

L'épiderme des statues grecques : quand le marbre se fait chair

Adeline Grand-Clément



Édition électronique

URL : <http://imagesrevues.revues.org/3932>

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts,
Groupe d'Anthropologie Historique de
l'Occident Médiéval, Laboratoire
d'Anthropologie Sociale, UMR 8210
Anthropologie et Histoire des Mondes
Antiques

Référence électronique

Adeline Grand-Clément, « L'épiderme des statues grecques : quand le marbre se fait chair », *Images Re-vues* [En ligne], 13 | 2016, mis en ligne le 15 janvier 2016, consulté le 16 janvier 2017. URL : <http://imagesrevues.revues.org/3932>

Ce document a été généré automatiquement le 16 janvier 2017.



Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

L'épiderme des statues grecques : quand le marbre se fait chair

Adeline Grand-Clément

- 1 Les recherches entreprises depuis les années 1980 ont contribué à accroître considérablement notre connaissance de la polychromie des statues grecques, grâce à des méthodes d'analyse variées et de plus en plus fines ; les archéologues ont notamment concentré leur attention sur les œuvres en marbre peint¹. Beaucoup reste à faire pour tirer profit de telles découvertes : retrouver les gestes, les techniques et les processus de (re)mise en couleurs, mais aussi en saisir les résonances culturelles et symboliques. L'enjeu est de taille : comprendre ce qui, du point de vue anthropologique, se joue autour de la polychromie, dans le monde grec. Pour ce faire, on peut mettre en relation les pratiques artisanales, de mieux en mieux documentées, avec le système de représentations et l'imaginaire des couleurs, auxquels les sources écrites contemporaines nous donnent accès. Les mots et les discours peuvent en effet nous aider à comprendre ce que font les couleurs aux statues qu'elles habillent – car les couleurs sont bien plus qu'un simple revêtement de pigments et elles agissent en profondeur. Quelles relations la matière colorée entretient-elle, aux yeux des Grecs, avec la surface qui lui sert de support ? Pour apporter des éléments de réponse à cette vaste question, nous orienterons principalement notre réflexion sur les modalités de l'interaction entre marbre et couleurs, telle qu'elle se dessine dans le monde grec entre le VIII^e et le IV^e siècle avant notre ère. C'est en effet au cours de l'époque archaïque que le



marbre (en particulier celui des îles) devient une pierre privilégiée pour les sculpteurs et les peintres qui les accompagnent : il s'agira de réfléchir aux enjeux esthétiques qui expliquent leur prédilection pour ce matériau comme support de polychromie. Les analyses proposées par les savants du XIX^e siècle serviront de point de départ à notre enquête. Nous verrons que celles-ci méritent d'être amendées et nuancées, à la lumière d'une enquête consacrée aux valeurs sémantiques que les Grecs attribuaient aux trois éléments suivants : la peau, la couleur et le marbre.

Préserver la pureté du marbre grec : blancheur *versus* couleurs, dans les jugements esthétiques du XIX^e siècle

Fig. 1



Statue de jeune fille en marbre, dite *korè* au peplos, découverte sur l'Acropole d'Athènes et datant du VI^e siècle avant notre ère. Athènes, Musée de l'Acropole

Photographie personnelle

- 2 La découverte de la polychromie de l'art grec par les savants européens dès le début du XIX^e siècle a conduit à aménager le mythe de la candeur des statues antiques qui servaient de modèle de référence aux artistes, depuis la Renaissance². Immédiatement a surgi la question suivante : pourquoi avoir mis de la couleur sur les œuvres sculptées ? Les hellénistes se sont interrogés. La mise au jour des *korai* et autres vestiges sculptés de l'Acropole d'Athènes, dans les années 1880, a stimulé la réflexion, en révélant que des statues de grande taille, en marbre d'excellente qualité, pouvaient être recouvertes de couleurs (fig. 1)³. Ainsi Henri Lechat, membre de l'École française d'Athènes au moment des découvertes archéologiques, propose en 1890 une réflexion sur ce qu'il nomme

l' « enluminure » des différentes sculptures en pierre retrouvées. Il distingue deux types de mises en couleurs : une polychromie intégrale, utilisée selon lui pour les pièces les plus anciennes exécutées en *pôros* (pierre calcaire), et une polychromie partielle, réservée aux œuvres en marbre, sur lesquelles une partie de la surface a échappé à l'application de pigments. Henri Lechat explique la différence de traitement pictural par la nature du matériau employé. Dans le premier cas l'enduit coloré sert à *dissimuler* les défauts d'une pierre jugée grossière, car elle prend mal le poli⁴ ; dans le second, il joue un rôle secondaire, au bénéfice du marbre, auquel il sert de faire valoir : l'artisan a cherché surtout à mettre en valeur la qualité naturelle de la pierre et à *révéler* la finesse et la pureté de son grain. L'interprétation suggérée par Henri Lechat repose donc sur un jugement esthétique qui privilégie l'apparence du marbre et de sa surface polie par rapport à celle d'autres matériaux :

Lorsque les sculpteurs de l'époque archaïque abandonnèrent le tuf pour le marbre, leur choix ne fut pas inspiré uniquement, j'imagine, par le désir d'accroître les difficultés de leur travail. Si, malgré les difficultés plus grandes, ils ont préféré cette nouvelle matière, c'est qu'elle était incomparablement plus belle. Non seulement elle n'avait pas, comme l'autre, des défauts à cacher sous un enduit, mais elle avait *sa beauté propre, la perfection de son poli, l'irréprochable pureté de son épiderme*. Ces qualités rares ne devaient pas rester un secret entre le praticien et son marbre ; il fallait que le public fût à même de les connaître et de les apprécier. Or, une couleur opaque appliquée sur la statue entière n'aurait plus permis de distinguer si elle était en marbre ou en tuf, si on avait devant soi la pierre la plus commune ou une matière de prix⁵.

- 3 Les artisans grecs auraient donc eu tendance, selon Henri Lechat, à se servir des pierres calcaires comme d'un simple support, tandis qu'ils auraient eu recours au marbre comme élément à part entière du dispositif polychrome. L'auteur admet néanmoins un peu plus loin que les parties non peintes du marbre étaient peut-être recouvertes d'un léger enduit de cire destiné à atténuer sa blancheur, afin de produire un effet harmonieux avec le reste de l'œuvre, sur laquelle prédominaient des tons rouges et bleus assez vifs⁶.
- 4 Le jugement d'Henri Lechat illustre parfaitement le statut particulier conféré au marbre chez les historiens de l'art grec, à cette époque. Maxime Collignon écrit en effet la même année, toujours à propos des découvertes effectuées sur l'Acropole d'Athènes :

Un monument grec archaïque ne se comprend pas sans un grand luxe de couleurs vives. Quand le marbre remplace le tuf dans l'architecture, la polychromie tend à décroître. Il semble que les Grecs, tout en restant fidèles à une vieille tradition, aient éprouvé *des scrupules devant le marbre, et se soient préoccupés surtout d'en faire valoir, par les ors et les couleurs, la blancheur éclatante et chaude*. Le même fait se produit quand les sculpteurs abandonnent le tuf pour travailler le marbre. Les sculptures archaïques de l'Acropole vont nous montrer un emploi plus discret de la polychromie, lorsque le marbre de Paros se substitue à la pierre du Pirée sur laquelle s'était exercé le ciseau des premiers artistes de l'Attique⁷.

- 5 Maxime Collignon place la blancheur du marbre au-dessus des couleurs vives et des ors, qui doivent donc selon lui faire l'objet d'un usage raisonné pour produire un spectacle admirable. Il est en partie l'héritier d'un courant de la pensée occidentale qui se méfie du coloris, assimilé à un ferment de corruption, à un artifice trompeur ou à un vernis ornemental superflu⁸. Il parvient ainsi à sauver de la « barbarie » le monument le plus emblématique de l'Acropole d'Athènes, à savoir le Parthénon, lorsqu'il affirme, à rebours des thèses développées par Jacques-Ignace Hittorff en 1846⁹ : « Sur la colonnade, sur l'épistyle, triomphe la pure blancheur du marbre ; seules, les parties hautes apparaissent revêtues d'une sobre polychromie¹⁰. » Dans les propos de Maxime Collignon, le pigment

coloré semble envisagé comme une source de souillure potentielle – tandis que le marbre, lui, serait « pur », comme l'affirme aussi Henri Lechat. On voit ainsi se dessiner l'opposition entre d'un côté une polychromie artificielle, générée par l'application de pigments en surface, et de l'autre une polychromie naturelle, produite par l'assemblage de matériaux conservant leur couleur d'origine – et, pourrait-on ajouter, résistant mieux aux effets destructeurs du temps. La valorisation de la seconde au détriment de la première est déjà sensible dans l'œuvre d'Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy¹¹ au début du XIX^e siècle.

