

La dorure des marbres grecs. Nouvelle enquête sur la sculpture hellénistique de Délos

In: Journal des savants. 2005, N°2. pp. 253-316.

Citer ce document / Cite this document :

BOURGEOIS Brigitte, JOCKEY Philippe. La dorure des marbres grecs. Nouvelle enquête sur la sculpture hellénistique de Délos. In: Journal des savants. 2005, N°2. pp. 253-316.

doi : 10.3406/jds.2005.1695

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/jds_0021-8103_2005_num_2_1_1695

LA DORURE DES MARBRES GRECS. NOUVELLE ENQUÊTE SUR LA SCULPTURE HELLÉNISTIQUE DE DÉLOS

I. L'OR DES MARBRES HELLÉNIQUES : BRÈVE HISTOIRE ET CAUSES D'UNE LONGUE RÉTICENCE HISTORIOGRAPHIQUE

Un a priori esthétique ancien et tenace

L'érudition et le goût modernes ont tardé à reconnaître qu'il n'était, pour les Anciens, de sculpture achevée qu'une fois peinte ou dorée. À la fin du XIX^e siècle, Georg Treu, l'ardent défenseur de la polychromie, établissait déjà ce constat¹, en rappelant les erreurs commises par les temps modernes dans la réception de la sculpture grecque, depuis la Renaissance jusqu'au néoclassicisme d'un Winckelmann. Plus d'un siècle s'est écoulé depuis ce vigoureux plaidoyer, mais le « combat » contre certains préjugés particulièrement tenaces en matière de sculpture polychrome a-t-il réellement pris fin ? Il est parfois permis d'en douter.

M.-F. Billot et plus récemment A. Prater ont analysé les principales étapes du débat sur la couleur, tel que les pionniers de la fin du XVIII^e et de la première moitié du XIX^e siècle l'ont posé². On évoquera seulement, dans les pages suivantes, les quelques étapes décisives qui scandent la prise en compte progressive des réalités de la dorure sur marbre, dans le monde grec.

1. Dans un essai dont le titre ne pouvait passer inaperçu, *Sollen wir unsere Statuen bemalen ?*, Berlin, 1884, p. 1 et 19.

2. M.-F. BILLOT, « Recherches aux XVIII^e et XIX^e siècles sur la polychromie de l'architecture grecque » in *Paris-Rome-Athènes. Le voyage en Grèce des architectes français aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris, 1982, p. 61-125. A. PRATER, « Streit um Farbe. Die Wiederentdeckung der Polychromie in der griechischen Architektur und Plastik im 18. und 19. Jahrhundert », dans V. BRINKMANN et R. WÜNSCHE, *Bunte Götter. Die Farbigkeit antiker Skulptur*, Munich, 2003, p. 256-267.

Soulignons, dès à présent, le rôle privilégié qu'a joué, à cet égard, la sculpture hellénistique de Délos.

Avant que les découvertes archéologiques ne bouleversent et n'enrichissent notre connaissance des techniques anciennes, les procédés de la dorure antique n'étaient éventuellement connus que par quelques sources littéraires. Pline l'Ancien a joué un rôle majeur dans cette transmission, quoiqu'il n'aborde, dans un texte souvent cité, qu'un point précis d'ordre technique, comme on le verra plus bas³. L'oubli de la dorure, aux XVI^e et XVII^e siècles, va de pair avec des principes artistiques et esthétiques où domine bientôt l'apologie du blanc, relayée par le succès des copies d'antiques en pierre et en plâtre⁴. La réception de la dorure des sculptures antiques, au siècle des Lumières, présente une situation plus contrastée et paradoxale. Alors même que paraît triompher une esthétique du marbre blanc, certains esprits portent cependant un regard ouvert et dénué de préjugés sur la matérialité des œuvres qu'ils observent au cours de leurs voyages. La relation du voyage en Italie des Richardson contient ainsi une brève référence à des traces de dorure sur la Vénus Médicis : « La Vénus de Médicis, d'un marbre clair et blanc ; mais qui, par la suite du tems, est devenu un peu jaunâtre, cependant d'une fort belle couleur [...] ses cheveux sont devenus bruns, parce qu'ils ont été dorés autrefois, comme cela était fort commun chez les Anciens. Ils avoient même introduit la mode de dorer les plus belles statues, par-tout [...] »⁵. Ce témoignage, comme bien d'autres descriptions anciennes, pose de difficiles problèmes d'interprétation (qu'a vu l'auteur au juste ? Et comment le vérifier, puisque l'état de l'œuvre a été modifié depuis lors ?). Il n'en révèle pas moins un intérêt nouveau pour une observation plus attentive des œuvres, détachée des préjugés du goût commun, au point d'ouvrir la voie à une possible inversion des valeurs. Au lieu de condamner la dorure comme un « exemple barbare de

3. PLINIE, *Histoire naturelle*, XXXIII, § 64. Sur les témoignages littéraires, voir *infra* p. 267-268.

4. Sur le rôle de la copie et du moulage, cf. notamment F. HASKELL et N. PENNY, *Taste and the Antique*, Yale, 1981 ainsi que les catalogues d'exposition *Le corps en morceaux*, Paris, 1990 et *D'après l'antique*, Paris, 2000 ; H. LAVAGNE et F. QUEYREL éd., *Les moulages de sculptures antiques et l'histoire de l'archéologie*, Paris, 2000 ; T. LOCHMAN, « Moulages et art : l'importance du moulage d'après la sculpture antique pour l'histoire de l'art occidental », dans *Actes des rencontres internationales sur les moulages, 14-17 février 1997, Montpellier, France, 1999*, p. 97-108.

5. *Traité de la peinture et de la sculpture par Mrs. Richardson, père et fils*, Amsterdam, 1728, t. III, p. 92.

luxé dirigé contre le bon goût », comme le dira un peu plus tard l'abbé Guasco⁶, au lieu de n'y voir qu'une « bizarrerie » indigne du sentiment du Beau, comme le comte de Caylus⁷, et de se détourner avec dégoût de l'évidence, textuelle ou archéologique, attestant que les sculpteurs antiques avaient pratiqué des mélanges de matériaux et de couleurs, les Richardson, tout admiratifs qu'ils aient été du marbre blanc, égratignent au passage un tabou de l'art en restituant de l'or sur un marbre admiré depuis le XVI^e siècle comme l'une des plus sublimes productions de la sculpture antique.

Pour paradoxal que cela paraisse, J.J. Winckelmann contribue de façon significative au progrès d'une redécouverte de la dorure. En observateur attentif des fouilles d'Herculanum et de Pompéi, il a été un témoin privilégié de trouvailles de marbres remarquablement bien conservés, dont le décor peint et doré était parfaitement visible à l'œil nu. Son ouvrage sur l'histoire de l'art antique, paru en 1764⁸, fait donc état de plusieurs cas de dorure. Le plus remarquable est sans doute la grande statue en marbre d'une Athéna Promachos, découverte en 1752 dans la Villa des Pisons, dont la chevelure et la draperie étaient dorées⁹. Il décrit aussi en détail une statue de Diane archaïsante, également conservée au Cabinet d'Herculanum de Portici, dont la bordure inférieure du manteau s'ornait d'un motif de « trois bandes : la bande inférieure est étroite et de couleur dorée, la seconde plus large et couleur de laque, avec des fleurs blanches et des festons peints par-dessus, la troisième étant de la même couleur »¹⁰. Enfin il se montre curieux de com-

6. À propos de la dorure des bronzes, GUASCO, *De l'usage des statues chez les Anciens*, Bruxelles, 1768, p. 152, cité par N. MATHIEUX, *La redécouverte et la controverse autour de la polychromie de la sculpture grecque*, monographie de muséologie (inédite), École du Louvre, 1996, p. 6.

7. Voir par exemple sa dissertation sur la Minerve du Parthénon, *Histoire de l'Académie royale des inscriptions et belles-lettres, Mémoires de littérature*, t. XXV, Paris, 1759.

8. J. J. WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst der Altertums*, Dresde, 1764 (*Histoire de l'art chez les Anciens*, trad. avec des notes historiques et critiques de différents auteurs, Paris, 1802). Les passages cités dans notre texte sont extraits de la nouvelle édition récemment publiée, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, trad. D. TASSEL, intr. et notes D. GALLO, Paris, 2005.

9. *Ibid.*, p. 327. Sur l'Athéna Promachos, Naples, Musée archéologique national, inv. 6007, cf. S. DI CARO, *Il Museo archeologico nazionale di Napoli*, Naples, 1994, p. 295. Mention également de l'Athéna dans M. GROSS, S.-G. BRUER et M. KUNZE éd., *Herkulanische Schriften Winckelmanns. III, Briefe, Entwürfe und Rezensionen zu den Herkulanische Schriften*, Mayence, 2001, p. 94 : « Eine schöne Minerva in Marmor und im etruskischen Stile, hatte vergoldete Haare und zwar mit dicken Goldblättern. » Nous remercions vivement D. Gallo de nous avoir fourni ces indications ainsi que celles figurant dans les deux notes suivantes.

10. J. J. WINCKELMANN, *op. cit.*, p. 86 : Diane trouvée à Pompéi, non pas à Herculanum comme le dit Winckelmann, conservée à Naples, Musée archéologique national, inv. 6008.

parer procédés antiques et modernes : Pline mentionnait l'emploi de blanc d'œuf pour fixer la feuille d'or sur le marbre ; J. J. Winckelmann rapporte que la technique employée de son temps à Rome mettait en œuvre du suc d'ail ou du lait de figues, avant, précise-t-il, qu'on ne recouvre « le marbre d'une mince couche de stuc, sur laquelle on applique enfin la dorure ». Il prend soin, en outre, de noter qu'une dorure antique peut aussi être appliquée directement sur le marbre, sans couche préparatoire, comme il a pu l'observer sur « la partie inférieure d'une tête ressemblant à celle du Laocoon avec une dorure »¹¹. L'acuité de son regard est étonnante.

Pourtant, le théoricien qu'il demeure avant tout n'approuve en rien ces pratiques d'une sculpture peinte et dorée. Tout au contraire, il les juge des procédés de « l'enfance de l'art », propres à des âmes primitives – qu'il s'agît alors des Étrusques ou des premiers temps de la Grèce – à moins qu'il ne les attribue à des périodes de décadence, comme la période romaine. À cette quête avide d'une imitation grossière de la vie, au moyen de la couleur associée à la forme, s'opposeront le génie du classicisme et les formes pures du Beau idéal. Quoiqu'il s'affirme comme l'un des plus fameux artisans d'une esthétique qui rejette la polychromie des marbres antiques, il est aussi le premier à en livrer les descriptions les plus précises. Ce n'est pas là le moindre des paradoxes d'une personnalité riche et complexe, partagée, dans son approche de l'antique, entre empirisme et idéalisme¹². D'ailleurs, il n'est que de relire l'hommage que lui rendra bientôt ce grand pionnier de la couleur que fut Quatremère de Quincy, pour mesurer la nouveauté radicale d'un tel regard : « Au lieu de s'étonner, comme les critiques, de toutes ces variétés de matières et de couleurs dans les statues, J. J. Winckelmann avait commencé à citer avec complaisance des ouvrages qui eussent été précédemment des objets de blâme et de mépris¹³. »

S. DI CARO, *op. cit.*, p. 217 ; Ch. PARLOW, *Rediscovering Antiquity. Karl Weber and the Excavations of Herculaneum, Pompeii, and Stabiae*, Cambridge, 1995, p. 202 fig. 62.

11. J. J. WINCKELMANN, *op. cit.*, p. 396 et n. 64 : la tête en question est vraisemblablement le fragment d'une statue colossale de géant, conservé au Musée archéologique national de Naples, inv. 6224, *Collezioni del Museo Naz di Napoli*, p. 168-169 n° 98.

12. Voir l'analyse de E. DÉCULTOT, « Les Laocoon de Winckelmann », dans E. DÉCULTOT, J. LE RIDER et F. QUEYREL éd., *Le Laocoon. Histoire et réception (Revue germanique internationale, 19)*, Paris, 2003, p. 145-157.

13. A. QUATREMÈRE DE QUINCY, *Le Jupiter Olympien ou l'art de la sculpture considéré sous un nouveau point de vue....*, Paris, 1814, p. 44.

La véritable révolution va bientôt suivre, celle qui va révéler à l'Europe artistique et savante les réalités jusque là trop méconnues d'un art grec, haut en couleur, et de plus en plus radicalement différencié de l'art romain. Trois types d'enquête vont contribuer à cette affirmation nouvelle : l'étude sur site de monuments d'architecture antique qui révèle de riches vestiges de polychromie¹⁴ ; les travaux de reconstitution expérimentale menés par Quatremère de Quincy aux fins de ressusciter les procédés de la sculpture chryséléphantine et de donner à voir des œuvres statuaire colorées¹⁵ ; enfin le produit de fouilles archéologiques toujours plus nombreuses, menées sur le sol d'une Grèce libérée du joug ottoman. Il n'est pas rare d'entendre alors, parmi le concert de voix qui s'élève en ce début de XIX^e siècle, que dorure et peinture étaient associées dans la finition des sculptures architecturales. E. D. Clarke, monté sur les échafaudages du Parthénon et ayant longuement examiné l'édifice, conclut que « *the statues of the Parthenon at Athens were originally painted and gilded* »¹⁶. Aubin-Louis Millin atteste avoir vu des restes de bleu et d'or sur la plaque des Ergastines, entrée au Louvre en 1798¹⁷ ; C. R. Cockerell, membre de l'expédition d'Égine en 1811, décrit l'abondance et la vivacité des couleurs – dont celle de l'or – qui recouvraient les sculptures tympanales du temple d'Aphaia au moment de leur découverte, avant de s'estomper rapidement¹⁸.

Concernant la ronde-bosse, les attestations de dorure avérée demeurent cependant rares dans le monde grec¹⁹. Elles n'incluent alors aucun cas de dorure intégrale d'une effigie en pied, grandeur nature. La mise au jour en 1947, sur l'agora d'Athènes, d'une tête de déesse²⁰ de dimensions naturelles,

14. Cf. M.-F. BILLOT, *op. cit.* (n. 2)

15. A. QUATREMÈRE DE QUINCY, *op. cit.*

16. E. D. CLARKE, *Travels in various countries of Europe, Asia and Africa*, Londres, 1814, part second, section second, p. 147.

17. A.-L. MILLIN, *Monuments antiques, inédits ou nouvellement expliqués*, Paris, 1806, II, p. 43 ; cf. J. MARCADÉ et C. PINATEL, « Les avatars de la plaque des Ergastines du Louvre au XIX^e siècle », dans *Parthenon Kongress, 4-8 April 1982*, Mayence, 1984, p. 338-342.

18. C. R. COCKERELL, *The Temples of Jupiter Panhellenius at Aegina and of Apollo Epicurius at Bassae near Phigaleia in Arcadia*, Londres, 1860, p. 26-27.

19. P. REUTERSWÄRD, *Studien zur Polychromie der Plastik. Griechenland und Rom*, Stockholm, 1960 ; K. YFANTIDIS, *Die Polychromie der hellenistischen Plastik*, Mayence, 1984.

20. Datée par le fouilleur de la fin du IV^e, début du III^e siècle av. J.-C. ; Musée de l'Agora, inv. S 1242. HOMER A. THOMPSON, « The Excavations at the Athenian Agora, Twelfth Season : 1947 », *Hesperia*, XVII, 1948, p. 177 et pl. 53.

présentant des fragments de dorure visibles à l'œil nu sur la chevelure et le visage, reste ici une exception. Le plus souvent, la littérature savante signale des rehauts d'or, en complément de restes de peinture sur des vêtements, des sandales, telle celle qui chaussait le pied droit de l'Hermès d'Olympie, découvert en 1877. Dans la publication de l'œuvre, parue en 1897, Georg Treu assure qu'au sortir de terre, ces vestiges étaient « extrêmement ténus mais certains » ; il les reporte sur un dessin ²¹.

Cependant, alors que l'affirmation de la polychromie des marbres antiques gagne en force à la fin du XIX^e siècle, alors que l'évidence visuelle de la peinture et des glacis colorés s'impose à tous les observateurs, sous le choc de découvertes aussi spectaculaires que celles des marbres archaïques de l'Acropole ²² ou du « sarcophage d'Alexandre » ²³, la rareté des trouvailles de marbres dorés tend à accréditer l'idée que la dorure sur marbre est restée un phénomène exotique dans le monde grec. En effet, un tel corpus ne prend une certaine ampleur que si on lui adjoint des trouvailles effectuées dans des contextes autres que proprement helléniques, au premier rang desquels figure l'Égypte ptolémaïque d'où proviennent de nombreuses têtes dorées, à l'instar de la tête féminine conservée au musée de Mariemont ²⁴, ou encore des têtes de Sarapis dorées du musée d'Alexandrie ²⁵. Les exemples abondent sous l'Empire, aussi bien en Orient (Hygie d'Antioche ²⁶) qu'à Carthage

21. « Winzige, aber sichere Spuren von Vergoldung » ; G. TREU, *Die Bildwerke von Olympia in Stein und Thon*, dans E. CURTIUS et F. ADLER éd., *Olympia. Die Ergebnisse der von dem deutschen Reich veranstalteten Ausgrabung*, Berlin, 1897, III, p. 200 et fig. 231 p. 201.

22. H. LECHAT, *Au Musée de l'Acropole d'Athènes*, Paris, 1903.

23. O. HAMDI-BEY et Th. REINACH, *Une nécropole royale à Sidon*, Paris, 1892, p. 326-330.

24. Inv. G 33, statue funéraire du III^e siècle av. J.-C. ; cf. G. FAIDER FEYTMANS, *Les antiquités égyptiennes, grecques, étrusques, romaines et gallo-romaines du musée de Mariemont*, Bruxelles, 1952, pl. 27 ; P. REUTERSWÄRD, *op. cit.*, p. 167 et pl. XII.

25. Par exemple inv. 3912, 22158, 23836 ; voir P. REUTERSWÄRD, *op. cit.*, p. 196, n. 550 ; voir aussi la tête de Sarapis trouvée à Corinthe (Stoa Sud), Musée de Corinthe, inv. 2387, E. CAPPS, *Hesperia* 1938, p. 548 ; Th. BRADY, « A Head from Corinth », *Harvard Studies in Classical Philology*, 51, 1941, p. 61-69 ; P. REUTERSWÄRD, *op. cit.*, p. 196, n. 549.

26. Trouvée en 1936 dans un complexe de bains, conservée au Worcester Art Museum, inv. 1936.36 ; cf. P. ARTA-ISBRAND, L. BECKER et M. T. WYPYSKI, « Remains of gilding and ground layers on a Roman marble statue of the goddess Hygieia », dans J. HERRMANN, N. HERZ et R. NEWMAN éd., *Asmosia 5. Interdisciplinary studies on ancient stone. Proceedings of the fifth international Conference of the Association for the Study of marble and other stones in Antiquity, Museum of Fine Arts, Boston June 1998*, Boston, 2002, p. 196-200.

(statue de Faustine la Jeune en Cérès²⁷) et à Rome bien sûr, où aux trouvailles déjà anciennes²⁸ ont succédé d'autres découvertes (dont celle du Dionysos du Janicule²⁹).

Les fouilles de Délos : le témoignage des anciennes trouvailles

S'il est un site grec où la fréquence des découvertes de marbres dorés va obliger à modifier cette vision, c'est bien Délos. En cette fin du XIX^e siècle propice à la redécouverte de la polychromie des œuvres sculptées de l'Antiquité³⁰, les pionniers de l'exploration archéologique de Délos ne vont pas omettre de mentionner les attestations de dorure, partielle (sous forme de rehauts) ou totale. Louis Couve, l'inventeur de la « Petite Herculanais » (fig. 1), découverte dans la Maison du Lac en 1894³¹, en décrit la « syntaxe chromatique » en ces termes : « Traces de couleur : bleue (de ciel) sur la robe de dessous à la hauteur des seins. Sur le manteau : large bordure bleue dans le bas et aussi dans le sens de la hauteur ; un léger filet doré accompagne la bande bleue. La robe a dans le bas une large bordure rouge – violacée – rosée, au-dessus de laquelle est une bande bleue. En quelques endroits, quelques vagues traces de couleur rose. La robe était décorée dans le sens de la hauteur de bandes fort élégantes dont il reste un spécimen dans le bas, couleur bleu tendre³². » Ces quelques lignes témoignent de l'intérêt scrupuleux que porte l'archéologue délien à la description comme à la localisation précises des différentes unités chromatiques qu'il a sous les yeux, dorure

27. RA, 41, 1902, p. 395 ; P. GAUCKLER, CRAI, 1910, p. 396 ; P. REUTERSWÄRD, *op. cit.*, p. 158 et n. 431.

28. Par exemple la statue de Faustine exhumée en 1862 de la Villa Negroni, conservée au musée du Capitole : U. KÖHLER, « Statua di Faustina Seniore », *Annali dell'Istituto di Correspondenza archeologica*, 1863, p. 450-451 (restes d'or sur le visage et la chevelure).

