investigation ont considérablement fait évoluer les recherches.

## UN CHAMP DE RECHERCHE EN PLEIN ESSOR

### - Des questionnements toujours ouverts

Si l'on ne doute plus aujourd'hui du fait que les Grecs ont eu recours aux effets de couleur sur leurs statues et leurs monuments, des incertitudes subsistent à propos de l'extension de cette polychromie. Dans le cas des temples, par exemple, il reste à savoir quelles parties de l'édifice étaient laissées dans la couleur naturelle de la pierre. Les parois, les colonnes étaient-elles peintes ? Appliquait-on sur leur surface une couche protectrice de cire, légèrement teintée – procédé que les Anciens nommaient *ganôsis* ? Les analyses réalisées pour certains éléments sculptés du Parthénon, conservées au British Museum, n'ont rien donné de concluant<sup>17</sup>. Il faut dire que les marbres ont fait l'objet de nombreux moulages et nettoyages méticuleux qui ont profondément altéré leur surface d'origine. Les analyses réalisées sur le temple en tuf d'Athéna à Paestum indiquent que les collerettes séparant les chapiteaux des colonnes étaient peintes en bleu et rouge<sup>18</sup>. Il est plus difficile, en revanche, de se prononcer pour les colonnes. Les reconstitutions proposées pour le temple d'Athéna Aphaia, à Égine, restent prudentes, et suggèrent que l'essentiel de la polychromie de l'édifice se concentrait sur les frontons et quelques éléments architectoniques, de larges parties étant laissées dans la teinte naturelle de la pierre<sup>19</sup>.

Un autre point discuté, qui concerne les statues, porte sur la coloration des nus<sup>20</sup>. Les Grecs donnaient-ils aux figures anthropomorphes une carnation possédant les couleurs du vivant ? Il n'y a sans doute pas eu de règle universelle en la matière. Dans beaucoup de cas, notamment pour les œuvres en pierre tendre, il

<sup>17</sup> Les premières analyses remontent aux années 1830. La surface de la pierre révélait, par endroit, la présence d'une substance, mais dont il était difficile de préciser l'origine : patine naturelle ou traitement intentionnel ? Sur les discussions, cf. I. Jenkins et A. P. Middleton, « Paint on the Parthenon sculptures », *BSA*, 83, 1988, p. 183-207.

<sup>18</sup> Cf. C. Gratziu et A. Melucco Vaccaro, « Le superfici. Colori e finiture », in Marina Cipriani, Giovanni Avagliano (éd.), *L'Athenaion di Paestum tra studio e restauro*, Salerne, Soprintendenza Archeologica di Salerno, 1993, p. 42-44.

<sup>19</sup> J. Riederer, « Untersuchungen zur Farbgebung des Tempels », in E. L. Schwandner, *Der ältere Porostempel der Aphaia auf Aegina*, Berlin, De Gruyter, 1985, p. 136-140. Pour une synthèse, voir B. S. Ridgway, *Prayers in Stone. Greek Architectural Sculpture ca. 600-100 B. C.*, Berkeley, University of California Press, 1996.

<sup>20</sup> La première étude d'envergure sur la polychromie de la sculpture grecque est celle de P. Dimitriou, *The polychromy of Greek Sculpture. To the beginning of the Hellenistic period*, Diss. Columbia University, New York, 1951.

