

Recherches récentes sur la peinture grecque

Documents, techniques, interprétations

Étudier la peinture grecque, pendant tout le 19^e siècle et encore aujourd'hui pour certains, signifiait se consacrer à l'examen et à l'interprétation de la peinture sur les objets céramiques : parfois les plaques et ornements d'architecture, mais surtout et presque exclusivement les poteries. Un titre peut résumer cette approche : « Vasenmalerei ».

Pour les autres productions, celles des peintures de chevalet ou de fresques, et celles des artisans qui travaillaient plus largement dans leur sillage, seuls les philologues pouvaient apporter une contribution relativement substantielle, par l'étude des sources littéraires, à la connaissance de leurs œuvres et de leurs techniques. Mais cette connaissance est restée très longtemps incomplète et peu significative faute de pouvoir confronter les textes, souvent ambigus, avec des objets matériels que les archéologues ne pouvaient retrouver en nombre suffisant. Cette situation, il faut le dire, a changé assez radicalement au cours des vingt dernières années. C'est ce que nous allons essayer de rappeler ici en reprenant rapidement, dans la perspective de notre « atelier », les principaux problèmes que les archéologues spécialistes des peintures ont eu à examiner.

1. ÉTAT DES DONNÉES TEXTUELLES : AMBIGUÏTÉS ET LIMITES

De la littérature spécialisée consacrée, pendant l'Antiquité grecque, à la peinture il ne nous est parvenu aucun ouvrage original, et nous ne possédons, par transmission indirecte, que peu d'informations sur elle. Après l'immense naufrage de la littérature technique des Anciens, nous ne récoltons que des épaves¹. Pourtant, dès le 5^e s. av. J.-C., les peintres eux-mêmes ont écrit sur

1. On trouvera l'essentiel des références, avec l'histoire de leur compilation depuis l'ouvrage de F. JUNIUS, *De pictura Veterum*, 2^e ed., 1694, dans G. LIPPOLD, *Real-Encyclopädie der Altertumswissenschaft*, s.v. *Malerei*, 1928, et P. GIRARD, dans *Dictionnaire des Antiquités*, 1892, s.v. *Pictura*. Un point récent sur les recherches modernes relatives à la peinture grecque se trouve dans *Dialoghi di Archeologia*, 3a S., 1, 1983, p. 7-183 et 2, 1984, p. 1-155 : *Lettura ed interpretazione della produzione pittorica del IV sec. A.C. all'Ellenismo*, (colloque Acquasparta 8-10 avril 1983).

titres. Agatharchos a décrit le décor qu'il avait réalisé pour une pièce d'Eschyle. Au 4^e s., avec l'élargissement de la production picturale et sa diversification en écoles, des artistes comme Pamphilos, Mélanthios, Euphronor, Apelle, Protogénès ont publié des textes sur les couleurs, les proportions, la technique. Ces travaux accompagnaient ou inspiraient nombre d'observations et de réflexions engagées par les physiciens et les philosophes du temps : c'est grâce aux œuvres de ces derniers, Platon, Aristote, Théophraste que nous sommes parvenues quelques indications sur la contribution fournie par les artistes aux débats sur la vision des couleurs, la perception des formes, etc.².

Un écho des réactions entraînées par les créations picturales nous parvient aussi par les poètes et les auteurs de théâtre, spécialement Aristophane et les écrivains de la Comédie Nouvelle. À l'époque hellénistique, le goût des inventaires et des reprises historiques tout comme les développements suivis par les peintres se traduit par la mention d'autres auteurs : des artistes au 2^e s. un Antigonos, un Kallixeinon, au 1^{er} s. av. J.-C. un Pasislès, mais aussi des historiens ou des polygraphes comme Douris de Samos, Adaios de Mytilène, Polémon et peut-être aussi Théophraste de Mytilène, un Ménodotos ou un Nicomachos dont nous connaissons mal l'identité.

Les ouvrages de la plupart de ces auteurs depuis le 5^e s. av. J.-C. ont fourni la matière des citations, notices ou aperçus que l'on a rédigés à l'époque impériale romaine et pendant l'Antiquité tardive. Il faut citer ici les noms de Polémon, Pausanias, Strabon, Plutarque ; des compilations extensives d'ouvrages plus anciens dus à Plinie l'Ancien, Valère Maxime, Athénée, Pollux, apportent les informations les plus consistantes que nous pouvons utiliser.

Le bilan de nos sources est ainsi bouclé. Nous en présenterons en quelques mots l'évaluation : les sources littéraires dont nous disposons sont nombreuses mais toutes indirectes, tardives et problématiques. Dans l'interprétation, on se heurte à deux types de difficultés : d'une part le vocabulaire utilisé reste pour nous peu clair ; d'autre part la chronologie des artistes reste difficile à fixer avec une cohérence suffisante. D'un côté comme de l'autre l'ambiguïté des informations pèse sur la reconstruction historique précise des techniques et des styles. La confrontation de ces sources avec les œuvres elles-mêmes constitue, comme toujours, la clé de cette reconstruction.

2. LES DONNÉES ARCHÉOLOGIQUES : UNE RECONQUÊTE

Jusqu'à ces vingt dernières années, l'état de l'information archéologique restait extrêmement peu satisfaisant pour supporter une comparaison critique avec les sources littéraires. De quel matériel disposait-on ? Il ne s'agissait pratiquement en aucun cas d'œuvres originales et authentiques, notamment dans le domaine de la peinture de chevalet : tableaux sur divers supports,

2. Cf. E.C. KEULS, *Plato and Greek Painting*, ed. Brill, 1978.

surtout le bois, exposés dans les pinacothèques de l'Antiquité. Ces œuvres célèbres pour la plupart ont fait, évidemment, l'objet de copies nombreuses. Celles qui nous sont parvenues sont tardives et souvent réalisées avec d'autres matériaux, d'autres techniques : mosaïques, fresques, plaques ou pierres gravées, etc. Dans tous les cas, une question restait insoluble : le rapport de la copie à l'original, en termes de fidélité, de qualité, de technique picturale.