29. G. NICOLE, G. DARIER, « Le sanctuaire des dieux orientaux au Janicule », *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 1909, p. 3-86 ; P. REUTERSWÄRD, *op. cit.*, p. 157 n. 419 ; voir également, en dernier lieu : G. LAHUSEN et E. FORMIGLI, *Römische Bildnisse aus Bronze. Kunst und Technik*, Munich, 2001, les p. 505-521 sont consacrées aux bronzes romains dorés ainsi qu'aux portraits et statues en or.

30. M. COLLIGNON, *La polychromie dans la sculpture grecque*, Paris, 1898. Nous évoquons les principaux caractères de cette redécouverte à Délos, au tournant du XIX^e siècle et ultérieurement, dans B. BOURGEOIS et Ph. JOCKEY, « Le marbre, l'or et la couleur : nouveaux regards sur la polychromie de la sculpture hellénistique de Délos », dans S. DESCAMPS dir., *Couleur et peinture dans le monde grec antique*, Paris, 2006 (sous presse).

31. J. MARCADÉ dir., *Sculptures déliennes*, Paris, 1996 (ci-après ScD), n° 34, p. 88-89.

32. L. COUVE, *Carnet de fouilles*, Archives de l'École française d'Athènes, 1894, p. 30.

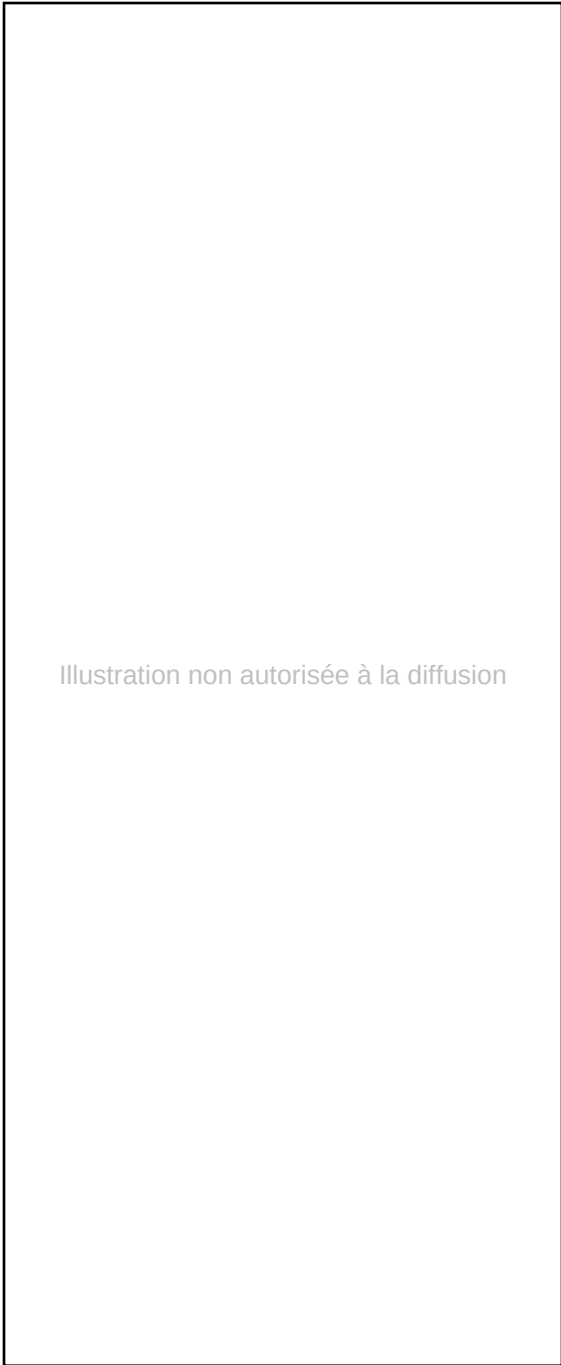


Illustration non autorisée à la diffusion

FIG. 1. – Statue dite *Petite Herculanaise*, marbre, Athènes, Musée national, inv. MN 1827.
(cl. Ph. Collet, École française d'Athènes).

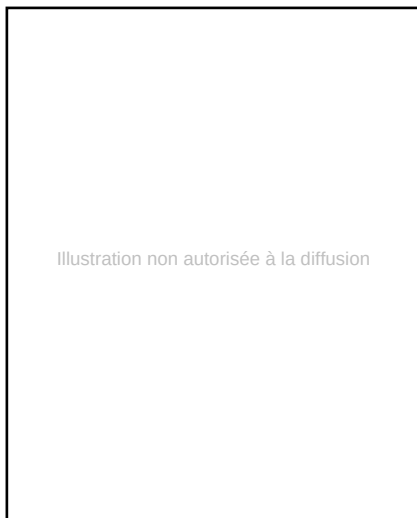


FIG. 2. – Petite tête féminine dorée,
marbre, Délos, musée, inv. A 5357
(cl. Ph. Collet, EFA).

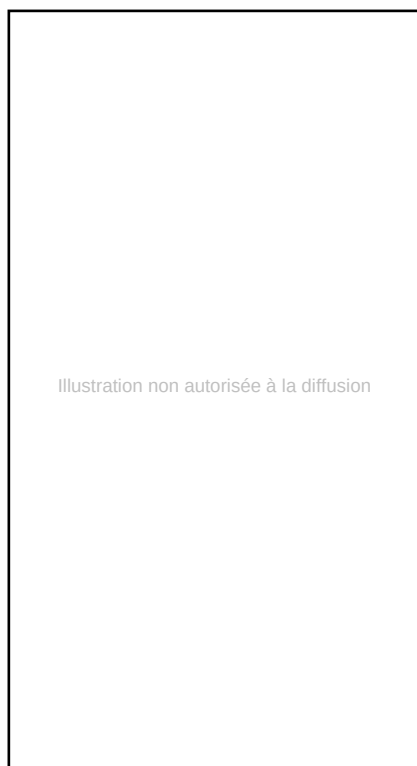


FIG. 3. – Statue d'Artémis
provenant de la maison des Cinq Statues,
marbre, Délos, musée, inv. A 4126
(cl. Ph. Collet, EFA).



FIG. 4. – Statuette féminine dorée
provenant de la Maison des Masques,
marbre, Délos, musée,
inv. A 4134 (cl. Ph. Collet, EFA).

comprise. Il sera immédiatement relayé par Maxime Collignon qui, dans son étude de *La Polychromie dans la sculpture grecque*, insiste de nouveau sur les rehauts de dorure visibles sur la « Petite Herculanais », notamment sur la bordure bleu ciel de son manteau³³.

Les fouilles d'envergure entreprises sur l'île sacrée au début du XX^e siècle enrichissent de nouvelles attestations ce corpus naissant des œuvres déliennes présentant des restes de dorure. A. Jardé reconnaît des particules d'or sur la petite tête féminine (Délos, Musée, Inv. A 5357) (fig. 2) retrouvée en 1903 dans le Quartier marchand³⁴ et précise à son propos, dans son carnet de fouille : « Tête de femme, portant des traces de dorure (...) Des petits fragments d'or ont été trouvés au même endroit³⁵. » F. Mayence et G. Leroux sont, eux aussi, sensibles aux traces d'or qu'ils découvrent notamment sous forme de liseré sur le péplos de l'Artémis A 4126³⁶, lors des fouilles de la Maison dite des Cinq Statues (fig. 3). Enfin, en 1930, J. Chamonard signale, au nombre des trouvailles de sculptures de la Maison des Masques, qu'il a mis au jour, dans l'*oikos*, une « statuette de femme en marbre [qui] présentait de nombreuses traces de la dorure qui recouvrait entièrement le vêtement »³⁷ (fig. 4).

Face à la régularité avec laquelle se sont présentées au monde scientifique, tout au long de la première moitié du XX^e siècle, de nouvelles attestations d'une dorure qui décidément ne se limitait pas à quelques œuvres réputées « exotiques », on pourra légitimement s'étonner du faible impact de telles découvertes, pourtant publiées et non pas célées. Le renouveau de l'intérêt porté à ces vestiges plus ou moins visibles à l'œil nu sur les œuvres déliennes ne se manifestera qu'au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, avec les travaux de Jean Marcadé.

Des difficultés techniques d'une étude de la dorure

Le caractère en général extrêmement ténu des traces de dorure conservées sur les marbres, comme les difficultés soulevées par leur interprétation

33. M. COLLIGNON, *op. cit.*, p. 64-65.

34. A. JARDÉ, « Fouilles de Délos », *BCH*, 29 (1905), p. 16, n° 11.

35. ID., « Jeudi premier octobre 1903 », *Carnet de fouille*, Dél. 17 (1903).

36. *ScD*, 47, p. 114-115 ; F. MAYENCE et G. LEROUX, « Remarques sur quelques statues découvertes à Délos », *BCH*, 31 (1907), p. 389-419 (cf. p. 398.)

37. J. CHAMONARD, *BCH*, 54 (1930), p. 514 ; ID., *BCH*, 57 (1933), p. 157 s., fig. 17.

n'ont pas peu contribué à la lenteur de l'évolution retracée. À l'exception de quelques cas privilégiés, l'étude de la dorure sur des œuvres en pierre soumises à des siècles, voire des millénaires d'altérations, naturelles et anthropiques, relève plus en effet d'une science de la tracéologie que d'une archéologie du visible. Plutarque lui-même signalait déjà, dans la *Vie de Nicias*, qu'on pouvait encore voir « de notre temps à l'Acropole, parmi les offrandes qu'il [Nicias] avait consacrées, une statue de Pallas, qui avait perdu sa dorure » (« τὴν χρύσωσιν ἀποβεβλητός »)³⁸. Il ne précise pas, malheureusement, si cette dorure s'appliquait à une statue en marbre ou à une œuvre en bronze doré. Il devait en subsister alors, cependant, quelques vestiges suffisamment manifestes pour que l'auteur des *Vies parallèles* s'en fasse l'écho.

Rares sont les fouilleurs qui ont eu la chance, comme les heureux inventeurs du Dionysos du Janicule, à Rome, de découvrir une statue dont la dorure avait été si bien conservée qu'on pouvait voir « les ors du marbre » étinceler dans la nuit, à la flamme d'un feu de camp³⁹. Plus fréquemment, les parcelles de métal ne se sont révélées qu'au prix d'une observation attentive de la surface des œuvres. Et seul l'apport de technologies modernes d'examen à fort grossissement permettra de déceler des traces de dorure jusque là invisibles à l'œil nu, sur des marbres apparemment lessivés.

Aux problèmes de détection se sont ajoutées malheureusement des stratégies balbutiantes de conservation : trop réduits, voire indécélables, trop fragiles ou trop dépréciés, les restes de peinture et de dorure antiques ont fréquemment disparu de la surface des œuvres, une fois celles-ci découvertes, alors même qu'ils avaient survécu à un enfouissement multiséculaire. On imputera cette perte irrémédiable tout à la fois au changement brutal d'environnement comme au choc climatique induit par l'exhumation, qu'accentuaient autrefois un séchage trop rapide ou une exposition aux intempéries. Faute d'avoir été fixée sur le marbre, la dorure observée sur la statuette féminine A 4134 n'a pas tardé à se transformer, à l'air, « en une couleur jaune, sans éclat », au témoignage de J. Chamonard⁴⁰ ; c'est qu'un écaillage des parcelles de métal s'est rapidement produit, laissant seul visible l'enduit jaune servant d'assiette à la dorure.

38. Plutarque, *Vie de Nicias*, III, 3, texte et trad., R. FLACELIÈRE et E. CHAMBRY, Paris (CUF), 1972.

39. G. NICOLE et G. DARIER, *art. cit.*, p. 16.

40. J. CHAMONARD, *BCH*, 57 (1933), p. 157.

Force est de constater cependant que, plus fréquemment, la disparition doit être imputée à la main de l'homme. Il fut un temps à Naples, au milieu du XVIII^e siècle, où les épaisses feuilles d'or qu'avait conservées l'Athéna Promachos de la Villa des Pisons furent détachées du marbre, comme le rapporte J. J. Winckelmann⁴¹. Sans aller jusqu'à cette extrémité, les usages anciens du nettoyage des marbres, en vigueur auprès des sculpteurs-restaurateurs ou dans les premiers ateliers de musées, ont été lourds de conséquences. Il faut tenir compte aussi de l'impact des opérations de moulage : la surface du marbre sur laquelle allait être effectuée la prise d'empreinte devait être enduite au préalable d'une substance isolante. Dans la première moitié du XIX^e siècle, au temps du débat sur la polychromie, cet agent démoulant était traditionnellement de « l'eau de savon »⁴². Après confection du creux, il convenait d'éliminer de la surface ce dépôt gras, au moyen de solutions plus ou moins décapantes.

La conjonction de ces deux pratiques n'a pas manqué d'influer sur la question, fort controversée, de restes de polychromie sur les reliefs du Parthénon qui avaient gagné les capitales occidentales. On sait qu'à Londres, après l'acquisition des marbres par le British Museum, une commission fut réunie en 1836, pour trancher dans ce débat. L'architecte Hittorff, associé à ses travaux en 1837, rapporte les propos du mouleur italien, Pietro Sarti, et du chimiste M. Faraday, membre de la commission : « À la suite de cet examen le mouleur, M. Sarti, attaché depuis longues années au musée, ayant assuré que, malgré ses scrupuleuses observations à ce sujet, il n'avait jamais pu découvrir des traces de peinture ou de couleurs artificielles sur aucun des marbres du Parthénon, figure, bas-relief ou autres, affirmait en même temps que ces fragments avaient été lavés précédemment deux fois avec du capitel (mélange de chaux vive et de cendre), pour enlever le savon destiné à prévenir l'adhérence des moules en plâtre. M. Faraday a été de l'opinion que ces lavages auraient seuls suffi pour faire disparaître jusqu'au moindre vestige des couleurs qui auraient pu exister originairement sur ces

41. J. J. WINCKELMANN, *op. cit.* (n. 8), p. 327 : « Mais c'est surtout sur une belle Pallas en marbre de grandeur nature, qui se trouve parmi les statues d'Herculanum à Portici, que la dorure est la plus visible, et l'or y était appliqué par feuilles si épaisses qu'il était possible de le retirer ; les petits morceaux détachés étaient encore conservés il y a cinq ans. »

42. Voir par exemple les indications données par le comte de CLARAC sur la question, *Musée de sculpture antique et moderne*, Paris, 1826-1841, t. I, p. 50-52.

marbres⁴³. » Mais avaient-ils jamais existé ? Les dires pourtant affirmatifs d'anciens observateurs comme Fauvel et les voyageurs anglais furent rapidement mis en doute et continuent de l'être par certains spécialistes⁴⁴. Faute de preuves matérielles, la question est devenue invérifiable. À Paris, la plaque des Ergastines, entrée au Louvre du fait de la saisie des marbres ayant appartenu au comte de Choiseul-Gouffier, a connu le même sort. Dans la première publication qu'en donne Aubin-Louis Millin en 1806, les vestiges décrits par Fauvel à Athènes comme étant du bleu et de l'or ne sont plus que des traces estompées, devenues elles aussi inexploitable dans le débat scientifique : « Avant que ce marbre précieux eût été nettoyé, il conservait des traces, non seulement de la couleur encaustique dont, suivant l'usage des Grecs, on enduisoit la sculpture, mais encore d'une véritable peinture dont quelques parties étoient couvertes ; usage qui tient aux procédés de l'enfance de l'art, dont il ne s'étoit pas encore débarrassé. Le fond étoit bleu ; les cheveux et quelques parties du corps étoient dorés⁴⁵. »

Sans doute ne s'agit-il pas de tenir pour certain tout témoignage ancien ; et l'on sait par ailleurs combien certains milieux érudits et artistiques ont eu tendance à charger les restaurations pratiquées dans les musées de tous les maux. Pourtant, l'expérience a maintes fois démontré combien les opérations de nettoyage comportent de risques pour la préservation de traitements de surface antiques. Elles exigent, dans tous les cas, d'être précédées d'une étude approfondie de l'œuvre, et sont évidemment à exclure dès lors qu'elles conduisent, par un dégagement systématique et radical, à la destruction partielle, voire irrémédiable de couches de surface comportant des informations archéologiques précieuses.

43. J.-J. HITTORFF, *Restitution du temple d'Empédocle à Sélinonte ou l'architecture polychrome chez les Grecs*, Paris, 1851, p. 540, n. 1. Sur cette question voir aussi M.-F. BILLOT, *op. cit.* (n. 2), p. 98-99.

44. Comme I. JENKINS, *Cleaning and Controversy : The Parthenon Sculptures 1811-1939*, Londres (British Museum Occasional Paper n° 146), 2001, p. 16.

45. A.-L. MILLIN, *Monuments antiques, inédits ou nouvellement expliqués*, Paris, t. II, 1806, p. 48. A. QUATREMÈRE DE QUINCY, *op. cit.* (n. 13), p. 31, affirmera également avoir vu des traces éliminées au nettoyage : « La preuve de ceci [présence de couleurs] aurait pu encore être constatée à Paris même sur le fragment original de cette frise qui se voit actuellement au Muséum si, en le nettoyant, on n'eût fait disparaître quelques restes de couleur, que je me souviens d'y avoir vu lorsqu'il était encore dans sa caisse. »

Aux difficultés déjà évoquées de détection et de conservation s'ajoutent enfin les questions liées à l'interprétation même des vestiges. Qu'en est-il tout d'abord de substituts de la dorure aussi connus que l'orpiment, un trisulfure d'arsenic dont le nom même signifie « couleur d'or », qui permettait d'imiter à meilleur prix (mais pas à moindre risque) le jaune éclatant du métal précieux ⁴⁶ ? Est-ce bien ce pigment qu'a voulu désigner J. J. Winckelmann, en décrivant la bordure « couleur d'or » (*goldfarbig*) du manteau de la Diane archaïsante de Naples ⁴⁷ ? Seul un examen scientifique de l'œuvre permettrait peut-être aujourd'hui d'apporter des éléments de réponse.

Comment, par ailleurs, réinterpréter aujourd'hui ce que d'aucuns ont qualifié parfois de « fantôme de la dorure » ? Il est indéniable qu'en cas de desquamation du revêtement formé par la feuille d'or, l'observateur n'aura plus sous les yeux que des résidus de l'apprêt ou de l'assiette ⁴⁸ (s'ils existent) pour proposer une restitution de l'apparence originelle du marbre. Mais doit-on pour autant adopter de manière inconditionnelle les vues que défendait P. Reuterswärd ? Celui-ci, on s'en souvient, considérait que la technique habituelle de dorure sur marbre – mondes grec et romain confondus – avait été une dorure à la feuille sur une assiette (le bol) de couleur rouge. Dès lors, par extrapolation, tout reste de ce type, sans préjuger de sa localisation, pouvait être le « fantôme » d'une dorure disparue. « La chose se complique encore » disait le savant, « du fait que des traces jaunes, brunes et noires se sont également révélées des sous-couches de dorure ⁴⁹. » Cette vision ne risque-t-elle pas d'introduire une certaine confusion ? Et plutôt que *d'imaginer*, ne vaut-il pas mieux, ici comme ailleurs, s'en tenir à l'austère examen des faits ?

46. Voir par exemple ce qu'en dit J.-F.-L. MÉRIMÉE, *De la peinture à l'huile*, Paris, 1830, p. 117-118. Déjà C. CENNINI, dans son traité *Il libro dell'arte*, écrit dans les années 1390, soulignait que l'orpiment est « d'un jaune plus beau et plus semblable à l'or qu'aucune autre couleur » (trad. critique, commentaires et notes C. DÉROCHE, Paris, 1991, p. 108).

47. J. J. WINCKELMANN, *op. cit.* (n. 8), p. 86.

48. La technique de dorure à la feuille et au bol, aux époques antique et moderne, met habituellement en œuvre le procédé suivant : sur le support est d'abord appliquée une préparation blanche, dite « apprêt » ou « gesso », sur laquelle est ensuite posée une assiette, composée d'ocre ou d'argile ferrugineuse, dite « bol », qui porte la feuille d'or. Cf. P. HATCHFIELD et R. NEWMANN, « Ancient egyptian gilding methods », dans *Gilded wood. Conservation and history*, Madison, 1991, p. 40-41 ; G. PERRAULT, *Dorure et polychromie sur bois. Techniques traditionnelles et modernes*, Dijon, 1992.