- 6 Les analyses des hellénistes de la fin du XIX^e siècle se fondent donc sur la prééminence esthétique accordée au marbre, dans une perspective évolutionniste : le « triomphe » (pour reprendre la formulation de Maxime Collignon) de ce matériau noble aurait entraîné, à la fin de l'époque archaïque, un recours plus modéré aux pigments colorés, incapables de concurrencer la beauté cristalline – et éternelle – de la pierre¹². Les archéologues ont donc fini par admettre que le marbre blanc avait pu recevoir un traitement pictural, mais limité, et ils ont préféré supposer que pour rendre la carnation des statues, la teinte naturelle du matériau avait été conservée¹³.
- 7 En fait, la grille d'interprétation proposée par Henri Lechat et Maxime Collignon mérite d'être revue, car elle repose sur les conceptions esthétiques qui prévalaient de leur temps, et ne correspond pas nécessairement à la manière de voir qui avait cours en Grèce ancienne. En effet, les découvertes effectuées depuis le XIX^e siècle ont non seulement confirmé que le marbre a bien été l'un des supports privilégiés de la mise en couleurs et de la dorure, mais elles ont aussi montré que parfois il était entièrement recouvert d'un enduit¹⁴. On peut donc tenter de cerner de manière plus fine la façon dont le marbre et les couleurs interagissaient sur les statues grecques. S'appuyant sur une documentation archéologique relativement abondante concernant l'époque hellénistique, Clarissa Blum a mis en évidence le fait que la pierre cristalline assumait deux types de fonction au sein du dispositif polychrome : d'un côté, servir de toile de fond pour l'application de peinture, et de l'autre, apporter sa propre coloration naturelle – blanche, en l'occurrence¹⁵ – à la polychromie d'ensemble. Nous ne sommes donc pas loin de la distinction établie par Henri Lechat. Mais Clarissa Blume nuance les choses : dans le premier cas, la pierre ne disparaissait pas sous la couche picturale puisqu'elle *interagissait* avec les couleurs et contribuait à infléchir leur apparence ; dans l'autre cas, un traitement de surface pouvait modifier l'apparence de la pierre¹⁶. L'éventail des possibles était donc large. On peut légitimement supposer que le contexte d'exposition de la sculpture, ainsi que sa finalité, conditionnaient le choix de telle ou telle option.
- 8 Dans le cadre de cet article, nous tenterons de remonter plus loin dans le temps, jusqu'à l'époque archaïque, pour cerner l'horizon des représentations collectives grecques liées à la couleur et au marbre. L'une des formules employées par Henri Lechat, à savoir « l'irréprochable pureté de son épiderme », nous servira de point de départ. La métaphore établit un rapport analogique entre le marbre blanc et la peau ; une telle association existait-elle dans la pensée grecque archaïque ? Pour répondre à la question, il faut commencer par interroger l'imaginaire grec de la peau.

La belle peau et la bonne couleur dans l'imaginaire grec : luire et séduire

- 9 Le mot choisi par les Grecs pour désigner l'épiderme, la peau en tant que surface/matière tangible qui s'offre à la vue et au toucher, est chargé de sens : *chrôs* renvoie au teint, à l'apparence colorée de l'épiderme. C'est lui qui a donné à partir du V^e siècle avant notre ère le terme principal désignant la couleur en grec : *chrôma*, ce qui témoigne du lien profond qui unit coloration et chair dans l'imaginaire archaïque. La peau humaine est l'un des paradigmes qui a servi aux Grecs à penser le phénomène de la coloration, dans toute sa complexité. Les textes d'époque archaïque le confirment.
- 10 Chez Homère, qui ignore une conception unitaire du corps, *chrôs* constitue l'une des composantes à part entière de la personne, à côté d'autres organes comme le *thumos*, les phrènes (siège des émotions) et la *psukhè* (souvent traduit par « âme »)¹⁷. Ainsi, les lâches se reconnaissent au fait que leur teint vire, pâlit ou blêmit lorsqu'ils se trouvent confrontés à un danger ou à une menace. La peau joue le rôle de « vitrine » et révèle le caractère des gens ; sa coloration concourt à construire l'identité sociale d'un individu et à l'afficher aux yeux de tous. C'est également un indicateur fiable de l'état de santé : les médecins hippocratiques de l'époque classique observent avec attention le *chrôs* de leur patient pour établir leur diagnostic¹⁸. Le « bon teint » (*eukhrôs*) est gage de santé et de vigueur, comme le souligne Xénophon, dans un passage qui condamne l'usage des cosmétiques, artifices vains servant à cacher l'apparence naturelle¹⁹. C'est que la peau et sa coloration participent aussi de la beauté d'un corps et concourent à le rendre désirable ou au contraire repoussant²⁰.
- 11 Mais justement, quelles sont les propriétés esthétiques – et notamment chromatiques – d'une belle peau, pour un Grec ? La poésie archaïque comporte de nombreuses occurrences de la formule « belle peau », « joli teint » (*khroa kalon*), ou encore « peau désirable » (*khroos himeroentos*), « tendre » (*hapalos*), que ce soit dans un contexte épique (la peau des valeureux combattants de l'*Illiade*) ou érotique (la peau de l'être aimé)²¹. Les qualificatifs qui s'y rapportent renvoient à des propriétés à la fois visuelles et tactiles : elle est douce, souple, humide, lumineuse et éclatante comme une fleur (*anthos*) – le lys, la rose. S'il est rare qu'une coloration spécifique soit précisée, dans les textes d'époque archaïque, on relève toutefois quelques passages précieux pour notre réflexion. Arrêtons-nous sur le cas d'Ulysse et de Pénélope qui, dans l'*Odyssée*, retrouvent chacun leur belle apparence grâce à l'action d'Athéna. En touchant le roi d'Ithaque de sa baguette d'or, la déesse fait disparaître le costume de mendiant et le corps de vieillard endossés par Ulysse pour dissimuler son identité lors de son arrivée à Ithaque. Devant son fils Télémaque, le héros recouvre alors instantanément sa physionomie de guerrier valeureux :
- À ces mots, le touchant de sa baguette d'or, Athéna lui remit d'abord sur la poitrine sa tunique et son manteau fraîchement lavé, puis lui rendit son allure et sa jeunesse : il retrouva sa peau noire (*melagkhroïès*) et ses joues bien remplies ; sa barbe aux reflets bleu sombre lui revint au menton²².
- 12 L'adjectif *melas* renvoie à une coloration sombre, et cette « noirceur » du teint est là pour dire l'*andreia* (virilité et courage) du héros²³. C'est la norme chromatique qui correspond, dans l'imaginaire grec archaïque, à un corps athlétique, musclé et tanné par le soleil. Cette noirceur toute masculine se situe en contre-point du modèle de beauté féminin, incarné par l'épouse d'Ulysse. Dans le cas de Pénélope, Athéna procède à une véritable

opération de toilette, utilisant, en lieu et place d'un onguent ordinaire, un produit aux mille vertus, détenu par les seuls Immortels : l'ambroisie. Il s'agit d'effacer les marques de chagrin qui ont ravagé le visage de la reine :

Mais, suivant son dessein, la déesse aux yeux pers versait un doux sommeil sur la fille d'Icare. Cependant qu'en son siège, étendue, Pénélope dormait, toutes ses articulations détendues, la toute divine la comblait de dons immortels, pour qu'elle suscite l'admiration des Achéens. Elle purifia d'abord son beau visage avec cette beauté d'ambroisie, dont se sert Kythérée à la belle couronne avant d'entrer dans le chœur désirable des Charites ; la faisant paraître plus grande et plus forte, elle la rendit plus blanche (*leukoterèn*) que l'ivoire scié²⁴.

- 13 Aux antipodes du teint hâlé d'Ulysse, c'est la blancheur d'une matière lisse et veloutée, l'ivoire, qui sert à penser la beauté féminine. L'adjectif *leukos*, qui qualifie le teint de Pénélope purifié à l'ambroisie, dénote un blanc éclatant et radieux, aussi lumineux que peut l'être le soleil²⁵. Dans l'imaginaire grec, en effet, la blancheur est une couleur à part entière, au même titre que les autres, et non une absence de couleur, comme elle l'est devenue dans le monde occidental moderne. L'exemple relatif à Ulysse et à Pénélope dans l'*Odyssée* révèle donc que *melas* et *leukos* balisent le champ de la coloration de la peau, marquant une différenciation sexuelle qui tient de la convention sociale et renvoie à la répartition des sphères d'activité entre hommes et femmes dans la cité grecque²⁶.
- 14 Il existe cependant des cas où, pour souligner la vulnérabilité de la peau des combattants, transpercée par des armes, Homère attribue une coloration claire à leur carnation, sans que ce soit une marque de féminité. L'image de l'ivoire se trouve ainsi mobilisée lorsqu'il s'agit d'évoquer la blessure du roi Ménélas, touché à la cuisse :
- Le sang noir aussitôt coule de la blessure. Comme on voit une femme, de Méonie ou de Carie, teindre d'écarlate un ivoire, qui doit devenir bossette de mors pour une cavale – pièce en réserve au magasin, que plus d'un cavalier désirerait posséder, mais qui est le joyau (*agalma*) réservé au roi, parce qu'en même temps qu'il pare un coursier, il fait l'orgueil de celui qui le mène – ainsi, Ménélas, se teignent de sang tes nobles cuisses, et tes jambes, et, plus bas encore, tes belles chevilles²⁷.
- 15 Homère compare le corps du héros à une pièce de valeur (*agalma*) en ivoire, rehaussée d'écarlate. Le verbe évoquant l'application de la couleur, *miainô*, « teindre », signifie aussi « souiller » : le passage souligne l'ambiguïté de la réaction que suscite la teinture – si prestigieuse fut-elle – sur ce matériau noble qu'est l'ivoire. Le spectacle offert par le corps blessé de Ménélas est à la fois admirable et terrifiant, au point de faire frissonner son frère Agamemnon.
- 16 Un lien se dessine donc entre l'ivoire et la peau : nous y reviendrons plus bas. Une autre matière sert de modèle pour exprimer la beauté d'un visage, dans la tradition poétique archaïque : l'argent. Ainsi, lorsque le poète Alcman fait l'éloge de la beauté de la jeune Hagesichora, qui mène un chœur de jeunes filles, il recourt à l'image des métaux précieux : « la chevelure de ma cousine Hagesichora a l'éclat de l'or pur ; son visage est d'argent » (Alcman, fr. I, 51-55 Page). Le choix de l'argent va de pair avec l'image de l'or, suscitée par la blondeur des cheveux de la jeune fille. Conjuguant leur éclat, les deux métaux évoquent le registre de la splendeur divine, inaltérable et éblouissante. Il s'agit donc moins pour Alcman de suggérer un teint « gris métallisé » que de mobiliser la notion de brillance attachée à l'adjectif *argureos*. Le mot est formé sur la même racine que l'épithète *argos* (« d'un blanc éclatant ») : l'argent est un métal qui émet une clarté lumineuse²⁸.

