

Marbres antiques en couleurs : « kitsch » aujourd'hui, légitimes demain ?

Camille BÉGUIN

Université Côte d'Azur, SIC.Lab Méditerranée (UPR 3820)

beguin.camille@gmail.com

Abstract: In 2019, The Museum of Mediterranean Archeology in Marseille opened its new permanent exhibition, which offers visitors the opportunity to (re)discover its collections in a new light - with their original colors : “Thus, contrary to this diaphanous Antiquity, we have to exercise a colossal effort of imagination to glimpse what the colorful environment of the Ancients could look like, what they like to see and which, for us, is more akin to “kitsch” than to the ideal splendor of our ancient imagination”, specifies one of the texts in the exhibition. The use of this notion (frequent in this context) raises questions: what does it really refer to and what does it cover when it is associated with works from the past? Can antique marbles be polychrome without being kitsch? To answer these questions, our analysis is based on a corpus made up of interviews and observations. Through the data collected, we understand that polychrome antique marbles are considered kitsch because the color transforms an idealized past into a commercial Antiquity, and works of art into consumer products. But above all, the field shows that polychrome antique marbles are considered kitsch because they are unusual – “kitsch” then designating an ephemeral state.

Keywords: *ancient marbles, polychromy, kitsch, transition.*

« Teindre fils et textiles, se maquiller et se parer de bijoux, utiliser des matériaux de construction polychromes ou les orner de tracés multicolores... Autant de pratiques qui montrent que la couleur était partout présente dans la vie quotidienne de l'Antiquité méditerranéenne. Les arts graphiques n'y échappaient guère. La couleur parachevait toute sculpture, soulignait les lignes architecturales, habillait des murs entiers de scènes figurées ou de formes décoratives, ornait de même les objets rituels ou usuels et couvrait bien entendu les tableaux mobiles, ces *pinakes* qui sont rarement parvenus jusqu'à nous, du fait de leur support fragile.

Loin du camaïeu de couleurs pâles que revêtent aujourd'hui les œuvres du passé, usées et blanchies par le temps ou par des « restaurations » excessives, le goût fût longtemps à une vive polychromie. **Ainsi, à rebours de cette Antiquité diaphane, il nous faut faire preuve d'un effort d'imagination colossale pour entrevoir ce à quoi pouvait ressembler l'environnement coloré des Anciens,**

ce qu'ils se plaisent à voir et qui, pour nous, s'apparente plus au « kitsch » qu'à la splendeur idéale de notre imaginaire antique [...]. »¹

L'association du « kitsch » et de l'Antiquité peut surprendre bien qu'elle ne soit pas inédite. Lorsque des artistes contemporains s'approprient et détournent des références antiques, ou lorsque leurs œuvres investissent des sites archéologiques ou monuments historiques, il n'est pas rare que le produit de ces associations soit jugé kitsch [Besnard 2019]. Au musée d'archéologie méditerranéenne de Marseille, il n'est ni question d'art contemporain, ni de réappropriations éphémères et pourtant, le « kitsch » a fait son entrée dans les textes du nouveau parcours permanent de l'institution. Lorsque l'équipe du musée entreprend en 2016 la refonte de son parcours permanent, elle souhaite proposer un discours sur les couleurs originelles de ses collections, et notamment celles des marbres antiques. Cette réalité archéologique – les marbres n'étaient pas laissés nus mais bien peints et polychromes – est connue des scientifiques depuis longtemps [Jockey 2013 ; Bourgeois 2012 et 2014 ; Grand-Clément 2010 et 2018]. Si de nombreuses expositions temporaires sont dédiées à ce sujet², la polychromie des marbres reste toutefois cantonnée à une actualité patrimoniale et s'efface des parcours permanents une fois passée la temporalité de l'événement. Le musée marseillais, à travers ses textes et grâce à l'archéologie expérimentale, souhaite ainsi pérenniser la médiation de ces savoirs et tente de déconstruire les représentations circulantes – non pas une « Antiquité diaphane » mais un « environnement coloré », dans lequel « la couleur parachevait toute sculpture ». Une ombre au tableau se dessine toutefois puisque cette Antiquité polychrome « s'apparente plus au *kitsch* qu'à la splendeur idéale de notre imaginaire antique ». Le recours à cette notion fréquemment employée dans ce contexte interroge : à quoi se réfère ici l'adjectif kitsch ? Que recouvre-t-il, lorsqu'il est associé aux œuvres du passé ? Les marbres antiques peuvent-ils être polychromes sans pour autant être kitsch ? Pour répondre à ces questions, notre analyse s'appuie sur un corpus constitué d'entretiens (menés avec des professionnels et des visiteurs de musées) et d'observations (menées dans plusieurs institutions muséales). Les résultats sont présentés en trois temps, à commencer par un état des lieux de la couleur au musée. Le fait que la couleur s'observe plus souvent sur les supports de communication et dans les boutiques de musée, que dans l'exposition elle-même, suggère qu'elle fait davantage médiation vers nos sociétés actuelles. Caractéristique de la modernité, la couleur transforme

¹ Extrait d'un texte du Musée d'archéologie méditerranéenne de Marseille, intitulé « De la couleur avant toute chose ! », nouveau parcours permanent inauguré en mars 2019.