49. P. REUTERSWÄRD, *op. cit.* (n. 19), p. 174.

Le témoignage pourtant indubitable des sources antiques

Il fallait que les réticences esthétiques et idéologiques à l'égard de la dorure des œuvres grecques fussent bien fortes pour en venir à occulter le témoignage de sources textuelles antiques pourtant explicites. Le texte de Pline l'Ancien faisant état d'une pratique ancienne de la dorure sur marbre était loin d'être inconnu à l'époque moderne, y compris à date ancienne et a pu servir de jalon dans la perpétuation d'un certain savoir technique. Au livre XXXIII de son *Histoire naturelle*, l'auteur, après avoir traité du battage de l'or en feuilles plus ou moins fines et des procédés de dorure sur métal ⁵⁰, en vient à la dorure sur marbre et sur bois : « *Marmor et iis, quae candefieri non possunt, oui candido inlinitur, ligno glutini ratione composita ; leucophorum uocant* » ⁵¹. »

Le procédé qu'il évoque d'une dorure à la feuille et à la détrempe était d'autant plus facilement intégré dans la connaissance moderne que la méthode était toujours d'actualité. Le traité de Félibien par exemple, paru en 1676 ⁵², y fait référence : « Les Anciens ne se servaient que de blanc d'œuf pour faire tenir l'or sur le marbre et sur les autres corps qui ne pouvaient pas être chauffés. [...] Pour le bois ils faisaient une composition soit avec de la colle soit avec du blanc d'œuf. Or il est certain que ces deux produits ne résistent pas à l'eau. Aussi, comme aujourd'hui, ils ne pouvaient dorer que les produits placés à l'abri des intempéries. » Dans ce « aussi, comme aujourd'hui » renvoyant au thème cher au XVII^e siècle du parallèle entre les Anciens et les Modernes, se révèle l'affirmation explicite d'une continuité technique maintenue depuis l'Antiquité. Gardons à l'esprit que les contraintes de la matière sont ici telles que, pour battre l'or en feuilles d'une extrême finesse ⁵³ puis appliquer celles-ci sur un support sans action du feu, les procédés, voire les gestes sont demeurés en grande partie identiques.

50. Pour une étude récente des dénominations latines de la dorure, on se reportera à G. LAHUSEN et E. FORMIGLI, *op. cit.* (n. 29), p. 505, n. 10-11.

51. « Sur le marbre et sur les matières qui ne peuvent être chauffées à blanc, on applique l'or avec du blanc d'œuf ; sur le bois, on l'applique avec une composition de colle qu'on appelle leucophoron » : PLINIE, *Histoire naturelle*, texte établi, traduit et commenté par H. ZEHACKER, Paris (CUF), 1983, XXXIII, § 64.

52. *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, et des autres arts qui en dépendent. Avec un dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts*, Paris, 1676, chap. XXII.

53. Pour ne prendre que l'exemple de l'Antiquité, voir *infra* p. 292 l'épaisseur moyenne des feuilles d'or à Délos.

Plus près de nous, il faut rendre hommage au grand savant qu'était H. Blümner d'avoir été l'un des tout premiers à réunir, dans un chapitre dense en références précises, une somme de données textuelles sur l'or, les moyens de l'extraire et de le transformer comme sur ses usages architecturaux et plastiques dans l'Antiquité grecque, commentant à cet effet sources littéraires et documents épigraphiques dans le volume IV de son œuvre encyclopédique *Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern*⁵⁴.

Ce premier corpus sera suivi, moins d'une dizaine d'années plus tard, par le précieux recueil d'H. Stuart Jones, *Select Passages from Ancient Writers illustrative of the History of Greek Sculpture* (Londres, 1895), qui accorde lui aussi une place significative aux extraits évoquant l'or de la sculpture antique. L'un comme l'autre seront repris voire enrichis au XX^e siècle par les études de P. Reuterswärd⁵⁵, comme on l'a vu, et de A. K. Orlandos⁵⁶.

Les attestations d'un recours à la dorure sont également d'ordre épigraphique. Souvent évoquées, elles ont été opportunément rassemblées il y a peu, sur la base des œuvres de Délos, justement.

Les mots de la dorure à Délos

Que les statues déliennes en marbre fussent à l'occasion dorées à la feuille est attesté par une série de termes présents dans les Comptes des Hiéropes et étudiés par Jean Marcadé dans son *Musée de Délos*⁵⁷. Ils ont été, depuis, rassemblés par M.-Ch. Hellmann dans l'étude qu'elle consacre au vocabulaire de l'architecture grecque d'après les inscriptions de Délos⁵⁸.

Deux groupes de termes sont attestés selon ces deux auteurs : « πέταλον », la feuille ; les composés de « χρυσός », l'or.

54. H. BLÜMNER, *Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern*, Leipzig, 1887, t. IV, p. 302-318.

55. P. REUTERSWÄRD, *op. cit.* (n. 19), p. 143 s.

56. A. K. ORLANDOS, *Les matériaux de construction et la technique architecturale des anciens Grecs*, t. I, Paris, 1966, p. 122-126.

57. J. MARCADÉ, *Au Musée de Délos. Étude sur la sculpture hellénistique en ronde bosse découverte dans l'île* (BEFAR, 215), 1969, p. 62, 96, 98-102, 112-115.

58. M.-Ch. HELLMANN, *Recherches sur vocabulaire de l'architecture grecque d'après les inscriptions de Délos* (BEFAR, 278), Paris, 1992.

« Πέταλον », mot auquel sont associées, selon P. Chantraine ⁵⁹, tout à la fois les idées d'étendue et de couverture, est attesté par trois occurrences dans les *Comptes des Hiéropes*. Deux d'entre elles font explicitement référence à des statues du sanctuaire : en 246 av. J.-C., ce ne sont pas moins de 1 500 πέταλα dont l'achat est provisionné pour les trois statues du Pythion (ID 290, l. 230-231). L'inscription ID 338 (l. 42) mentionne quant à elle l'achat de πέταλα pour la statue d'Aphrodite. M.-Ch. Hellmann souligne qu'en l'état actuel du dossier, dans les inscriptions déliennes, « il n'est question de πέταλα que pour la dorure des statues » ⁶⁰ même si leur usage architectural est implicitement suggéré par une autre inscription (ID 161, A, l. 73.)

Les composés de « χρυσός » forment un second groupe d'attestations réunies par M.-Ch. Hellmann sous la même rubrique. Le verbe « χρυσόω » y est présent sous ses formes simples mais aussi composées : le geste de dorer (« χρύσσεις ») étant précisé par les préverbes « ἐπί » et « περί ». Le premier d'entre eux suggère l'apport d'un matériau extérieur – ici de l'or en feuille – destiné à recouvrir la surface de l'objet évoqué recouverte ; le second souligne plutôt qu'il s'agit bien de la totalité de la surface qui est ainsi recouverte.

II. NOUVELLES APPROCHES, RÉSULTATS NOUVEAUX

« L'or, étincelant comme une flamme qui s'allume dans la nuit »

Pindare, *Olympiques*, I, 1-4 ⁶¹

Dans cette difficile enquête sur la dorure des marbres helléniques, aux prises avec une matière trop rare ou fantomatique, comment contribuer à éclairer ces nombreuses plages d'ombre et de doute que nous venons d'évoquer, et comment poursuivre les travaux de nos prédécesseurs ? En reprenant l'étude du corpus délien, il nous a paru nécessaire de placer, au cœur de notre programme de recherche, une méthode interdisciplinaire fondée sur le recours à des équipements technologiques performants. Que l'appareillage – tout innovant qu'il soit – ne se substitue pas à l'œil, nous l'avons vérifié,

59. P. CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, 1968, s. v.

60. M.-Ch. HELLMANN, *op. cit.*, p. 337.

61. Texte établi et traduit par A. PUECH, Paris (CUF), 1970.

privilégiant une enquête de caractère certes scientifique, mais nourrie à chaque instant par le dialogue constant qui n'a pas manqué de se nouer entre les différents experts qui en assuraient la bonne marche.

Approches nouvelles : méthodes et appareillages, ou des bienfaits de l'approche autoptique

Que l'archéologie ne se réduise pas à la pratique de la fouille de terrain, d'autres l'ont démontré avant nous⁶². C'est bien dans la conjonction d'une prospection archéologique des œuvres – à l'échelle (vidéo-)microscopique d'une « fouille » non destructrice – et d'un enregistrement méthodique et systématique des données, prélude à leur analyse, qu'ont résidé l'esprit et la mise en œuvre de notre démarche. Nous étions – heureusement « contraints » à une approche in situ, au musée de Délos comme au Musée national d'Athènes, des œuvres étudiées, dans le respect scrupuleux de leur intégrité, sans possibilité non plus de les déplacer. Une enquête de laboratoire, au sens strict du terme⁶³, était exclue : nous devions nous rendre au contact même des œuvres, privilège – mais aussi éventuelle lourdeur logistique – de l'enquête autoptique.

a. Examen au vidéo-microscope

Quatre exigences ont dicté tant le choix de notre appareillage que notre méthode même. La détection, tout d'abord, de traces éventuelles de dorure et/ou polychromie requérait un examen microscopique à fort grossissement, aussi approfondi que possible, et « hors-contact », par souci de l'intégrité de l'œuvre étudiée. Cette micro-prospection devait, en second lieu, se faire sur place, dans les conditions qu'offraient les salles et les réserves du musée de Délos et du Musée national d'Athènes. La méthode d'examen mise en œuvre devait ensuite être suffisamment efficace pour permettre d'explorer si possible l'intégralité de la surface d'un nombre assez considérable d'objets (une centaine)⁶⁴, en un temps relativement court. Enfin, il convenait, ici comme

62. Ph. BRUNEAU et P.-Y. BALUT, « Qu'est-ce que l'archéologie ? », dans *Artistique et Archéologie, Mémoires d'archéologie générale*, 1-2, Paris, 1997, p. 36-55.

63. Dans le cadre d'une telle enquête, les œuvres – ou des échantillons prélevés sur celles-ci – « vont à la machine » pour être soumises à toute une batterie d'analyses scientifiques complexes.

64. Auquel nous avons ajouté certaines des figurines en terre cuite (publiées par A. LAUMONIER, *Exploration archéologique de Délos, XXIII, Les figurines de terre cuite*, Paris, 1956) étant

ailleurs, d'enregistrer systématiquement les documents étudiés, afin d'apporter des preuves visuelles et objectives des résultats de nos observations.

Ces quatre contraintes ont dès lors dicté notre choix : opérer avec un vidéo-microscope, permettant de grossir jusqu'à cent soixante-quinze fois. Il s'agit d'un appareillage mobile, souple d'utilisation et puissant dont les principaux avantages mais aussi les quelques défauts ont déjà fait l'objet, à plusieurs reprises, d'un exposé précis auquel nous renvoyons le lecteur⁶⁵.

L'examen de la surface en fluorescence d'ultraviolet, auquel nous avons eu largement recours pour l'étude des vestiges picturaux, n'apporte guère d'information concernant la dorure, puisque ni l'or, ni une assiette de type « bol » (donc riche en oxyde de fer) n'émettent de fluorescence. Tout au plus, le liant contenu dans une éventuelle couche d'apprêt pourra être mieux discernable sous ce type de rayonnement.

b. Analyse élémentaire par spectrométrie de fluorescence X portable (XRF)

L'analyse des vestiges, menée par A. Karydas (Institut de physique nucléaire, Centre national de recherche scientifique « Démokritos », Athènes) a succédé à leur détection préalable. Là aussi, les contraintes de l'enquête sur le terrain ont conduit à privilégier une méthode, la spectrométrie de fluorescence X portable. Mobile, elle vient aux œuvres ; elle est d'une totale innocuité, ne touche ni ne modifie en rien leur surface. Elle permet d'identifier en grande partie les éléments entrant dans la composition des matériaux inorganiques, tels que pigments ou charges⁶⁶. Les mesures sont quasi immédiates et les résultats généralement de lecture rapide. Ajoutons enfin qu'elle permet de sonder un objet en autant de points qu'on le veut, sans prélèvements.

donné la parenté entre petits marbres et terres cuites déliennes, et afin de comparer les techniques employées dans ces deux domaines.

65. Pour un exposé détaillé de la méthode et de l'appareillage mis en œuvre, voir B. BOURGEOIS et Ph. JOCKEY, « Approches nouvelles de la sculpture hellénistique de Délos », *CRAI*, 2001, p. 629-665.

66. Cf. R. JENKINS, *X-Ray Fluorescence Spectrometry*, New York, 1999 (2^e éd.), p. 123 ; S. LORUSSO et B. SCHIPPA, *La méthodologie scientifique appliquée à l'étude des biens culturels*, Paris, 1995, p. 91-98 ; catalogue d'exposition *La vie mystérieuse des chefs-d'œuvre. La science au service de l'art*, Paris, 1980, p. 315. Au nombre des limites de l'appareillage que nous avons utilisé, figurent l'impossibilité de détecter les éléments légers (aluminium, silicium, potassium etc.), et le seuil de détection que représente une superficie minimale des vestiges de l'ordre d'une cinquantaine de microns.

Il reste, pour compléter l'étude, à étudier la stratigraphie des couches de surface et à identifier le liant organique employé dans la technique d'application de la dorure. Ces deux points nécessitent cette fois le prélèvement de quelques micro-écailles.

L'étude des traces : la mise en évidence de l'or

Sur l'écran du vidéo-microscope sont apparues des parcelles miroitantes d'un jaune éclatant (fig. 5), de taille souvent millimétrique, voire de l'ordre de quelques centaines ou dizaines de microns. L'analyse a confirmé qu'il s'agissait bien d'or, et non d'éléments susceptibles de produire des brillances parasites. En effet, dans ce type d'exploration, les reflets trompeurs ne manquent pas : du marbre – dont les facettes des cristaux renvoient le faisceau lumineux du microscope – aux impuretés qu'il peut contenir, sous forme de veines renfermant notamment des paillettes de mica, au scintillement argenté, sans compter les divers grains de minéraux déposés sur la surface par l'enfouissement, les sources de « pollution » visuelle abondent. Mais l'éclat fauve de l'or, cette « couleur des étoiles » si caractéristique, selon le qualificatif de Pline⁶⁷ s'avère un indice précieux dans cette quête de l'infime. L'inaltérabilité du matériau joue ici un rôle majeur puisqu'il conserve ses propriétés en dépit de millénaires de vieillissement. La science antique savait déjà parfaitement qu'« aucune rouille, aucun vert-de-gris, aucune altération particulière » ne peuvent affecter la qualité d'un or pur, et que « sa résistance à l'action du sel et du vinaigre, qui viennent à bout de toutes choses, dépasse celle de tous les métaux »⁶⁸. Doté d'une indestructibilité aussi remarquable, le métal ne pouvait que devenir le symbole d'une éternité d'essence divine. Il arrive que, dans certaines conditions de conservation – et de milieu d'enfouissement – des alliages développent des phénomènes de corrosion⁶⁹, mais, en règle générale, l'or ne se décompose pas en produits d'altération méconnaissables. La « flamme étincelante » célébrée par Pindare continue de briller, même réduite à d'infimes points lumineux, à travers la nuit des temps.

67. PLINÉ, *NH*, XXXIII, 58 : « *colorem siderum* ».

68. *Ibid.*, XXXIII, 62.

69. Voir G. NICOLINI, *Techniques des ors antiques*, Paris, 1990, p. 47-48. Sur les travaux d'analyse scientifique et de reproduction expérimentale menés sur la question des ors rouges égyptiens par J. Frantz et D. Schorsch : P. HATCHFIELD et R. NEWMANN, *art. cit.* (n. 48), p. 40-41.

Qu'il s'agisse bien d'or appliqué en *feuille* peut, d'autre part, être déduit du faciès que présentent les fragments conservés. Même perturbées par divers facteurs d'altération (usure, pliure, déchirure...), les parcelles ont gardé certains des caractères morphologiques d'une surface qui fut autrefois lisse, tendue, plaquée contre le support. Un indice technique confirme de plus l'emploi de feuille, et non de dorure *en poudre*, aussi bien pour les marbres que pour les terres cuites : le caractère parfaitement rectiligne de certaines plages, comme sur la ceinture de la Tychè A 312 (fig. 6-7), correspond au bord soit d'une feuille, soit d'une découpe pratiquée dans le module initial de la feuille. Le Diadumène (fig. 5) et la petite tête féminine A 5357 (fig. 8) présentent ce même indice, quoique à échelle plus réduite.

Pourrait-il s'agir enfin de dépôts fortuits – et non d'une dorure originale – formés dans le sol par contact accidentel avec un autre objet enfoui à proximité ? À cette objection pertinente, nous avons pu répondre par la négative en effectuant une prospection systématique et approfondie des différentes faces des œuvres sculptées. L'exploration micro-archéologique montre ainsi, sur le Diadumène comme sur d'autres rondes-bosses, que les traces d'or sont présentes de tous côtés, indépendamment des zones, tantôt lessivées, tantôt concrétionnées, réparties en fonction de la position qu'occupait l'objet dans la terre. De plus, la récurrence du phénomène interdit d'y reconnaître le seul fait du hasard. Il faut donc y lire la marque d'un traitement intentionnel antique⁷⁰. En revanche, par prudence épistémologique, on n'exclura pas a priori l'hypothèse d'une migration éventuelle des vestiges chromatiques observés, quoique l'expérience l'infirmait généralement.

Les œuvres : confirmation et nouvelles attestations de dorure

L'enquête que nous avons conduite a eu pour premier effet de confirmer les observations faites par nos prédécesseurs sur les quelques statues déliennes réputées à l'origine entièrement dorées. Jean Marcadé, le premier, avait dénombré « au moins trois sculptures en marbre (...) autrefois dorées »⁷¹, leur réservant une place notable, à deux reprises dans son

70. Antique, car aussi bien au Musée national d'Athènes qu'au musée de Délos, aucun traitement moderne de réintégration (repeint, re-dorure, « jutage » ou autres procédés de retouche de la surface) n'a été pratiqué depuis l'exhumation des œuvres.

71. J. MARCADÉ, « À propos des statuettes hellénistiques en aragonite du Musée de Délos », *BCH*, 76 (1952), p. 123.



FIG. 5. – Fragment de feuille d'or, à bord rectiligne,
au revers de la cuisse droite du Diadumène
(observé en vidéo-microscopie à grossissement x 175)
(cl. CRRMF-EFA).



FIG. 6. – Statuette de Tychè,
terre cuite, Délos,
musée, inv. A 312
(cl. Ph. Collet, EFA).

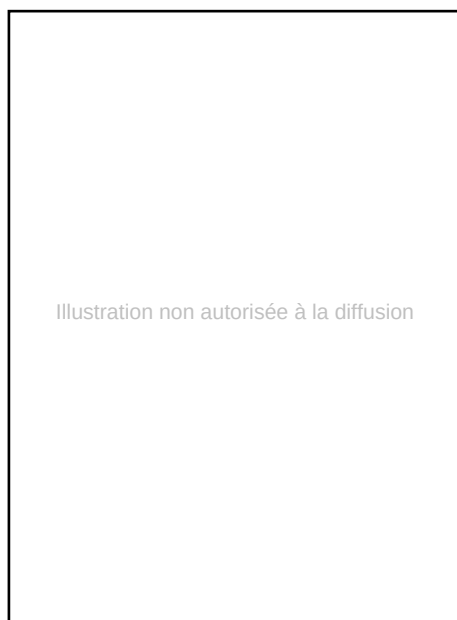


FIG. 7. – Rehaut d'or sur l'extrémité
du brin gauche de la ceinture
de la Tychè A 312. Le bord rectiligne
de la feuille est bien visible (observé en
vidéo-microscopie à grossissement x 30)
(cl. CRRMF-EFA).



FIG. 8. – Sur l'aile droite du nez
de la tête féminine A 5357,
reste de feuille d'or très usée,
sur assiette d'ocre rouge
(observé en vidéo-microscopie à grossissement x 70)
(cl. CRRMF-EFA).