est encore possible de distinguer des traces d'une coloration brun-rouge, pour les figures masculines. S'il est impossible de préciser la teinte exacte que cette carnation possédait à l'origine, aucun doute n'est donc permis. Mais *quid* des œuvres en marbre, dont les modernes ont du mal à imaginer qu'il ait pu être recouvert d'un enduit, masquant ou « dénaturant » sa pureté cristalline ? La couleur, on le sait, servait pour rehausser les vêtements et éléments de parure. Pline rapporte que le célèbre sculpteur Praxitèle appréciait tout particulièrement le concours du peintre Nicias, pour la finition (*circumlitio*) de ses statues<sup>21</sup>. On trouve souvent des vestiges de cette polychromie dans les plis des vêtements, dans lesquels les pigments ont pu être préservés. Mais les parties dénudées d'une statue en marbre présentent une surface particulièrement lisse et polie, sur laquelle il y a fort peu de chances de trouver des traces d'un enduit originel, surtout si la couche était très fine. Pourtant, quelques analyses ont révélé que les Grecs donnaient à leurs *kouroi* un teint mat (avec de l'ocre rouge), signe de vigueur, d'*andreia* et de bonne santé. Si pour les figures masculines, la pratique a pu être fréquente, il en allait peut-être autrement des figures féminines. Leur teint clair était considéré comme un signe de beauté et faisait l'objet d'une valorisation dans les textes. Dès lors, la couleur naturelle du marbre – comme de l'ivoire – convenait peut-être davantage que des pigments ocres<sup>22</sup>.

Émerge alors la question des raisons qui ont guidé les choix opérés par les artisans grecs dans leurs réalisations picturales et plastiques : préoccupations d'ordre pratique, esthétique ou symbolique ? Par exemple, comment interpréter la mystérieuse couleur rouge des yeux et cheveux des *korai* de l'Acropole ? Faut-il n'y voir qu'une couche préparatoire, destinée à être recouverte d'un second enduit peint, brun, afin de donner l'illusion de cheveux châains et d'yeux marron, visant à imiter le réel<sup>23</sup> ? Plus largement, on est en droit de s'interroger sur le rôle qu'ont joué les couleurs dans l'univers culturel grec. Tout indique qu'elles n'ont pas simplement servi à masquer l'imperfection de certains matériaux, à les protéger, ni servi de faire valoir accessoire aux formes sculptées. La couleur était là pour compléter et parachever l'œuvre. Assurément, les fonctions de la polychromie ont varié suivant les lieux, les périodes et les exigences propres à chaque contexte de production et type d'œuvres. Dans le cas des statues archaïques, par exemple, il s'agissait de leur conférer vie, animation – mais dans un rapport qui n'a rien de

<sup>21</sup> Pline, *Histoire Naturelle*, XXXV, 133.

<sup>22</sup> Sur ces questions, on peut se reporter à G. Richter, « Were the Nude Parts in Greek Marble Sculpture Painted ? », *Metropolitan Museum Studies*, I, 1928-1929, p. 25-31 et à V. Brinkmann, « Il colosso marmoreo di Samo », in A. Gramiccia (dir.), *I Colori del bianco*, Roma, De Luca, 2004, p. 87-90.

<sup>23</sup> C'est l'hypothèse que formule par exemple V. Brinkmann, pour la *korè* au *peplos* (Musée de l'Acropole, inv. 674).

mimétique avec le réel. L'objectif était d'en faire des *agalmata*, lumineux, destinés à répondre aux exigences sociales, politiques et religieuses des communautés civiques, c'est-à-dire trouver grâce aux yeux des hommes et des dieux. C'est d'ailleurs ainsi que l'on doit interpréter le léger sourire des *korai* : illuminant le visage, le sourire est le signe d'une puissance vitale et instaure une relation dynamique entre le spectateur et l'objet regardé.