² On pense notamment à l'exposition itinérante *Bunte Gotter. Die Farbigkeit Antiker Skulptur (Dieux en couleurs. La polychromie de la sculpture antique)* qui, depuis la première édition en 2003 à Munich, a investi plus d'une vingtaine de pays, principalement en Europe et aux États-Unis. L'exposition est actualisée à plusieurs reprises et la dernière version, sous-titrée « *golden edition* », a été présentée à Francfort du 30 janvier 2020 au 26 septembre 2021. Citons également l'exposition temporaire *Transformations. Classical Sculpture in colour* proposée par la Ny Carlsberg Glyptotek (Copenhague) du 13 septembre au 7 décembre 2014 ; et en France, l'exposition *Regard sur une œuvre. Les couleurs de la Korè*, présentée au Musée des beaux-arts de Lyon du 4 décembre 2015 au 29 février 2016.

une Antiquité classique idéalisée en une Antiquité kitsch et commerciale. Mais puisque le passé n'existe qu'à travers les récits et les images que nous produisons, il nous faut nuancer ce constat et montrer que le kitsch se réfère plus exactement à certaines productions médiatiques (comme le reflètent les propos des professionnels de musées). Les discours des visiteurs interrogés apportent enfin quelques éclaircissements supplémentaires quant au recours au « kitsch », lorsque la notion semble utilisée pour désigner l'inhabituel et l'incongru. Si une statuare antique polychrome est kitsch car surprenante, alors le kitsch n'est qu'éphémère ; comme le formule le philosophe Jean Robelin, « le kitsch n'est plus kitsch quand l'art l'est devenu » [Robelin 2014 : 204].

Une Antiquité kitsch et commerciale : des *a priori* visibles dans l'institution muséale

Pour comprendre ce que recouvre l'usage du « kitsch », il est utile d'observer les espaces du musée qu'investit généralement la couleur. Faisant cela, un premier constat s'impose à l'observateur : la couleur donnée à voir est quasi absente des parcours permanents exposant la statuare en marbre. Les restitutions polychromes, pourtant nombreuses dans les journées d'étude ou les publications scientifiques, sont peu exploitées pour construire une médiation pérenne dans l'exposition³ ; et si elles le sont dans le cadre d'exposition temporaire, elles sont ensuite archivées et s'éloignent de l'objet redevenu achromatique. Les parcours d'exposition ne reflètent donc pas l'environnement coloré caractéristique des sociétés passées, que ce reflet se réalise à partir de restitutions scientifiques ou du matériel scénographique à disposition (cimaise, éclairage, etc.). Pour justifier cette absence, les professionnels interrogés invoquent diverses raisons parmi lesquelles figure l'incapacité de l'image à traduire le caractère hypothétique des savoirs ou à l'inverse, sa capacité à détourner l'attention de l'objet de collection, ce dernier devant primer dans la relation du visiteur au patrimoine. La conséquence : une couleur qui se lit mais qui ne se donne pas à voir et des outils de médiation essentiellement achromatiques (schéma, maquette et dessin en noir et blanc).

Pourtant, tous les espaces du musée ne sont pas concernés par cette absence de couleurs : la couleur investit plus fréquemment les espaces de communication et d'exploitation du patrimoine, pour reprendre la typologie de Jean Davallon [2006]. Lorsqu'elle est utilisée dans la stratégie de communication de l'institution, c'est semble-t-il pour moderniser et dynamiser son image. C'est le cas par exemple de la communication du Musée de la Romanité récemment ouvert à Nîmes. Celle-ci use particulièrement de couleurs contrastées à savoir le bleu, le rouge, le jaune et le vert. Sur le site internet de l'institution comme dans l'ensemble

³ Quelques cas étrangers font toutefois figure d'exception. On pense par exemple au British Museum, qui présente de manière permanente différents outils de médiations relatifs aux couleurs du Parthénon (mais ces outils sont exposés dans des salles distinctes de celles abritant les vestiges du monument). Le musée de l'Acropole accorde également une place relativement importante à ces savoirs, en faisant dialoguer restitutions polychromes et objets originaux, même si la couleur est davantage présente pour la période archaïque (période pour laquelle elle est plus facilement concevable) que pour les périodes plus tardives.

des supports de communication, un motif composé de quatre carrés colorés se répète (**figure 1**). Comme cela se devine néanmoins sur une des photographies dévoilant une partie du parcours (**figure 2**), ce motif est bien virtuellement superposé à une scénographie ne cachant pas sa filiation au modèle du *white cube*. La couleur des marbres, et celle plus généralement de la statuaire, ne fait l'objet d'aucun dispositif de visualisation⁴. Pourquoi donc faire de la couleur un élément constitutif de l'horizon d'attente des visiteurs, pour ensuite ne pas le satisfaire? La couleur, indigne de figurer dans l'exposition, ne servirait-elle qu'à faire vendre ?



Figure 1 : Exemples de supports de communication du musée de la Romanité, Nîmes.



Figure 2 : Captures d'écran du site internet du musée de la Romanité, Nîmes.

⁴ Cela aurait pu être le cas par exemple pour la « Statue fontaine de Neptune » (II^e siècle ap. J.-C.), dont l'étude a révélé des traces de bleu et de rouge, comme cela est écrit sur le cartel de l'œuvre. Aucune restitution n'est proposée, alors qu'une vidéo d'aide à l'interprétation (située à l'écart du parcours principal) se clôt par la reconstitution de la statue dans son contexte d'origine. L'objet reconstitué est numérisé dans son état de conservation actuel, c'est-à-dire patiné. Dans le reste du parcours pourtant, la polychromie d'autres médiums est médiatisée par l'image : couleurs des fresques, de la mosaïque, des textiles, de la verrerie.... Seules les collections lapidaires sont exclues de ce discours.

Ces mêmes questions se posent lorsque l'on compare parcours d'exposition et boutiques de musée. Dans celle du Musée du Louvre comme sur le site en ligne de la RMN (qui approvisionne ces espaces), des réductions de statues célèbres sont mises en couleurs et proposées à la vente (**figure 3**). Ainsi en est-il de la *Vénus de Milo* pour laquelle le site précise :

Contrairement aux idées reçues, ce n'est pas pour la pureté de sa blancheur que les artistes de l'antiquité avaient recours au marbre. Sur de nombreuses œuvres les recherches au microscope ont révélé des traces de pigments rouges, bleus, verts, ou jaunes. Surprise : la sculpture grecque était polychrome. Pour suggérer l'esprit de la sculpture antique, considérée à tort comme austère, les Vénus de Milo ont donc été habillées de couleurs vives.⁵



Figure 3 : Réductions colorées de la Vénus de Milo, vendues dans la boutique du Musée du Louvre, Paris.