œuvre⁷² : la statuette féminine dorée (Délös, Musée, Inv. A 4134) (fig. 4) ; l'Anubis à tête de chien (Délös, Musée, Inv. A 5280) (fig. 9) ; la petite tête féminine (Délös, Musée, A 5357) (fig. 2). Les moyens d'observation dont il disposait alors⁷³ ne lui permettaient pas de déceler quelques restes infimes de couleur sur l'encolure et la manche du manteau de l'Anubis précité, faisant basculer ce dernier dans une nouvelle classe typologique. Konstantin Yfantidis, dans son étude prometteuse, parue en 1984⁷⁴, consacre lui aussi des pages riches et documentées à la question de la dorure des marbres helléniques⁷⁵ qu'il

étend, fort légitimement, aux sculptures hellénistiques de Délös⁷⁶. S'il s'est peu trompé⁷⁷, les moyens limités dont il disposait pour conduire à bien son enquête ne lui ont pas toujours permis de prouver, de manière indubitable, la réalité des vestiges d'or qu'il croyait voir.

Le transport, au Musée national d'Athènes, de nos moyens d'observation et d'analyse a permis d'enrichir le corpus des œuvres dorées de Délös de deux nouvelles attestations et non des moindres : la copie du Diadumène de Polyclète (Athènes, Musée national, Inv. MN 1826)⁷⁸ (fig. 10) ; le Gaulois

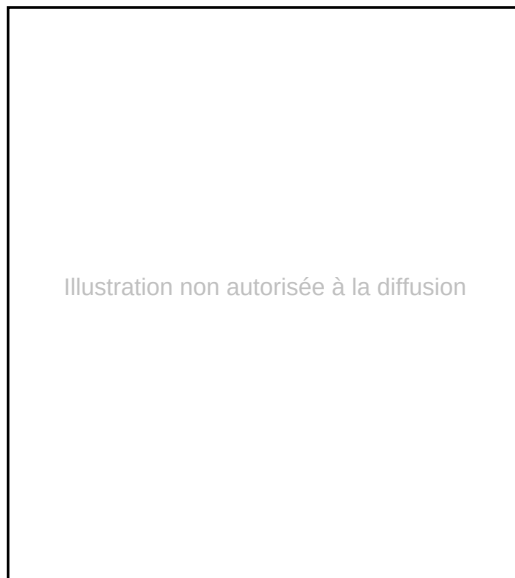


FIG. 9. – Tête et main gauche d'une statuette d'Anubis, provenant du Sarapieion A, marbre, Délös, musée, inv. A 5280 (cl. EFA).

72. *Ibid.*, p. 122-124 ; *MD*, p. 114 ; 416-417.

73. Pour ainsi dire aucun, sinon un œil exercé... Faut-il rappeler ici que Délös n'a connu l'électricité qu'en 1991 ?

74. K. YFANTIDIS, *op. cit.* (n. 19).

75. *Ibid.*, p. 114-127.

76. *Ibid.*, p. 65 s.

77. Au nombre des œuvres réputées présenter selon lui les traces d'une dorure qu'il nous a cependant été impossible de retrouver, on citera par exemple le Papposilène (Délös, Musée, Inv. A 4122 / *ScD* 56) dont le tympanon ne présente, en réalité, aucun indice, sur sa face externe, du motif doré en étoile qu'a cru voir K. YFANTIDIS, *op. cit.* (n. 19), p. 76, 273, n° 80, pl. XXX, 1-4.)

78. *ScD*, 31, p. 82-83.

Illustration non autorisée à la diffusion

FIG. 10. – Statue du Diadumène, provenant de la Maison du Diadumène, marbre, Athènes, Musée national, inv. MN 1826 (cl. Ph. Collet, EFA).

Illustration non autorisée à la diffusion

FIG. 11. – Statue de Gaulois blessé, provenant de l'Agora des Italiens, marbre, Athènes, Musée national, inv. MN 247 (cl. Ph. Collet, EFA).

blessé de l'Agora des Italiens (Athènes, Musée national, Inv. MN 247)⁷⁹ (fig. 11).

Une seconde catégorie d'œuvres, caractérisées par la présence de rehauts dorés, enrichissant le plus souvent les draperies, s'est trouvée quant à elle considérablement enrichie par l'observation au vidéo-microscope, complétée de l'examen en fluorescence X portable.

Enfin, l'autopsie systématique de la surface de marbres traditionnellement réputés (seulement) polychromes mais non point dorés a révélé – non sans surprise – une troisième et dernière catégorie d'œuvres déliennes, que l'on dirait volontiers *chrysochromes*. Comme notre (im)prudent néologisme le suggère, il s'agit de sculptures présentant les caractères d'une formule mixte sur les plans iconographique et technique : l'or pour les parties nues ; la peinture pour le drapé.

a. Œuvres entièrement dorées

Le nombre d'œuvres entièrement dorées s'est enrichi, comme on vient de le voir, de deux nouvelles attestations indubitables. Pour la première fois, une dorure intégrale a été mise en évidence sur un grand marbre reproduisant un original célèbre en bronze : la réplique délienne du Diadumène de Polyclète⁸⁰. La statue présente des restes d'or (fig. 12) sur toutes ses faces. Ce constat interdit d'y reconnaître une dorure par « contact » accidentel et liée aux circonstances de l'enfouissement même.

Le Gaulois blessé de l'Agora des Italiens, exhumé à Délos mais également conservé à Athènes, offre la deuxième attestation nouvelle et inattendue d'une χρύσωσις totale, puisque des fragments d'or ont été détectés sur la face comme sur le revers (fig. 13) – à deux zones près – et irréductible, une nouvelle fois, à une simple « dorure par contact ». La toison pubienne et l'épaisse tignasse si caractéristique présentaient peut-être un traitement chromatique distinct : l'examen sous vidéo-microscope suggère que l'une comme l'autre étaient probablement peintes en rouge⁸¹.

79. *ScD*, 92, p. 204-205 ; J. MARCADÉ et F. QUEYREL, « Le Gaulois blessé de Délos reconsidéré », *Monuments Piot*, t. 82 (2003), p. 5-97.

80. *ScD*, 31, p. 82-83.

81. À moins qu'il ne s'agisse de restes d'une assiette ici rouge ? Le caractère évanide des vestiges conservés ne nous permet guère de trancher. Exposé détaillé de la question dans B. BOURGEOIS et Ph. JOCKEY, « D'or et de marbre : les sculptures hellénistiques dorées de Délos », *BCH*, 128, 1 (2005, sous presse).



Illustration non autorisée à la diffusion

FIG. 12. – Fragments de feuille d'or
sous la fesse droite du Diadumène
(observés en vidéo-microscopie
à grossissement x 175) (cl. CRRMF-EFA)

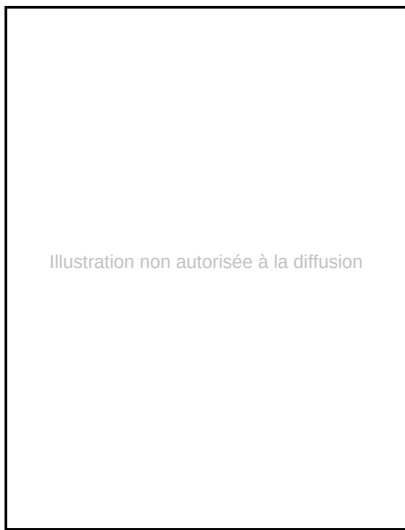


Illustration non autorisée à la diffusion

FIG. 13. – Fragment de feuille d'or
pris dans les concrétions terreuses,
sur la joue gauche du Gaulois blessé
(observé en vidéo-microscopie
à grossissement x 175)
(cl. CRRMF-EFA).



Illustration non autorisée à la diffusion

FIG. 14. – Macrophotographie du manteau
de la statuette féminine dorée A 4134.
Une parcelle d'or est encore visible à l'œil nu,
sur l'assiette d'ocre jaune
(cl. Ph. Collet, EFA).



Illustration non autorisée à la diffusion

FIG. 15. – Vue au vidéo-microscope
de la parcelle d'or visible fig. 14
(observée en vidéo-microscopie
à grossissement x 160)
(cl. CRRMF-EFA).

Enfin, la statuette féminine (Délès, Musée, A 4134), quoique déjà versée depuis son exhumation, en 1930, par les archéologues au maigre corpus des œuvres dorées⁸², a confirmé ses promesses en révélant, sous examen vidéo-microscopique, sa riche dorure à la feuille (fig. 14-15).

b. Les rehauts d'or en complément de la peinture

La liste des fins motifs dorés rehaussant des draperies est aujourd'hui beaucoup plus longue que les quelques attestations signalées par les anciens fouilleurs. Considérons par exemple la Petite Herculanais (Athènes, Musée national, Inv. MN 1827)⁸³. Outre le fait que des images illustrent désormais le peu qui subsiste du filet doré décrit par Louis Couve au moment de la fouille même⁸⁴, dans la bordure inférieure du manteau (fig. 16), d'autres motifs ont pu être mis en évidence : l'un associe un violet (de pourpre ?) à l'or et souligne ainsi le bord du manteau sur la chute de plis verticale retombant sous le bras gauche (fig. 17-18) et sur le profil gauche. D'autres parcelles d'or sont encore conservées sur le manteau, en différents endroits.

Aux côtés de cette œuvre emblématique ont pris place désormais d'autres marbres déliens dont les draperies s'ornaient à l'origine de vifs rehauts dorés. Dans le groupe de la Maison des Cinq Statues, trois œuvres présentent aujourd'hui encore des rehauts d'or : l'Apollon (Délès, Musée, Inv. A 4125)⁸⁵ (fig. 19), l'Artémis (Délès, Musée, Inv. A 4126)⁸⁶ et la Tychè (Délès, Musée, Inv. A 4129)⁸⁷ (fig. 20). Le bord de l'*himation*-cape de l'Apollon A 4125 était orné d'un motif de postes dorées (fig. 21) ; d'autres restes d'or parsèment la tunique talaire, même s'il est aujourd'hui impossible d'en préciser l'étendue et le motif exact. Au nombre des vestiges qui ont ainsi pu être isolés, on retiendra ceux qui ornaient la manche longue couvrant l'avant-bras droit. D'autres sont dispersés sur le devant de la tunique,

82. *MD*, p. 114.

83. *ScD*, n° 34, p. 88-89.

84. L. COUVE, *BCH*, 19 (1895), p. 482-484, n° 11, p. 492. Cf. en dernier lieu V. BRINKMANN, « Die blauen Augen der Perser... », dans V. BRINKMANN et R. WÜNSCHE, *op. cit.* (n. 2), p. 176-177, fig. 311-318.

85. *ScD*, 40, p. 100-101.

86. *ScD*, 47, p. 114-115 ; Ph. JOCKEY, « La technique dite "composite" à Délès à l'époque hellénistique », *Actes du Colloque international ASMOSIA IV, Bordeaux-Talence, 9-14 octobre 1995*, Bordeaux, 1999, p. 305-316.

87. *ScD*, 69, p. 158-159.



FIG. 16. – Sur la *Petite Herculanaise*, ce qui reste du « léger filet doré », décrit par Louis Couve, dans la bordure inférieure du manteau (observé en vidéo-microscopie à grossissement x 175) (cl. CRRMF-EFA).



FIG. 17. – Liseré associant un motif à la feuille d'or et un colorant violet, dans le bas de la chute de plis latérale gauche du manteau de la *Petite Herculanaise* (observé en vidéo-microscopie à grossissement x 50) (cl. CRRMF-EFA).



FIG. 18. – *Id.*, un peu plus haut (observé en vidéo-microscopie à grossissement x 40) (cl. CRRMF-EFA).

sur le « tablier » mais aussi dans les bandes horizontales qui en délimitent la partie inférieure.

Des microrestes incontestables d'or ont également été mis en évidence sur le liseré du *chiton* de l'Artémis A 4126 (fig. 22). D'autres ont été détectés sur le filet délimitant le bord supérieur de la bande violette qui orne le bas du manteau de la Tychè (Délès, Musée, Inv. A 4129). L'hermès archaïsant

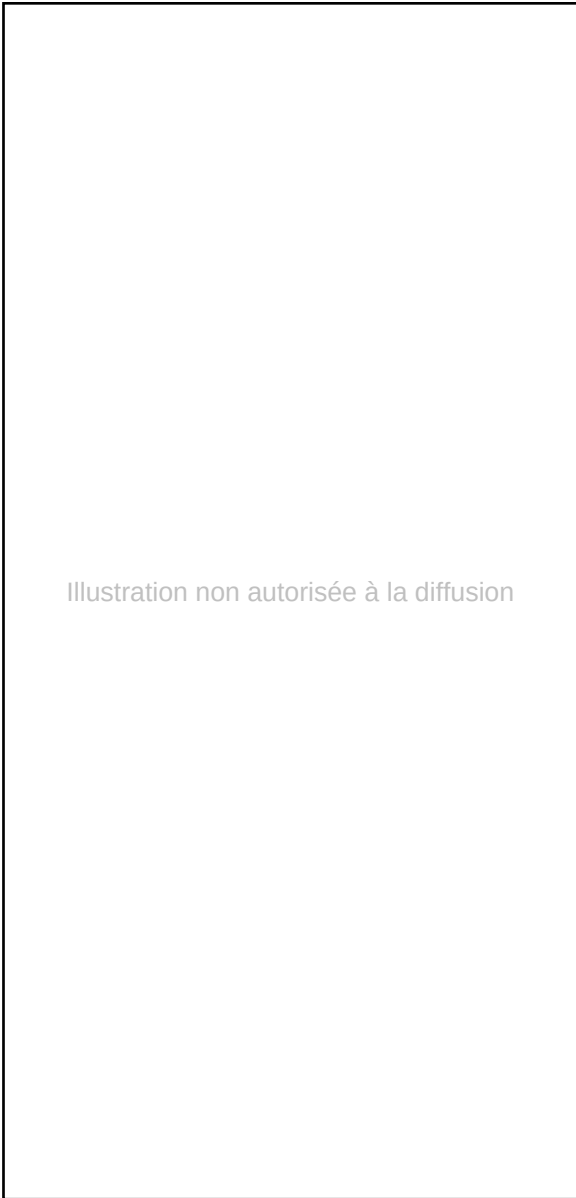


Illustration non autorisée à la diffusion

FIG. 19. – Statue d'Apollon citharède,
provenant de la Maison des Cinq Statues,
marbre, Délos, musée, inv. A 4125
(cl. Ph. Collet, EFA).



Illustration non autorisée à la diffusion

FIG. 20. – Statue de Tychè,
provenant de la Maison des Cinq Statues,
marbre, Délos, musée, inv. A 4129
(cl. Ph. Collet, EFA).



FIG. 21. – Reste de feuille d'or froissée et repliée, fixée par les dépôts terreux, dans le motif de postes sur fond bleu qui souligne la bordure inférieure de l'*himation*-cape de l'Apollon A 4125. (observé en vidéo-microscopie à grossissement x 60) (cl. CRRMF-EFA).



FIG. 22. – Fragment de feuille d'or, sur le liseré du *chiton* de l'Artémis A 4126 (observé en vidéo-microscopie à grossissement x 175) (cl. CRRMF-EFA).

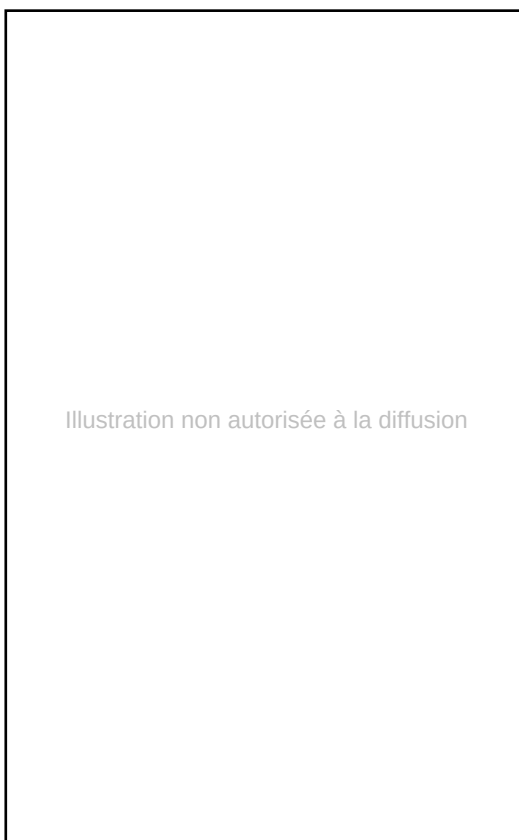


FIG. 23. – Hermès archaïsant, provenant de la Maison de l'Hermès, marbre, Délos, musée, inv. A 4118 (cl. CRRMF-EFA).



FIG. 24. – Fragment de feuille d'or, sur la bandelette de l'Hermès A 4118 (observé en vidéo-microscopie à grossissement x 90) (cl. CRRMF-EFA).



FIG. 25. – Fragment de feuille d'or sur les cheveux de l'Hermès A 4118 (observé en vidéo-microscopie à grossissement x 160) (cl. CRRMF-EFA).

de la maison de l'Hermès⁸⁸ (fig. 23) voyait sa tête ceinte d'une bandelette très raffinée qui présente encore un enroulement de rose et de vert sur lequel subsiste un reste d'or (fig. 24). Dans ce cas précis, il semble que la χρύσωσις se soit aussi portée sur les cheveux et la barbe (fig. 25), achevant de conférer à l'effigie son caractère divin.

Comment interpréter les fragments d'or déjà détectés par K. Yfantidis⁸⁹, et confirmés désormais par l'examen, sur le *chiton* de l'Aphrodite A 4200 de la Maison de l'Hermès (fig. 26-27) ? Faut-il y voir des restes de motifs ponctuels, devenus illisibles faute d'une conservation suffisante, ou, plus audacieusement, le fond d'un vêtement tissé d'or, en restituant alors une tunique dorée, rehaussée cette fois par des motifs peints : *paryphè*, et losanges mauves délimités par des filets blancs sur les seins ? Nous aurions ici affaire à l'un des témoignages iconographiques de ces étoffes dites « attaliques » par les Anciens, et notamment par Pline qui en rapporte l'origine à Attale I^{er} Sôter au livre VIII de sa *Naturalis Historia*⁹⁰. Si l'on est un peu en peine de trancher, il est indéniable pour tout le moins que l'association de l'or et de la peinture contribuait à la mise en couleur(s) et en valeur de cette statuette. Nous y reviendrons plus loin, au titre de notre réflexion sur les *valeurs* de la dorure des œuvres sculptées à Délos⁹¹.

Quoi qu'il en soit, pour l'instant, de ces *valeurs*, l'éclat des parures – bijoux, ceintures... – en or participait à l'évidence de cette κόσμησις des œuvres sculptées déliennes⁹². Une parure en or ornait peut-être autrefois la gorge de la petite statuette d'Aphrodite demi-nue au pilier A 382 (fig. 28-29), à moins qu'il ne s'agisse de l'ultime témoignage d'une dorure intégrale des parties nues. Il subsiste par ailleurs de minimes restes d'or sur la ceinture de l'Artémis élaphebole (Délos, Musée, Inv. A 449)⁹³.

Qu'on élargisse le champ de notre exploration aux terres cuites, les attestations de ce genre se multiplient. On pense notamment à la ceinture dorée de la Tychè A 312⁹⁴, au diadème doré de la tête d'Aphrodite

88. *ScD*, 70, p. 160-161.

89. K. YFANTIDIS, *op. cit.* (n. 19), p. 69-70, 269, n° 69, pl. XVI, 1-3 ; XVII, 1-2.

90. « *Aurum intexere in eadem Asia inuenit Attalus rex, unde nomen Attalicis* » (PLINE, *NH*, VIII, 196).

91. *Infra*, p. 302 s.

92. *MD*, p. 98-101.

93. *ScD*, 46, p. 112-113.

94. A. LAUMONIER, *op. cit.* (n. 64), n° 301 p. 118.

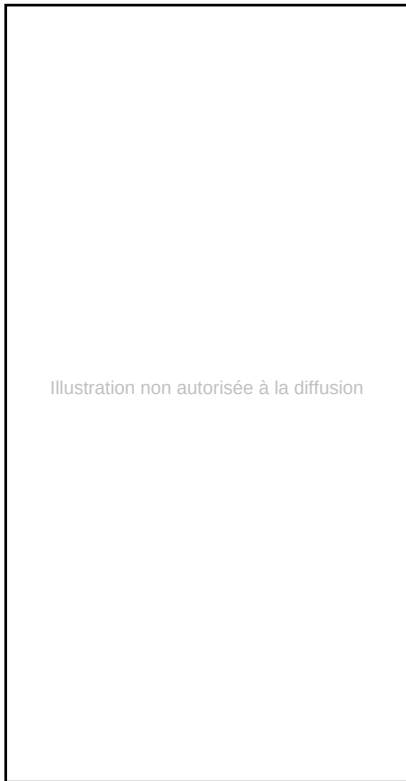


FIG. 26. – Petite statue d'Aphrodite, provenant de la Maison de l'Hermès, marbre, Délos, musée, inv. A 4200 (cl. Ph. Collet, EFA).