### **- De nouvelles méthodes d'investigation fécondes et des chantiers en cours**

Les recherches sur la polychromie ont considérablement progressé ces vingt dernières années, à la faveur de programmes de recherche utilisant des moyens d'investigation de plus en plus perfectionnés. Tout est mis en œuvre afin de repérer et d'analyser les vestiges de couleur sur les monuments et les statues. Les méthodes sont variées et se complètent pour fournir une large gamme d'informations : utilisation du vidéo-microscope, photographies en lumière rasante (pour déceler les tracés des incisions préparatoires), spectrométrie de fluorescence X, analyses physico-chimiques à partir de prélèvements, etc. Plusieurs équipes se sont constituées en Europe, afin de mener à bien des programmes d'envergure. L'attention a porté notamment sur les œuvres en marbre, dont la polychromie restait jusque là plus difficile à étudier et moins bien connue. Une équipe dirigée par Bruno Helly et V. Von Graeve a ainsi cherché à exploiter les données fournies par une abondante série de stèles funéraires peintes d'époque hellénistique, trouvées à Démétrias, en Thessalie<sup>24</sup>. Vinzenz Brinkmann a entrepris une enquête systématique sur la sculpture d'époque archaïque<sup>25</sup>. Il a commencé par un examen de la frise sculptée du trésor des Siphniens, à Delphes. Il a montré que les ajouts peints étaient indispensables pour interpréter correctement les scènes (les noms des figures étaient d'ailleurs spécifiés par la peinture et certains détails n'étaient rendus que par la couleur). Il a poursuivi ses analyses avec les œuvres conservées à la Glyptothèque de Munich. Vinzenz Brinkmann a ainsi mis en évidence une évolution entre la fin de l'époque archaïque et le début de l'époque classique. Le goût pour les vifs contrastes chromatiques et l'ornementation complexe a laissé place à davantage de nuance et de sobriété. D'autres programmes de recherche se poursuivent aujourd'hui avec l'équipe qu'il dirige et d'autres équipes qu'il a su fédérer ;

<sup>24</sup> Cf. B. Helly et V. Von Graeve, « Recherches récentes sur la peinture grecque », *Pact*, 17, 1987, p. 17-34.

<sup>25</sup> Il en présente une synthèse dans *Die Polychromie der archaischen und frühklassischen Skulptur*, München, Biering and Brinkmann, 2003. Avant lui, V. Manzelli avait tenté une étude générale, mais sans disposer de moyens d'investigation aussi poussés : *La policromia nella statuaria greca arcaica*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1994.

tous montrent l'importance de la couleur pour compléter la forme et donner son sens à l'œuvre. Au Danemark, par exemple, a été mis sur pied le CPN, le *Copenhaguen Polychromy Network*. Ce projet mobilise des spécialistes de différentes disciplines autour d'une importante campagne de détection des vestiges de couleur sur une sélection d'objets en marbre conservés à la Glyptothèque Ny Carlsberg de Copenhague.

Par ailleurs, une équipe française, constituée autour de l'historien et archéologue Philippe Jockey (Centre Camille Jullian, Aix) et de Brigitte Bourgeois (Centre de recherche et de restauration des musées de France), a entrepris depuis 1999 une vaste campagne d'analyses au vidéo-microscope de la collection de marbres hellénistiques de Délos, associée à l'étude physico-chimique des pigments. Les résultats ont été féconds. Ils confirment l'omniprésence des couleurs sur les statues, notamment une gamme de teintes rose et violettes, sans doute produite par une laque à base de garance. De larges portions de vêtements sont concernées. Les chercheurs suggèrent d'y voir là la trace du goût des riches Déliens pour les étoffes pourpres, signes de l'appartenance à une élite<sup>26</sup>. Un autre résultat, moins attendu, a révélé l'importance de l'usage de la dorure, beaucoup plus répandu qu'on ne le croyait. Des surfaces étendues étaient ainsi recouvertes et, fait étonnant, il ne s'agissait pas seulement d'éléments vestimentaires ou de parure, mais aussi de carnations. Il semblerait même que certaines statues en marbre, comme celle du Gaulois blessé, provenant de l'agora des Italiens et conservée au Musée archéologique d'Athènes, aient été à l'origine *entièrement* dorées. La fonction de la dorure était multiple. Elle permettait notamment de produire des œuvres étincelantes et moins sujettes à l'altération que les bronzes, surtout lorsqu'elles étaient exposées à l'extérieur. Mais la dorure possédait aussi des vertus « divinisantes », l'or étant un métal incorruptible associé aux Immortels. Les pratiques des artisans et les choix de leurs commanditaires peuvent alors être interprétés comme des marques d'*eusebeia*<sup>27</sup>.