- 17 La comparaison avec différents matériaux à la surface lisse et brillante – l'ivoire scié, donc frais et non patiné, ou l'argent – révèle en outre qu'au-delà de sa couleur et de son éclat, la « belle peau » d'un homme ou d'une femme doit être uniforme, sans tache, sans ride, et posséder un grain unifié ; elle arbore alors la « bonne couleur » (*eukhroia*)²⁹. Les Grecs avaient donc le souci d'entretenir leur peau, pour préserver et renouveler son éclat ; ceux qui en avaient les moyens – les aristocrates, en fait – recouraient pour cela à des soins particuliers, visant à générer une brillance uniforme. Parce que les produits utilisés en onction, onguents, saindoux et huiles, étaient des corps gras, ils rendaient la surface de la peau à la fois souple et luisante. On trouve dans les épopées homériques de nombreuses scènes dans lesquelles héros et héroïnes s'enduisent le corps de baumes après s'être lavés. Le paradigme de la scène de toilette visant à obtenir une « peau désirable », se trouve dans l'*Iliade*. Il concerne une déesse, Héra, qui dispose pour ce faire de produits de beauté extraordinaires, en particulier la fameuse ambrosie :
- Avec de l'ambrosie elle efface d'abord de son corps désirable toutes les souillures. Elle l'oint ensuite avec une huile grasse, d'ambrosie et suave, dont le parfum est fait pour elle³⁰.
- 18 Les verbes employés dans ce type de scène, à savoir *aleiphô*, « frotter, enduire », *khriô* et *epikhriô*, insistent sur l'application de tels produits cosmétiques et se trouvent souvent associés à *lipa*, « corps gras », ou *elaion* « huile ». Ils concernent aussi bien la toilette corporelle et le maquillage que les pratiques rituelles entourant les effigies divines et les soins funéraires, ce qui indique que l'onction possède une valeur symbolique forte³¹. Pour conserver la beauté du cadavre durant la *prothesis*, avant la crémation, les héros de l'*Iliade* utilisent des onguents brillants. Ainsi pour Patrocle, dont le corps est purifié des traces de sang qui le maculent : « alors ils le lavèrent et l'enduisirent d'huile onctueuse, ils remplirent ses plaies d'un onguent de neuf ans » (*Iliade*, XVIII, 350-351)³².
- 19 L'intérêt que présentent ces produits gras aux yeux des Grecs ne se limite pas au fait d'entretenir la brillance et la souplesse de l'épiderme. En effet, ils servent aussi de fixateurs pour les parfums et permettent de diffuser de bonnes odeurs – comme dans le cas de la crème ambrosiaque d'Héra. L'huile de rose, en particulier, utilisée par Aphrodite pour préserver le corps d'Hector (*Iliade*, XXIII, 85-87), est aussi celle que les Déliens manipulent dans les sanctuaires, pour l'entretien des effigies divines, à l'époque hellénistique³³.
- 20 Le geste consistant à oindre une surface ne relève pas seulement de la cosmétique ou des pratiques rituelles : c'est également celui du peintre. Dans un passage de la *République*, Platon use du verbe *enaleiphô* pour évoquer la peinture d'une statue anthropomorphe (*andrias*)³⁴ :
- Si donc nous étions occupés à peindre une statue (*andrias*), et que quelqu'un vînt nous blâmer de ne point poser les plus belles couleurs (*pharmaka*) sur les plus belles parties du corps les yeux, en effet, qui sont ce qu'il y a de plus beau dans le corps, auraient été enduits (*enalèlimmenoi*) non de pourpre marine (*ostreiô*) mais de noir – nous nous défendrions sagement en lui tenant ce discours : « Ô personnage étonnant, n' imagine pas que nous devons peindre des yeux si beaux qu'ils ne paraissent plus être des yeux, et faire de même pour les autres parties du corps, mais considère si, en donnant à chaque partie la couleur qui lui convient, nous créons un bel ensemble³⁵.
- 21 Il ne s'agit pas de commenter en profondeur ce passage, qui est bien connu par ailleurs car il a très tôt servi de référence pour prouver la polychromie de la sculpture grecque³⁶. Platon, se focalisant sur les yeux, ne dit malheureusement rien ici du traitement réservé à

l'épiderme de la statue. On notera avec intérêt que, selon le philosophe, le plus beau des colorants est celui issu de la pourpre marine. Les coquillages de la famille des Muricidés fournissaient aux Grecs une laque brillante, utilisée dans la peinture grecque depuis l'époque égéenne³⁷, mais aussi sans doute en sculpture, aux côtés de la garance, pour colorer de rose vif les vêtements³⁸. Le mot utilisé par Platon pour désigner les couleurs appliquées par le peintre en dit long sur le pouvoir qui leur était reconnu : *pharmakon* désigne à l'origine une substance active dont l'efficacité agit sur la matière et permet d'opérer des métamorphoses. Dans le cas de la peinture, les couleurs confèrent de l'*enargeia* à l'œuvre peinte, toujours selon Platon (*Politique*, 277c). Mais le plus dur, pour animer un portrait, est de reproduire la couleur du vivant, de trouver le « ton de chair » (*andreikelon*³⁹) idoine. Voilà pourquoi, toujours selon Platon, les artisans s'exercent à de savants et subtils mélanges de pigments lorsqu'il s'agit de rendre l'incarnat :

Les peintres (*zôgraphoi*), pour obtenir la ressemblance, posent tantôt de la pourpre (*ostreon*) seule, et tantôt une autre des couleurs (*pharmaka*) ; parfois aussi ils en mêlent plusieurs (*polla*), comme quand ils préparent un ton de chair (*andreikelon*) ou tel autre du même genre, suivant, j'imagine, que chaque portrait semble demander une couleur particulière⁴⁰.

- 22 Le critère qui prime aux yeux du philosophe est celui de la conformité avec le modèle vivant : point d'usage conventionnel des couleurs, comme cela semble avoir été la règle à l'époque archaïque, mais un souci de *mimêsis*, qui émerge sans doute à l'époque classique. C'est en tous cas ce qui ressort des analyses menées par Hariclia Brecolaki sur le traitement pictural de la peau dans la peinture grecque. L'auteur a mis en évidence une recherche de plus en plus marquée d'un rendu réaliste et l'abandon des conventions héritées de l'époque archaïque, en particulier la différenciation sexuelle⁴¹. Il est malheureusement plus difficile de déterminer si une telle évolution a affecté de la même façon le travail des sculpteurs, nous allons le voir.

Le traitement des carnations sur les marbres grecs

- 23 Les recherches archéologiques indiquent que, pour les statues et reliefs en terre cuite ou en pierre tendre comme le calcaire, la chair des figures représentées était généralement recouverte de pigments colorés⁴². Mais pour le marbre, des incertitudes demeurent. Plusieurs raisons expliquent les difficultés auxquelles se trouvent aujourd'hui confrontés les archéologues. D'abord, les parties dénudées des statues de marbre étant les plus polies, ce sont les moins susceptibles d'avoir conservé des traces de pigments – à la différence des chevelures ou des vêtements dont les mèches et les plis ont pu retenir dans leurs recoins quelques précieux vestiges colorés. Ensuite, le nettoyage méticuleux effectué par les archéologues et les conservateurs de musée a davantage concerné les sculptures en marbre que celles réalisées dans d'autres matériaux (jugés moins nobles, on l'a vu)⁴³. On s'est ingénié à ôter toute tache jugée offensante pour l'œuvre antique, en particulier sur le visage, de façon à retrouver une surface uniforme et lisse. De plus, lorsque, exceptionnellement, de maigres vestiges de polychromie sont détectés sur la peau d'une statue, il reste difficile de déterminer si ces touches de couleur étaient localisées (par exemple sur les joues) ou si elles concernaient l'ensemble de l'épiderme de manière égale. On ignore le mode d'application exact des couleurs – nature des liants employés, notamment, pour la peinture *a tempera* – et donc l'effet finalement obtenu. La pellicule colorée était-elle couvrante ou possédait-elle un degré de transparence apte à laisser apparaître le marbre ? Un ultime traitement de surface était-il appliqué sur la

surface colorée ? Par ailleurs, rien ne permet d'affirmer que la couche de couleur détectée date de l'exécution de la statue : on ne peut en effet exclure qu'elle ait été rajoutée ultérieurement. On sait en effet que les statues faisaient l'objet de rénovations périodiques⁴⁴ – et l'on peut supposer que c'était particulièrement le cas pour celles exposées à l'air libre.