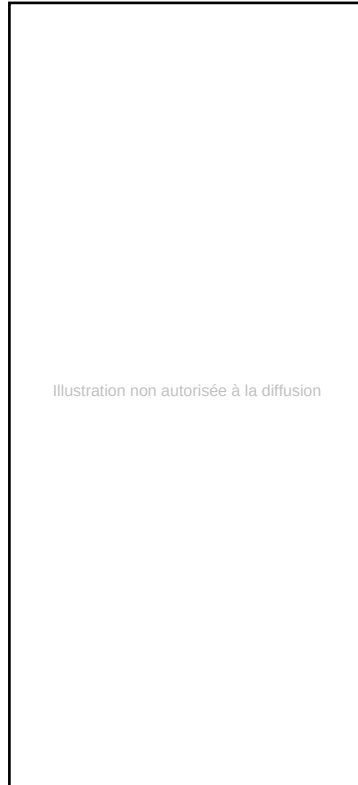


FIG. 28. – Statuette d'Aphrodite au pilier, marbre, Délos, musée, inv. A 382 (cl. Ph. Collet, EFA).



FIG. 27. – Sur la tunique de l'Aphrodite A 4200, fragment de feuille d'or, sous le sein droit (observé en vidéo-microscopie à grossissement x 150) (cl. CRRMF-EFA).



FIG. 29. – Deux fragments de feuille d'or sur la gorge de l'Aphrodite A 382 (observés en vidéo-microscopie à grossissement x 175) (cl. CRRMF-EFA).

A 3473⁹⁵ (fig. 30-31), ou encore aux pastilles dorées sur le bonnet phrygien des Attis, au liseré doré sur le rabat du *chiton* de l'Éros A 3307⁹⁶, sans oublier les parures (chaînes de corps croisées ? ou « résille » du type de la Vénus en bikini de Pompéi ?) sur l'Aphrodite détachant sa sandale A 3466⁹⁷ (fig. 32-33).

c. Œuvres mixtes : chairs dorées, vêtement peint, ou de la chrysochromie

Demeure une ultime catégorie, ignorée jusqu'à présent à Délos, celle des œuvres chrysochromes présentant une répartition stricte de la syntaxe chromatique entre le corps, doré, et le vêtement, peint de vives couleurs.

L'Anubis (Délos, Musée, Inv. A 5280), réputé parfois emblématique d'une pratique délienne de la dorure⁹⁸ à forte connotation orientale et égyptianisante, présente bien, il est vrai, les vestiges d'une χρύσωσις — et non des moindres, par sa qualité et son étendue — sur la tête et la main gauche, la seule qui soit conservée (fig. 34-35). Mais l'examen au vidéo-microscope a révélé que son vêtement même, au témoignage de ses maigres restes (encolure et manche du bras gauche) était peint (fig. 36).

De filiation hellénique indubitable, cette fois, la petite statue réputée parfois apollinienne (Délos, Musée, A 4135)⁹⁹ (fig. 37), trouvée en 1930 dans la Maison des Masques, a révélé, au vidéo-microscope une fois encore, la richesse de sa dorure, étendue à l'ensemble de ses parties nues (fig. 38), tandis que la chlamyde jetée sur l'épaule gauche et les sandales étaient peintes, enrichissant d'une nouvelle attestation le tout jeune corpus des œuvres déliennes chrysochromes (fig. 39).

Deux œuvres, enfin, pourraient finir — provisoirement du moins — d'enrichir ce dernier s'il était prouvé que les restes de dorure qu'on y reconnaît par endroits pouvaient s'étendre à la tête tout entière. Il s'agit des deux

95. *Ibid.*, n° 481 p. 159-160.

96. Attis A 3308 : *ibid.*, n° 364, p. 137 ; Éros volant A 3307 : *ibid.*, n° 503 p. 164.

97. Aphrodite A 3466 : *ibid.*, n° 472, p. 157. Sur la « Vénus en bikini » de Naples (Musée archéologique national, inv. 152798), voir le catalogue d'exposition *À l'ombre du Vésuve. Collections du Musée national d'archéologie de Naples*, 1995, p. 162.

98. Cf. en dernier lieu V. BRINKMANN, « Die blauen Augen der Perser... », *art. cit.* (n. 84), p. 178, fig. 319-320 qui en livre même une photographie de détail ainsi qu'une macro-photographie, réputée illustrer un certain « mauvais goût » délien (p. 178) ! On revient *infra*, p. 315, sur cette interprétation discutable.

99. *ScD*, 43, p. 106-107.



FIG. 30. – Tête d'Aphrodite, terre cuite,
Délös, musée, inv. A 3473
(cl. Ph. Collet, EFA).



FIG. 31. – Reste de dorure à la feuille
sur le bouton central du diadème
de l'Aphrodite A 3473 (fig. 30)
(observé en vidéo-microscopie
à grossissement x 25) (cl. CRRMF-EFA).



FIG. 33. – Restes d'une parure en or
entre les seins de l'Aphrodite A 3466
(observés en vidéo-microscopie
à grossissement x 160) (cl. CRRMF-EFA).



FIG. 32. – Statuette d'Aphrodite
détachant sa sandale, terre cuite,
Délös, musée, inv. A 3466
(cl. Ph. Collet, EFA).



FIG. 34. – Reste de feuille d'or, en partie masquée par les dépôts terreux d'enfouissement, sur la main gauche de l'Anubis A 580 (observé en vidéo-microscopie à grossissement x 175) (cl. Ph. Collet, EFA).



FIG. 35. – Un autre emplacement, sur le même objet (observé en vidéo-microscopie à grossissement x 175) (cl. CRRMF-EFA).



FIG. 36. – Reste de peinture rouge sur la manche gauche du vêtement de l'Anubis A 580 (observé en vidéo-microscopie à grossissement x 25) (cl. CRRMF-EFA).

effigies-portraits hermaïques (Délös, Musée, Inv. A 4118)¹⁰⁰ et (Délös, Musée, Inv. A 5637) (fig. 40) mises au jour par Jean Marcadé au cours de l'exploration archéologique de la Maison de l'Hermès, en 1949¹⁰¹. K. Yfantidis, le premier, y a vu, en effet, sur l'une comme sur l'autre des traces de

¹⁰⁰. *ScD*, 70, p. 160-161.

¹⁰¹. J. MARCADÉ, « Les trouvailles de la Maison dite de l'Hermès à Délös », *BCH*, 77 (1953), p. 497-577, en particulier p. 500 s., 512 s., fig. 15, 17, 18.

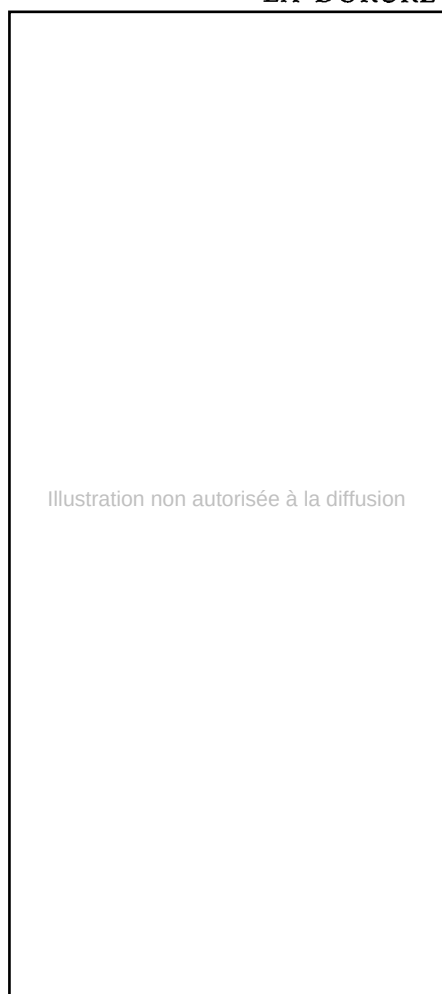


FIG. 37. – Statue d'Apollon (?),
provenant de la Maison des Masques,
marbre, Délos, musée, inv. A 4135
(cl. Ph. Collet, EFA).



FIG. 38. – Fragment de feuille d'or,
sur une assiette d'ocre jaune
recouvrant une fine couche d'apprêt blanc,
sur la fesse de l'Apollon A 4135
(observé en vidéo-microscopie
à grossissement x 175) (cl. CRRMF-EFA).



FIG. 39. – La face interne de la chlamyde
de l'Apollon est peinte en bleu vif (bleu égyptien)
(observée en vidéo-microscopie
à grossissement x 90) (cl. CRRMF-EFA).

dorure¹⁰². Notre enquête n'a pas, à ce jour, permis de confirmer la présence d'or sur l'hermès imberbe A 5637 qu'il y avait reconnu. En revanche, sous examen vidéo-microscopique, quelques restes d'or se décèlent encore non seulement sur la bandelette de l'hermès archaïsant barbu A 4118 mais aussi sur sa barbe et ses cheveux.

102. K. YFANTIDIS, *op. cit.* (n. 19), p. 270, n^{os} 70 et 71, pl. XVIII, XIX 1-3, XX, 1-3.

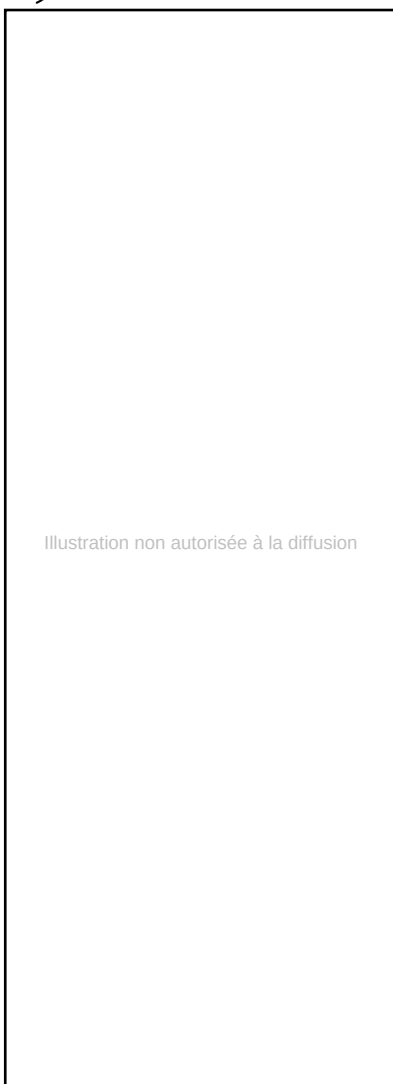


FIG. 40. – Hermès imberbe, marbre, Délos, musée, inv. A 5637 (cl. Ph. Collet, EFA).

Où s'esquisse une typologie nouvelle des œuvres sculptées

Au-delà de l'enrichissement – quelque peu attendu sinon tout à fait prévisible – d'un corpus à l'origine limité par les moyens mêmes d'investigation disponibles, une nouvelle distribution des œuvres sculptées se dessine désormais, organisée selon les trois types de dorure mis en évidence : aux œuvres dorées stricto sensu s'ajoutent deux autres classes d'objets selon que la dorure se manifeste seulement par des rehauts, ou bien qu'elle est associée – à part égale, dans une distribution qui recouvre l'opposition des parties nues et drapées – à la peinture (œuvres *chrysochromes*).

Le fait est peut-être moins anodin qu'il n'y paraît au premier abord : nos typologies traditionnelles n'ont jamais jusqu'ici pris en compte le rendu final des œuvres sculptées, faute, il est vrai, d'attestation indubitable de leur polychromie et/ou de leur dorure originales, mais contrevenant ainsi à cette « archéologie des usagers » que le regretté Philippe Bruneau et P.-Y. Balut appelaient de leurs vœux ¹⁰³. Le témoignage de la sculpture délienne invite maintenant à un nouveau regard, qui intègre désormais pleinement, dans ses opérations mêmes de taxinomie, l'aspect final des œuvres étudiées,

103. Ph. BRUNEAU et P.-Y. BALUT, *Artistique et archéologie*, MAGE, 1-2, Paris, 1997, n° 62, p. 83-85 : « La formalisation qu'opère toute science se heurte ici à l'autoformalisation de son objet. Dans les sciences de l'homme, nécessité s'impose donc au descripteur de reconnaître l'organisation inhérente à l'objet décrit, en rompant avec sa vieille habitude de « plaquer » sur lui sa propre ordonnance. »

autant voire davantage que leur seul matériau. Les trois classes d'œuvres qui s'offrent maintenant au regard (au moins virtuel) des chercheurs obligent à reconsidérer nos anciennes typologies. Où situer dans la hiérarchie des « usagers grecs » et comment apprécier, par exemple, une statue de Galatée en marbre doré par rapport à un bronze brillant d'un même éclat ? Quelle valeur exacte attribuer au seul éclat de l'or dans la concurrence que se livrent désormais marbres dorés à la feuille et bronzes étincelant d'un même rayonnement ? Le prix des matériaux importait-il autant qu'on l'a dit dans la hiérarchie de la plastique antique ? On sait par exemple, pour le monde romain, au témoignage des sources textuelles mêmes, que le marbre était à Rome le matériau favori des statues de divinités, le bronze étant réservé aux seules œuvres honorifiques¹⁰⁴. En réalité, ne sommes-nous pas ici comme ailleurs prisonniers d'une hiérarchie moderne et anachronique des arts qui prend en réalité ses racines aux XVII^e et XVIII^e siècles et dresse, comme on a pu l'écrire récemment, en « une polarité inédite la sculpture, le toucher, le dessin et les Anciens d'une part, la peinture, la vue, le coloris et les Modernes de l'autre »¹⁰⁵ ? La signature du sculpteur ne l'emportait-elle pas toujours, en définitive, sur le seul critère du matériau ?

III. LE MATÉRIAU, LES GESTES : UNE *TECHNÈ* AUX ACCENTS GRECS

La feuille d'or : composition, finesse

« ... Sache que l'or qu'on passe au feu n'est plus que splendeur fulgurante »
Pindare, *Néméennes*, IV, 82 (trad. A. Puech)

Les *pétala* employés pour la dorure des marbres, à Délos, ont été obtenus par battage d'un métal d'une grande pureté. Sur l'Anubis A 5280, la composition de la feuille, telle qu'a pu l'analyser A. Karydas, révèle une teneur moyenne en or voisine de 97,5 %, tandis que les valeurs oscillent entre 95,5 % et 96,8 % pour la statuette féminine A 4134 et pour l'Apollon A 4135¹⁰⁶ (fig. 41). S'agit-il d'un or affiné ou d'un métal naturellement pur ?

104. Comme l'ont rappelé, dans leur présentation des attestations littéraires, G. LAHUSEN et E. FORMIGLI, *Römische Bildnisse aus Bronze. Kunst und Technik*, Munich, 2001, *passim*.

105. J. LICHTENSTEIN, *La Tache aveugle*, Paris, 2003 (4^e de couverture).

106. Voir A. KARYDAS, H. BRÉCOULAKI, B. BOURGEOIS et Ph. JOCKEY, « In situ X-Ray Fluorescence analysis of raw pigments and traces of polychromy on hellenistic sculpture at the archaeological Museum of Delos », à paraître dans les actes du colloque ASMOSIA VII qui s'est tenu à Thasos en septembre 2003.



Illustration non autorisée à la diffusion

FIG. 41. – Composition de l'or, d'après les analyses élémentaires par spectrométrie de fluorescence X portable (A. Karydas, EFA, CRRMF).

Les deux hypothèses sont plausibles, mais la première paraît plus vraisemblable. On sait, notamment par les récents travaux sur la « raffinerie » de Sardes d'époque archaïque, que la technologie d'affinage de l'or en deux phases (cémentation puis coupellation) était bien maîtrisée¹⁰⁷.

Des données inédites, également fournies par les calculs d'A. Karydas, concernent l'épaisseur des *pétala* déliens (du moins dans leur état de conservation actuel) : environ 1,7 micron sur l'Anubis A 5280, et 4,8 microns sur la statuette féminine A 4134. Il faut sans doute établir une corrélation entre cette finesse remarquable et la composition du métal, car il est traditionnellement admis qu'un alliage impur accroît les difficultés du battage manuel¹⁰⁸. Cependant on se souviendra de l'étonnante virtuosité technique des artisans antiques, rendant parfois caduques nos raisonnements modernes. En Égypte par exemple, les batteurs d'or étaient capables de produire des feuilles d'une extrême finesse à partir d'un alliage pourtant très

107. A. RAMAGE et P. CRADDOCK, *King Croesus' Gold. Excavations at Sardis and the History of Gold Refining*, Londres, 2000, avec notamment l'étude des textes antiques et médiévaux sur le travail de l'or, dont, p. 29, la recette 14 du papyrus de Leyde pour purifier l'or et le rendre brillant. Sur l'or natif et l'affinage de l'or voir aussi P. CRADDOCK *et alii*, « The refining of gold in the classical world », dans *The art of the greek goldsmith*, D. WILLIAMS éd., Londres, 1998, p. 111-121 ; C. ÉLUÈRE, *Les secrets de l'or antique*, Paris, 1990, p. 109-130 ; G. NICOLINI, *Techniques des ors antiques. La bijouterie ibérique du VII^e au IV^e siècle*, Paris, 1990 ; p. 21-24 et 39-44 ; R. HALLEUX, « L'affinage de l'or, de Crésus aux premiers alchimistes », *Janus*, 78, 1974, p. 79-102.

108. Sur le battage et le travail de la feuille d'or dans l'Antiquité, voir l'exposé très détaillé de G. NICOLINI, *op. cit.*, p. 65-97.

chargé en argent¹⁰⁹. Si l'on compare, *mutatis mutandis*, les données déliennes à celles relatives à l'Hygie d'Antioche, grande statue de marbre datée du II^e siècle apr. J.-C. et récemment étudiée par une équipe américaine, on observera des chiffres peu ou prou identiques : l'Hygie a été dorée, sur la chevelure et le vêtement, avec des feuilles épaisses de 1 à 3 microns, obtenues par battage d'un or d'une qualité encore supérieure puisqu'il contient seulement 0,25 % d'argent¹¹⁰.

Les traces de dorure conservées à Délos sont malheureusement trop restreintes pour qu'on puisse évaluer la taille des feuilles dont se servaient les artisans. On peut juste rappeler que la forme plus ou moins carrée des modules, mesurant 7-8 cm de côté, n'a guère varié au cours des siècles, en raison des contraintes techniques qu'imposaient et le battage manuel, et la manipulation de feuilles d'une finesse arachnéenne, susceptibles de se froisser et de s'abîmer au moindre souffle, au moindre geste malencontreux. Les dimensions plus importantes (10 x 12 cm) du « carnet » antique, provenant d'Égypte, que conserve le musée du Louvre pourraient s'expliquer par l'épaisseur plus marquée des feuilles. À Paris, en 1776, les feuilles étaient vendues en carrés de 8,3 cm, et actuellement les fabricants les proposent en carrés d'environ 8 cm de côté¹¹¹.

Les gestes de la χρύσωσις : les techniques d'application

Au-delà du matériau et de ses propriétés, l'enquête que nous avons conduite s'est attachée aux moindres indices susceptibles d'éclairer les étapes et les gestes mêmes de cet artisanat délien de la dorure.

La technique habituelle était celle de la dorure « au bol », et l'application de la feuille s'opérait en général sur une assiette d'ocre jaune, éventuellement mêlée d'un peu de rouge. Au nombre des exemples les plus éloquents, car les mieux conservés, citons la statuette féminine A 4134, l'Anubis A 5280, mais aussi le liseré doré du péplos de l'Artémis de la

109. P. HATCHFIELD, R. NEWMANN, *art. cit.* (n. 48), p. 30-31 et diagramme 5 : neuf cas de feuilles mesurant moins de un micron, à partir d'alliages variant de 53 % à 99 % d'or ; C. ÉLUÈRE, *op. cit.*, p. 135-136.

110. P. ARTA-ISBRAND, L. BECKER et M. T. WYPYSKI, *art. cit.* (n. 26), p. 196-200.

111. Cf. G. PERRAULT, *op. cit.* (n. 48), p. 156-163 (photo de la liasse de feuilles d'or, conservée au Louvre, département des Antiquités égyptiennes, p. 156). L'épaisseur standard des feuilles d'or vendues aujourd'hui est de deux microns.