Cette situation rend compte de l'importance prise dans les études classiques consacrées à ce sujet par la peinture de vases. Mais le parallèle entre, disons, la grande peinture et la peinture sur céramique pour l'âge classique en tout cas, pour si éclairant qu'il soit, ne dissipe pas toute l'obscurité. Bien qu'il existe entre les deux types de production — cela est certain — des corrélations en matière de techniques picturales et de conventions iconographiques, on ne peut évacuer les différences qui les séparent : la peinture sur céramique repose essentiellement sur le trait (« linearer Malstil »), tandis que le développement de la grande peinture s'est manifesté, précisément, par la conquête de la couleur et de ses techniques, par la simulation de la profondeur, par la création d'une « illusion novatrice ».

Pour illustrer ce développement, les travaux archéologiques apportent désormais des contributions importantes. Il faut recenser les découvertes des vingt dernières années dans cette perspective ; il faut aussi prendre en compte les progrès que les techniques ont permis de faire pour améliorer la lisibilité des images effacées, ce qui a pour conséquence de redonner valeur significative pour l'étude à nombre de monuments déjà connus depuis longtemps.

Les exemples d'œuvres picturales d'époque très ancienne se sont accrus notablement : il faut citer en particulier les fresques d'époque mycénienne découvertes à Santorin (Théra). Pour les âges proprement grecs qui nous intéressent ici, les tablettes, *pinakes*, de Pitsa (au Musée National d'Athènes) publiées en 1975 représentent l'élément le plus ancien de la série : on les date entre 560 et 500 av. J.-C.³. C'est vers 480 av. J.-C. que l'on place un autre monument de premier ordre pour l'histoire de la peinture, la Tombe du Plongeur à Paestum. Ce monument se place chronologiquement juste un peu avant l'époque où l'on situe les productions majeures de Polygnote⁴. À ces œuvres s'ajoutent, bien évidemment, de très nombreuses représentations peintes dans les tombeaux, en Étrurie comme en Asie Mineure. On citera aussi les tombes de Karuburun et Kizilbel en Turquie⁵, alors que les découvertes de ce genre en Grèce propre restent, pour ces périodes archaïques et classiques, peu significatives.

3. M. ORLANDOS, *Enciclopedia dell'Arte antiqua, classica e orientale*, VI, 1965, p. 200-206, s.v. *Pitsa* et C. ROLLEY, *Une résurrection : la peinture grecque*, in *Archéologia*, 89, 1975, p. 19 sq. ; F. COULER, *Inchriften auf Corinthischen Vasen*, 1979.

4. M. NAPOLI, *La Tomba del Tuffatore. La scoperta della Grande Pittura Greca*, Bari, 1970.

5. Cf. M.J. MELLINK, dans *AJA*, 74, 1970, p. 245 sq., 77 1973, p. 293 sq. ; *Türk Arkeoloji Dergisi*, 1973, p. 155 sq., 1974, p. 125 sq. ; 1975, p. 71 sq.

En revanche, notre connaissance des peintures de la seconde moitié du 4^e s. et de la haute époque hellénistique a été considérablement enrichie par les découvertes de tombes monumentales : en Bulgarie à Kazanlak⁶, mais surtout en Macédoine grecque, à Leukadia⁷, Vergina⁸, Agia Paraskévi près de Thessalonique⁹.

De nouvelles pièces, isolées ou en série, augmentent régulièrement le catalogue des stèles funéraires post-classiques et hellénistiques : à Vergina¹⁰, à Amphipolis¹¹ et ailleurs. Elles viennent compléter ou éclairer les séries connues antérieurement, qui offrent dans cette perspective des bases renouvelées pour l'étude. C'est pourquoi il convient de les décrire rapidement : on connaît en effet, un certain nombre de stèles peintes attiques, pour la plupart déjà recensées par Conze¹². Des monuments peints proviennent également de Sidon, d'Alexandrie, de Cyrène, de Russie du Sud ; en ont été publiées jusqu'ici des séries de quelques unités à quelques dizaines de pièces¹³. Des plaques de marbre trouvées à Herculaneum et Pompéi portent également des peintures ; ce sont de véritables tableaux, non des stèles funéraires, et selon toute vraisemblance des copies d'œuvres classiques¹⁴ et hellénistiques. Dans cette situation de dispersion, la découverte, en 1908-1912, des stèles peintes de Démétrias, dont la masse atteint — pour les stèles les plus directement utilisables pour l'étude — près de cent cinquante unités, a représenté un moment très important¹⁵. Mais elle a engendré aussi des hypothèses et des interprétations trompeuses, faute d'avoir suscité des études faites de très près et engagées sans le parti pris qui a entraîné à les considérer comme des sources pour la connaissance des œuvres majeures de la peinture classique.

6. A. VASILIEV, *Das antike Grabmal bei Kasanlak*, Sofia, 1959 ; L. SHIVKIOVA, *Das Grabmal von Kasanlak*, Recklinghausen, 1973, A.A., 1985, p. 617, Nr 154 Taf. 45/46 ; E. WALTER, *Prinzipien der archaischen Farbgebung*, dans *Studien zur klassischen Archäologie. Festschrift für Friedrich Hiller* (Saarbrücker Studien zur Archäologie und alten Geschichte, 1), Saarbrücken, 1986, p. 23.
7. P. PETSAS, *O taphos tôn Leukadion*, Athènes, 1966.
8. M. Andronikos, *Vergina. The Royal Tombs*, 1984.
9. Cf. K. SISMANIDIS, *Neos Makedonikos taphos stin Agia Paraskevi Thessalonikis*, dans *Ath. Ann. of Arch.*, 15, 1982, p. 267-284.
10. Stèles de Vergina, C. SAATSOGLU-PALIADELI, *Ta Epitaphia Mnemeia apo ti megali Toumba tis Berginas*, Thèse, Thessalonique, 1984.
11. Stèle d'Amphipolis, D. LAZARIDIS, dans *Antike Kunst*, 12, 1969, p. 68 sq. et pl. 34-35.
12. Stèles attiques, CONZE, *Attische Grabstelen*, I, III ; cf. *Athen. Mitt.*, 71, 1956, p. 124 sq. ; M. ROBERTSON, *Griechische Malerei*, 1959, p. 157 sq.
13. Stèles de Sidon, cf. A. MENDEL, *Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines au Musée d'Istamboul*, I, p. 258 sq. ; stèles d'Alexandrie, cf. B.R. BROWN, *Ptolemaic Paintings and Mosaics and the Alexandrian Style*, Cambridge Mass, 1957 ; stèles de Cyrène, cf. A. ROUVERET, *Catalogue des stèles du musée du Louvre ; stèles de Russie du Sud*, cf. *Soobchtcheniya Chersonienskovo Museiya*, 4, 1969.
14. Plaques peintes au Musée de Naples, cf. V. VON GRAEVE, *Marmorbilder aus Herculaneum und Pompeji*, dans *Dialoghi di Archeologia*, 3a S., II, 1984, p. 89-113.
15. A.S. ARVANITOPOULOS, *Graptai Stelai Pagason-Demetriados*, 1912, et *Thessalika Mnemeia*, 2 vol., Athènes 1909, suivi, sous le même titre, de quatre livraisons dans la revue *Polemon*.