Les belles statues en marbre ne sont pas les seules sur lesquelles on traque aujourd'hui la présence de couleur, afin d'en comprendre la signification. Les petites figurines de terre cuite font aussi l'objet d'une attention renouvelée. Au XIX<sup>e</sup> siècle, de telles productions, reléguées au rang d'œuvres mineures, intéressaient peu les savants — elles étaient tout juste bonnes à faire le bonheur des collectionneurs et à égayer leur cabinet d'Antiques. Les vestiges d'une polychromie assez

---

<sup>26</sup> Cf. Bourgeois B. et Jockey Ph., « Le geste et la couleur. Stratégies de mise en couleurs de la sculpture hellénistique de Délos », *Bulletin archéologique du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques*, 30, 2003, p. 65-77.

<sup>27</sup> B. Bourgeois et Ph. Jockey, « La dorure des marbres grecs. Nouvelle enquête sur la sculpture hellénistique de Délos », *Journal des savants*, 2005 (2), p. 253-316.

vive, souvent bien conservée, étaient associés à un goût populaire et fruste. Or ces petites figurines en terre cuite, peintes après cuisson, furent produites tout au long de l'antiquité grecque, de la période archaïque à l'hellénistique. Consacrées dans les sanctuaires ou déposées dans les tombes, elles offrent donc un formidable terrain d'enquête pour qui veut comprendre l'univers chromatique des communautés grecques, dans ses différences régionales et ses évolutions chronologiques. On pense évidemment aux célèbres Tanagras, dont la production a été intense entre les années 340-300 et 200 avant J.-C. On trouve maintenant des exemplaires de ces statuettes, fortuitement découvertes au XIX<sup>e</sup> siècle dans les nécropoles de Béotie, dans tous les musées d'Europe<sup>28</sup>. Ces figurines hellénistiques se caractérisent notamment par un usage important d'un rose vif, qui fait écho à ce que l'on a pu constater pour les œuvres déliennes<sup>29</sup>. Cet exemple nous rappelle bien que la polychromie des statues en pierre doit être replacée dans un cadre plus large, celui de l'ensemble des productions artisanales grecques. Il existe en effet une véritable « *koinè* picturale » dans la Méditerranée antique : les techniques, les artisans et les œuvres circulent, et les stratégies de mise en couleur présentent des points communs, au-delà des différences de medias<sup>30</sup>. C'est dans cette perspective que les recherches actuelles sur la polychromie de la sculpture et de l'architecture peuvent bénéficier du renouvellement des connaissances de la grande peinture grecque. Celle-ci était jusque là principalement connue par les textes (en particulier l'œuvre de Pline l'Ancien)<sup>31</sup>. Mais depuis les années 1970, les découvertes de tombes macédoniennes richement décorées ont suscité de stimulantes études sur le rôle de la couleur dans les pratiques picturales grecques<sup>32</sup>. Les travaux de restauration

<sup>28</sup> Cf. *Tanagra. Mythe et archéologie. Catalogue de l'exposition présentée au Musée du Louvre du 15 septembre 2003 au 5 janvier 2004*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2003.

<sup>29</sup> Voir par exemple R. A. Higgins, « The Polychrome Decoration of Greek Terracottas », *Studies in Conservation*, 15, 1970, p. 272-277 ; B. Bourgeois, « Pratiques artisanales de la couleur. Enquête sur la polychromie des Tanagréennes », in Violaine Jeammet (dir.), *Tanagras. De l'objet de collection à l'objet archéologique*, Paris, Musée du Louvre, 2007, p. 81-99.

<sup>30</sup> Il faudrait dire un mot aussi de la polychromie des bronzes, sur laquelle travaille Sophie Descamps : patines intentionnelles et inclusions de matériaux permettent de générer des œuvres bigarrées (cf. S. Descamps-Lequime, « La polychromie des bronzes grecs et romains », in *Couleurs et matières dans l'Antiquité*, A. Rouveret, S. Dubel et V. Naas (éd.), Paris, Editions Rue d'Ulm, 2006, p. 79-92). On pense à l'aurige de Delphes, cette statue en bronze consacrée par Polyzalos, le frère de Gélon, après sa victoire à la course de char des Jeux Pythiques de 478 ou 474 avant notre ère : les yeux, serties d'émail et d'onyx, lui confèrent un regard pénétrant.