Maison des Cinq Statues A 4126, et le Diadumène (fig. 42). A-t-on affaire à une recette déjà proche de celle du *leucophoron* ? Selon Pline, ce dernier se préparait avec une demi-livre de *sinopis* du Pont (ocre rouge), dix livres de *sil* brillant (ocre jaune), et deux livres de *melinum* de Grèce (argile blanche) « mélangés et triturés ensemble pendant douze jours » et, sans doute, un liant organique pour que l'ensemble adhère au support et fixe la feuille : « *Hoc est glutinum auri, cum inducitur ligno* ¹¹². » Un seul cas – d'après les observations que nous avons pu faire – témoigne du recours à une assiette d'ocre rouge : c'est la petite tête féminine A 5357, où des vestiges d'une feuille très usée reposent sur de faibles restes d'un rouge – de fer, comme l'a établi l'analyse élémentaire. La variante n'est donc pas exclue, mais elle constituerait plutôt une exception, par rapport à une règle accusant une nette prédilection pour une dorure sur bol jaune.

Si l'on élargit l'enquête aux figurines de terre cuite, le tableau reste identique. Une fois encore, la pratique des ateliers déliens privilégie l'assiette d'ocre jaune, sans totalement exclure la variante d'ocre rouge. Qu'on observe le diadème et les parures de la déesse orientale A 3306, le liseré doré du manteau de la femme drapée assise (Cybèle ?) A 3304, la pastille dorée sur le bonnet phrygien de l'Attis volant A 3308, ou les feuilles de la couronne et la ceinture dorée de la Tychè A 312 (fig. 6-7), l'on vérifiera l'existence d'une règle apparemment commune en faveur de l'ocre jaune. La recherche d'effets visuels qui désormais nous échappent a pu conduire, quoique sporadiquement, à l'adoption d'une assiette colorée en rouge, comme en témoignent la couronne de feuillage d'une tête d'Apollon archer A 394, ou encore le bras de figurine d'Aphrodite A 2001.

Au-delà de la présence bien connue d'une assiette, la préparation du support était plus complexe qu'il n'y paraît de prime abord. En effet, sous l'assiette colorée, l'artisan a pris soin d'appliquer au préalable une couche d'un apprêt blanc, au contact direct du marbre. Celle-ci est trop fine le plus souvent pour être facilement détectée à l'œil nu ; et si les publications anté-

¹¹². PLINIE, *NH*, XXXV, § 36, texte établi, traduit et commenté par J.-M. CROISILLE, Paris (coll. Budé), 1983. En n. 1 p. 156, J.-M. Croisille identifie le *melinum* à de la craie blanche, selon l'interprétation donnée notamment par S. AUGUSTI, *I colori pompeiani*, 1967, p. 56-57. Cette interprétation est sans doute erronée ; il s'agirait plutôt d'une argile blanche (kaolinite) ; voir H. BRÉCOULAKI et les travaux qu'elle cite en n. 47 de son étude « Sur la *technè* de la peinture grecque ancienne d'après les monuments funéraires de Macédoine », *BCII*, 124, 2000.



FIG. 42. – Diadumène : sur le bas de la draperie jetée sur le tronc-support, vestiges de l'assiette d'ocre jaune mêlée de rouge. Sur la droite, on observe un point brillant, correspondant à un reste de dorure (observé en vidéo-microscopie à grossissement $\times 160$) (cl. CRRMF-EFA).



FIG. 43. – Statuette féminine dorée A 4135 : couche d'apprêt blanc, sous l'assiette d'ocre jaune (observée en vidéo-microscopie à grossissement $\times 100$) (cl. CRRMF-EFA).



FIG. 44. – Spectre d'analyse élémentaire par spectrométrie de fluorescence X de la zone illustrée en fig. 43. Le spectre montre les pics de l'or (Au), du fer (Fe) et du plomb (Pb) (cl. A. Karydas, CRRMF-EFA).

rieures des marbres déliens dorés n'avaient pas manqué de noter la présence de l'assiette, elles n'avaient pu, faute de moyen d'observation suffisant, pénétrer dans l'épaisseur de la stratigraphie et détecter cette préparation blanche. Les clichés réalisés au vidéo-microscope l'illustrent bien désormais, sur la statuette dorée A 4134 (fig. 43), sur le Diadumène et le Gaulois blessé, comme sur l'Apollon de la Maison des Masques A 4135 ou l'Artémis A 4126. Or dans tous les cas, l'analyse élémentaire, « visant » exactement le point détecté par l'examen, a démontré la présence indubitable de plomb dans cette couche d'apprêt. Par exemple – et pour s'en tenir au cas de la statuette A 4134 – le spectre d'analyse (fig. 44) met bien en évidence les trois éléments originale-

ment associés dans la technique de dorure : l'or (de la feuille), le fer (de l'assiette) et le plomb (de la couche d'apprêt), vraisemblablement sous forme de blanc de plomb (ou céruse, dite *psimythion* en grec)¹¹³.

Il nous manque un dernier maillon, dans la reconstitution de cette chaîne opératoire à laquelle procédaient les artisans antiques. On ignore en effet quel était le liant employé pour assurer l'adhérence des couches préparatoires sur le support en marbre et fixer la feuille. L'analyse par spectrométrie de fluorescence ne peut identifier les composés organiques, et il convient donc de préciser ce point par des analyses complémentaires, si possible sur échantillons. Au témoignage de Pline¹¹⁴, la dorure sur marbre à l'époque romaine – du moins au premier siècle de l'Empire – recourait au blanc d'œuf. Était-ce déjà le cas dans la Délos hellénistique ? C'est fort possible, mais ce n'est, à l'heure actuelle, qu'une hypothèse parmi d'autres. On sait en effet, par des enquêtes scientifiques menées sur d'autres sites, combien les Anciens connaissaient et pratiquaient déjà une variété de liants organiques : colles animales (poisson par exemple), gommes, résines végétales, œuf, miel... À Vergina, la feuille d'or apposée sur le trône en marbre peint de la « tombe d'Eurydice » a été fixée avec de la gomme arabique, tandis qu'en Égypte, où abondent les monuments en différents matériaux dorés, des analyses plus ou moins récentes confirment la variété des adhésifs employés, énumérés ci-dessus¹¹⁵.

Parfois une technique d'application plus simple a pu être mise en œuvre : elle consiste à coller directement l'or sur le marbre, en faisant l'économie de « matériaux-tampons » ; du moins serait-on tenté d'interpréter ainsi certains clichés microscopiques (par exemple fig. 29), illustrant les traces de ce qui pourrait être une parure dorée, sur la gorge d'une Aphrodite demi-nue au pilier (Délos, A 382). Une prudence extrême demeure de

113. Sur le blanc de plomb, un carbonate basique de plomb, voir H. BRÉCOULAKI, *art. cit.*, p. 199-202 et l'abondante bibliographie qu'elle donne. Sur une forme minéralogique plus inhabituelle (un carbonate neutre), identifiée sur un bassin en marbre peint conservé au musée J. Paul Getty, A. WALLERT, « Unusual pigments on a greek marble basin », *Studies in Conservation*, 40, 1995, p. 177-188.

114. Mentionné *supra* p. 267 et n. 51.

115. Pour la technique employée à Vergina, voir *infra* p. 297-298. Sur l'Égypte, cf. P. HATCHFIELD et R. NEWMANN, *op. cit.* (n. 48), p. 38 et 42-44. Identification d'un liant à base de miel ou d'amidon pour fixer la feuille d'or sur une pélikè du style de Kertch, D. A. SCOTT et Y. TANIGUCHI, « Archaeological chemistry : a case study of a greek polychrome pelike », dans M. A. TIVERIOS et D. S. TSIAFAKIS éd., *Color in ancient Greece*, Thessalonique, 2002, p. 242.

mise : les vestiges sont minimes, et comment affirmer, en l'absence de coupe stratigraphique, qu'il ne subsiste aucune couche préparatoire sous ces parcelles ? Il ne serait toutefois guère étonnant que, pour dessiner de très fins motifs, l'artisan n'ait été *techniquement* contraint d'agir de la sorte, en déposant quelques points d'une matière collante sur le support, pour y faire ensuite adhérer très ponctuellement de la feuille, par simple pression du pinceau. Le procédé serait en quelque sorte l'ancêtre de la technique à la *mixture*. Le terme désigne traditionnellement, à l'époque moderne, un procédé d'application de la feuille d'or à l'aide d'une huile siccative, éventuellement additionnée de résine. La mixture était-elle connue dans l'Antiquité classique ? La question, liée aux difficiles problèmes d'identification de matériaux organiques dans des contextes archéologiques, demeure incertaine dans l'état actuel des connaissances ¹¹⁶.

La technique délienne, entre la Grèce et Alexandrie

Une question demeure, au-delà de cette brève exploration scientifique : de quel « climat », de quelle ambiance relève cette pratique des ateliers actifs à Délos, à l'époque hellénistique ? Faut-il l'inscrire dans un répertoire de traditions grecques, ou y reconnaître au contraire l'influence de techniques étrangères, au premier rang desquelles se placerait l'Égypte ? Souhaitons qu'ici se développent des études comparatives qui viendront enrichir les quelques éléments de réponse que nous tentons d'apporter.

Considérons d'abord les techniques de dorure *stricto sensu*. Le seul parallèle suffisamment précis dont on dispose pour le monde grec d'époque classique, fondé sur une étude scientifique récente ¹¹⁷, concerne le luxueux trône en marbre peint et doré trouvé dans la « tombe d'Eurydice »,

¹¹⁶. K. ASSIMENOS propose de reconnaître une technique à la mixture sur des ornements en verre dorés à la feuille, trouvés à Vergina, « Επιχρύσωσες με μπόλο και μίξιον », *Horos*, 2, 1984, p. 161-166. Mais le procédé auquel il se réfère, recourant à un adhésif soluble dans l'eau, diffère de la véritable mixture qui met en œuvre de l'huile siccative. K. LAPATIN, *Chryselephantine statuary in the ancient mediterranean world*, Oxford, 2001, n. 151 p. 20, cite une étude de M. Connor suggérant l'emploi de dorure à la mixture pour des ivoires byzantins, *The color of ivory : polychromy on byzantine ivories*, Princeton, 1998, p. 14.

¹¹⁷. C. SIKALIDIS, V. PAPAGEORGIOU, A. KOTTARIDOU et Ch. PALIADELI, « Analyses and characterization of the pigments from the "tomb with the throne" in Vergina, Macedonia, Greece », dans *Proceedings of the 2nd Symposium of the Hellenistic Archaeometrical Society, Thessaloniki 26-28 March 1993*, Thessalonique, 1996, p. 307-318.

à Vergina, datée des années 350-340 av. J.-C.¹¹⁸. La technique de dorure s'y avère identique à celle employée sur la *kliné* funéraire de la « tombe de Philippe II » et est ainsi décrite par H. Brécoulaki¹¹⁹ : « Sur le trône de la “tombe d'Eurydice”, la feuille d'or est appliquée au moyen d'un liant à base de gomme arabique, sur une sous-couche d'ocre jaune. Une technique similaire fut employée sur la *kliné* de la “tombe de Philippe II” pour la création du fond doré, à cette différence près que, dans ce dernier cas, l'ocre jaune est mélangée à de la kaolinite et appliquée sur une sous-couche composée de kaolinite et de calcite, qui sert de préparation aux couleurs. » Comparée à Délos, l'enquête révèle donc tout à la fois une similitude – le choix d'une assiette d'ocre jaune – et une divergence, puisqu'en Macédoine, la dorure du trône en marbre ne fait pas intervenir d'apprêt. Quand celui-ci existe, comme sur la *kliné* chryséléphantine, il est alors à base d'argile blanche (kaolin).

La technique délienne de dorure au bol, sur apprêt de blanc de plomb, s'insère-t-elle mieux dans le répertoire des techniques égyptiennes d'époque pharaonique puis ptolémaïque ? Il semble que non, au vu des résultats de nombreuses études scientifiques, mettant en évidence de manière récurrente, dans ce domaine, des techniques de dorure – comme de peinture d'ailleurs – sur préparation à base essentiellement de calcite ou de gypse¹²⁰.

Or, à Délos, la mise en couleur des marbres – qu'il s'agisse de peinture ou de dorure – s'effectue en procédant d'abord à la pose d'une préparation blanche à base de plomb. C'est là sans doute la spécificité la plus remarquable de l'enquête que nous avons entreprise. On a vu plus haut ce qu'il en était pour la dorure. L'étude des techniques picturales enrichit de manière considérable le nombre d'occurrences de cette pratique. Le manteau de l'Aphrodite de la Maison de l'Hermès (Délos, A 4200) en offre l'un des meilleurs exemples. En vidéo-microscopie, la préparation blanche est particulièrement visible dans les zones où la fragile peinture rose s'est écaillée (fig. 45). Sous rayonnement ultraviolet, elle se distingue encore mieux, du fait de sa fluorescence marquée de couleur jaune, tandis que la matière picturale rose émet une fluorescence rouge-orangée très vive, caractéristique

118. M. Andronikos *et alii*, « Ανασκαφή Βεργίνας », *PAE* 1987, Athènes, 1991, p. 126-148.

119. Dans A. KARYDAS, H. BRÉCOULAKI, B. BOURGEOIS et Ph. JOCKEY, *art. cit.* (n. 106).

120. P. HATCHFIELD et R. NEWMANN, *art. cit.* (n. 48), p. 34-38 et bibliographie. Pour la dorure sur les portraits du Fayoum, E. DOXIADIS, *Portraits du Fayoum*, Paris, 1995, p. 98-100.



Illustration non autorisée à la diffusion

FIG. 45. – Sur le manteau de l'Aphrodite A 4200, la préparation blanche est bien visible sous la peinture rose écaillée (observée en vidéo-microscopie à grossissement x 100) (cl. CRRMF-EFA).

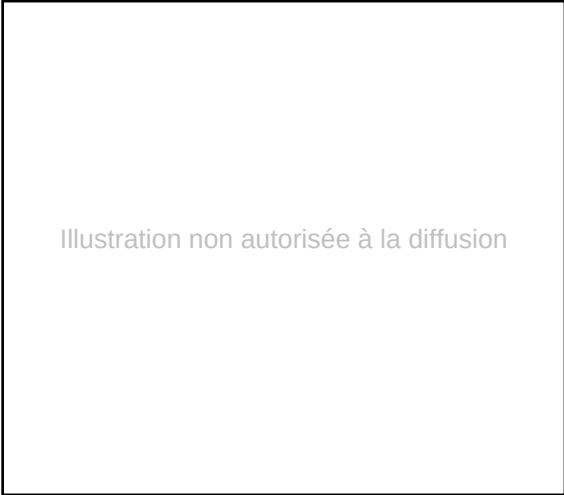


Illustration non autorisée à la diffusion

FIG. 47. – L'analyse en spectrométrie de fluorescence X de la couche de préparation blanche, sur l'Aphrodite A 4200, met en évidence le signal prononcé du plomb (Pb) (cl. CRRMF-EFA).



Illustration non autorisée à la diffusion

FIG. 46. – Photographie en fluorescence de l'Aphrodite A 4200 (cl. Ph. Collet, EFA).

d'un colorant végétal, la garance (fig. 46). Enfin, l'analyse en fluorescence X confirme ces données visuelles par la mise en évidence très nette du plomb (fig. 47). Bien d'autres sculptures témoigneraient d'une même *technè* picturale, quels que soient le type de l'œuvre, ses dimensions, et qu'elle relève ou non de la technique composite à pièces rapportées en marbres de différentes

qualités (blanc pour les chairs, gris bleuté pour le corps drapé)¹²¹. L'analyse scientifique détecte même la présence de cet élément (le plomb) sur des œuvres où l'observation microscopique peine à isoler une sous-couche. On doit sans doute en déduire que le blanc de plomb est dans ce cas utilisé comme pigment, mélangé à une autre substance colorante afin de moduler la couleur.

Il existe donc un savoir-faire partagé ou, pour reprendre un terme consacré, une *koinè* technique entre peinture et dorure sur marbre – voire entre peintres et doreurs ? – à Délos, à l'époque hellénistique. Le marqueur technologique commun en est l'usage intensif du *psimythion* (blanc de plomb). Or, celui-ci s'inscrit totalement dans un répertoire de pratiques grecques traditionnelles, comme l'ont amplement démontré les études développées depuis une vingtaine d'années sur la peinture grecque d'époque classique et hellénistique, sur support en marbre (ou en pierre calcaire). Rappelons seulement ici que, dans cette peinture exécutée en règle générale à la détrempe (à l'œuf), et non à l'encaustique¹²², le blanc de plomb est employé de deux manières. Le plus fréquemment, il est utilisé comme pigment blanc, soit pur, soit faisant office de « charge » et mélangé à d'autres colorants. Il sert alors à moduler la couleur, à en intensifier la luminosité tout en conférant à la peinture des propriétés avantageuses : car il lui donne du corps, améliore son adhérence au support et renforce sa résistance aux altérations, étant insoluble dans l'eau et toxique ; il forme donc une sorte de barrière aux agressions biochimiques et au lessivage par l'eau¹²³. Parmi les attestations avérées figurent, outre la rapide mention qui en est faite sur un marbre du Parthénon conservé à Londres¹²⁴, les études portant sur le trône

121. Ph. JOCKEY, « La technique composite à Délos à l'époque hellénistique », dans M. SCHVOERER éd., *Archéomatériaux. Marbres et autres roches. Actes de la IV^e Conférence internationale ASMOSIA IV*, Bordeaux, 1998, p. 305-316.

122. Voir V. VON GRAEVE et F. PREUSSER, « Zur Technik griechischer Malerei auf Marmor », *JdI*, 96 (1981), p. 120-156 ; V. V. GRAEVE, F. PREUSSER et C. WOLTERS, « Malerei auf griechischen Grabsteinen. Technische und Naturwissenschaftliche Aspekte eines archäologischen Materials », dans *Maltechnik-Restaur.*, *Internat. Zeitschrift für Farb- und Maltechniken, Restaurierung und Museumsfragen, Mitteilungen der IADA*, Munich, 1981, I, p. 11-33.

123. Sur ces propriétés du blanc de plomb, voir H. BRÉCOULAKI, *art. cit.*, p. 199-202, et V. PERDIKATIS, I. MANIATIS et Chr. SAATSOGLOU-PALIADELI, « Characterisation of the pigments and the painting techniques used on the Vergina stela », dans *Color in ancient Greece*, Thessalonique, 2002, p. 254.

124. Au revers de la figure « F » du fronton Est, cf. I. JENKINS et A. MIDDLETON, « Paint on the Parthenon sculptures », *ABSA*, 83, 1988, p. 188-189. I. JENKINS, *Cleaning and controversy : The Parthenon sculptures 1811-1939*, Londres (British Museum Occasional Paper, n° 146), 2001, p. 16.

en marbre de la « tombe d'Eurydice » comme sur les stèles funéraires de Démétrias et de Vergina ¹²⁵, où la peinture est appliquée directement sur le marbre. Un même emploi du plomb a pu être mis en évidence récemment sur un bassin en marbre peint, conservé au musée J. Paul Getty ¹²⁶.

Un second usage du blanc de plomb nous rapproche plus encore de la *technè* délienne : le sarcophage « des Amazones », en albâtre peint, conservé à Florence, et dernièrement daté par A. Bottini de la seconde moitié du IV^e siècle av. J.-C. ¹²⁷, témoigne de l'emploi de la céruse tout à la fois comme couche préparatoire à la pose des couleurs et comme pigment. L'étude approfondie menée par H. Brécoulaki et L. Lazzarini ¹²⁸ l'atteste parfaitement. On retiendra enfin la présence, sur des stèles funéraires d'Alexandrie en calcaire peint, conservées au Louvre et tout récemment réétudiées par A. Rouveret et Ph. Walter, d'un fond bleuté composée de céruse mélangée à du bleu égyptien ¹²⁹.

Que déduire de cette rapide confrontation ? À notre connaissance, la technique délienne de dorure sur marbre, recourant à une sous-couche de blanc de plomb, n'a pas de parallèles connus à ce jour. Mais l'usage de la céruse est indéniablement très implanté dans les techniques picturales du monde grec, à la différence du domaine égyptien traditionnel ; il a eu cours aussi en Grande Grèce (sarcophage des Amazones, à Tarquinia, dû à un artiste tarentin ? ¹³⁰), comme à Alexandrie. Il est sûr qu'une réelle perméabilité existe, en matière de procédés picturaux notamment, entre Alexandrie et Délos : on vient d'en trouver encore la preuve, avec la détection d'un pigment rare, associant plomb et vanadium et correspondant vraisemblablement à la vanadinite, produisant une couleur jaune utilisée dans le décor peint de la Petite Herculanaise et de l'Artémis A 4126 (fig. 48-49). Or, en

125. Tombe d'Eurydice, cf. la référence citée en n. 118. Pour Démétrias, voir la n. 122 et pour Vergina la n. 119.

126. A. WALLERT, *art. cit.* (n. 113).

127. A. BOTTINI, « Le cycle pictural du sarcophage "des Amazones" de Tarquinia : un premier regard », dans S. DESCAMPS dir., *Couleur et peinture dans le monde grec antique*, Paris, 2006 (sous presse).