De nouvelles approches techniques ont permis de renouveler l'information que l'on peut tirer de ces matériels archéologiques connus depuis longtemps. Des campagnes systématiques de « déchiffrement » ont été engagées, spécialement à partir de l'étude que nous avons reprise, ensemble avec C. Wolters, sur les stèles peintes de Démétrias¹⁶. L'effort a porté sur un vaste ensemble de pièces où l'on a pu reconnaître ou supposer des traces de peintures, pour les périodes archaïques et classiques : stèles, statues et reliefs. V. Brinkmann, par exemple, a présenté ici même une étude sur la polychromie des sculptures archaïques.

Sans insister sur les résultats, encore en cours d'élaboration, nous résumerons rapidement les éléments essentiels qui caractérisent ces techniques. La recherche des traces de peintures (couleurs et représentations) sur pierre, essentiellement sur des marbres, utilise la combinaison de techniques photographiques particulières, qui prises toutes ensemble, apportent des informations de premier ordre. Il s'agit de :

- photographies en lumières rasantes, qui mettent en évidence les plus petites traces d'incisions et des différences, imperceptibles à l'œil en lumière normale, de corrosion des surfaces ;
- photographies UV en fluorescence, qui révèlent avant tout les corrosions chimiques des surfaces ; la technique est connue depuis longtemps des restaurateurs de tableaux, mais n'avait jamais été utilisée systématiquement sur des séries conséquentes de pièces en marbre. La photographie UV en fluorescence est possible sur ces matériaux, alors même que de nombreux matériaux qui ont la propriété de réfléchir la lumière visible manquent de réaction visible à l'œil dans le spectre ultraviolet : le rayonnement secondaire (fluorescent) peut néanmoins être enregistré sur les films photographiques. La technique d'enregistrement a été en outre développée par l'emploi de combinaisons de filtres colorés, qui améliorent les contrastes ;
- réflectographie UV, qui enregistre également les corrosions d'ordre chimique, mais se fonde sur d'autres contrastes que la fluorescence, et en constitue le complément. Dans la mise en œuvre, des filtres éliminent toute incidence de la lumière visible et permettent de capter uniquement le rayonnement ultraviolet ;

16. Cf. V. VON GRAEVE, *Die bemalten Grabstelen von Demetrias*, Habilitation (non imprimé). Freiburg/B, 1974 ; *Zum Zeugniswert der bemalten Grabstelen von Demetrias für die griechische Malerei*, dans *La Thessalie. Actes de la Table ronde 1975*, Lyon, 1979, p. 111-117 ; *Le stèle di Demetriade*, in *Dialoghi di Archeologia*, 3a S., II, 1984, p. 59 (et discussion p. 145-147) ; pour la chronologie, cf. B. HELLY, *Stèles funéraires de Thessalie : chronologie des remparts et des nécropoles méridionales de Démétrias*, Mémoire de doctorat, dactylographié, Lyon, 1977, p. 424-445 ; pour les ornements sculptés, Cf. C. WOLTERS, *Die Anthemion-Ornamente der Grabstelen von Demetrias*, Diss. Heidelberg, 1970 ; pour la technique, V. VON GRAEVE et F. PREUSSER, *Zur Technik der griechischen Malerei auf Marmor*, dans *Jahrbuch des DAI*, 96, 1981, p. 120-156 ; F. PREUSSER, V. VON GRAEVE et Ch. WOLTERS, *Malerei auf griechischen Grabsteinen*, dans *Maltechnik-Restaur*, 1981, p. 11-34.

- photographie infrarouge, avec saisie du rayonnement réfléchi par caméra vidéo, restitution de l'image sur écran TV et enregistrement photographique du résultat. Le rayonnement IR permet de traverser en partie les couches picturales encore conservées, et de faire apparaître, en améliorant aussi les contrastes, des dessins sous-jacents à la peinture ;
- enfin microphotographie des restes de peinture conservés, pour saisir les traces les plus fines (de pinceau par exemple) et restituer les tons originaux des couleurs.

Cette recherche des données, par des techniques bien maîtrisées dans l'instrumentation et la mise en œuvre, apporte aujourd'hui des résultats de première importance sur tous les monuments considérés, qu'il soient de découverte récente et fassent l'objet de traitements suivant les meilleures méthodes de protection et de conservation actuelles, ou qu'ils soient connus depuis longtemps et aient été traités, pour ce qui est de la matière picturale, comme définitivement altérés ou même comme complètement irrécupérables.

Les apports que permettent les nouvelles découvertes et les nouvelles techniques d'acquisition des données peuvent faire l'objet d'une évaluation globale, qui se présente comme suit. On peut déterminer désormais avec précision, sur des séries cohérentes et ordonnées dans le temps, les techniques que les artistes grecs utilisaient pour peindre sur des supports en matériaux durs, bois et marbre en particulier, de même que les types et les combinaisons de matières picturales (pigments, couleurs, etc.), et enfin les procédés de mise en œuvre, dessin, aplats, superpositions de couches, rendus et modes de représentation. Cela nous permet de mieux comprendre la représentativité et la validité de nos documents. Nous constatons en effet que la plupart des pièces archéologiques sur lesquelles nous travaillons proviennent de régions périphériques du monde grec : Grande-Grèce, Afrique, Asie Mineure, Russie du Sud ; quand les documents viennent de Grèce propre, ils sont soit thessaliens, soit macédoniens. Les productions des centres artistiques que les sources désignent comme les plus célèbres, Athènes, Sicyone, nous font encore défaut ; mais de tel de ces centres, Athènes surtout, nous pouvons utiliser désormais, grâce aux techniques nouvelles, un certain nombre de documents.