Alors que le parcours permanent de l'institution se caractérise par une ambiance chromatique peu chatoyante, de nombreux produits dérivés exposés à la vente sont colorés. Les espaces mercantiles des musées prennent en charge la diffusion de ces savoirs, relayant ainsi le discours de l'exposition. De nouveau, la légitimité d'une statuaire polychrome interroge : lorsqu'elle se rapporte aux marbres antiques, la couleur ne serait-elle qu'au service d'une stratégie marketing qui n'a de place au sein des collections ? Qui l'empêche d'entrer dans les salles de musées et de dépasser les frontières de ses boutiques ? Ces interrogations font écho à celles qui ont jalonné l'histoire de la photographie couleurs, et l'arrivée de cette dernière dans une esthétique jusque-là dominée par les nuances de gris : « le noir et blanc

⁵ En ligne, consulté le 3 mai 2022 : <https://www.boutiquesdemusees.fr/fr/antiquites-gallo-romaines-greco-romaines/venus-de-milo-pop-bleu-clair/14443.html?r=I.2ZyL2NhZGVhdXgvMTEeXlWFudGlxdWl0ZXMtZ2FsbG8tcm9tYWluZXMtZ3JlY28tcm9tYWluZXMtMS8%253D>. Notons d'ailleurs que, si ce texte fait état d'une *poly*-chromie, chaque reproduction prise individuellement reste monochrome et ce n'est que leur juxtaposition qui crée une impression polychrome.

serait l'art ; la couleur serait commerciale » affirmait le photographe William Eggleston, lui qui a « connu ce préjugé », celui d'une couleur « *a priori* interdite au musée », comme le commente le journaliste Michel Guerrin [2001].

À partir de ces constats, il est possible de formuler une première interprétation de l'usage du « kitsch » tel qu'il est utilisé dans le nouveau texte du musée d'archéologie méditerranéenne de Marseille. Une statuaire polychrome remet certes en cause nos imaginaires mais assimile surtout l'Antiquité à nos sociétés de consommation actuelles, marchandes et mercantiles (bien que nos sociétés ne se résument heureusement pas qu'à cela). Cette piste interprétative est d'abord corroborée par la définition du *Dictionnaire historique de la langue française* : le « kitsch » est un « concept inséparable de la triade industrie-masse-consommation », désignant le « caractère esthétique d'objet de grande diffusion » et « dont la finalité et le sens sont transférés » [2019 : 1992]. Ainsi, la communication et les produits dérivés patrimoniaux en couleurs nous mettent moins en contact avec un passé idéalisé ou avec les œuvres elles-mêmes qu'avec leur image actualisée dans le présent. Cette interprétation explique pourquoi la couleur s'assume plus aisément dans ces espaces et dans une moindre mesure dans l'exposition. Cette contradiction nous apparaît particulièrement visible dans l'étiquette accompagnant les reproductions de la *Vénus de Milo* : alors que le texte fait état des savoirs archéologiques et renvoie donc aux sociétés passées, le titre du produit figurant sur l'étiquette en boutique – « Vénus Pop » – renvoie à une culture populaire caractéristique de la seconde moitié du XX^e siècle.

La vulgarité d'une statuaire polychrome – au sens de grossier ou de simplement ordinaire – s'oppose ainsi à nos représentations d'une statuaire gréco-romaine marmoréenne et de son monde d'origine. Lorsqu'Abraham Moles étudie le phénomène kitsch, il montre que celui-ci repose sur « une civilisation consommatrice qui produit pour consommer et crée pour produire, dans un cycle culturel où la notion fondamentale est celle d'accélération » [1971 : 78]. Puisque nos représentations de l'Antiquité se situent à l'antipode du modèle de société qu'implique le kitsch, nous comprenons mieux pourquoi une Antiquité polychrome, si elle est jugée kitsch, peine à faire sa place au musée. Au-delà de ce constat, c'est le raisonnement qui lui est sous-jacent qu'il nous faut relever, puisque considérer l'Antiquité comme kitsch-car-polychrome, c'est faire de la couleur le symbole de cette accélération, le symbole d'une société en perpétuel mouvement (une accélération et un mouvement connoté là aussi péjorativement, synonymes de précipitation irréfléchie et de comportement frénétique). Si l'on s'abstient de tout jugement dépréciatif, il est possible d'admettre également que l'Antiquité est jugée kitsch-car-polychrome lorsque la couleur symbolise la vie, auquel s'oppose l'inanimé et le silencieux (plus facilement distanciable et donc idéalisable, comme le passé lui-même). Lorsqu'il s'agit de comparer les versions achromatique et polychrome de la statuaire antique, cette tension entre le vivant et le mort, entre le bruyant et le silencieux, fait en effet surface comme le relève l'historienne Adeline Grand-Clément [2005]. En témoignent pour exemple les notes de cours du

professeur David d'Angers, qu'il rédige après avoir observé la maquette polychrome des frontons d'Égine, à Munich en 1834 :

Plus une statue sera coloriée avec art, plus le spectacle en sera rendu intolérable par l'immobilité de la pierre. Ce qui fait comprendre parfaitement combien serait grossière la sculpture coloriée, ce sont les têtes exposées dans les vitrines de coiffeurs. Elles ont la couleur de la vie, une chevelure naturelle, des prunelles qui regardent sans voir ; cela fait horreur. [...] L'immobilité de la vie physique fait songer à la mort et à la putréfaction qui la suit. La mission de la sculpture est toute différente : notre art consacre une existence éternelle contre laquelle la vieillesse ne peut rien ; aussi convient-il que la blancheur du marbre soit à l'œuvre plastique comme un vêtement d'immortalité. [*in* Schvalberg 2014 : 144].