128. H. BRÉCOULAKI, *L'esperienza del colore nella pittura funeraria dell'Italia preromana V-III secolo a. C.*, Naples, 2001, p. 21-25 et, dans le même volume, L. LAZZARINI, « Uno studio del colore », p. 81-91.

129. A. ROUVERET, en coll. avec Ph. WALTER, *Peintures grecques antiques. La collection hellénistique du musée du Louvre*, Paris, 2004, p. 40, 55-56, 140-141.

130. R. BIANCHI BANDINELLI, *Storicità dell'arte classica*, Bari, 1973, p. 256 ; A. BOTTINI, *art. cit.*

dehors de Délos, l'emploi de la vanadinite n'est guère connu qu'à Alexandrie, où le matériau vient d'être mis en évidence par les travaux d'A. Rouveret et de Ph. Walter sur les stèles peintes du Louvre, et à Amathonte où des analyses menées par B. Velde et L. Courtois l'avaient détecté auparavant sur une figurine en terre cuite¹³¹. Le matériau employé à Délos vient-il d'Égypte ? Doit-on même postuler que des artistes alexandrins soient venus s'établir à Délos ? Il nous manque à dire vrai, pour progresser dans le débat, la connaissance précise des techniques de dorure sur marbre employées à Alexandrie. Cependant l'enracinement des pratiques déliennes dans un terreau de traditions grecques paraît indéniable, au vu de cette τέχνη de finition placée sous le signe de la céruse, qu'il s'agisse de peinture ou de dorure.

IV. FONCTIONS ET VALEURS DE LA DORURE SUR MARBRE, AU TÉMOIGNAGE DES ŒUVRES DÉLIENNES

À quoi visait exactement cette « (ἐπι)χρύσσωσις » des marbres déliens, une fois les modalités exactes de sa mise en œuvre précisées ?

Mimésis (imitation de l'éclat des bronzes ; rivalité avec les tissus réels) : d'un réalisme l'autre

Que la χρύσσωσις locale, partielle ou totale des marbres déliens ait d'abord et avant tout visé au plus grand réalisme possible de l'œuvre (re)produite pourra être jugé au moins paradoxal, au premier abord. Quoi de plus étranger *a priori* à nos mentalités qu'une « dorure réaliste » ? C'est bien, comme on l'a vu ci-dessus¹³², l'une des raisons de cette si longue réticence historiographique. Pourtant, ce à quoi vise l'œuvre en marbre doré, c'est moins à copier servilement un quelconque « original » en bronze, pour le seul type qu'il incarne – quand bien même, on l'a vu dans le cas du Diadumène, il serait absurde de nier cet objectif – qu'à *rivaliser* à tous égards, éclat de la dorure compris, avec une œuvre signée Polyclète. Il s'agit donc

131. Pour les stèles d'Alexandrie, A. ROUVERET, *op. cit.*, p. 47-48, 67-68, 142, 145-146. Quant au jaune vif composé d'orpiment, de vanadinite et de bismuth mis en évidence sur l'une des figurines en terre cuite hellénistiques du dépôt votif découvert en 1979 sur l'acropole d'Amathonte, à Chypre, on se reportera à L. COURTOIS et B. VELDE, « Analyses de terres cuites et de céramiques à la microsonde », dans « Travaux de l'École française à Amathonte en 1980 », par P. AUPERT, *BCH*, 105, 1, 1981, p. 1032-1033.

132. P. 253 s.



FIG. 48. – Bandes peintes sur le bord du *chiton* de l'Artémis A 4126 : entre le fond bleu de l'étoffe et le liseré, autrefois doré, s'intercale une mince bande, aujourd'hui apparemment dénuée de couleur.



FIG. 49. – L'examen au vidéo-microscope (x 25) montre que cette bande était peinte en jaune (à base de vanadium, d'après l'analyse XRF) (cl. CRRMF-EFA).

moins, ici, d'une copie besogneuse¹³³ que de la manifestation éclatante – c'est le mot qui convient – du savoir-faire du sculpteur, spécialiste du marbre à qui l'on a confié cette « commande » et qui incarne, à sa manière, l'idéal agonistique de l'art grec en général et hellénistique en particulier.

Nous ferions volontiers nôtres, ici, les remarques de Vincenz Brinkmann sur les visées des copies

polychromes pergaméniennes d'originaux classiques, dans la mesure où elles nous semblent s'appliquer avec une égale pertinence à la fonction de la dorure à l'époque hellénistique : « *Farbspuren belegen, dass nicht nur die Arbeit des Bildhauer, sondern auch die Farbgebung des Statuenmalers getreu imitiert wurden* »¹³⁴.

¹³³. Certains détails spécifiques à l'œuvre délienne excluent ipso facto l'hypothèse de la copie servile : cf. *ScD*, 31, p. 82-83.

¹³⁴. V. BRINKMANN, « Die blauen Augen der Perser... », *art. cit.* (n. 84), p. 167-179 (p. 175).

C'est bien, en effet, dans le cas des œuvres dorées, l'imitation même de l'éclat de l'or d'un original en bronze – qu'il fût doré stricto sensu ou non – qui devait être recherchée par le sculpteur, au-delà de la seule forme de celui-ci. La « *Kopienkritik* », question si prégnante dans l'histoire de notre discipline, s'en trouve au moins partiellement renouvelée sinon totalement refondée sur des bases nouvelles : la « conformité » d'une copie à son original ne se limitait pas à la forme de ce dernier mais intégrait un autre critère aussi déterminant sans doute que le précédent (quoique presque toujours perdu pour nous), le rendu de surface.

Les multiples rehauts d'or – qu'ils prissent la forme de galons, liserés ou de simples fils – que nous avons pu mettre en évidence (cf. *supra*, p. 280-284) sur les draperies des sculptures déliennes visaient, eux aussi, à rivaliser de réalisme, cette fois avec le luxe des tissus réels. Que ceux-ci aient été, en effet, depuis l'époque archaïque, en Occident¹³⁵ comme dans la partie orientale du monde hellénique, l'enjeu de tous les défis techniques et esthétiques, ne fait plus de doute aujourd'hui¹³⁶. En témoignent, par exemple, les vestiges de tissus provenant de trois tombes tarentines datées du II^e siècle av. J.-C., et par conséquent à peu près contemporaines du matériel que nous étudions. Les commentateurs signalent, à leur propos, qu'il pouvait s'agir de « bandes très étroites de 1 à 1,5 mm de largeur qui, à en juger par l'état de conservation, [pouvaient] avoir été employées pour finir et ourler les bords du tissu¹³⁷ ». Les restes d'un « fil en mince feuille d'or, tors afin d'être inséré dans la trame » (Tarente, Museo Archeologico Nazionale, inv. 6.484), trouvés en 1910 dans un contexte funéraire, sont également publiés à cette occasion¹³⁸ : les vestiges, datés de la seconde moitié du I^{er} siècle av. J.-C., à la limite inférieure, cette fois, de la chronologie délienne, font écho, une fois encore, à ce que l'examen au vidéo-microscope des liserés déliens suggère.

Plus spectaculaire encore, peut-être, la confirmation par l'examen au vidéo-microscope de la présence d'or sur le *chiton* de l'Aphrodite A 4200 déjà évoquée¹³⁹ ouvre une perspective nouvelle sur le degré d'excellence de

135. *Les ors hellénistiques de Tarente*, Milan, 1986. Cf. le chapitre consacré à « L'habillement », p. 328-346.

136. Cf. Y. SPANTIDAKI et C. MOULHÉRAT, « Les textiles en Grèce attique », *L'archéologue*, 77, avril-mai 2005, p. 21-22.

137. *Ibid.*, p. 330.

138. *Ibid.*, p. 340, cat. n° 280.

139. Cf. *supra*, p. 284.

cette μιμητικὴ τέχνη¹⁴⁰ délienne : l'hypothèse, en effet, que nous ayons affaire ici à l'imitation fidèle d'un tissu dont la trame même était tissée d'or prend un certain relief non seulement si on compare, une nouvelle fois, l'attestation délienne aux vestiges tarentins, qui lui sont peu ou prou contemporains, mais si on la rapproche, aussi, des « χρυσοφεῖς χιτῶνες » et autres χρυσοποίκιλεις (χιτῶνες) attestés dans les textes littéraires comme dans les inscriptions de Délos même¹⁴¹. L'association de la couleur pourpre de la *paryphè* et de l'or du *chiton* sur cette statuette de la Maison de l'Hermès était la marque même d'un luxe promis, à l'époque romaine, à un bel avenir.

Epicosmésis, ganôsis et chrysôsis : les marques « éclatantes » de l'eusebeia

Que l'or ait été, avant tout, le symbole même du caractère divin de celui (ou de celle) qui en était paré(e), c'est ce que les témoignages déliens confirment. L'or, à Délos, comme ailleurs dans le monde grec, était d'abord l'apanage de la divinité. Les commentateurs modernes l'ont souligné, à l'instar de P. Reuterswärd, qui propose d'ailleurs une lecture originale des valeurs respectives de la couleur et de l'or dans l'Antiquité : « *Ähnlich wie in Ägypten könnte es am griechischen Götterbilde (wie die Farbe am Abbild des Sterblichen) geradezu zur Charakterisierung des Dargestellten gedient haben. Denn auch in Griechenland gab es irgendwie die Vorstellung, dass Gold die Substanz der Götter war* »¹⁴². » Aux hommes les couleurs, aux dieux l'or. On sait que cette distribution primitive des valeurs respectives de l'or et de la polychromie va évoluer avec le temps, comme l'ont montré avec un degré de certitude suffisant tant P. Reuterswärd que K. Yfantidis¹⁴³. L'un comme l'autre insistent à ce propos sur la valeur nouvelle dont l'or est investi, au tournant de l'époque classique : l'héroïsation des personnages humains qui font l'objet d'une « χρύσωσις » partielle ou totale¹⁴⁴. Le rôle joué ultérieu-

140. PLATON, *Le Sophiste*, 265 a : « ἡ γὰρ που μίμησις ποιησίς τις ἐστίν, εἰδῶλων μέντοι (...) ἀλλ' οὐκ αὐτῶν ἐκάστων... ».

141. Attestations littéraires réunies par C. DAREMBERG et Ch. SAGLIO, s.v. « Textrinum », p. 172 ; *IG*, XI, 2, 287, B, 72 (III^e siècle av. J.-C.) ; *ID* 380, 63 (II^e siècle av. J.-C.).

142. P. REUTERSWÄRD, *op. cit.* (n. 19), p. 146.

143. *Ibid.*, p. 149 s. ; K. YFANTIDIS, *op. cit.* (n. 19), p. 123 s.

144. Une exception classique est demeurée célèbre : la statue-portrait – qu'il s'agît d'un bronze doré ou qu'elle fût en or massif, selon les auteurs qui y font référence (liste dans le commentaire au livre XXXIII de l'*Histoire naturelle* de Pline [éd. cit. n. 51], p. 181-182) – consacrée à Delphes par le fameux sophiste Gorgias de Léontinoi lui-même, sans doute vers 420-417 av. J.-C.

rement, dans cette évolution, par les souverains ptolémaïques paraît avoir été décisif. On y reviendra un peu plus loin.

Les reprises de la dorure, attestées dans les Comptes déliens, ont d'abord visé à rendre au dieu son élément caractérisant même, l'or, comme Jean Marcadé l'a montré de manière irréfutable¹⁴⁵. La « κόσμησις » (mise en ordre, arrangement) – comme « l'ἐπικόσμησις », qui n'est que la reprise de la précédente – des statues de Délos relève tout autant d'une pratique d'artisans que d'un rituel religieux¹⁴⁶. Les deux sens ne s'excluent d'ailleurs pas : l'εὐσέβεια pourrait bien se définir et s'affirmer ici justement par la convergence heureuse d'une exigence religieuse et d'un savoir-faire artisanal opportunément mis en œuvre¹⁴⁷. Cette « ἐπικόσμησις » à laquelle les comptes déliens font référence est l'acte même par lequel, dans leur « commerce avec les dieux », les mortels, avec le concours indispensable de la médiation artisanale¹⁴⁸, réaffirment leur durable piété. L'« ἐπικόσμησις » qui emprunte la voie de la « χρύσωσις » permet en effet de redonner matériellement de l'éclat à l'ἄγαλμα du dieu, et de manifester avec ce même éclat son εὐσέβεια à son égard.

La « γάνωσις » (*ganôsis*), troisième terme attesté dans les comptes des hiéropes et diversement commenté par les modernes¹⁴⁹, remplissait une fonction analogue à la « χρύσωσις » mais sans qu'il fût nécessaire ici de redorer la statue. Définie comme « le fait de rendre brillant » — Pierre Chantraine insistant, à son propos, sur l'idée d'éclat et de rayonnement¹⁵⁰ — elle participe elle aussi de cette εὐσέβεια des Déliens à l'égard de leurs dieux.

Dès lors, la « contradiction au moins apparente » qu'évoquait Jean Marcadé à propos de deux emplois déliens de ce terme¹⁵¹ pourrait être levée :

145. *MD*, p. 96-97.

146. *Ibid.*, p. 100-101.

147. L. BRUIT-ZAIDMAN, *Le commerce des dieux. Eusebeia. Essai sur la piété en Grèce ancienne*, Paris, 2001.

148. La notion-clé de *καίρος*, si chère aux Anciens, prend bien ici encore tout son sens.

149. Résumé du débat dans J. MARCADÉ, *op. cit.* (n. 57), p. 101-102 ; M.-Ch. HELLMANN, *op. cit.* (n. 58), p. 35.

150. P. CHANTRAINE, *op. cit.* (n. 59), *s. v.*, rappelle les attestations homériques de la racine du mot, « toujours employé chez Homère au sens physique de briller, resplendir » et désignant presque toujours l'éclat rayonnant des armures.

151. J. MARCADÉ, *op. cit.* (n. 57), p. 101.

assurer son plein éclat à la statue de culte de l'Aphrodision de Stésiléos¹⁵² ou encore à telle ou telle statue d'Apollon – qu'il s'agît de l'une des statues du Pythion ou de son ἄγαλμα même – était indépendant du degré d'ancienneté de l'œuvre. Il suffisait ici que ce dernier fût terni, ce qui ne devait pas manquer d'arriver, au vu, notamment, des conditions climatiques liées à l'insularité. Sachant qu'il n'est de bon ἄγαλμα que celui dont on se sera assuré au préalable qu'il réjouira bien le dieu de son plein rayonnement – à supposer cependant que ce dernier lui parvienne – la fonction première de toute γάνωσις s'éclaire : s'assurer de la pérennité de l'éclat de son ἄγαλμα et par là même du commerce noué avec le dieu honoré qu'il représente sinon « incarne ». Qu'on ne s'étonne pas, dans ces conditions, de la mention des « πέταλα » et des opérations de « χρύσωσις », « ἐπιχρύσωσις » ou encore « γάνωσις » dans les comptes déliens : elle est la garantie que les hiéropes, conformément à la définition même de leur fonction, ont bien l'œil sur les choses sacrées, dont ils ont pour mission de garantir le plein et pérenne éclat.

On objectera peut-être que les attestations déliennes de la dorure que nous avons pu mettre en évidence sont postérieures d'un bon siècle sans doute aux statues évoquées dans les comptes des hiéropes et qu'elles ne relèvent pas non plus, *stricto sensu*, du type de l'ἄγαλμα, à l'exception près de l'Anubis du Sarapieion A (inv. A 5280.) Le fait paraît indubitable. Pourtant, si l'on consent à revenir un instant sur le cas du Diadumène, il est possible d'avancer, à son propos, une hypothèse sinon totalement nouvelle, du moins corroborée par la mise en évidence, désormais, de sa dorure totale. On a souvent hésité¹⁵³, à son propos, entre interprétation humaine et divine du type représenté. S'agit-il d'Apollon ou d'un athlète vainqueur à quelque concours ? La présence d'un « carquois fort apollinien », accolé au tronc d'arbre-support, a parfois conduit les commentateurs sur la piste d'Apollon lui-même¹⁵⁴. Qu'il s'avère en définitive totalement doré à la feuille rend ce

152. Sur le dossier épigraphique de l'Aphrodision de Stésiléos et de son agalma, on se reportera à Ph. BRUNEAU, *Recherches sur les cultes de Délos à l'époque hellénistique et à l'époque impériale*, Paris, BEFAR, 217 (1970), p. 334-341 : « La statue était en marbre doré et elle existait déjà en 304 » (p. 336).

153. Rappel de la bibliographie afférente à cette controverse ancienne dans ScD 31, p. 82-83 ; MD, p. 290, n. 3.

154. C'est sous la rubrique « Apollon » qu'il est d'ailleurs rangé dans le LIMC (V. LAMBRI-NOUDAKIS, LIMC II, 1984, n° 468).

Diadumène fort apollinien, désormais ! On pourrait objecter son lieu de trouvaille, la Maison dont il est l'éponyme, si l'on était assuré qu'il s'agit là de son lieu d'exposition final. Mais sa présence au côté d'œuvres inachevées rend plausible l'hypothèse d'un regroupement – avant livraison – d'œuvres issues d'un même atelier, que celui-ci fût installé en cet endroit même ou pas¹⁵⁵.

Nous avons affaire ici, si nous résumons l'état de ce dossier complexe, à une copie – en marbre doré à la feuille – d'une œuvre originale en bronze attribuée par la tradition littéraire à Polyclète, connue par des répliques récemment recensées¹⁵⁶ et figurant, à l'origine, un athlète vainqueur. La dorure de la copie délienne peut s'expliquer concurremment par le souci d'imiter au plus près l'éclat du bronze originel, comme par la volonté – locale et datée – d'inscrire l'œuvre du bronzier argien dans une relecture plus spécifiquement apollinienne du type original. Faut-il exclure l'une de ces deux hypothèses au profit de l'autre ? Nullement, nous semble-t-il, mais plutôt y reconnaître une nouvelle illustration de cette ambiguïté toute apollinienne, si fréquente à Délos comme ailleurs. Le dieu n'est-il pas qualifié, à de multiples reprises dans la littérature grecque classique, de Λοξίας ?

On rencontre à Délos – et cela ne doit rien au hasard – une seconde attestation de cette obliquité toute apollinienne : elle concerne une œuvre dont l'enquête autoptique a montré, elle aussi, qu'elle était partiellement dorée et relevait du genre de la sculpture « chrysochrome », la statue A 4135¹⁵⁷. Le « dossier » historiographique de cette sculpture trouvée en 1930 dans la Maison des Masques¹⁵⁸ présente des convergences remarquables avec celui du Diadumène. On observe, en effet, à son propos une même hésitation à l'iden-

155. M. KREEB, *Untersuchungen zur figürlichen Ausstattung delischer Privathäuser*, Chicago, 1988, p. 155-157, avec la présentation concise – et fort utile – des quatre hypothèses le plus généralement formulées par les différents commentateurs de la « Maison » ; Ph. JOCKEY, « Neither school nor koine : the local workshops of Delos and their unfinished sculpture », dans W. COULSON et O. PALAGIA éd., *Regional schools in hellenistic sculpture* (Oxbow Monograph, 90), 1998, p. 177-184.

156. P. C. BOL, « Diadumenos », dans *Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik*, Mayence, 1990, p. 206-212. L'auteur revient une nouvelle fois sur la possible attribution apollinienne de l'exemplaire délien.

157. *ScD* 43, p. 106-107 ; K. YFANTIDIS, *op. cit.* (n. 19), p. 124-125, n° 73.

158. À cette même provenance, on l'a vu (cf. *supra*, p. 261), se rattache également l'effigie féminine drapée dorée A 4134.

tifier à Apollon et une même incertitude sur la destination de la Maison d'où elle fut exhumée : demeure privée ou siège d'association d'acteurs. La coïncidence d'un corps divin doré à la feuille et d'un manteau aux couleurs chatoyantes humaines, trop humaines devait surprendre, à moins qu'elle n'invitât à une lecture active de la statue, affectant d'hésiter entre ἄγαλμα et εἰκών. Il pouvait aussi s'agir d'un composé des deux, suggéré par la réunion des deux techniques en une seule et même œuvre. Nous aurions ici affaire à un Apollon travesti en acteur, à moins qu'il ne s'agît du contraire... La τέχνη du sculpteur rejoindrait, voire seconderait, la volonté du Λοξίας lui-même..., ultime marque d'εὐσέβεια du premier à l'égard du second.