Il faut constater encore que l'ensemble de ces œuvres picturales sont, dans l'état actuel de notre documentation, des productions d'artisans et non les créations des artistes connus par les textes. Mais la relation entre ces productions artisanales et les grandes œuvres de chevalet est désormais plus claire : on peut apercevoir le caractère local de tel ou tel atelier, les traits distinctifs et spécifiquement thessaliens de telles représentations sur les stèles de Démétrias par exemple. Mais nous pouvons aussi percevoir ce qui ressortit à la tradition athénienne, dans le style comme dans les procédés.

3. CONNAISSANCE DE LA PEINTURE GRECQUE : MATÉRIAUX ET TECHNIQUES

Les données techniques que nous pouvons tirer des sources écrites sont très peu nombreuses et superficielles. Elles sont, pour les résumer rapidement, focalisées sur trois types de problèmes :

1. la relation dessin-peinture (problème des « styles ») ;
2. l'emploi des couleurs (problème des « quatre couleurs ») ;
3. la technique picturale proprement dite (problème de « l'encaustique »).

L'étude engagée ces quinze dernières années sur les stèles funéraires de Démétrias, et sur les séries connexes que nous avons évoquées tout à l'heure, a permis de faire évoluer la compréhension de ces problèmes d'une façon à notre avis décisive¹⁷.

L'effort a porté essentiellement dans trois directions : mieux comprendre la validité de cet « échantillon » dans la production picturale des Grecs, introduire de nouvelles données grâce aux analyses physico-chimiques, enfin reconstruire avec précision le processus de travail des peintres.

Les stèles de Démétrias constituent pour l'étude de la peinture grecque un échantillon tout à fait représentatif, conduisant à des conclusions que l'on peut étendre à l'interprétation des œuvres picturales grecques en général, avec néanmoins quelques limitations. Ces stèles ne sont pas, comme le pensait Arvanitopoulos, leur découvreur, des témoignages directs de la peinture de chevalet classique, ni non plus des représentations de thèmes véhiculés par la « culture antique » littéraire et artistique. Elles sont des produits d'artisans, peints sur marbre, à usage funéraire, utilisant des thèmes de l'iconographie funéraire — avec des marques désormais reconnues d'une couleur « locale » thessalienne. Mais elles sont aussi des tableaux conçus comme tels, comme le montre leur mise en page (encadrements, décors, etc.), et des tableaux originaux. Elles sont surtout, au moins pour le début de la série, des produits directs de la tradition attique de la fin du 4^e s. av. J.-C., comme le démontre l'étude des sculptures et des gravures épigraphiques, ainsi que l'analyse historique. Il n'est pas question de mettre en évidence, en effet, de vagues influences d'Athènes sur Démétrias, mais de constater le transfert et l'installation, à Démétrias, de marbriers et de peintres de stèles funéraires que la fermeture du marché athénien — loi prise contre le luxe des sépultures par Démétrios de Phalère à Athènes — a obligés à poursuivre ailleurs leur activité. La fondation de Démétrias, quelques années après cette décision politico-philosophique, a attiré un certain nombre de ces artisans, tandis que d'autres allaient s'établir dans d'autres centres du monde grec et oriental, riches de population et d'activités.

17. Pour la bibliographie succincte relative à ce programme d'étude, cf. note 16 ; nous reprenons ci-dessous l'essentiel de l'étude publiée par l'un de nous, V. VON GRAEVE et F. PREUSSER, *Zur Technik der griechischen Malerei auf Marmor*, dans *Jahrbuch des DAI*, 96, 1981, p. 120-156.

L'étude des stèles de Démétrias permet donc, dans des conditions satisfaisantes, de répondre à une première et fondamentale question : « Comment les Grecs peignaient-ils sur marbre ? ». La théorie, qui a recueilli jusqu'à présent un large consensus, est celle qu'a établie F. Winter, à la fin du siècle dernier : c'est celle de la peinture à l'encaustique, avec trois possibilités de mise en œuvre, l'application à chaud, ou avec un instrument chauffé, ou par brûlage après application. Les fondements de cette théorie sont faibles : parce que l'on a posé en principe (en s'appuyant sur des témoignages épigraphiques) que les Grecs n'utilisaient qu'une seule technique, parce que l'on n'avait pas les moyens de faire ni des observations fines ni des analyses chimiques, sur les liants en particulier, sur les couches picturales, sur les traces d'instruments.

C'est à partir de cette théorie qu'Arvanitopoulos a considéré les stèles de Démétrias comme peintes à l'encaustique, sauf quelques-unes, peintes selon lui *a tempera*, ou relevant des deux modes, certaines couleurs (le bleu par exemple) excluant, selon lui, l'encaustique. Pour Arvanitopoulos, la reconstitution de la technique était la suivante : les couleurs à la cire sont rendues fluides par addition d'huile ou de poix, passées à la spatule, puis mélangées les unes aux autres, et enfin fixées par la chaleur d'un fer rouge.

L'étude des peintures contredit cette reconstruction en livrant des observations positives confortées par le fait que, sur l'ensemble des pièces, l'état de conservation, souvent différent de l'une à l'autre, révèle les étapes intermédiaires du processus pictural.

a. Les supports

Contre l'idée d'une préparation spéciale de la surface de la pierre qui doit servir de support, il apparaît tout d'abord qu'il n'existe aucune étape particulière entre le travail de la sculpture et celui de la peinture, pas de préparation particulière des surfaces, ni non plus d'application d'une couche d'apprêt.

L'état du polissage n'est visiblement pas organisé en fonction de la surface à peindre : sur certaines stèles, la peinture s'étend sur des zones de finitions différentes. Dans le même sens, on constate qu'une surface laissée piquetée, entourée d'un bandeau poli, n'est pas nécessairement une surface exclue pour la peinture. Au contraire d'une idée généralement reçue, la peinture, souvent, évitait à l'artisan une coûteuse opération de polissage, en recouvrant directement une surface relativement grossière. De même, aucune couche d'apprêt n'était nécessaire, alors qu'on en suppose une *a priori* pour les sculptures polychromes : le marbre blanc remplissait lui-même la fonction de réfléchir la lumière et d'aviver les couleurs.

b. Le dessin préliminaire

Il est monochrome, exécuté à la couleur noire, une couleur qui tient bien sur le fond et n'est que rarement effacée par les couleurs qui le recouvrent.