Sculpture polychrome et buste de coiffeur manqueraient tous deux de distinction et d'élégance. Surtout, la comparaison de l'œuvre d'art antique avec l'objet trivial contemporain projette la première dans le monde du second. La littérature sur le kitsch nous permet ainsi de comprendre pourquoi la couleur est cantonnée à certains espaces et ne s'inscrit pas sur tous les supports : elle risquerait de transformer les objets de collection en produits culturels et son entrée dans l'exposition engendrerait, tout comme le kitsch selon Martial Guédron, « l'intrusion de la réalité quotidienne et mercantile dans le domaine idéal de l'art, des salles de ventes, des galeries et des musées » [Guédron 2015 : 153]. Néanmoins, lorsque David d'Angers formule ces propos, il n'est pas en contact avec le temple d'Égine tel que le voyaient les Anciens (comment le pourrait-il ?), mais bien avec une maquette polychrome. Puisque nous ne sommes pas en liaison directe avec ces sociétés mais bien avec des productions qui médiatisent notre relation à l'Antiquité, il nous faut approfondir ce à quoi se rapporte l'adjectif « kitsch » dans ce contexte – c'est-à-dire à des restitutions dont les propriétés plastiques sont dévaluées.

Des restitutions kitsch et enfantines : colorier *versus* restaurer

L'analyse des discours des professionnels de musée montre en effet que le kitsch désigne moins l'Antiquité elle-même, de manière absolue, que les restitutions produites et jugées non à la hauteur de l'objet sculpté. Ce ne serait donc pas tant ce que se plaisaient à voir les Anciens que nous jugeons kitsch (comme le formule le musée d'archéologie méditerranéenne de Marseille dans son nouveau texte de médiation) que ce que nous voyons et produisons aujourd'hui avec toute notre culture visuelle et nos filtres culturels. Une vidéo de vulgarisation diffusée en 2019 par la chaîne Arte, intitulée *Les statues n'étaient pas blanches*, illustre bien cette nuance. Pendant qu'à l'image sont montrées des « essais de polychromie » (des moulages en plâtre peints plus précisément) la voix off commente sur le ton de l'humour : « le public et les scientifiques sont sceptiques, c'est assez kitsch et il faut le dire, pas bien joli ». Puis, un des archéologues français spécialistes de la polychromie antique explique :

Je pense que le public a raison de ne pas vouloir voir ces statues telles qu'elles sont colorées. Il est impossible que les Grecs aient aussi mal peint en ayant aussi magnifiquement sculpté. Il nous faut aujourd'hui trouver des artistes, certainement, qui ont

ce génie de la peinture. La palette on la connaît mais les gestes, les liants et les patines, ça reste encore un domaine de la recherche encore tout à fait passionnant d'ailleurs mais qui reste ouvert. Il y a beaucoup de travail encore. (voix off) Il y en a du boulot. Pour le moment, c'est le *statu quo*. On laisse les statues en blanc, à défaut de savoir les peindre. Et pas facile d'admettre que tout un pan de l'histoire de l'art repose sur un mythe. Il n'y a vraiment que Jean-Luc Godard pour préférer la sculpture grecque en polychromie.⁶

Il faudrait donc savoir peindre pour restituer, et puisque seuls les artistes savent le faire, cette tâche devrait leur être confiée. Mais de quels artistes est-il question ? Faut-il un maître du glacis et du *sfumato* tel Léonard de Vinci ? Le style de Gauguin serait-il acceptable, malgré l'aplat de rouge utilisé dans *La vision après le serment* [1888], débattu à l'époque par de nombreux critiques ? Et le peintre Mondrian n'est-il pas aussi un artiste ? Si ces questions sont quelque peu provocatrices, elles ont toutefois le mérite de mettre en avant la subjectivité du raisonnement (c'est-à-dire une certaine conception du « génie de la peinture ») et ses conséquences (la restitution polychrome devrait égaler l'œuvre sculptée pour être exposée). Lorsque nous interrogeons des conservateurs de musée – en l'occurrence ceux du Musée du Louvre – leurs propos témoignent des mêmes exigences esthétiques formulées à l'égard de ces outils de médiation :

Le moulage en plâtre c'est moins cher, mais il y a ce côté atone, mat, qui ne fonctionne pas. Parce qu'on sait très bien maintenant, à force d'étudier ces couches picturales qu'il y avait des effets de glacis, des effets de *gnanosis* par-dessus, etc. Et qu'on n'utilisait pas le meilleur marbre pour rien. Donc il y avait quand même ce jeu du support. Parce qu'il n'y avait pas tout le temps cette préparation blanche (une sous-couche), parfois oui et parfois non. [...] Le plâtre, pourquoi pas, mais c'est quand même moins satisfaisant que le marbre. [conservateur 1, Musée du Louvre 2019].

Tout est faux dans ce qu'ils proposent. Parce que c'est du plâtre et non pas du marbre, les pigments sont modernes, donc déjà il y a un problème de produits à la base. Les liants sont modernes. Et enfin, ils ne respectent pas du tout, la mise en couleurs des artefacts antiques puisque, ils posent une seule couleur en aplat. Donc c'est d'une violence totale, ce n'est pas du tout ce qu'ils faisaient parce qu'on voit bien effectivement qu'au contraire ils procédaient souvent par strates, par superposition, par mélanges très subtils de couleurs, pour obtenir justement cette modulation des coloris, qu'il n'arrive pas du tout à faire... [conservateur 2, musée du Louvre 2015].

Les Allemands sont allés très loin dans la restitution des couleurs [...] avec les moulages, bon là on va très loin, ils vont très loin. Parfois, de manière un peu excessive. D'abord parce que ça reste de la théorie, et que parfois les couleurs qu'ils restituent sont extrêmement vives, alors qu'on ne sait pas si c'était aussi... Et que moi, qui ai beaucoup l'habitude de voir les marbres peints de Grèce du Nord, de Macédoine antique, c'est beaucoup plus subtil, ça n'a rien à voir. [conservateur 3, Musée du Louvre 2015].