Cette valeur de la dorure comme de son entretien nous entraîne loin, en tout cas, de la « fonction purement décorative » que lui reconnaissait, à propos de la dernière œuvre que nous venons d'évoquer, K. Yfantidis¹⁵⁹. Non, on ne constate pas, à ce jour et au témoignage des seules attestations indubitables de dorure, une quelconque sécularisation ni de l'acte même ni de son effet.

Nouveaux éclats, nouveaux pouvoirs : du rayonnement du vainqueur à l'éclat du vaincu (?)

Il reste, enfin, à s'interroger sur les valeurs nouvelles dont la dorure a pu être éventuellement investie à Délos, appliquée à des œuvres publiques, semi-publiques sinon strictement privées. Comme on l'a rappelé ci-dessus¹⁶⁰, l'usage de l'or, dans le monde grec ou hellénisé s'est progressivement étendu au-delà de la sphère divine stricto sensu, par le biais, notamment, du processus d'héroïsation, à des personnages humains fameux¹⁶¹, dès le IV^e siècle av. J.-C. L'or devient alors le marqueur de l'excellence, de la reconnaissance par les dieux d'un destin insigne, tel que celui qu'ils réservent aux souverains hellénistiques¹⁶². Il est aussi le signe de la réussite, du luxe.

159. K. YFANTIDIS, *op. cit.* (n. 19), p. 124 : « *rein dekorativ* » ; ou encore « *nur als dekoratives Element* ».

160. Cf. *supra*, p. 305-306.

161. Les jalons d'une telle évolution ont été rappelés par K. YFANTIDIS, *op. cit.* (n. 19), p. 118 s.

162. Faut-il rappeler ici le rôle de « précurseur » (à son corps défendant ?) d'Alexandre le Grand dont le « sarcophage anthropoïde » était, au témoignage de Diodore de Sicile (*Bibliothèque Historique*, XVIII, 26) fait d'une feuille d'or martelée sur le corps même (« τῷ σώματι (...) χρυσοῦν σφυρήλατον ἁρμόζον »).

Plusieurs œuvres déliennes invitent ici à une telle réflexion. Le Gaulois blessé de l'Agora des Italiens ¹⁶³, dont nous venons de mettre en évidence la dorure originelle ¹⁶⁴, permet, tout d'abord, de rouvrir le dossier des consécration attalides dorées.

L'or des souverains hellénistiques

K. Yfantidis rappelle fort opportunément ¹⁶⁵, dans les pages qu'il consacre à la réception hellénistique des statues dorées – que celles-ci fussent en or massif ou seulement « plaquées or » – la place qu'ont joué les souverains de Pergame dans la diffusion de statues iconiques dorées les représentant, aux côtés de divinités mêmes, en parèdres voire en « σύνναοι » de ces dernières.

Attale I^{er}, nous dit Polybe ¹⁶⁶, Eumène II ¹⁶⁷ ou encore Attale III ¹⁶⁸, au témoignage de l'épigraphie, ont eu chacun leur effigie dorée, placée au cœur des sanctuaires mêmes. Nulle sécularisation ni dépréciation, nous semble-t-il ici, de la valeur de l'or. Il s'agissait bien plutôt sinon de hisser stricto sensu au rang des dieux eux-mêmes ces souverains auxquels la fortune souriait ¹⁶⁹, du moins de les traiter « à l'imitation » des divinités dont ils seront désormais les « σύνναοι ».

Ce sont d'abord les Sicyoniens qui, au témoignage de Polybe ¹⁷⁰, se prononcent en faveur d'Attale I^{er}, qui régna entre 241 et sa mort en 197. Le vote, par décret de leur assemblée, d'une « εἰκόνα χρυσῇν », est présenté par l'historien comme une progression dans le degré d'honneurs rendus par les gens de Sicyone à Attale I^{er}, qui a fait acte d'évergétisme une seconde fois à leur égard. On notera que la consécration d'une telle statue-portrait en or s'accompagne de la mise en place d'un sacrifice annuel en son honneur. Le texte précise en effet : « εἰκόνα τε χρυσῇν ἐψηφίσαντο καὶ θυσίαν » ¹⁷¹. La forte

163. J. MARCADÉ et F. QUEYREL, *art. cit.* (n. 79), p. 5-97.

164. Cf. *supra*, p. 275 s.

165. K. YFANTIDIS, *op. cit.* (n. 19), p. 120.

166. Polybe, *Histoire*, XVIII, 16.

167. OGIS, 763, 1. 25 s.

168. *Ibid.*, 332, 1. 7 s.

169. On se reportera ici à l'ouvrage de référence de Ch. HABICHT, *Gottmenschentum und griechische Städte*, Munich, 1970 (2^e éd.).

170. Polybe, *Histoire*, XVIII, 16.

171. *Ibid.*

coordination employée ici pour réunir les deux actes de gratitude témoigne bien du caractère indissociable de la divinisation du souverain par l'or de sa statue-portrait et la mise en place d'un sacrifice annuel. Qu'il s'agisse, encore à cette époque, d'un degré de divinisation inférieur à celui des divinités elles-mêmes, si l'on peut s'exprimer ainsi, tient au vocabulaire employé pour qualifier la statue : « εἰκὼν » et non pas « ἄγαλμα ».

Cette consécration, en l'honneur d'un souverain de Pergame, d'une statue-portrait en or est attestée une seconde fois. Le décret de Pergame en l'honneur d'Attale III (138-133 av. J.-C.)¹⁷², à l'occasion de son retour dans sa ville, ne laisse guère de doute à ce sujet : ce ne sont pas moins de deux statues-portraits équestres, dont l'une au moins était dorée, qui lui sont conférées par décret, en sa qualité de « Sôter », comparable ici à Asklépios – dont il devient explicitement le σύνναος – et à Zeus lui-même, auprès de l'autel duquel son effigie équestre en or – « αὐτοῦ καὶ εἰκόνα χρυσῆν ἔφιππον ἐπὶ στυλίδος μαρμαρίνης παρὰ τὸν [τ]οῦ Διὸς τοῦ Σωτῆρος βωμόν » se placera désormais¹⁷³.

Que ce privilège insigne n'ait pas été alors l'apanage exclusif des souverains de Pergame, les honneurs décernés à Antiochos III et Laodice III par la cité de Téos le prouvent à l'évidence¹⁷⁴. Entre 203 et 190 av. J.-C., deux inscriptions évoquent – explicitement, pour l'une (« εἰκόνι χρυσῇ »), implicitement pour l'autre – le « portrait doré » d'Antiochos III¹⁷⁵. Il s'agit sans doute de l'une des deux statues de culte réalisées¹⁷⁶, nous précise un premier décret des Téiens, « en marbre, aussi belles et d'apparence aussi propres au sacré que possible¹⁷⁷ », « dressées, à côté de l'ἄγαλμα de Dionysos¹⁷⁸ ». La qualification d'« ἀγάλματα μαρμάρινα » pour désigner ces deux statues-portraits ne suffirait pas, bien sûr, à les reconnaître *dorées* stricto sensu, si l'ex-

172. OGIS 332. Dernier état du dossier bibliographique dans M. SARTRE, *L'Anatolie hellénistique, de l'Égée au Caucase*, Paris, 2003, p. 110-111.

173. OGIS 332.

174. M. SARTRE, *op. cit.*, p. 104 s. ; à compléter de J. MA, *Antiochos III et les cités de l'Asie mineure occidentale*, Paris, 2004 (pour la trad. française) qui livre le dossier épigraphique complet : n° 17, p. 351-365.

175. *Lettre d'Antiochos III à Téos* (entre 203 et 190 av. J.-C.) = *ibid.*, n° 19, p. 361-362.

176. La deuxième étant celle de Laodice III elle-même.

177. *Ibid.*, n° 17, p. 352-354 ; il s'agit des l. 45-46 du premier décret.

178. *Ibid.*, l. 44-45.

trait de la correspondance d'Antiochos III aux Téliens cité ci-dessus (p. 311) ne précisait qu'il s'agissait, au moins dans le cas d'Antiochos III, d'un « portrait doré ». Le premier décret plaçant sur un pied d'égalité le frère et la sœur, qui obtiennent chacun un ἄγαλμα d'un type apparemment identique, on considérera ces derniers comme également dorés.

Enfin, le cas des Ptolémées et de leur goût pour les portraits dorés – au reste partagé, on vient de le voir, avec les autres représentants des royaumes hellénistiques – est chose trop connue¹⁷⁹ pour qu'on s'y attarde ici. Observons seulement que, s'il est tentant de rapporter à la dynastie lagide l'un ou l'autre des deux hermès de la Maison de l'Hermès, et notamment de reconnaître Ptolémée III dans l'hermès imberbe A 5637, Jean Marcadé a rappelé – et sans être à ce jour contredit par les faits, à notre connaissance, du moins – qu'il hésitait « à admettre l'existence à Délos de véritables hermès-portraits tant qu'aucune confirmation épigraphique n'aura été découverte¹⁸⁰ ». Si l'on ajoute que le seul candidat éventuel crédible à un portrait lagide est justement, pour nous, celui qui ne présente pas de restes indubitables d'une dorure à la feuille sur le visage¹⁸¹, on reconnaîtra que la dorure supposée naguère par K. Yfantidis mais non reconnue par nous de l'hermès A 5637 ne saurait être ici un argument décisif, en dépit de son caractère séduisant¹⁸², nous l'avouons bien volontiers.

Une apothéose partagée ?

Quoi qu'il en soit, l'or sied à l'évidence au monarque hellénistique, dès la fin du III^e siècle av. J.-C. Son rayonnement, qui confine à l'apothéose, est relayé par l'éclat de ses effigies dorées. Il fait écho, paradoxalement, à celui du vaincu, dont la figure, par excellence, s'incarne dans le Galate défait, blessé à mort, s'effondrant sur lui-même¹⁸³. La découverte que le corps du Gaulois blessé de l'Agora des Italiens était doré à la feuille¹⁸⁴ confirme, au-delà de l'apparent paradoxe, qu'il n'est en réalité d'apothéose que partagée :

179. *MD*, p. 422-423 ; K. YFANTIDIS, *op. cit.* (n. 19), p. 73.

180. *MD*, p. 420-421.

181. Cf. *supra*, p. 288-290.

182. Cf. K. YFANTIDIS, *op. cit.* (n. 19), p. 71, 73.

183. On ne se reportera ici à l'étude toute récente de J. MARCADÉ et F. QUEYREL, *art. cit.* (n. 79), p. 5-97.

184. Cf. *supra*, p. 276 s.

l'éclat du vaincu ne peut que rejaillir sur le vainqueur, les hissant tous deux au degré supérieur de la sphère héroïque pour tout le moins. Le sculpteur du Gaulois blessé avait-il lu Polybe... ? On se souvient en effet de la description que livre ce dernier des Gaulois face aux Romains lors de la bataille de Télamon, en 225 av. J.-C.¹⁸⁵ : « Effrayants aussi étaient l'aspect et le mouvement de ces hommes nus du premier rang, remarquables par l'éclat de leur vigueur et de leur beauté. Tous ceux des premières lignes étaient parés de bracelets et de colliers d'or. Et les Romains, en voyant tout cela, étaient tantôt saisis de frayeur et tantôt, dans l'espoir du butin, doublement animés au combat¹⁸⁶. »

Tous les termes du texte grec mériteraient un commentaire détaillé : c'est bien leur apparence même (« ἐπιφάνεια ») qui rend les Gaulois – du premier rang, donc les plus solides et aguerris – si effrayants, ainsi que leur mouvement (« κίνησις ».) L'une comme l'autre font l'objet d'un traitement particulier dans l'œuvre délienne qui paraît illustrer le texte même : à l'éclat de l'or qui recouvre l'épiderme du Gaulois blessé, qui fait ici écho à l'or dont les adversaires des Romains sont parés¹⁸⁷, s'ajoute son mouvement si particulier, un genou fiché en terre, mais susceptible encore, quoique blessé à mort, de frapper ceux qui le regardent de stupeur effrayée (« ἐξεπλήττοντο ».)

On voit par cet exemple combien les valeurs de l'or sont multiples et croisées : facteur d'héroïsation de celui qui en est recouvert, il est aussi le marqueur ethnique du Galate, auquel, traditionnellement, est associé l'éclat de l'or¹⁸⁸. Il est enfin, chez les Celtes, l'insigne même du pouvoir et ce depuis l'Âge du bronze¹⁸⁹.

185. Polybe, *Histoire*, II, 28-31.

186. Coll. CUF, 1970 (trad. Paul Pedech).

187. Le terme employé par Polybe pour décrire la parure qui orne les Gaulois, qualifiés de (« κατακεκοσμημένοι ») suggère bien – par l'emploi du préverbe « κατα » comme par la valeur d'aspect du participe parfait passif – le caractère achevé de cette dernière, qui brille donc de tout son éclat.

188. Ch. ÉLUÈRE, *L'or des Celtes*, Paris, 1987.

189. Ch. ÉLUÈRE, « Les dépôts d'or à l'Âge du bronze », dans *L'Europe au temps d'Ulysse*, Paris, 1999, p. 168.

Si l'on ajoute à cette « surdétermination » du type la mise en évidence d'un éventuel traitement différencié, de la tignasse comme de la toison pubienne, toutes deux teintées en rouge ¹⁹⁰, conformément aux coutumes capillaires gauloises ¹⁹¹, on appréciera d'autant mieux la force du symbole, visible de manière éclatante au cœur de l'Agora des Italiens, comme le suggèrent dans leur toute récente étude, J. Marcadé et F. Queyrel ¹⁹² qui y reconnaissent un « résumé ou une citation de groupes pergaméniens figurés sans vainqueurs ¹⁹³ ». À moins que ne reprenne de nouveau une certaine vigueur l'hypothèse formulée naguère par P. Moreno, qui proposait de replacer le Gaulois blessé de Délos à l'extrémité nord du portique sud, sur la grande base attalide dédiée par Attale I^{er}, tout près des Propylées ¹⁹⁴. L'objection tenant à la nature du matériau, le marbre, est-elle encore recevable dès lors que celui-ci disparaissait sous l'éclat de l'or ? On se gardera à ce jour de trancher cette délicate question de l'emplacement originel de la statue, tant que l'étude en cours de Ch. Llinas sur le couronnement de cette fameuse base attalide demeurera inédite.

L'or, la richesse et le luxe ostentatoire privés

Marque du divin, insigne du pouvoir, chargé d'une valeur « héroïsante », l'or a-t-il été, à Délos, investi d'une ultime « valeur », comme marqueur du luxe privé d'une clientèle de nouveaux riches ? Si l'on excepte la petite tête féminine dorée (Délos, Inv. A 5357), trouvée en 1903 dans le quartier marchand ¹⁹⁵, dont il reste trop peu pour servir, ici, un quelconque discours, et de toute manière plus vraisemblablement en rapport avec un portrait de souveraine hellénistique ¹⁹⁶, deux statuettes, l'une totalement dorée (Délos, Musée,

190. Cf. *supra*, p. 276 et n. 81.

191. Au témoignage, par exemple de Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique*, V, 18 : « Les Gaulois sont grands de taille ; ils sont la chair molle et leurs chevaux sont naturellement blonds et ils cherchent par des moyens artificiels à rehausser cette couleur : ils les lavent fréquemment avec une lessive de chaux, ils les retirent du front vers le sommet de la tête et la nuque, de sorte qu'ils ont l'aspect de Satyres et de Pans. »

192. J. MARCADÉ, F. QUEYREL, *art. cit.* (n. 79), p. 31 s.

193. *Ibid.*, p. 63.

194. P. MORENO, *Scultura ellenistica*, I, Rome, 1994, p. 285, 302.

195. *MD*, p. 114, pl. VII.

196. K. YFANTIDIS, *op. cit.* (n. 19), p. 73, suggère – après Jean MARCADÉ (*MD*, p. 422) – cette piste pour rendre compte de la dorure de cette tête, dans ce cas précis.

inv. A 4134), l'autre partiellement (Délös, Musée, inv. A 4200) invitent éventuellement à se poser une telle question, qu'évoquait V. Brinkmann à propos de l'Anubis A 5280¹⁹⁷. Éliminons cependant d'emblée cette dernière œuvre du débat ; elle relève en effet d'une consécration religieuse.

On versera d'abord à ce délicat dossier le témoignage éventuel d'un texte – certes tardif et donc a priori hors de notre champ chronologique – de Clément d'Alexandrie sur le peintre Apelle : « Ἀπελλῆς ὁ ζωγράφος, θεασάμενός τινα τῶν μαθητῶν Ἑλένην πολύχρυσον γράφοντα ὦ μειράκιον, εἶπεν, μὴ δυνάμενος γράφαι καλὴν, πλουσίαν πεποίηκας¹⁹⁸. »

Quelle part de réalité historique accorder à ce propos attribué à Apelle et qui participe d'abord du discours édifiant de l'auteur avant tout chrétien, quoique nourri aux sources de l'hellénisme ? L'association qui nous intéresse ici est explicitement celle de l'or et de la richesse, à l'exclusion de la beauté même (physique voire morale). Si Clément d'Alexandrie la formule, pour mieux la condamner, c'est sans doute qu'elle avait une certaine vigueur dans l'Empire des II^e et III^e siècle de notre ère. Mais, peut-on la rapporter aux contextes antérieurs et à l'époque hellénistique en particulier ? Après tout, Apelle lui-même s'inscrit en faux contre une telle « valeur » de l'or, qu'il refuse d'enseigner à ses élèves. Les deux statuettes déliennes, quoique trouvées en contexte « privé », Maison des Masques pour l'une, Maison de l'Hermès pour l'autre, ne sont peut-être que le témoignage de la piété de leurs propriétaires et occupants à l'égard des divinités féminines que ces deux œuvres « incarnent ». Il est frappant, en effet, de voir, si l'on s'en tient au cas de la seule effigie A 4200, à quel point cette association de la pourpre et de l'or fait écho, quoique sous une forme sinon miniature du moins réduite, aux descriptions que l'épigraphie délienne nous a laissées de statues de culte habillées de tels vêtements¹⁹⁹ qui ont bien pu faire l'objet de transcriptions plastiques à échelle réduite.

197. « Ein Zeugnis für die Geschmacksvorstellungen eines neureichen Lebensluxus ? », V. BRINKMANN, « Die blauen Augen der Perser... », *art. cit.* (n. 84), p. 178 et fig. 319-320.

198. *Pédagogue*, II, 125 : « Le peintre Apelle, ayant remarqué que l'un de ses élèves peignait une Hélène couverte d'or, lui dit : « Jeune homme, ne sachant la peindre belle, tu l'as faite riche. »

199. Liste et description dans *MD*, p. 96-97. Il s'agit de Léo, d'Artémis et d'Aphrodite.

Loin d'être le signe éventuel du (mauvais) goût d'une population de nouveaux riches, on reconnaîtra donc plutôt, dans ces témoignages de la petite sculpture en marbre polychrome et/ou dorée, la marque privée ou semi-publique, sinon toujours du culte rendu à ces divinités féminines déliennes et « à la mode » que sont Léo, Artémis ou Aphrodite, du moins de l'εὐσέβεια de leurs adorateurs, qui en soignent l'éclat y compris dans l'ombre de leurs oratoires privés ²⁰⁰.

Brigitte BOURGEOIS et Philippe JOCKEY

200. Qu'il nous soit permis, en concluant, d'adresser nos très vifs remerciements à toutes celles et à tous ceux qui ont rendu cette étude comme sa publication possibles. Que M. Jean Marcadé, membre de l'Institut, qui accueille aujourd'hui notre étude dans le *Journal des Savants* trouve ici l'expression de toute notre gratitude. Nous souhaitons également remercier pour l'ensemble des facilités qu'ils nous ont accordées, M. Nikolaos Kaltsas, directeur du Musée national d'Athènes, M^{me} Eleni Kourinou, conservateur du département des Sculptures, M. Panayotis Chatzidakis, conservateur du Musée de Délos. Nos remerciements vont naturellement à MM. Dominique Mulliez et Jean-Pierre Mohen, respectivement directeurs de l'École française d'Athènes et du Centre de recherche et de restauration des musées de France, pour leur indéfectible soutien. Merci enfin, pour leur concours et la qualité du dialogue instauré, à M^{mes} Daniela Gallo (université de Paris-IV), Hélène Guichard et Dominique Robcis (CRRMF) et Sophie Basch (Institut universitaire de France).