Fig. 2a



Statue funéraire de Phrasikleia découverte à Merenda (Attique), v. 540 avant notre ère. Athènes, Musée National Archéologique

Photographie personnelle

Fig. 2b



Reconstitution de la polychromie par V. Brinkmann, U. Koch-Brinkmann et H. Piening en 2009 (marbre synthétique peint)

Source : Circumlitio, *The Polychromy of Antique and Mediaeval Sculpture*, Frankfurt am Main, 2010, p. 204

- 24 Tout cela explique qu'en dépit de la multiplication des analyses archéométriques, il est impossible de reconstituer l'état d'origine d'une statue et de déterminer le traitement réservé aux parties carnées. On doit se borner à envisager l'éventail des possibles, pour comprendre quelles étaient les options qui s'offraient aux artisans et celles qui étaient privilégiées en fonction des contextes. Il semblerait qu'à l'époque hellénistique coexistaient trois types de traitement de l'épiderme des statues de marbre : l'application d'un mélange de pigments, la dorure et la simple onction à la cire, qui semble toutefois avoir été plus rare⁴⁵. Les données disponibles pour l'époque archaïque⁴⁶ tendent à prouver que la règle appliquée par les sculpteurs consistait surtout à colorer les chairs⁴⁷. Les types statuaires emblématiques de la période, à savoir les *kouroi* et les *korai*, offrant l'image de jeunes adolescents en fleur, et érigés sur des tombes ou dédiés dans les sanctuaires, livrent en effet des résultats probants. Vinzenz Brinkmann a par exemple décelé des traces d'une coloration brun rouge sur l'épiderme du *kouros* d'Ischès, offrande colossale de près de cinq mètres de haut, érigée au VI^e siècle avant notre ère en l'honneur d'Héra, à Samos⁴⁸. Le principal pigment utilisé serait de l'hématite, c'est-à-dire de l'ocre rouge, qui donnait ainsi à voir la tension du corps musclé et suggérait la vigueur émanant du jeune homme. Le ton de chair choisi pour les *korai* était sans doute plus clair, comme le suggèrent les analyses physico-chimiques réalisées sur la statue funéraire de Phrasikleia, découverte en 1972 à Merenda, en Attique. Un examen aux rayons UV-VIS a en effet permis de repérer en divers endroits de l'épiderme, en particulier sur le visage, la présence d'un mélange de blanc de plomb, d'ocre rouge et de terre de Sienne (voir fig. 2a

et b)⁴⁹. Cela confirme le soin particulier apporté à l'*andreikelon*, qui requérait l'emploi d'un mélange subtil de pigments⁵⁰. Il est intéressant de souligner qu'en l'absence d'analyses, il était impossible de déceler la présence de pigments à l'œil nu : lors de la découverte, l'archéologue Katerina Karakasi n'a pas réussi à déterminer si la légère coloration perceptible sur la peau était due à une couche de cire colorée⁵¹. De même, les premiers archéologues qui ont examiné les *korai* de l'Acropole d'Athènes n'ont pu s'accorder pour dire si les vestiges de patine jaune observés sur le visage de certaines statues (par exemple les *korai* 674 et 683) résultaient de la présence de pigments. Quelques-unes de ces statues ont fait récemment l'objet d'analyses. Dans le cas de la *korè* 675, dite *korè* de Chios (fig. 3), la présence de blanc de plomb et d'ocres jaune et rouge a été mise en évidence au niveau de l'oreille, justifiant ainsi les remarques formulées par les fouilleurs du XIX^e siècle quant à des restes d'incarnat, aujourd'hui invisibles. De plus, on sait maintenant que le *chiton* (tunique) n'avait pas été réservé dans le blanc du marbre, mais peint avec un mélange de blanc de plomb et de kaolin, ce qui indique clairement que la pierre n'était pas alors perçue comme un élément du dispositif polychrome⁵².

Fig. 3



Korè 675, dite de Chios et datée de la fin de l'époque archaïque. Athènes, Musée de l'Acropole
Source : Wikicommons

Fig. 4



Korè 682, datée de la fin de l'époque archaïque. Athènes, Musée de l'Acropole
Photographie personnelle

- 25 Vinzenz Brinkmann estime que la couche picturale recouvrant les parties charnues des statues archaïques était généralement opaque et uniforme, mais son hypothèse ne fait pas l'unanimité⁵³. Bernhard Schmaltz a proposé en 2008 une reconstruction prudente de la polychromie de la *korè* 682 (fig. 4), en s'appuyant en partie sur les aquarelles réalisées par Émile Gilliéron peu après sa découverte. Ne disposant d'aucune donnée concernant l'incarnat, il a préféré laisser les parties non peintes, envisageant la possibilité que le marbre n'ait pas été coloré⁵⁴. Le chercheur n'écarte donc pas l'idée selon laquelle les sculpteurs de l'époque archaïque aient pu mettre à profit la blancheur cristalline du marbre pour représenter l'épiderme de leurs œuvres, en particulier lorsqu'il s'agissait de femmes qui, nous l'avons vu, se caractérisaient dans l'imaginaire grec par une peau *leukos*. Un cas de figure original et instructif, qui concerne la cité grecque de Sélinonte, en Sicile, vient plaider une faveur d'une telle idée. En effet, sur les métopes polychromes de la façade du temple E (vers 460 avant notre ère), qui représentaient des épisodes mythologiques, les parties nues (visage, bras et mains, pieds) des personnages féminins ont été exécutées en marbre de Paros, puis insérées dans le relief sculpté, lui, en calcaire local (fig. 5)⁵⁵. Le choix du marbre n'a rien d'anodin : il n'existait pas à cette époque-là de carrières exploitées en Sicile. Le recours à un matériau importé de Grèce égéenne manifestait la volonté des Grecs d'Occident d'affirmer leur hellénisme tout en affichant aux yeux de tous la réussite économique de la cité de Sélinonte. Mais, plus intéressant pour nous, l'emploi du marbre avait été sélectif. Le choix de le réserver à la peau des figures féminines s'expliquait par une volonté de différencier les sexes, selon la convention artistique qui prévalait à l'époque archaïque, nous l'avons vu. Dans ce cas, il est donc possible que la surface de la pierre ait été laissée vierge plutôt que recouverte de

pigments. C'est du moins l'option envisagée par Pierre Lévêque, qui invite à reconstituer « des jeux de couleur et de lumière, aujourd'hui disparus, où le *blanc lumineux, voire étincelant, du marbre*, s'opposait à la polychromie en bleu/rouge/vert⁵⁶».

Fig. 5



Métopes du temple E de Sélinonte, exposées au Musée archéologique de Palerme et datées du V^e siècle avant notre ère

Source : Wikicommons

- 26 On peut ajouter à ce témoignage archéologique quelques attestations littéraires de sculptures en ronde bosse. Selon Pausanias, il existait à Platées une statue colossale d'Athéna Aréia, exécutée par Phidias, qui avait utilisé du marbre de l'Attique pour rendre la peau de la déesse :

Les Platéens ont aussi un sanctuaire d'Athéna appelée Areia ; il a été construit à partir du butin que les Athéniens leur ont donné comme leur part suite à la bataille de Marathon. L'*agalma* est une statue de bois doré, mais le visage, les mains et les pieds sont en pierre du Pentélique. (Pausanias, IX, 4, 1-2)

- 27 En fait, de telles réalisations acrolithes semblent avoir été relativement rares : Phidias est davantage connu pour ses œuvres colossales exécutées selon la technique chrysléphantine, qui apparaît au cours de l'époque archaïque⁵⁷. L'ivoire était en effet une matière particulièrement appréciée des Grecs pour représenter la *peau* des divinités, tandis que l'or était plaqué sur une âme en bois pour figurer la chevelure et les vêtements, sertis d'inclusions colorées et de fragments de verre. Le caractère précieux de l'ivoire, qu'il fallait importer d'Asie ou d'Afrique, explique sans doute que la technique ait été plutôt réservée aux effigies des dieux. Mais il existe aussi une autre raison, d'ordre non pas économique mais symbolique : le matériau était jugé particulièrement apte à rendre sensible la splendeur hors norme se dégageant du corps des Immortels. Nous avons vu que, chez Homère, la matière éburnéenne convoque l'image d'une peau radieuse. Utiliser l'ivoire pour les statues des dieux revenait à creuser l'écart avec les êtres humains et leur corps corruptible. C'était l'effet de brillance de la surface,

davantage que la couleur blanche, qui était recherché et apparaissait comme le gage d'une beauté éternelle. On ne peut d'ailleurs exclure que, comme dans le cas du marbre, l'ivoire utilisé pour les parties carnées des statues ait pu bénéficier d'un traitement de surface spécifique, qui en modifiait la coloration.