Les reconstitutions sont donc discutées à plusieurs niveaux : pour le rendu coloré qu'elles proposent (mat), le mode d'application (en aplat uniforme) et les

⁶ En ligne : <https://www.arte.tv/fr/videos/086962-007-A/gymnastique/> (consultée le 4 mai 2022).

matériaux utilisés (le support de plâtre, les pigments et les liants modernes). Toutes ces caractéristiques pourraient pourtant être secondaires si les propositions étaient présentées comme schématiques. Face à une maquette de monument, professionnels et publics savent bien que les murs n'étaient pas en carton plume, ou que la couleur de la brique rouge n'est pas celle du crayon rouge utilisé. Et pourtant, ce décalage avec le réel ni ne pose problème, ni ne semble interrogé. De la même manière, les restitutions dédiées à la forme des objets réalisées à l'aide d'un modeste trait noir, très communes dans l'exposition, sont bien schématiques. Le trait forme un simple contour et ni les détails sculptés ni la texture du marbre ne sont évoqués. En tant qu'outil d'aide à l'interprétation, ces propriétés plastiques ne sont pas la priorité. Lorsqu'il est question de couleur, ces propriétés dérangent pourtant. Si les restitutions polychromes étaient pensées comme schématiques (pour donner une idée de la couleur sans pour autant prétendre proposer une version originelle), un aplat coloré pourrait simplement signifier que tel pigment a été localisé à tel endroit⁷. Les professionnels de musées ne s'autorisent pas cette abstraction et évitent ainsi de produire des images qui relèveraient selon eux davantage d'un coloriage que d'une restauration. Restituer la couleur serait un travail d'artiste, alors que mal le faire s'apparenterait à un jeu d'enfant. Le vocabulaire relatif au jeu est en effet utilisé pour qualifier les restitutions qui ne seraient pas des œuvres d'art : lorsque des restitutions polychromes kitsch sont produites, leurs auteurs « s'amuse » à colorier ou à « badigeonner » les sculptures.

De nouveau, la littérature sur le kitsch nous aide à approfondir l'analyse, et notamment la distinction faite par Martial Guédron entre kitsch au premier et au second degré. Alors que le second s'assume en tant que tel et correspond à « un mauvais goût sciemment cultivé et distancié de manière ludique », le premier s'ignore et s'apparente à « un mensonge esthétique » [Guédron 2015 : 154-155]. Si l'on suit le raisonnement de l'historien de l'art, la restitution dans l'exposition « parasite l'art véritable » alors qu'à sa périphérie (dans les espaces de communication et d'exploitation du patrimoine), la couleur aurait pour fonction « de flatter les consommateurs », leur donnant l'illusion de pouvoir « acquérir un statut socioculturel à moindres frais et sans trop de peine » [Guédron 2015 : 161]. Les données recueillies sur le terrain montrent en effet comment le produit dérivé coloré est un kitsch valorisé au second degré, alors que les restitutions sont jugées kitsch au premier degré. Elles participeraient d'un mensonge esthétique (en comparaison à ce que devrait être une sculpture antique polychrome) et relèveraient d'« un art de faible niveau intellectuel et facilement consommé par les masses » – selon la définition du kitsch par Clément Greenberg [1939], reformulée par Martial Guédron [Guédron 2015 : 154].

⁷ Les moulages peints présentent tout de même une spécificité en comparaison aux restitutions en deux dimension : puisqu'ils sont des copies grandeur nature, ils instaurent un rapport particulier aux originaux, du fait de la fidélité formelle entre les deux. Par conséquent, s'il est possible de peindre schématiquement une copie, l'intention pourrait ne pas être comprise : du fait que la copie peut formellement se substituer à l'original, la référence au réel qu'instaure le moulage peut plus facilement se transposer à sa mise en couleur, même si celle-ci est schématique.

Par ailleurs, même quand des « artistes » (sous-entendu institués comme tels) s'emparent du sujet, le résultat peut être aussi insatisfaisant que celui issu du travail de scientifiques. Ainsi en est-il des œuvres de Francesco Vezzoli qui dans une démarche artistico-archéologique, achète des antiques aux enchères pour les repeindre. Dans le catalogue de l'exposition temporaire que la Collection Lambert lui dédie en 2019, on peut lire :

Il en ressort des antiques qui, dans cette opération de restitution, finissent par ressembler à des sculptures contemporaines, pas si éloignées de celles d'un Jeff Koons – par exemple *True Colors (A Marble Head of the Resting Satyr)*, 2014. Là, dans une étrange opération de renversement, le retour à l'origine donne une couleur contemporaine à ces œuvres : l'authentique se transforme en artifice, le beau en kitsch, le minéral en fard, etc. Toutes ces opérations d'appropriation contiennent, plus encore dans ce geste littéralement sacrilège de restitution de ces antiques à un état originel que dans les pastiches, une leçon sur les régimes d'authenticité des œuvres muséales. [Martin 2019 : 136-137]

L'extrait appelle quelques commentaires. Premièrement, le fait qu'une « couleur contemporaine » soit directement associée aux notions d'artifice, de kitsch et de fard, auxquelles s'oppose la triade authentique-beau-minéral. La contemporanéité des œuvres n'apparaît pas comme une caractéristique positive, mais plutôt comme un défaut des objets. Deuxièmement, le choix de comparer les restitutions de Francesco Vezzoli (censées se référer à la sculpture polychrome antique) à l'œuvre de Jeff Koons n'est pas non plus anodin. Il n'est pas question de n'importe quel artiste du XXI^e siècle, mais de celui qui polarise un certain nombre de débats dans le champ de l'art contemporain, notamment critiqué pour son inauthenticité (en cause par exemple son parcours professionnel d'ancien *trader*, aujourd'hui à la tête d'une entreprise à qui il sous-traite la réalisation de ses œuvres). Sa production est aussi jugée triviale, aux sujets faciles et surtout aux couleurs vives, généralement excessives⁸. La couleur – point commun entre les deux artistes, est aussi selon Abraham Moles une des caractéristiques plastiques de l'objet kitsch. Lorsqu'il tente de définir les indicateurs spécifiques de l'esthétique kitsch, Abraham Moles mentionne en effet les teintes chromatiques dominantes : « les couleurs sont souvent un élément intrinsèque de la *gestalt Kitsch*. Les contrastes de couleurs pures complémentaires, les tonalités des blancs, en particulier le passage du rouge au rose bonbon fondant, au violet, au lilas laiteux, les combinaisons de toutes les couleurs de l'arc-en-ciel qui se mélangent les unes aux autres sont un caractère fréquent du colorisme Kitsch. »⁹ [Moles 1971 : 80] Un autre indicateur concerne les matériaux

⁸ C'est ce qu'en déduit Jérôme Glicenstein des critiques adressées à son égard : « Au fond, ce qui caractérise Koons, plus que le mauvais goût, c'est sans doute l'idée d'un excès par la superposition : c'est l'ajout de reflets inutiles sur des sculptures classiques (ce qui contribue à en renforcer le caractère kitsch) ; la transformation d'objets dérisoires en monuments par l'agrandissement ou l'utilisation injustifiée de matériaux précieux, bronze, marbre, porcelaine, etc. » [Glicenstein 2015 : 173].