Le dessin préliminaire n'est pas une esquisse, et il n'est pas limité, comme mode d'expression, par le fait qu'il est appliqué directement sur le support. Au contraire, le dessin préliminaire va de la mise en place linéaire des formes jusqu'à l'indication des surfaces soulignées par des contours, et jusqu'à l'expression des ombres et des lumières.

L'instrument utilisé pour le dessin préliminaire est, cela est assuré, le pinceau, comme le révèlent les traces de couleur noire, larges au début des lignes, et qui se terminent en pointes. On note des traces fines ou des traces larges à différentes pointes. L'artiste joue sur la largeur du trait, pour aller jusque dans l'expression de détail du modelé, plis des vêtements, détails des visages, etc. Les lignes n'ont aucun relief, ce qui suggère l'emploi d'un couleur fine, très liquide, permettant des applications presque par touches, au pinceau doux, pinceau de poils probablement.

Il faut souligner l'intérêt artistique du dessin préliminaire : on peut y retrouver clairement la main de chaque peintre. C'est aussi grâce à lui que l'on peut opérer une différenciation chronologique des images entre le 3^e et le 2^e s. av. J.-C. sur les stèles de la série démétrienne. On doit insister aussi sur le fait que le dessin préliminaire exprime déjà tout l'essentiel de la représentation finale : non seulement tous les contours et l'articulation des surfaces, mais aussi les ombres, les zones mi-ombrées, les zones de lumière ; pour les parties mi-éclairées, on laisse simplement à nu le fond de marbre blanc. L'indication préliminaire des zones de clair-obscur par absence de peinture sur le fond, qui est assurée sur les stèles qui semblent se distinguer des autres par leur qualité d'exécution, est citée par Cennini et Vasari, beaucoup plus tard, comme une « technique difficile mais signe de maîtrise ».

Cette manière de dessin ne recherche donc pas seulement la forme, elle est un stade de la peinture. Un premier jet a pu le précéder, exécuté au charbon ou à la mine, directement sur le support, dont la matière est effacée ou rapidement oblitérée. Le dessin préliminaire au contraire, n'a rien d'une esquisse initiale : on ne constate, sur plus de cent pièces, que de rares reprises ou corrections de ce dessin déjà très élaboré.

c. « Remplissage » par la couleur

L'application de la couleur s'effectue aplat par aplat, on colorie les surfaces des objets, l'incarnat des visages et des corps, en ton uni. On utilise rarement une couleur forte et vive ; le plus souvent on utilise un mélange de valeur moyenne. Sur ce ton moyen on ajoute, par assombrissement ou éclaircissement de la couleur, les ombres et les lumières. Cette application de la couleur est du type « lavis », car les indications du dessin préliminaire subsistent. Au contraire, le peintre suit exactement le dessin préliminaire, comme le montre l'observation des pièces, y compris dans l'expression des ombres et des lumières. On a donc à faire à une application par couches

successives, d'abord un ton moyen, auquel on superpose ton sur ton de la couleur à valeurs plus claires ou plus foncées. À partir des indications du dessin préliminaire, les surfaces de couleur vont donc être ombrées par ajout des teintes les plus sombres de chaque couleur, ou au contraire éclaircies par l'emploi de teintes plus claires. L'artiste complète enfin le modelé plastique des ombres et des lumières par ajout de couleurs plus lumineuses, du blanc par exemple, ou par des réserves qui permettent d'utiliser la teinte claire du support, le marbre lui-même.

Malgré ces applications par couches, la couverture picturale reste très fine sur la pierre, si bien que les traces de travail inscrites sur le support restent toujours visibles en lumière très rasante. Cela fait supposer que l'on employait des couleurs en solution liquide, de bonne fluidité. L'instrument utilisé est donc le pinceau, ou la brosse très souple, permettant un étalement régulier de la couleur, pour les figures comme pour les fonds. On fait la même constatation pour l'utilisation de la couleur sur les parties sculptées, ornements (oves par exemple) et représentations.

d. Couleurs employées

La possibilité qui nous a été accordée par les autorités grecques de prélever des échantillons de couleurs, non sur les stèles, mais sur les paquets d'argile insérés entre les pièces lors de leur enfouissement, a permis d'étudier correctement les couleurs utilisées et d'en faire l'analyse¹⁸. On peut en résumer les résultats, du point de vue archéologique, dans la liste suivante. On trouve l'emploi de :

- bleu égyptien, pigment bleu le plus important dans l'Antiquité, préparé par combustion d'un mélange de calcaire, de sable quartzique et de minerai de cuivre ;
- noir animal, obtenu par combustion de fragments d'ivoire, et appelé dans l'Antiquité « elephantinum » ;
- blanc de plomb, carbonate de plomb basique obtenu artificiellement, et qui a été depuis l'Antiquité jusqu'au 19^e s. le pigment blanc le plus utilisé pour la peinture de chevalet ;
- carbonate de calcium, constitué de craie, de calcaire ou de marbre, que l'on observe décomposé lors des observations au microscope, et utilisé comme pigment blanc ;
- malachite, carbonate de cuivre basique, qui se rencontre très souvent comme minéral, associé à l'azurite ;
- massicot, oxyde de plomb jaune, obtenu par chauffage à température peu élevée ; il semble n'avoir été utilisé que rarement. À côté du massicot, on trouve :

18. Les résultats de ces analyses figurent dans V. VON GRAEVE et F. PREUSSER, *Malerei auf griechischen Grabsteinen*, dans *Maltechnik-Restaur*, 1981, p. 11-34.