- 28 Il existe d'ailleurs des similitudes entre les deux matériaux. Ils prennent bien le poli et offrent une surface lisse et miroitante, douce au toucher. L'emploi d'un produit gras peut renforcer leur luminosité. C'est pour cette raison que les Grecs avaient mis au point un procédé que l'on nommait la *ganôsis* (« le fait de rendre brillant, de polir ») : cela consistait à appliquer une légère couche de cire chaude et d'huile « blanche », c'est-à-dire limpide, purifiée, sur les statues, que l'on lustrait ensuite au moyen de tissus en lin. L'effet recherché était double : protéger les parties peintes, le glacis préservant les surfaces de l'action des agents atmosphériques ; donner à l'ensemble un aspect poli et brillant⁵⁸. L'éclat joyeux – le *ganos* – ainsi généré, était perçu par les Grecs comme un signe de piété, un gage de vitalité et une promesse de fécondité. Il est malheureusement très difficile aujourd'hui d'en déceler des traces sur les statues, car cette pellicule protectrice disparaît rapidement si elle n'est pas entretenue. Notre connaissance du procédé repose donc principalement sur des inscriptions d'époque hellénistique et les témoignages, tardifs, de Pline (*Histoire Naturelle*, XXXIII, 122), de Vitruve (VII, 9, 4) et de Plutarque (*Œuvres morales, Étologies romaines et grecques*, 287b-d)⁵⁹. On ignore si les sculpteurs grecs se mirent à l'appliquer dès le début aux œuvres en marbre⁶⁰. Quoi qu'il en soit, le procédé fut vraisemblablement mis au point au cours de l'époque archaïque. Valentina Manzelli estime qu'il a d'abord concerné les sculptures exposées à l'air libre, avant d'être généralisé à tous les types d'œuvres plastiques⁶¹.
- 29 L'examen des vestiges découverts sur l'Acropole d'Athènes laisse penser que la technique a été employée pour la sculpture en marbre dans le dernier quart du VI^e siècle avant notre ère. Il en subsisterait des traces sur des éléments du fronton de l'ancien temple d'Athéna représentant une scène de Gigantomachie, ou encore sur la *korè* 683⁶². En réalité, seule une exploration systématique de la surface des œuvres, couplée à une analyse physico-chimique destinée à déceler d'éventuels vestiges organiques attestant la présence de cire, pourrait fournir des données fiables. Une telle étude, menée par Brigitte Bourgeois pour un portrait féminin en marbre datant du III^e siècle avant notre ère et conservé au Musée royal de Mariemont, a ainsi porté ses fruits. Elle a révélé que, dans ce cas, la cire d'abeille avait été appliquée pure, sans adjonction d'huile, de résine ou de pigment⁶³.
- 30 Le développement des nus féminins en marbre, à partir du IV^e siècle avant notre ère, a sans doute marqué un tournant dans les valeurs associées à cette pierre. L'évolution a en effet favorisé le rapprochement entre la peau humaine et le marbre, en conférant à ce dernier davantage de sensualité. En témoignent les anecdotes sulfureuses qui circulaient dans l'Antiquité à propos de l'Aphrodite de Cnide – une statue qui a suscité de nombreux désirs et donné lieu à l'un des cas les plus célèbres d'agalmatophilie⁶⁴. Cette œuvre en marbre de Paros, réalisée par Praxitèle au IV^e siècle avant notre ère, était exposée dans le sanctuaire de la déesse, à Cnide, et faisait l'objet d'un véritable tourisme. Les visiteurs du sanctuaire étaient frappés par le *sex appeal* de la statue, résultant non seulement de nudité du corps, de ses formes charnues, mais aussi de l'apparence visuelle de la surface marmoréenne, semblable à un épiderme vivant. On dispose à ce sujet du témoignage d'un auteur grec anonyme d'époque romaine, connu sous le nom du Pseudo-Lucien. Il relate la visite effectuée par deux hommes au sanctuaire de Cnide :

Après avoir suffisamment goûté la douceur de ces ombrages, nous rentrons dans le temple même. La déesse en occupe le milieu. C'est une statue du marbre de Paros, de la plus parfaite beauté. Sa bouche s'entrouvre par un gracieux sourire. Ses charmes se laissent voir à découvert, aucun voile ne les dérobe, elle est entièrement nue, excepté que de l'une de ses mains elle cache furtivement sa pudeur. Le talent de l'artiste se montre ici avec tant d'avantage, que le marbre, naturellement dur et roide, semble s'amollir pour exprimer ses membres délicats⁶⁵.

- 31 Les visiteurs admirent la virtuosité de Praxitèle, qui avait réussi à domestiquer la pierre pour lui donner l'apparence du vivant. Utilisant au mieux sa capacité à prendre le poli, le sculpteur prodige avait su donner à sa surface un aspect velouté et luisant, évoquant la texture souple et chaude de l'épiderme⁶⁶. L'auteur ne précise pas en revanche si le marbre de Paros avait pour cela bénéficié d'un traitement coloré. Il ne faut pas l'exclure, puisque les œuvres préférées de Praxitèle passaient pour être celles sur lesquelles le peintre Nicias était intervenu⁶⁷. On peut imaginer au moins la présence d'un enduit protecteur, de type *ganôsis*. Le texte nous apprend en effet que la tache sombre obscurcissant la cuisse de la statue entachait la « brillance » (*lamprotès*) de la pierre.

Fig. 6



Jean-Léon Gérôme, Pygmalion et Galatée, 1890 (huile sur toile, 89 x 69 cm), New York, Metropolitan Museum

Source : Wikicommons

- 32 La façon dont les visiteurs mis en scène par le Pseudo-Lucien s'émerveillent de l'art de Praxitèle rappelle le mythe de Pygmalion, que l'on connaît par la version qu'en a laissée Ovide. Il existe toutefois une différence de taille : l'œuvre du sculpteur chypriote, qui finit par prendre vie, grâce à l'intervention d'Aphrodite, n'est pas une statue de marbre, mais une effigie d'ivoire – matériau plus malléable. Le poète latin joue d'ailleurs sur les propriétés sensibles de la matière, tant visuelles que tactiles, lorsqu'il s'agit de dépeindre

le moment où la statue s'anime. La couleur arrive et se diffuse, la surface de l'ivoire s'amollit et se réchauffe, avant de palpiter et de devenir chair vivante⁶⁸. Les modernes qui ont mis en scène le mythe ont remplacé l'ivoire par le marbre⁶⁹ : le tableau de Jean-Léon Gérôme intitulé *Pygmalion et Galatée* donne ainsi à voir une grande statue de pierre blanche dont le haut du corps est gagné par le mouvement et la coloration (fig. 6). Le choix du marbre au détriment de l'ivoire nous éclaire sur le lien étroit qui a fini par s'établir entre la blancheur marmoréenne et la peau humaine dans l'imaginaire occidental⁷⁰. Le marbre en est venu à incarner le modèle de la « blanche pureté » et sa surface polie convoque l'image d'un épiderme parfait. Il nous reste à vérifier s'il en allait de même dans le monde grec.

Les propriétés sensibles du marbre : le regard des Grecs

- 33 Pour cerner la façon dont les Grecs percevaient le marbre et accéder de l'intérieur à leur système de représentations, partons des données lexicales. Le principal terme utilisé pour désigner le marbre était *marmaros*, qui a donné le latin *marmor*. Parfois le mot *lithos*, « pierre », suffisait, ce qui montre que les Grecs ont fini par considérer le marbre comme leur pierre de prédilection. La formule *lithos marmareos*, qui apparaît à partir de l'époque classique, permet d'identifier de manière plus certaine le marbre⁷¹. On le désignait aussi en fonction de son lieu d'extraction : les carrières de Naxos, puis de Paros, furent parmi les plus célèbres aux époques archaïque et classique. La « pierre de Paros » était recherchée et valorisée⁷², au-delà même du monde égéen : nous avons vu que les habitants de Sélinonte y eurent recours pour le décor de l'un de leurs temples. Rien concernant la couleur *stricto sensu*, donc, si ce n'est que l'on trouve dans quelques inscriptions l'expression *lithos leukos*, « pierre blanche », ou l'adjectif *leukolithos*, « en pierre blanche »⁷³. Il s'agit probablement d'une façon de désigner le marbre, mais elle semble être apparue assez tardivement. En effet, l'une des premières occurrences textuelles, qui figure chez Hippocrate, ne possède pas encore ce sens. La formule est employée à propos d'un remède destiné à soigner la mauvaise haleine des femmes. Le médecin prescrit de confectionner un *pharmakon* dans lequel il faut ajouter « du marbre (*marmaros*) ou de la pierre blanche (*lithos leukos*) »⁷⁴. La distinction révèle que le marbre possède alors un statut à part au sein des substances minérales blanches. La précision chromatique s'explique ici par l'importance accordée aux couleurs dans le corpus médical – c'est en effet un signe important pour établir le diagnostic, mais aussi choisir les remèdes appropriés⁷⁵. De plus, il faut rappeler, pour éviter de plaquer un peu rapidement nos conceptions sur celles des Anciens, que le terme *leukos* recouvre davantage que ce que nous nommons « blancheur » : la notion de luminosité prédomine parfois, nous l'avons vu.
- 34 C'est d'ailleurs vers cette piste que nous conduit l'étymologie du terme *marmaros*. La famille lexicale à laquelle appartient le mot oriente en effet du côté des jeux de lumière. Le verbe *marmairô* signifie « resplendir, étinceler, briller de mille éclats » ; le redoublement expressif insiste sur la notion de dynamisme et de mouvement, ce qui suggère plutôt une luminosité changeante et chatoyante. Dans les épopées homériques, il est surtout employé pour qualifier les armes aux reflets métalliques, qui scintillent sur le champ de bataille et aveuglent les ennemis. C'est également à un tel scintillement que se reconnaissent les yeux de la déesse Aphrodite (*Iliade*, III, 397). Par la suite, le verbe est

employé à propos de tous types de métaux, en particulier l'or, mais aussi d'autres matières comme l'ivoire associé à l'or⁷⁶.