⁹ Cette énumération entre d'ailleurs en résonance avec la description faite par Brigitte Bourgeois des couleurs de la sculpture hellénistique : « La richesse des effets picturaux se déploie largement : la tunique (ou chiton) est ornée de broderies multicolores, à l'imitation des luxueuses étoffes tant prisées par la clientèle hellénistique. Sur le bas du chiton, pas moins de onze bandes se superposent, en un chatouement de couleurs qui joue de l'éclat

utilisés, qui « se présentent rarement pour ce qu'ils sont. Ils sont déguisés : bois peint en imitation de marbre, colonnes de fonte simulant le stuc, etc. » [Moles 1971 : 80]. Autrement dit, il y a tromperie sur la marchandise et l'objet *kitsch* ne dit pas vraiment ce qu'il est. De la même manière, la couleur dissimule la surface du marbre, la sculpture peinte mélange les genres et crée une confusion taxinomique [Grand-Clément 2005].

Enfin, en mobilisant les notions d'« authentique », de « régimes d'authenticité », d'« état originel » et d'« œuvres muséales », l'historien François-René Martin pointe une tension propre à la médiation des couleurs de la statuaire antique : la redéfinition de ce qui fait l'authenticité d'un patrimoine. Si l'authenticité est une notion polysémique pour laquelle il n'est pas nécessaire d'entrer ici dans le détail, admettons sa dimension subjective [Heinich 1999 et 2015], le fait qu'elle se construise au présent et qu'elle puisse s'apparenter à ce qui est conventionnel. Le kitsch employé pour qualifier la statuaire polychrome et ses images peut alors être compris comme synonyme d'inauthentique car inhabituel. Le kitsch serait alors utilisé pour désigner ce qui est transitoire.

Une statuaire polychrome kitsch car inhabituelle

Comme l'écrit l'artiste et essayiste David Batchelor dans *La peur de la couleur*, « La 'normalité' est vêtue de noir et de blanc ; on ajoute de la couleur et, pour le meilleur ou pour le pire, tout commence à s'effondrer. » [2001 : 69] Nous sommes en effet habitués à contempler ces statues sans couleurs et à déambuler dans des atmosphères achromatiques voire minérales. Puisque la couleur ne nous est pas familière dans ce contexte particulier, il n'est pas étonnant qu'elle puisse en surprendre certains et en déranger d'autres – et que le kitsch émerge pour traduire cette gêne. Dit autrement, le kitsch serait affaire d'habitude (ou de non-habitude) puisqu'il émerge lorsque nos représentations sociales sont mises à mal. Certains auteurs ont en effet proposé de considérer le kitsch comme caractéristique de la transition (avant que l'habitude n'existe et qu'une nouvelle norme soit fixée). Dans « Le style kitsch et l'ère kitsch », Norbert Elias identifie les conditions d'émergence du kitsch et analyse les rapports de forces qui s'y jouent entre groupes sociaux. Entre autres choses, il propose de considérer le caractère transitoire du kitsch lorsque celui-ci exprime « l'incertitude des formes » [2014 [1935] : 281]. Norbert Elias s'autorise en ce sens un parallèle avec d'autres styles d'abord dénigrés puis neutralisés ou valorisés, comme le baroque ou le gothique :

Que la spécificité d'une époque soit d'abord visible par une marque négative n'est certes pas sans précédent dans l'histoire. Des expressions comme « baroque » ou « gothique » n'avaient pas à l'origine une teneur beaucoup plus positive que le concept de « kitsch ». Leur contenu de valeur n'a changé que dans la foulée du développement de la

du bleu égyptien et du vert malachite, du jaune, du rose et du violet. Dans ce nouveau visage que revêt la sculpture grecque, ce sont ces deux notions qui finalement s'imposent : l'éclat (*angé*) et le chatoiment multicolore (*poikilia*). Elles nous conduisent à dépasser, en quelque sorte, la stricte dialectique du blanc et de la couleur. » [2012 : 37].

société. Sans accorder trop de poids au parallèle historique, le « style kitsch » expérimentera aussi en toute probabilité un tel changement de conception. [2014 [1935] : 280].

L'idée selon laquelle le kitsch est utilisé dans ce contexte pour désigner ce qui est en cours de stabilisation est corroborée par les propos de visiteurs, recueillis dans le cadre d'une étude par questionnaire menée au musée départemental de l'Arles Antique¹⁰. Lorsqu'il leur est demandé de commenter deux corpus d'images, composés d'une part de statues photographiées dans leur état de conservation actuel, d'autre part de propositions de restitution de leur état coloré, les visiteurs expliquent : « Les sculptures sont belles de toute façon (les deux ensembles). C'est sûr qu'on est tellement moins habitués à la polychromie qu'on trouve plus belles les images de gauche [celles sans couleur], on les voit toujours comme ça » (visiteur de 71 ans) ; « on a l'œil tellement habitué aux premières que l'on a du mal à accepter l'idée qu'elles étaient peut-être comme les secondes » (visiteur de 64 ans) ; « Ce sont exactement les mêmes mais je préfère celles de gauche car je suis plus habituée que quand elles sont polychromes » (visiteur de 68 ans) ; « Ça devait être comme ça à l'époque mais vu qu'on a l'habitude de voir ce type de représentations [sans couleurs], elles nous semblent plus authentiques » (visiteur de 27 ans). La gêne éprouvée ou la préférence exprimée pour un état sans couleurs s'expliquent selon eux par une culture visuelle partagée, autant liée aux images qui circulent qu'à l'institution muséale elle-même. Ainsi affirment-ils également ne pas être habitués à l'association couleur-musée : « C'est intéressant de comparer les deux parce que d'un côté la couleur rend plus vivant mais en même temps les personnages perdent leur statut de personnage de musée, on les voit plus en situation, comme des personnages dans une action que dans l'immobilité d'un musée » (visiteur de 48 ans) ; « Celui de gauche m'inspire plus. L'autre ce n'est pas ce qu'on attend dans un musée : les traces du passé, la période gréco-romaine » (visiteur de 27 ans). Les visiteurs ne sont pas les seuls à mobiliser leur culture visuelle et habitus muséal pour expliquer leur réception de restitutions polychromes, les professionnels interrogés sont également conscients des biais cognitifs intervenant autant dans la réception que dans la conception d'images polychromes :