<sup>31</sup> Un site internet fort utile rassemble de nombreuses données sur la réinvention de la peinture grecque : <http://arts.ens-lsh.fr/peintureancienne/>

<sup>32</sup> Les travaux d'H. Brecoulaki sont particulièrement importants à cet égard. On se reportera avec profit à la synthèse parue récemment : *La peinture funéraire de Macédoine. Emplois et fonctions de la couleur. IV-I<sup>e</sup> s. av. J.-C.*, Paris, De Boccard, 2006.

menés dans les musées, afin de préserver la polychromie des pièces conservées, ont permis d'étendre le champ de nos connaissances des techniques et des matériaux utilisés<sup>33</sup>.

En dépit des remarquables progrès réalisés depuis une vingtaine d'années, on l'aura compris, des incertitudes demeurent et il semble illusoire de penser pouvoir retrouver l'état d'origine des œuvres aux couleurs altérées par le temps. Se pose alors le problème suivant : comment présenter au public le fruit de ces recherches en cours ?

### **- Communiquer auprès du public**

Dès le XIX<sup>e</sup> siècle, certains savants et archéologues ont eu le souci de diffuser auprès d'un public plus large que le cercle des érudits l'image d'un art grec coloré. Pour cela, il fallait donner à voir. Mais comment ? On l'a vu, Hittorff et les lauréats du prix de Rome ont opté pour des reconstitutions graphiques : dessins et gravures aquarellés. Certains ont essayé la tridimensionnalité : des maquettes d'édifices ou des moulages peints de statues ont ainsi été présentés dans des expositions ou des musées. Les initiatives encouragées au musée de Dresde, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, par G. Treu, sont un bon exemple de cette entreprise de « communication ». Il s'agissait aussi, par l'expérimentation, de faire progresser la connaissance des pratiques picturales.

Aujourd'hui, l'avancée des connaissances, les évolutions de la muséographie et le souci croissant de la valorisation et diffusion du savoir scientifique invitent à réfléchir sur la meilleure façon de sensibiliser le public à la polychromie de l'art grec. Comment, à partir de l'objet présenté, sur lequel les vestiges de couleur sont fugaces, voire ont totalement disparu, suggérer l'image d'une Grèce bariolée ? Différentes options sont possibles. La plus simple consiste à mentionner, dans le cartel, l'existence de couleurs originelles – il faut alors espérer que le public lira avec attention la notice, pour regarder l'œuvre autrement. On peut aussi faire figurer à côté de la pièce exposée une reconstitution graphique. Plus audacieux, le recours à des copies peintes, placées à côté des originaux, offre l'avantage de mettre en scène la polychromie dans l'espace. C'est le parti-pris qui a été choisi pour l'exposition « Les dieux bariolés » (*Bunte Götter*) qui a eu lieu à Munich en 2003<sup>34</sup>. L'image de couverture du catalogue est ainsi devenue célèbre : l'archer du

<sup>33</sup> Ainsi au Louvre, pour les stèles funéraires hellénistiques d'Alexandrie : A. Rouveret et Ph. Walter, *Peintures grecques antiques : la collection hellénistique du musée du Louvre*, Paris, Musée du Louvre, 2004 (voir aussi A. Rouveret, « Les stèles alexandrines du Musée du Louvre : apport des analyses techniques à l'histoire de la couleur dans la peinture hellénistique », *RA N. S.* (1), 1998, p. 216-220).