- 35 Le marbre n'est donc pas considéré par les Grecs comme une pierre inerte mais comme une surface vivante, jouant avec la lumière. Le terme *marmarugè*, qui renvoie à la brillance de matières comme l'or, à l'éclat pétillant d'un regard ou aux scintillements des astres, est employé dans un passage de l'*Odyssée* pour évoquer le spectacle admirable (*thauma idesthai*) produit par les jeunes Phéaciens qui virevoltent avec une balle pourpre : leurs pieds agiles produisent un effet de scintillement (*marmarugas*) qui charme Ulysse (*Odyssée*, VIII, 250-265)⁷⁷. C'est que la radiance associée à *marmairô* réjouit et peut susciter le désir. Ainsi Pindare, pour faire l'éloge de la beauté du jeune Théoxène, met l'accent sur l'intensité de son regard « aux rayons scintillants » (*marmaruzoisas*)⁷⁸.
- 36 La famille lexicale à laquelle se rapporte *marmaros* témoigne donc de l'intérêt que les Grecs portent à la surface cristalline du marbre, capable de générer et de décupler la lumière, en la faisant vibrer : le marbre est « la pierre qui scintille » comme les astres et les surfaces métalliques. Il donc est source de *kharis*, ce fluide lumineux qui émane habituellement des divinités ou de leurs protégés, et suscite une forme de plaisir social. C'est la raison pour laquelle le marbre est cité dans l'*Hippias Majeur* de Platon après l'or et l'ivoire comme une matière incarnant l'essence de la beauté : tous trois génèrent du plaisir à celui qui les contemple. Ils partagent en effet des propriétés lumineuses qui sont fortement valorisées dans la société grecque. Mais dans ce traité, Socrate fait également remarquer que chacun doit être utilisé de manière appropriée. Il fournit alors l'exemple de la statue d'Athéna Parthénos réalisée par Phidias : pour la peau, l'ivoire est indiqué, tandis que la pierre convient pour les yeux – sans doute car cette dernière peut suggérer l'éclat du regard⁷⁹. Le passage souligne donc une différence de taille entre l'ivoire et le marbre et ne les place pas sur le même plan. C'est le premier et non le second qui se rapproche le plus de la peau humaine – et les passages des poèmes homériques que nous avons cités plus haut le confirment. Pourquoi ? Peut-être en raison d'une plus grande malléabilité. On sait que pour réaliser ses colosses chrysléphantins, Phidias était parvenu à amollir les plaques d'ivoire en les chauffant, pour pouvoir ensuite les fixer sur une âme en bois⁸⁰. À l'inverse, le marbre se caractérise par sa dureté et sa résistance. En témoignent d'ailleurs les premiers usages du terme *marmaros*. Chez Homère, le terme, qui ne figure que deux fois, renvoie à des pierres aux arêtes tranchantes (*okriois*), susceptibles de servir d'arme (*Iliade*, XII, 380 ; *Odyssée*, IX, 499). Dans ce cas, ce n'est pas une apparence particulière mais la solidité de la pierre qui faisait sens. C'est d'ailleurs ce qui ressort du texte du Pseudo-Lucien cité plus haut, à propos de l'Aphrodite de Cnide : le marbre est « naturellement dur et roide », et c'est ce qui rendait l'exploit de Praxitèle encore plus admirable aux yeux de tous.
- 37 Il me semble donc que si le marbre est devenu, au cours de l'époque archaïque, une pierre privilégiée pour réaliser des statues, ce n'était pas pour sa capacité à représenter l'épiderme vivant, mais plutôt pour d'autres raisons. Artisans et commanditaires appréciaient sa dureté et résistance, qui permettait de conserver des œuvres en extérieur (à la différence de l'ivoire) et d'éviter une altération précoce ; la douceur du poli obtenu par le ciseau du sculpteur ; ses propriétés lumineuses, que l'on pouvait rehausser grâce à la *ganôsis*, et son aptitude à recevoir un traitement pictural⁸¹. Ce dernier point est important : je pense que c'est justement parce que le marbre *blanc* constituait un excellent support pour l'application de *couleurs* qu'il a connu un tel succès dans le monde grec archaïque. La couleur agissait non seulement en surface mais aussi au cœur de la

matière, produisant un spectacle polychrome éblouissant, un mariage heureux, réussi et durable entre couleurs et lumière.

- 38 Un tournant s'est dessiné sans doute à l'époque hellénistique, avec la multiplication des nus féminins en marbre, puis masculins – jusque-là, la matière privilégiée pour ces derniers était le bronze. Ce sont les Romains qui accélèrent l'évolution. Ils développèrent l'exploitation de carrières de marbres colorés venus des quatre coins de l'empire⁸², mais ils éprouvèrent surtout une admiration pour le marbre blanc de Paros, lorsqu'il s'agissait de sculpture⁸³. C'est en effet cette pierre qui a servi pour la réalisation de la célèbre statue d'Auguste dite de Prima Porta, dont la polychromie a été reconstituée par Paolo Liverani. Or il se trouve que l'épiderme de l'*imperator* n'avait reçu aucun traitement coloré : ce portrait posthume aux chairs d'un blanc marmoréen visait à glorifier le princeps et à lui donner un air d'éternité⁸⁴.
- 39 Le marbre des statues grecques a donc été réinterprété, investi de valeurs nouvelles au fil du temps, et ce dès l'Antiquité. Il a fini par devenir la pierre blanche, immaculée et parfaite que vantent les hommes du XIX^e siècle – une matière devenue idoine pour représenter le corps et la peau de l'homme. Ce qui est intéressant, c'est que cette primauté accordée dans l'Occident moderne à la blancheur marmoréenne a eu des implications qui débordent largement le champ de l'archéologie et de l'histoire de l'art⁸⁵. Appliquée à la théorie des races, elle a permis aux Occidentaux de justifier une supériorité ethnique et culturelle des « Blancs » face aux peuples dits « de couleur ». Associer blancheur, pureté et raffinement a aussi conduit à rejeter le bariolé, associé au kitsch et à la vulgarité. C'est ainsi que le mythe de la noble blancheur triomphante du marbre du Parthénon s'est épanoui. Si pour Maxime Collignon la couleur nue de la pierre du Pentélique cristallise les notions de sérénité, vérité, rationalité, pureté, elle aurait en revanche paru bien fade et aseptisée aux yeux des Grecs de l'époque archaïque. N'en déplaise à Diderot, ces derniers avaient en effet trouvé l'art de « faire rire le marbre »⁸⁶.

NOTES

1. Sur les recherches effectuées et en cours : Vinzenz Brinkmann *et alii* (eds.), *Circumlitio. The Polychromy of Antique and Mediaeval Sculpture*, Munich, Hirmer, 2010 ; Jan Stubbe Østergaard, Anne Marie Nielsen (eds.), *Transformations. Classical Sculpture in Colour*, Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, 2014. Je tiens à remercier chaleureusement Jan Stubbe Østergaard pour les remarques et suggestions dont il m'a généreusement fait profiter pour la rédaction de cet article.

2. Citons, parmi les nombreuses études consacrées à ce sujet, Philippe Jockey, « Praxitèle et Nicias, le débat sur la polychromie de la statuaire antique », in Jean-Luc Martinez et Alain Pasquier (dir.), *Praxitèle*, Paris, Musée du Louvre Éditions, 2007, p. 62-81, et Jan Stubbe Østergaard, « The Polychromy of Antique Sculpture: A Challenge to Western Ideals? », in V. Brinkmann *et alii* (eds.), *Circumlitio (op. cit.)*, p. 78-105.

3. Sur la polychromie des œuvres découvertes et aujourd'hui exposées au Musée de l'Acropole d'Athènes, voir Dimitrios Pantermalis, *Archaic colors*, Athènes, Acropolis Museum, 2012.

4. « La peinture avait, en effet, sur les œuvres sculptées, la même utilité que le stuc sur les colonnes et les entablements des édifices : elle dissimulait les défauts du tuf, qui étaient parfois

trop visibles pour qu'on ne fût pas obligé d'y remédier. » (Henri Lechat, « Observations sur les statues archaïques de type féminin du musée de l'Acropole. Polychromie », *BCH*, 14, 1890, p. 556).

5. *Ibid.*, p. 564.

6. C'est l'enseignement qu'il tire des expériences faites par Jacques-Ignace Hittorff pour reconstituer des marbres polychromes : la blancheur de la pierre, lorsqu'elle était laissée intacte, avait à ses yeux quelque chose de criard qui tranchait trop avec le reste du revêtement de couleur. Sur cet architecte-archéologue considéré comme le premier théoricien de la polychromie architecturale grecque, voir Adeline Grand-Clément, « Jacques-Ignace Hittorff, un architecte à l'école de la Grèce », *Anabases*, 6, 2007, p. 135-156.

7. Maxime Collignon, « Les Fouilles de l'acropole d'Athènes », *Revue des Deux Mondes*, 97, 1890, p. 847.

8. Jacqueline Lichtenstein fait remonter cette tradition à Platon : *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 1999 (1^{ère} éd. 1989), p. 67-68 ; 79-84.

9. Jacques-Ignace Hittorff, *Restitution du temple d'Empédocle à Sélinonte. L'architecture polychrome chez les Grecs*, Paris, Firmin Didot, 1851.

10. Maxime Collignon, *Le Parthénon ; l'histoire, l'architecture et la sculpture*, Paris, 1914, p. 115.

11. Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, *Le Jupiter Olympien*, Paris, Firmin Didot, 1814.

12. Philippe Jockey a montré comment s'est ainsi enraciné le mythe d'une Grèce blanche, marmoréenne, justifiant la prééminence esthétique d'un certain modèle occidental de la blancheur, associée à l'idée de perfection : *Le mythe de la Grèce blanche. Histoire d'un rêve occidental*, Paris, Belin, 2013.

13. Une telle opinion, si elle est majoritaire, ne faisait cependant pas l'unanimité : des voix comme celles de Russel Sturgis ou de Georg Treu plaidaient en faveur d'une polychromie totale (cf. Vinzenz Brinkmann, Ulrike Koch-Brinkmann, Hans Piening, « On the rendering of Human skin », in Jan Stubbe Østergaard, Anne Marie Nielsen (eds.), *Transformations (op. cit.)*, p. 145-146).

14. Citons deux exemples d'époque hellénistique : la statue du Diadumène trouvée à Délos (Athènes, Musée National Archéologique, MN1826), qui était recouverte d'or (Brigitte Bourgeois, Philippe Jockey, « La dorure des marbres grecs. Nouvelle enquête sur la sculpture hellénistique de Délos », *Journal des savants*, 2005, p. 278) ; les reliefs du sarcophage dit d'Alexandre conservé à Istanbul, qui appartenait à un roi phénicien (Vinzenz Brinkmann, Ulrike Koch-Brinkmann, « On the Reconstruction of Antique Polychromy Technique », in V. Brinkmann *et alii* (eds.), *Circumlitio (op. cit.)*, p. 120-132).