[...] il faut bien penser qu'il y a ce que c'était dans l'Antiquité – et comme il n'y avait pas la photographie on ne le saura jamais, quelque part – et ce qu'on en perçoit nous aujourd'hui. Et c'est vrai que le côté très violent pour moi [de certaines reconstitutions polychromes], il est aussi dû et il faut le reconnaître, à notre perception, à nous, contemporaine, de la polychromie antique ;

[...] il faut voir ce que c'est la mémoire de l'œil, et comment on est tellement éduqué dans notre regard. C'est que le regard s'éduque, s'habitue, et ça devient une espèce de... ça fait partie de soi ! [conservateur 2, musée du Louvre].

Du fait des techniques d'enregistrement de la réalité et des moyens de reproduction disponibles ou favorisés (photographie et cinéma, gravure et

¹⁰ La passation du questionnaire a été effectuée en février 2018, auprès d'un échantillon de 160 visiteurs.

imprimerie), nous nous sommes habituées à observer le passé *via* des productions achromatiques, ou du moins aux teintes désaturées, et à y associer certaines valeurs – le charme de l'ancien, la noblesse des contrastes, la poésie de la ruine, etc. À l'instar de l'arrivée de la photographie couleurs dans un univers médiatique longtemps monochrome [Boulouch 2005], les restitutions polychromes s'immiscent dans un univers muséal lui aussi dépourvu de couleurs et leur légitimation nécessite du temps. Rien d'étonnant donc à ce que le kitsch surgisse dans cette phase de transition, puisqu'il « prospère dans les lieux et les moments de civilisation flottante » [Rey 2019 : 1992]. Car si les études scientifiques relatives aux couleurs des marbres antiques s'accumulent depuis maintenant plusieurs siècles, la construction d'un patrimoine polychrome est quant à elle toujours en devenir, en ce qui concerne autant ses représentations (sa figuration) que les valeurs associées à une Antiquité en couleurs (des valeurs aussi structurantes d'une identité culturelle que celles associées à la blancheur des marbres). Passé ce moment transitoire, ou une fois l'habitude forgée, il y a de fortes chances que la statuaire polychrome ne soit plus kitsch ou que ce kitsch soit chargé positivement. Comme l'affirme le philosophe Jean Robelin, le kitsch peut en effet être employé pour désigner une esthétique inhabituelle, non encore reconnue, mais potentiellement en phase d'être institutionnalisée et légitimée :

Le kitsch n'est plus kitsch quand l'art l'est devenu. [...] De fait, si le mauvais goût est le goût non reconnu, ou inédit, alors ce mauvais goût est destiné à devenir goût et rien n'est kitsch, sinon un simple désaveu de non-habitudes. Les roses de Gauguin, leur alliance avec des verts, leur caractère décoratif, ne sont pas à la mode en 1890, ils font un effet kitsch, mais que le courageux osant dire que Gauguin est kitsch lève le doigt. Le kitsch d'aujourd'hui est le génie de demain. Le kitsch n'est plus une catégorie : il est la façon dont l'art force ses limites. [Robelin 2014 : 204]

La statuaire polychrome serait-elle le génie demain ? Serait-elle un jour « naturelle », comme l'est actuellement une statuaire sans couleurs ? Cette dernière n'est elle-même nullement naturelle (quoi de moins naturel qu'un bloc de pierre taillé à l'effigie de l'Homme par l'Homme lui-même ?) et pourtant, cette préférence pour un état « naturel » est très souvent formulée. Le naturel, comme le formule Barthes, « n'est nullement un attribut de la nature physique, c'est l'alibi dont se pare une majorité sociale » [1975 : 134]. Et c'est cette majorité sociale qui justement définit le kitsch, jusqu'au jour où elle changera d'avis.

Rien d'improbable donc à ce que le mythe d'une Grèce Blanche se voit remplacer par un autre mythe, celui d'une Antiquité polychrome. Comme l'écrit Frédéric Lambert, le mythe n'est « ni universel, ni éternel » ; les mythes « s'effondrent un jour, et doivent trouver d'autres couleurs, d'autres traits, d'autres lumières. Le mythe est un objet vivant qui trouve dans les médias, les industries culturelles et les arts des formes qui conviennent aux goûts du jour » [Lambert 2013 : 60]. Une Antiquité blanche n'est donc peut-être pas éternelle alors qu'une Antiquité colorée, portée par des images polychromes, ne sera pas éternellement

kitsch. Pour le moment anachronique et surprenante, l'association de la couleur et de l'ancien ne le sera probablement plus lorsque nos productions actuelles, vivement colorées, appartiendront au passé. Si aujourd'hui nous saisissons « le moment où l'image [polychrome] tremble, s'ajuste, révèle », demain sera peut-être le moment « où elle cesse d'être interrogée, se stabilise et s'arrache au contexte de sa production pour se muer en réalité reconnue par une communauté » [Jeanneret 2015 : 127]. Par ailleurs, si nous devons faire un effort d'imagination colossale pour imaginer une Antiquité en couleurs, comme le constate le musée d'archéologie méditerranéenne de Marseille, il faudrait surtout faire un effort colossal pour outre passer notre culture visuelle, faire fi des limites scientifiques, pour accorder plus de poids aux avancées qu'aux lacunes de la recherche et ainsi donner à voir une statuaire en couleurs. En somme, à la question posée en introduction – les marbres antiques peuvent-ils être polychromes sans être kitsch ? – la réponse suivante apparaît pertinente : oui, probablement, mais la condition n'est pas d'en savoir encore davantage sur les pratiques picturales antiques, ou de réussir à concevoir des restitutions dignes de l'œuvre sculptée. Les marbres antiques seront polychromes sans être kitsch à partir du moment où l'on prendra le risque de les exposer pour enfin s'y habituer.