<sup>34</sup> V. Brinkmann, R. Wünsche, U. Wurnig (dir.), *Bunte Götter, die Farbigkeit antiker Skulptur*, Munich, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, 2004.

fronton ouest du temple d'Aphaia à Égine porte un costume bariolé, analogue à celui d'un Arlequin [9]. L'exposition a fait depuis le tour de l'Europe, s'enrichissant de nouvelles propositions de reconstitutions<sup>35</sup>. Elle a été accueillie au musée du Vatican et à la Glyptothèque de Copenhague, puis à Bâle, Athènes, Amsterdam, Hambourg, Istanbul, pour finalement traverser l'Atlantique, jusqu'à Harvard<sup>36</sup>. Une sélection de pièces a également été intégrée à une exposition organisée en 2008 par le Paul Getty Museum (Los Angeles), qui envisageait de façon plus large la place de la polychromie dans l'art occidental, depuis l'Antiquité : *The Color of Life*<sup>37</sup>.

Ce cycle d'expositions a reçu un accueil assez mitigé au sein du milieu scientifique. Quel est le degré de fiabilité des reconstitutions polychromes ? La peinture recouvrait-elle de façon aussi opaque la surface du marbre ? *Quid* du traitement qui donnait aux statues leur lustre final ? Jusqu'où aller dans la reconstitution : ne vaut-il pas mieux laisser vierges de couleur les parties sur lesquelles on n'a pu détecter aucune trace de pigment ? Le recours à du plâtre, en lieu et place du marbre, ne fausse-t-il pas l'effet originel de la couche de peinture sur la surface cristalline de la pierre ? Certes, de telles reconstitutions ont le mérite d'ébranler la vision canonique d'une Antiquité drapée de blanc – au risque de choquer ou déplaire, et de décevoir les admirateurs inconditionnels de l'art grec. Il ne faut cependant pas en abuser, ni leurrer le public : les copies exposées restent très hypothétiques et sujettes à discussion. Elles sont le témoin d'une recherche en cours, et non son aboutissement. Or c'est justement en cherchant un outil capable d'intégrer l'évolution des connaissances que l'équipe française a finalement opté pour un mode de présentation différent. Elle a décidé, il y a peu de temps, d'exploiter les ressources offertes par l'imagerie numérique. Philippe Jockey vient donc de collaborer avec une architecte, Fabricia Fauquet, autour d'un programme de numérisation 3D et de restitution de la polychromie de cinq sculptures déliennes. Une fois les données enregistrées dans l'ordinateur, il est possible de tester plusieurs hypothèses, de faire varier les paramètres, de simuler la façon dont les œuvres étaient exposées sur l'île, en les replaçant dans leur contexte d'origine. Un tel outil informatique pourra aussi rendre accessibles au public les résultats de ces recherches, sous la forme d'un DVD<sup>38</sup>.

<sup>35</sup> Par exemple, pour la *korè* au *peplos*, il existe désormais deux copies peintes, l'une qui la figure sous les traits d'Athéna, l'autre d'Artémis.

<sup>36</sup> D'autres catalogues ont paru : A. Gramiccia (dir.), *I Colori del bianco. Policromia nella scultura antica*, Rome, De Luca, 2004 ; A. Brauer et S. Ebbinghaus, *Gods in Color : painted sculpture of classical antiquity*, Munich, Stiftung Archaologie Glyptothek, 2007.

<sup>37</sup> R. Panzanelli (ed.), *The color of life : polychromy in sculpture from antiquity to the present*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2008.

<sup>38</sup> Il a été réalisé entre 2006 et 2008, en collaboration avec l'Institut des Sciences et Technologie de l'information de Pise. Pour toutes ces questions de présentation au public, je me permets de