15. L'emploi de marbres colorés se développe seulement à l'époque romaine.

16. Clarissa Blume, « The role of the stone in the polychrome treatment of hellenistic sculptures », in Gutiérrez Garcia, A., Pilar Lapuente Mercadal and Roda de Llanza, I. (eds.), *Interdisciplinary Studies on Ancient Stone. Proceedings of the IX ASMOSIA Conference*, Tarragona, Institut Català d'Arqueologia Clàssica, 2012, p. 754. Pour une présentation plus détaillée, voir Clarissa Blume, *Polychromie hellenistischer Skulptur. Ausführung, Instandhaltung und Botschaften*, Petersberg, Imhof, 2015.

17. Voir Marcello Carastro, « La notion de *khros* chez Homère : enquête sur la couleur en Grèce ancienne », in *L'Antiquité en couleurs. Catégories, pratiques, représentations*, Grenoble, Millon, p. 301-313. Sur le *khros* homérique, qui ne se limite pas à ce que nous nommons l'épiderme, mais possède la même épaisseur tangible qu'un organe interne, voir Valeria Gavrylenko, « The 'Body without Skin' in the Homeric Poems », in Herman Horstmanshoff *et al.* (eds.), *Blood, Sweat and Tears*, Leiden, Brill, 2012, p. 479-502.

18. Sur ces questions, voir Adeline Grand-Clément, « L'éloquence de l'épiderme dans le monde grec antique », in M. Pastoureaux et F. Jacquesson (eds.), *Les couleurs. Mots Images Symboles Sociétés*, Paris, Le Léopard d'Or, 2013, p. 15-66.

19. Xénophon, *Économique*, X, 5.

20. Voir Liviabella Furiani, « Colori e bellezza : eufemismi », in F. De Martino et A. H. Sommerstein (dir.), *Studi sull'eufemismo*, Bari, Levante, 1999, p. 73-84 (notamment p. 76).
21. Par exemple *Illiade*, XIV, 170 ; XXII, 321 ; Hésiode, *Travaux et les Jours*, 198-199 ; Sappho, fr. 21, 6 Lobel-Page.
22. *Odyssée*, XVI, 172-176.
23. Voir Adeline Grand-Clément, *La fabrique des couleurs. Histoire du paysage sensible des Grecs anciens*, Paris, De Boccard, 2011, p. 198-199.
24. *Odyssée*, XVIII, 176-195.
25. Sur les résonances sémantiques et affectives de *leukos* dans la tradition archaïque, voir Adeline Grand-Clément, *La fabrique des couleurs (op. cit.)*, p. 361-367.
26. Une convention chromatique que les céramistes d'époque archaïque ont le plus souvent suivie, en appliquant des rehauts blancs sur la peau des femmes, ou en traitant leur carnation à la réserve, lorsque le fond du vase était clair.
27. *Illiade*, IV, 140-147.
28. L'argent serait ainsi le « métal blanc » par opposition avec l'or, « métal jaune », et le cuivre, « métal rouge » : sur cette triade, voir André et Pierre Sauzeau, « Le symbolisme des métaux et le mythe des races métalliques », *RHR*, 219/3, 2002, p. 296.
29. La même recherche de l'uniformité de la couleur oriente le choix des victimes animales lors des sacrifices en l'honneur des dieux : la procédure de la dokimasie – examen des bêtes – vise souvent à sélectionner les animaux à la robe dépourvue de tache. C'est en effet considéré comme un signe de pureté et d'absence de souillure – *miasma*.
30. *Illiade*, XIV, 170-172.
31. On versait de l'huile sur les stèles funéraires ; on huilait les statues des dieux et des autels. Sur les opérations de *kosmèsis* et de *therapeia*, voir Eurydike Leka, « La thérapéia des sculptures en Grèce ancienne : le témoignage des sources textuelles », *Techne*, 40, 2014, p. 61-68.
32. Lorsqu'Apollon prodigue des soins au cadavre de Sarpédon, il l'oingt d'ambrosie (*Illiade*, XVI, 680).
33. Eurydike Leka, « La thérapéia des sculptures en Grèce ancienne : le témoignage des sources textuelles », *Techne*, 40, 2014, p. 62-63.
34. Dans une anecdote rapportée par Ion de Chios, il est question d'un *zôgraphos* qui ferait le portrait (peint ou sculpté ?) d'un jeune homme et aurait le mauvais goût de lui *enduire* de pourpre (*porphura*) les joues, pour reproduire de manière littérale une image poétique (Athénée, *Les Deipnosophistes*, XIII, 603f-604d). Ici, le problème n'est pas de colorer ou non, mais de choisir le pigment approprié.
35. Platon, *République*, 420c-d.
36. Le passage avait déjà retenu l'attention de Winckelmann. Pour un commentaire : Oliver Primavesi, « Plastica policroma nell' litteratura antica ? », in A. Gramiccia, *I Colori del bianco. Policromia nella scultura antica*, Rome, De Luca, 2004, p. 295-297 ; Id., « Das Lächeln der Artemis. Winckelmanns Entdeckung der Farbigkeit griechischer Skulptur », in M. Kunze (ed.), *Die Artemis von Pompeji und die Entdeckung der Farbigkeit griechischer Plastik*, Ruppolding and Mainz, Rützen, p. 2012, 16-67.
37. Hariclia Brecolouki, « Precious colours in ancient Greek painting and polychromy: Material aspects and symbolic values », *Revue Archéologique*, 2014/1, p. 9-12.
38. Il est en fait difficile d'identifier la pourpre marine sur les statues. Les tons roses et violets sur les vêtements des œuvres déliennes pourraient aussi être produits par la garance. Voir Brigitte Bourgeois et Philippe Jockey, « La dorure des marbres grecs. Nouvelle enquête sur la sculpture hellénistique de Délos », *Journal des savants*, 2005, p. 280.
39. Le terme désigne aussi le fond de teint chez Xénophon. Pour une analyse des occurrences du terme et de sa signification, voir Laurence Villard, « L'essor du chromatisme au IV^e siècle.

Quelques témoignages contemporains », in A. Rouveret *et alii*, *Couleurs et matières dans l'Antiquité. Textes, techniques et pratiques*, Paris, ENS, 2006, p. 43-53.

40. Platon, *Cratyle*, 424e.

41. Hariclia Brecolouki, « *Andreikelon*, The Skin Colour in Ancient Greek Painting », in P. Adam-Veleni, K. Tzanavari (eds.), *Τιμητικός τόμος αφιερωμένος στην Αι. Ρωμοπούλου*, Thessaloniki, 2012, p. 339-350.

42. Cf. les terres cuites architecturales étrusques analysées à Copenhague : Maria Louise Sargent, « Investigations into the polychromy of some 5th century BCE Etruscan architectural terracottas », in *Tracking colour - The Polychromy of Greek and Roman sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek Preliminary Report 4*, 2012, p. 26-41. Voir aussi M. Abbe, G.E. Borromeo, S. Pike, « A Hellenistic Greek Marble statue with Ancient Polychromy Reported to be from Knidos », in A. Gutiérrez, P. Lapuente, I. Roda, I. (eds.), *Interdisciplinary Studies on Ancient Stone. ASMOSIA 9 (Tarragona 2009)*, Tarragona, Institut Catala d'Arqueologia Classica, 2012, p. 763-770.

43. Brigitte Bourgeois, « Marbre blanc, taches de couleur. Polychromie et restauration de la sculpture grecque », in P.-Y. Kairis, B. Sarrazin, F. Trémolières (eds.), *La restauration des peintures et des sculptures. Connaissance et reconnaissance de l'oeuvre*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 25-42.

44. Brigitte Bourgeois, « Thérapeia. Taking care of Colour in Hellenistic Greece », in Jan Stubbe Østergaard, Anne Marie Nielsen (eds.), *Transformations (op. cit.)*, p. 190-207; voir également les études rassemblées dans *Techne*, 40, 2014.

45. Clarissa Blume, « Bright Pink, Blue and Other Preferences. Polychrome Hellenistic Sculpture », in Jan Stubbe Østergaard, Anne Marie Nielsen (eds.), *Transformations (op. cit.)*, p. 177-182.

46. Pour ce qui concerne l'époque classique, les analyses archéométriques sont très rares ; il faut donc rester prudent. Citons l'examen réalisé à Copenhague sur une tête féminine provenant d'Athènes et datée de 425 avant notre ère : Jan Stubbe Østergaard, « The Copenhagen Polychromy Network: A Research Project on Ancient Greek and Roman Sculptural Polychromy in the NY Carlsberg Glyptotek », in V. Brinkmann *et alii* (eds.), *Circumlitio (op. cit.)*, p. 324-335. Pour d'autres exemples d'incarnat sur des statues en marbre d'époque classique, voir Mikkel Scharff, Rebecca Hast, Nicoline Kalsbeek, Jan Stubbe Østergaard, « Investigating the polychromy of a Classical Attic Greek marble female head NCG IN 2830 », in *Tracking Colour. The polychromy of Greek and Roman sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek Preliminary Report 1*, 2009, p. 13-40.

47. Vinzenz Brinkmann, *Die Polychromie der archaischen und frühklassischen Skulptur*, Munich, Biering and Brinkmann, 2003, p. 43-45.

48. Vinzenz Brinkmann, « Il colosso marmoreo di Samo », in A. Gramiccia, *I Colori del bianco. Policromia nella scultura antica*, Rome, De Luca, 2004, p. 87-90.

49. Vinzenz Brinkmann, Ulrich Koch-Brinkmann, Hans Piening, « The Funerary Monument to Phrasikleia », in V. Brinkmann *et alii* (eds.), *Circumlitio (op. cit.)*, p.195.