- ocre jaune comme pigment jaune ;
- rouge d'origine végétale, vraisemblablement provenant de lichens, employé souvent dans les applications de couleur rose ; les rouges utilisés pour les stèles ne sont pas à base d'ocre rouge, ce qui semble une donnée originale ;
- noir végétal, dans l'Antiquité « tryginon », que l'on obtient par combustion de bois ou d'autres matières végétales (charbon de bois) ;
- noir de fumée ou noir de lampe obtenu par combustion contrôlée de résines ;
- cinabre, un sulfate de mercure, qui se rencontre comme minéral, mais a été obtenu aussi pendant longtemps par préparation.

e. Charges de couleurs supplémentaires (« pastoser Farbaufrag »)

Certaines couches se présentent comme des charges importantes de matières picturales. Il s'agit de charges intentionnelles, selon une technique qui n'était jusqu'ici connue que pour les peintures des plaques de momies. Cette charge de peinture (*pastos*) a commencé après l'application des couleurs sur les surfaces : elle est une deuxième couche de peinture, comme le montrent les observations directes ainsi que celles que l'on a pu faire sur des coupes au microscope électronique. L'existence de couches de peinture superposées est attestée par Pline pour la peinture de chevalet (notamment pour le peintre Protogénès).

L'instrument utilisé est probablement, ici encore, le pinceau. Sur telle pièce, on avait pensé (Rodenwaldt) reconnaître une peinture par juxtaposition de couleurs (« mosaïques ») appliquées avec un instrument plat, une spatule. En réalité la couleur est sûrement « peignée » en filets qui se recoupent et se recouvrent, et donc appliquée au pinceau.

f. Technique picturale et problème du liant des matières colorées

À partir des observations effectuées sur les stèles de Démétrias et retracées ci-dessus, on aboutit à une conclusion formelle : la peinture sur marbre ici attestée est une peinture par couches et charges en surface, *a tempera*. Il n'est plus question de peinture à l'encaustique.

Une contre-épreuve est cependant nécessaire. Que savons-nous des techniques de la peinture à l'encaustique ? Un texte de Pline, *Hist. Nat.*, 35, 149, est à la base de toutes les hypothèses modernes. Il énumère trois procédés pour la peinture à l'encaustique, avec trois instruments : cautérium, cestron sur l'ivoire et pinceau¹⁹. Selon les reconstructions proposées par les modernes, le cautérium peut être, soit une spatule (qui suppose une application à froid des couleurs, que l'on brûle ensuite avec le même instrument chauffé), soit une sorte de cuiller à manche pointu avec laquelle

19. Discussions et renvois bibliographiques sur ce problème dans l'étude citée n. 18, p. 136-138.

on applique la couleur liquéfiée sur un réchaud. Que l'on retienne l'une ou l'autre hypothèse, l'observation des peintures sur les stèles n'oriente absolument pas vers l'emploi de cette technique. Elle n'oriente pas davantage vers l'utilisation du cestron, dont on sait qu'il suppose, pour l'application de la couleur sur l'ivoire, l'exécution de fines incisions à la pointe sur les surfaces, incisions qui permettent à la couleur de tenir. Reste le pinceau : dans ce cas encore deux techniques : soit l'application des couleurs chauffées suivie d'un traitement à la chaleur, soit l'emploi de couleurs émulsionnées à froid (et stables dans cet état, *Wachs-Tempera*) ou traitées à la chaleur en fin d'opération (*Wachs-Tempera-Enkaustik*). Dans les deux cas, il faut aussi supposer un support chauffé, ce qui est exclu dans le cas de pièces en marbre. Enfin on sait que les surfaces des couleurs à l'encaustique sont comme émaillées, lisses et brillantes ; celles des stèles sont au contraire mates et rugueuses : il n'y a aucune trace de cautérisation. Les techniques *Wachs-Tempera* ou *Wachs-Tempera-Enkaustik* sont exclues de ce fait.

Puisque l'observation exclut toute technique à l'encaustique, une seule question se pose encore sur ce point à propos des stèles de Démétrias : la cire a-t-elle servi de liant pour les couleurs ? On l'a affirmé pendant longtemps, avec l'idée que, si tel n'était pas le cas, les couleurs *a tempera* n'auraient pas tenu sur les marbres exposés à l'air libre. On a pensé également que seule la cire aurait donné aux couleurs leur transparence et leur luminosité. En posant ces affirmations, on ne s'est en fait pas demandé si la cire est miscible à froid, et si les Anciens disposaient de résines à cet usage²⁰. Mais l'argument de la résistance aux agents extérieurs tout comme celui de l'éclat des couleurs peuvent être écartés sans grande difficulté.

Dans ce dernier cas, on a déjà souligné que les couleurs des stèles sont mates et légèrement opaques : leur luminosité vient du marbre blanc du support, qui réfléchit la lumière. Pour le premier, le recours aux analyses apporte une solution définitive. Les examens au microscope électronique des coupes prélevées sur les empreintes de couleurs retenues par les blocs d'argiles interstitiels recueillis lors de la fouille, ont mis en évidence la superposition de couches picturales, sans aucun apprêt, ainsi que le soin et l'extrême précision technique de la réalisation des incarnats pour les visages et les parties du corps visibles (on sait par les textes que, sur ce point, la technique des Grecs était très élaborée). Les mêmes observations ont été faites aussi pour la peinture des ornements et pour celle des formes sculptées. Il s'agit donc bien d'une peinture *a tempera* effectuée au pinceau.

Confirmation est donnée par les analyses effectuées sur les couleurs elles-mêmes, et visant à déterminer la nature du liant. Ces analyses ont révélé exclusivement la présence de protéines et d'huile. On peut en conclure avec

20. Pline et d'autres auteurs parlent de « cire punique », cf. étude citée, p. 139.

une très forte probabilité que le liant utilisé était à base d'albumine. On a donc une peinture à l'œuf. Ainsi les théories proposées pour la peinture des stèles de Démétrias ne correspondent en rien à la réalité observée sur ces stèles ; dans toutes les parties, toutes les contre-épreuves le confirment, la cire n'a pas été employée. La définition technique de cette peinture est désormais fixée : peinture *a tempera*, à l'œuf.