Si la Grèce retrouve aujourd’hui des couleurs, on peine encore à l’imaginer « bariolée ». Les freins qui subsistent sont de différents ordres. Certes, le souci d’éviter toute surinterprétation ou généralisation abusive invite à la prudence. Mais l’ombre de Winckelmann et de son idéal esthétique fondé sur la prééminence du blanc continue d’influencer notre rapport à l’Antiquité. Vouloir faire de l’art grec un « patrimoine » européen conduit inévitablement à projeter sur lui nos propres inclinaisons esthétiques. Le « miracle grec » est vu comme le triomphe de la raison sur le mythe mais aussi, dans une certaine mesure, celui de la ligne sur la couleur. Imaginer un art grec bariolé impose donc de quitter la position contemplative que nous adoptons habituellement vis-à-vis des œuvres grecques présentées dans les musées. Il faut prendre de la distance, de la hauteur, et ne plus voir les Grecs comme les ancêtres directs des Occidentaux ; imaginer une Grèce plus « orientale » et plus métissée – peut-être à l’image de cette belle île qu’est La Réunion.

## Figures



**1. L'Acropole d'Athènes vue depuis la Pnyx<sup>39</sup>**

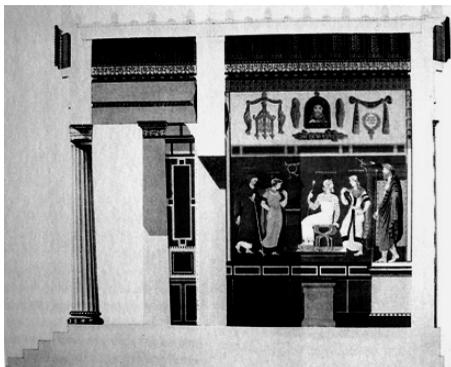


**2. Statue funéraire de Phrasikléia<sup>40</sup>**

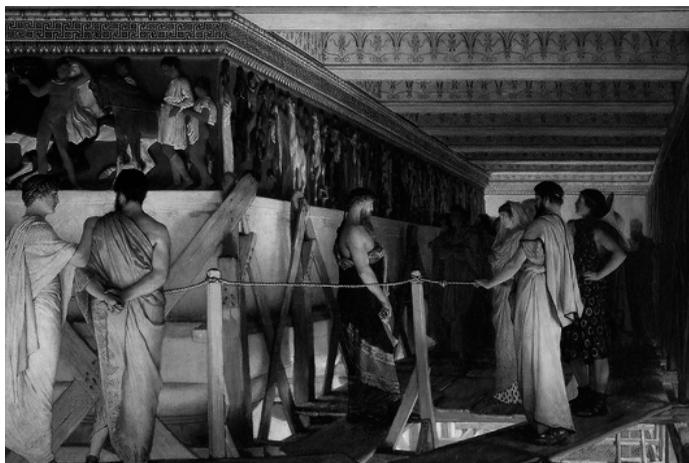
---

<sup>39</sup> Photo A. Grand-Clément.

<sup>40</sup> Datée des environs de 530 avant notre ère. Musée Archéologique d'Athènes, photo A. Grand-Clément.



3-4. Hittorff, reconstitution de la façade et de l'intérieur du temple dit d'Empédocle à Sélinonte<sup>41</sup>



5. Lawrence Alma Tadema, *Phidias showing the Frieze of the Parthenon to his Friends*<sup>42</sup>

<sup>41</sup> Planches tirées de son ouvrage de 1851, *Restitution du Temple d'Empédocle à Sélinonte*.

<sup>42</sup> Huile sur toile, 1868, Musée de Birmingham.



### 6. Reconstitution de la statue de Zeus à Olympie<sup>43</sup>



### 7. Korè de l'Acropole d'Athènes<sup>44</sup>

<sup>43</sup> Quatremère de Quincy, frontispice de son ouvrage *Le Jupiter Olympien*, 1814.

<sup>44</sup> Datée de la fin du VI<sup>e</sup> siècle avant notre ère (Athènes, Nouveau Musée de l'Acropole, photo A. Grand-Clément).



**8. Korè de l'Acropole d'Athènes<sup>45</sup>**



**9. Archer du fronton du temple d'Aphaia<sup>46</sup>**

---

<sup>45</sup> *Idem.*

<sup>46</sup> Eginé. Reconstitution polychrome par V. Brinkmann.