50. Les analyses physico-chimiques ont confirmé subtilité des préparations appliquées sur les chairs : par exemple l'utilisation du bleu égyptien pour les terres cuites architecturales étrusques de Copenhague (voir *supra*, note 36).

51. Katerina Karakasi, *Archaic Korai*, Los Angeles, Getty Publications, 2003, p. 123-124.

52. Ulrike Koch-Brinkmann, Heinrich Piening, Vinzenz Brinkmann, « Girls and Goddesses. On the Costumes of Archaic Female Statues », in Jan Stubbe Østergaard, Anne Marie Nielsen (eds.), *Transformations (op. cit.)*, p. 122-123.

53. Voir par exemple le compte-rendu de l'ouvrage de V. Brinkmann par Bernhard Schmaltz dans *Göttingische Gelehrte Anzeigen*, 257, 2005, p. 33 (plus précisément p. 24-30).

54. Bernhard Schmaltz, « Die Kore Akropolismuseum inv. 682: Versuch einer Rekonstruktion », *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 124, 2009, p. 75-134.

55. E. Ross Holloway, *The Archaeology of Ancient Sicily*, Londres, Routledge, 1991, p. 106-107.

56. Pierre Lévêque, « Pour une relecture des métopes de l'Héraion de Sélinonte », *DHA*, 22/2, 1996, p. 94.
57. Sur cette technique, voir Kenneth D. S. Lapatin, *Chryselephantine Statuary in the Ancient Mediterranean World*, Oxford, OUP, 2001.
58. Valentina Manzelli, *La policromia nella statuaria greca arcaica*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1994, p. 108-109 ; Olga Palagia, « Marble carving Techniques », in *Greek Sculpture. Function, Materials, and Techniques in the Archaic and Classical Periods*, Cambridge, CUP, 2006, p. 261 ; Clemente Marconi, « The Birth of an Image. The Painting of a Statue of Herakles and Theories of Representation in Classical Greek Culture », *Res: Anthropology and Aesthetics*, 59/60, 2011, p. 145-166.
59. Pour une mise au point sur le procédé, voir Eurydike Leka, *L'entretien et la restauration des sculptures en Grèce ancienne : le cas de la sculpture archaïque*, Thèse de doctorat, Université de Paris I-Panthéon Sorbonne, 2008, p. 135-181.
60. Patrick Reuterswärd date la mise au point de la *ganôsis* des environs de 500 avant notre ère (*Studien zur Polychromie der Plastik, 2: Griechenland-Rom*, Stockholm, Svenska Bokförlaget, 1960, p.74).
61. Valentina Manzelli, *La policromia nella statuaria greca arcaica*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1994, p.107-108.
62. Katerina Karakasi, *Archaic Korai*, Los Angeles, Getty Publications, 2003, pl. 167 et 624.
63. Brigitte Bourgeois, « *Ganôsis* et réfections antiques de polychromie. Enquête sur le portrait en marbre de Bérénice II au Musée royal de Mariemont », *Cahiers de Mariemont*, 40, 2016, p. 64-85. Brigitte Bourgeois invite donc à prendre en compte la vie des œuvres sculptées et rappelle que les interventions sur la surface des statues, pour leur entretien ou leur renouvellement, ont sans doute été nombreuses au cours du temps.
64. On racontait que la tache sombre que l'on apercevait sur la cuisse de la statue était due non pas à un défaut de la pierre, mais à l'étreinte passionnée d'un jeune homme tombé éperdument amoureux de la statue. Sur d'autres cas d'agalmatophilie, voir Danielle gourevitch, « Quelques fantasmes érotiques et perversions d'objet dans la littérature gréco-romaine », *MEFRA*, 94/2, 1982, p. 823-842.
65. Ps-Lucien, *Les Amours*, 15.
66. Diderot formule un jugement sensiblement analogue à propos du groupe sculpté de Falconet, représentant Pygmalion et Galatée : « Quelle mollesse de chair ! Non ce n'est pas du marbre ? Appuyez-y votre doigt et la matière qui a perdu sa dureté cèdera à votre pression » (cité par Jacqueline Lichtenstein, *La tache aveugle*, Paris, Gallimard, 2003, p. 104).
67. Pline, *Histoire Naturelle*, XXXV, 11.
68. Ovide, *Métamorphoses*, X, 243-289.
69. Le mythe a notamment connu un grand succès chez les Esthètes victoriens : Charlotte Ribeyrol, « *Étrangeté, passion, couleur* ». *L'hellénisme de Swinburne, Pater et Symonds (1865-1880)*, Grenoble, Ellug, 2013, p. 136-140.
70. Flemming Friberg, « Colour, Skin and Stone. Ideas of Contour and Surface in 19th Century European Sculpture », in Jan Stubbe Østergaard, Anne Marie Nielsen (eds.), *Transformations (op. cit.)*, p. 286-312.
71. Par exemple IG VII 2544 ; XIV 1603.
72. Hérodote rapporte que les Siphniens, au VI^e siècle avant notre ère, font construire une agora et un prytanée en marbre de Paros, pour manifester avec éclat leur prospérité due à l'exploitation de mines d'or et d'argent (Hérodote, III, 57).
73. Par exemple IG V, 2 432 ; SEG 45, 985. Les inscriptions concernent principalement des parties d'édifices ou des stèles, et sont d'époque hellénistique ou romaine.
74. Hippocrate, *Sur la maladie des femmes*, II, 185.

75. Voir Edoarda Barra, « Des humeurs, des couleurs et des remèdes dans le *Corpus hippocratum* », in M. Carastro (éd.), *L'Antiquité en couleurs. Catégories, pratiques, représentations*, Grenoble, Millon, p. 153-162.
76. Par exemple Bacchylide, Fragment 16, 9.
77. C'est aussi le spectacle éblouissant procuré par Apollon Phoibos et ses pieds agiles dans l'*Hymne homérique à Apollon* vers 203.
78. Pindare, Fragment 123, 2-3.
79. Platon, *Hippias Majeur*, 289e-290d.
80. Kenneth D. S. Lapatin, « Pheidias Ἐλεφαντουργός », *American Journal of Archaeology*, 101/4, 1997, p. 663-682.
81. Selon Clarissa Blume, le marbre, en particulier celui de Paros, absorbe bien les pigments.
82. Voir Mark Bradley, « Colour and Marble in early imperial Rome », *The Cambridge Classical Journal*, 52, 2006, p. 1-22.
83. Ils s'enorgueillissent aussi de posséder leur *lithos leukos*, comme le souligne le géographe Strabon : celui de Luna/Carrare. Sur cette valorisation progressive du marbre blanc, voir Ursula Mandel, « On the qualities of the 'Colour' White in Antiquity », in V. Brinkmann *et alii* (eds.), *Circumlitio (op. cit.)*, p. 303-323.
84. Paolo Liverani, « L'Augusto di Prima Porta », in A. Gramiccia (éd.), *I colori del bianco. Policromia nella scultura antica*, Rome, De Luca, 2004, p. 235-242.
85. Le rôle joué par Hegel a été à cet égard déterminant.
86. Diderot, hostile à l'application de couleurs sur les statues de marbre, estimait en effet que « le marbre ne rit pas » (cité par Jacqueline Lichtenstein, *La tache aveugle (op. cit.)*, p. 112).

RÉSUMÉS

Dans la langue grecque, le terme qui désigne la peau, *chrôs*, signifie aussi « couleur ». L'épiderme humain est ainsi un des éléments à partir desquels les Grecs ont pensé le chromatisme et ses caractéristiques. L'excellence d'un peintre se mesurait d'ailleurs à sa capacité à trouver le ton juste, capable de rendre les nuances subtiles du teint humain (*andreikelon*) et de conférer à l'œuvre picturale un effet de vie. On sait aujourd'hui que les statues n'échappaient pas à cette mise en couleurs, même si le traitement des parties dénudées du corps humain demeure relativement mal connu. L'article proposera quelques réflexions autour de ce rapport entre peau et couleur, en s'intéressant à un matériau en particulier : le marbre. Cette pierre cristalline semble en effet avoir été l'un des supports privilégiés de la mise en couleur, depuis l'époque archaïque, et l'on s'interrogera sur les raisons qui expliquent cette préférence.

In Ancient Greece, the word for the skin, *chrôs*, meant also « colour ». The human skin was therefore strongly connected to the notion of chromatism. The skill of a painter was evaluated through his capacity to render the subtle shades of colour-skin (*andreikelon*) and his ability to create the illusion of life. We are now aware of the fact that even the statues were given a colourful appearance, but unfortunately we don't know very well what kind of treatment was reserved to the nude parts of the human body. This paper deals with the relationship between skin and colour, by focussing on one specific material: marble. Actually, it seems that this crystalline rock has been one of the favourite ground for polychromy, since the Archaic period, and we will reflect upon the reason why it was so appreciated by sculptors and painters.

INDEX

Keywords : marbre, statue, Grèce, polychromy, skin, colours, ivory

Mots-clés : marbre, statue, Grèce, polychromie, peau, couleurs, ivoire

AUTEUR

ADELINE GRAND-CLÉMENT

Membre de l'équipe PLH-ERASME (Toulouse, EA 4601) et associée d'ANHIMA (Paris, UMR 8210), Adeline Grand-Clément est Maître de conférences en histoire grecque à l'Université de Toulouse 2. Ses recherches portent sur l'histoire culturelle du monde grec, l'anthropologie des couleurs dans les sociétés anciennes et la réception de l'Antiquité au XIX^e siècle. Elle dirige actuellement le programme de recherche interdisciplinaire « Synaesthesia » (Université fédérale de Toulouse, 2015-2017), autour de la polysensorialité des rituels, abordée dans une démarche comparatiste.