CONCLUSIONS : VALIDITÉ DES INTERPRÉTATIONS PROPOSÉES POUR LA CONNAISSANCE DE LA PEINTURE GRECQUE

La reconstruction des phases de travail et les données obtenues par les méthodes de laboratoire conduisent à plusieurs conclusions, à partir de l'étude des stèles peintes de Démétrias. Nous disposons désormais d'informations précises et assurées sur la technique picturale : il s'agit d'une peinture par superposition de couches picturales (et non par juxtaposition), d'une peinture *a tempera*, exécutée le plus normalement au pinceau. Notre information permet également de contrôler la thématique : cette peinture vise à représenter des figures plastiques, quasiment « statuaire », avec modelé, ombres et lumières. De là découle aussi une connaissance sur le développement de cette technique : la relation entre dessin et peinture trouve sa juste détermination. De fait, la couleur complète le dessin comme une étape ultérieure dans un processus de travail conséquent et elle reste étroitement liée à lui ; le choix des couleurs et le jeu des ombres par ton sur ton donne aux figures leur corporéité. Enfin ce processus de travail souligne le rôle décisif donné à la lumière dans ces représentations, puisqu'elle est calculée dès le dessin préliminaire et trouve son achèvement jusque dans la dernière étape de la réalisation.

Il faut désormais se demander si cette reconstruction est caractéristique, non seulement des stèles de Démétrias, mais de la peinture grecque en général. On doit se rappeler ici comme un point capital que les ateliers de Démétrias sont à l'origine de tradition athénienne. Malheureusement, les données disponibles sur les stèles funéraires attiques restent insuffisantes. Il n'existe qu'une seule analyse de stèle attique : elle révèle l'existence de cire, mais dans des conditions ambiguës²¹. On peut se demander en effet s'il ne s'agit pas d'une couche de protection secondaire, car l'observation directe des autres stèles attiques où la peinture est conservée ne révèle rien qui contredise les résultats mis en évidence sur le matériel de Démétrias.

Mais l'on peut aborder la question par un autre biais, qui évite de tomber, en généralisant l'idée de peinture *a tempera*, dans la faute que les exégètes ont déjà commise en portant sur un plan de généralité absolue le

21. Cf. H. KÜHN, dans C. WOLTERS, *MüJB*, 11, 1960, p. 11 sq.

principe de la peinture à l'encaustique. De ce point de vue, les sources littéraires et épigraphiques attestent bien que la peinture à l'encaustique était utilisée pour colorier les constructions architecturales, les statues, les monuments funéraires. Mais inversement, ces attestations ne peuvent permettre de généraliser et de considérer que l'emploi de la peinture à l'encaustique était exclusif. Il faut ici relire les textes : le classement des peintres présenté par Pline, selon les techniques, indique seulement quelles étaient les techniques préférées de chaque artiste, sans exclure qu'il en ait utilisé d'autres.

Nous devons faire porter l'interprétation plus précisément sur un champ plus restreint : la technique *a tempera* semble être la technique utilisée pour les représentations figurées sur pierre, en tout cas pour les stèles funéraires. C'est ce que confirme une peinture de vase, unique mais explicite, qui représente un jeune homme en train de peindre une stèle, un pinceau dans une main, une coupe de couleur dans l'autre²². On peut en conclure que, pour ces monuments privés, il paraît normal d'utiliser une technique plus simple que la peinture à l'encaustique.

Il faut se rappeler que la fabrication des stèles funéraires était une production artisanale et de série, et cela même si dans la documentation archéologique, les stèles qui ont conservé des couleurs sont l'exception — ce qui les condamne le plus souvent à n'être considérées que par les épigraphistes, pour l'inscription seulement. L'état de conservation n'est d'ailleurs pas lié à un problème de tenue des couleurs, comme l'ont pensé les modernes : la peinture à l'œuf adhère très bien et une fois sèche peut se prêter rapidement à des repeints, elle tient à l'eau et résiste bien aux agents extérieurs. On aurait dû sur ce point songer aux statuettes de terre cuite peintes comme les Tanagra, dont les couleurs peuvent nous parvenir dans un excellent état de conservation. Enfin, on sait que le pouvoir adhésif de l'œuf était bien connu des Anciens. On l'employait même normalement, au témoignage de Pline, quand le support ne pouvait être chauffé, pour l'application d'encaustique. Mais la longue durée est naturellement fatale à toute peinture, surtout si elle est exposée à l'extérieur. Dans beaucoup de cas, nous pouvons considérer que la couleur avait disparu — sélectivement — avant l'enfouissement des stèles, ce que montrent les différences de corrosion sur les surfaces, qui révèlent comme en négatif les lignes et les aplats.

Dans l'évaluation que nous présentons ainsi, à partir des observations faites sur les stèles funéraires, nous n'abordons pas réellement le problème de la peinture de chevalet : celui-ci n'est qu'effleuré et doit le rester, faute d'originaux. Néanmoins, et même si en ce domaine la théorie des Modernes sur l'emploi exhaustif de la peinture à l'encaustique ne rencontre pas d'objection dans l'état actuel de la documentation, il apparaît bien, si l'on

22. D. VON BOTHMER, dans *B. Metrop. Mus.*, 9, n° 6, 1951, p. 156 sqq ; REUTERSWÄRD, *Studien zur Polychromie der Plastik*, 1960, p. 96, Abb. 14.

revient à la thématique picturale, celle des représentations figurées, que l'on surestime l'importance de la technique à l'encaustique, en supposant que tous les peintres l'utilisaient pour leurs reproductions de la réalité. L'étude des stèles montre bien qu'il faut prendre aussi en compte la peinture *a tempera*, avec liant à l'œuf. Cette technique était assurément courante pour la peinture de chevalet. Ainsi s'expliquent mieux, de fait, les appréciations portées par les Anciens eux-mêmes sur les peintres et leurs techniques. Tout concourt à nous imposer l'idée que la peinture à l'encaustique constituait une procédure exceptionnelle — difficultés de mise en œuvre, limitation dans la combinaison des couleurs, etc. — ce que les documents épigraphiques, en particulier les inventaires sacrés qui recensent des œuvres peintes dans les sanctuaires, semblent eux aussi confirmer.

Beaucoup plus directement, les enseignements que nous pouvons tirer des stèles peintes concernent la polychromie des statues et des reliefs sculptés. Dans ce champ d'application, il apparaît bien qu'il n'existe pas de primat de la peinture à l'encaustique, et qu'il n'y a à faire aucune différence entre les stèles à représentations peintes et les reliefs ou sculptures peintes²³. Ici encore, même si les textes antiques et les inscriptions signalent l'existence d'artistes travaillant à l'encaustique, nous ne devons pas conclure à l'emploi exhaustif de cette technique, mais au contraire considérer son emploi comme un degré plus haut de la maîtrise professionnelle des artistes, plus difficile, plus coûteux, plus rare.

Dans le cadre d'un processus de travail ordinaire, la fonction de la peinture se définit clairement par rapport à la sculpture — comme on le voit déjà sur les stèles funéraires. La peinture remplace la sculpture — plus coûteuse en temps et en argent — dans le rendu des détails, elle souligne les formes, mais aussi — et il faut le dire contre l'opinion couramment reçue — elle rend les ombres et les lumières sans laisser cette fonction au seul volume sculpté. Enfin, on constate que les artistes peuvent faire de la peinture elle-même une utilisation plastique en modelant son relief (effets de *pastos*, traces faites dans la pâte avec l'instrument). Cela confirme que le rôle des peintres qui travaillaient auprès des sculpteurs, comme Nicias auprès de Praxitèle, n'avait rien de négligeable ni de secondaire.

On peut mesurer au contraire, à partir d'observations effectuées sur tel relief peint de Démétrias, à quel degré d'élaboration a été porté le travail de peinture sur les sculptures. Tel est le cas lorsqu'on constate le soin apporté à réserver, hors la couleur, l'incarnat des figures. Il apparaît alors une particularité remarquable de cette technique ; Vitruve et Pline parlent à ce sujet de la *ganosis* qui portait sur les parties dénudées des figures et leur

23. Cf. V. VON GRAEVE et F. PREUSSER (cité n. 16), p. 148-150. L'étude très précise d'un relief funéraire peint de la série des stèles de Démétrias.

donnait leur éclat. Cet apport de cire sur le support avait sans doute pour objet de donner au marbre un brillant que le simple polissage ne permettait pas d'obtenir. Mais un tel procédé n'exige pas d'être associé au travail de mise en couleur, même si les rares exemples conservés présentent aussi des traces de peinture.

Quelles conséquences peut-on tirer des considérations de l'étude de la peinture sur pierre dans le domaine de la polychromie en architecture ? Ici encore, les analyses manquent, ainsi que les observations directes à cette fin. Les documents épigraphiques quant à eux, ont une grande valeur, en mentionnant les procédés particuliers, leurs phases d'exécution, leur coût. Ainsi, l'encaustique est attestée pour des matériaux divers : le bois, la pierre, le stuc. Les inscriptions désignent aussi les parties architecturales qui reçoivent ces traitements : triglyphes, *pinakes* des plafonds, portes, etc. Quand elles parlent de monuments dans leur ensemble, le temple de Delphes ou la péristasis et le sékos du temple d'Asclépios à Épidaure, il faut entendre la peinture sur stuc, car ces monuments sont construits en *pôros* ou en calcaire. C'est aussi le cas de la peinture de bien d'autres monuments. Quelle technique employait-on ? La question doit rester ouverte. L'encaustique comme la peinture *a tempera* sont parfaitement appropriées, cela paraît démontré, aussi bien à la couverture de grandes surfaces qu'à la polychromie de parties très précises et élaborées d'un monument, à l'intérieur ou à l'air libre. Une fois encore, nous devons relire les témoignages littéraires ou épigraphiques, en gardant en mémoire qu'ils sont souvent incomplets, dans leur état actuel mais aussi parfois dans leur rédaction : les devis épigraphiques d'Épidaure ou de l'Érechtheion à Athènes, par exemple, ne font pas mention de la peinture des parties sculptées, frise ou fronton en particulier. Des textes comme de l'observation, il ressort qu'il nous est difficile de percevoir des raisons purement techniques qui auraient présidé au choix de l'encaustique, pour les parties peintes des monuments, à l'intérieur — où elle est attestée par des inscriptions — comme à l'extérieur des constructions. Ni la nature des matériaux supports, ni la résistance de la peinture aux altérations ne semblent avoir imposé, comme on l'a pensé, des règles impératives : on ne peut en faire des prémisses générales pour l'étude de la polychromie architecturale.

On peut donc résumer l'ensemble des résultats obtenus en disant que les stèles funéraires représentent un cas de peinture sur support de pierre, avec les caractéristiques assurées d'une peinture *a tempera*. À partir des sources et des observations relatives à la technique, on peut tenir pour vraisemblable l'emploi de ce type de peinture aussi pour les sculptures. Enfin, il paraît vraisemblable de supposer, pour les monuments d'architecture, l'utilisation de cette technique en parallèle avec celle de la peinture à l'encaustique, celle-ci n'étant ni spécifiquement typique du travail sur marbre, ni particulièrement appropriée à un emploi à l'air libre.

Dans ces trois champs d'application, stèles, sculptures, constructions, les raisons qui ont amené à choisir l'une ou l'autre technique nous échappent. Pour les pierres tombales, on pourrait penser que la facilité d'emploi de la peinture *a tempera* a été un critère décisif, mais on doit envisager aussi que la peinture à l'encaustique sur de grandes surfaces, dans l'architecture, ne pouvait pas être mise en œuvre comme dans la peinture de chevalet, mais d'une manière plus adaptée à ce type de travail. Le temps de mise en œuvre a dû jouer davantage que les considérations de tenue des couleurs. Il faut enfin penser que le choix de l'une ou l'autre technique a pu correspondre à des considérations purement artistiques, et que les peintres ont eu conscience des qualités de l'une et de l'autre. L'étude des documents archéologiques nous a montré, de manière décisive, que la peinture *a tempera* sur pierre peut donner des surfaces matériellement modelées, et qu'elle est très apte à rendre les structures fines et la texture des représentations, avec des couleurs mates et des surfaces rugueuses. Dans le cas de la peinture à l'encaustique, les témoignages anciens et modernes — à défaut d'analyses sur des originaux qui nous manquent — attestent qu'elle devait avoir une brillance, un poli, une luminosité exceptionnelle, qui donnaient aux œuvres ainsi réalisées tout leur prix.

V. VON GRAEVE* et Bruno HELLY**

* Institut für Klassische Archäologie, Universität München (FRG).

** Centre de Recherches Archéologiques, CNRS, Valbonne (F).