BIBLIOGRAPHIE

- Barthes 1975 : Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Le Seuil.
- Batchelor 2001 : David Batchelor, *La peur de la couleur*, Paris, Éditions Autrement.
- Besnard 2019 : Tiphaine Annabelle Besnard, « (In)citations antiques. Les références à l'Antiquité grecque et romaine dans l'art actuel », dans *Age of Classics ! L'antiquité dans la culture pop*, catalogue de l'exposition présentée au Musée Saint-Raymond, musée d'archéologie de Toulouse, du 22 février au 22 septembre, pp. 178-193.
- Boulouch 2005 : Nathalie Boulouch, « Couleur versus noir et blanc », en *Études photographiques*, n°16, pp. 140-151, disponible en ligne : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/726>, consultée on 25 May 2022.
- Bourgeois 2012 : Brigitte Bourgeois, « Marbre blanc, tâches de couleur. Polychromie et restauration de la sculpture grecque », dans *La restauration des peintures et des sculptures. Connaissance et reconnaissance de l'œuvre*, de Pierre-Yves Kairis, Béatrice Sarrazin et François Trémolières, Paris, Armand Collin, pp. 25-42.
- Bourgeois 2014 : Brigitte Bourgeois, « Étudier et conserver la polychromie antique. Vidéo-microscopie et archéologie de la surface », dans *Technè*, n°40, pp. 3-7.
- Elias 2014 [1935] : Norbert Elias, « Le style kitsch et l'ère du kitsch », en *Sociologie et sociétés*, 46 (1), pp. 279-288, disponible en ligne : <http://id.erudit.org/iderudit/1024688ar>, consultée on 25 May 2022.
- Glicenstein 2015 : Jérôme Glicenstein, « “Jeff Koons. La rétrospective”. Paris, Centre Pompidou, 26 novembre 2014 - 27 avril 2015 », dans *Marges*, n°20, pp. 172-173, disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-marges-2015-1-page-172.htm>, consultée on 25 May 2022.
- Grand-Clément 2005 : Adeline Grand-Clément, « Couleur et esthétique classique au XIX^e siècle : l'art grec antique pouvait-il être polychrome ? », dans *Itaca. Quaderns Catalans de Cultura Clàssica*, n°21, pp. 139-160, disponible en ligne : <https://hal-univ-tlse2.archives-ouvertes.fr/hal-01886777/document>, consultée on 25 May 2022.

- Grand-Clément 2010 : Adeline Grand-Clément, *La fabrique des couleurs. Histoire du paysage sensible des Grecs Anciens (VIIIe - début du Ve s. av. n. è.)*, Paris, De Boccard.
- Grand-Clément 2018 : Adeline Grand-Clément, « Couleurs et polychromie dans l'Antiquité », dans *Perspective*, pp. 87-108, disponible en ligne : <https://journals.openedition.org/perspective/9377?lang=en>, consultée on 25 May 2022.
- Greenberg 1939 : Clément Greenberg « Avant-Garde et Kitsch », dans *Partisan Review*, 6 (traduit de l'anglais par Ann Hindry dans *Art et Culture : Essais critiques*, Paris, Macula, pp. 9-28).
- Guedron 2015 : Martial Guedron, « La mécanique kitsch », dans *À perte de vue. Les nouveaux paradigmes du visuel*, sous la dir. de Daniel Dubuisson et Sophie Raux, Dijon, Les presses du réel, pp. 151-162.
- Guerrin 2001 : Michel Guerrin, « Willian Eggleston, "l'inventeur" de la photo couleur moderne », dans *Le Monde*, 25-26 Novembre, 28, disponible en ligne : https://www.lemonde.fr/archives/article/2001/11/25/william-eggleston-l-inventeur-de-la-photo-couleur-moderne_4153806_1819218.html, consultée on 25 May 2022.
- Heinich 1999 : Nathalie Heinich, « Art contemporain et fabrication de l'inauthentique », dans *Terrain*, n°33, pp. 5-16, disponible en ligne : <https://journals.openedition.org/terrain/2673>, consultée on 25 May 2022.
- Heinich 2015 : Nathalie Heinich, *La fabrique du patrimoine. « De la cathédrale à la petite cuillère »*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- Jeanneret 2015 : Yves Jeanneret, « Objets visuels en circulation : approches infocommunicationnelles », dans *À perte de vue. Les nouveaux paradigmes du visuel*, sous la dir. de Sophie Raux et Daniel Dubuisson, Paris, Les presses du réel.
- Jockey 2013 : Philippe Jockey, *Le mythe de la Grèce blanche. Histoire d'un rêve occidental*, Paris, Belin.
- Lambert 2013 : Frédéric Lambert, *Je sais bien mais quand même. Essai pour une sémiotique de la croyance*, Paris, Éditions Non Standard.
- Martin 2019 : François-René Martin, « Produire l'art du passé. Au sujet de quelques appropriations de Francesco Vezzoli », dans *Francesco Vezzoli. Le Lacrime dei peoti*, de Collection Lambert (Avignon), Arles, Actes Sud, pp. 129-137.
- Moles 1971 : Abraham A. Moles, « Qu'est-ce que le kitsch ? », dans *Communication et langages*, n°9, pp. 74-87, disponible en ligne : https://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1971_num_9_1_3856, consultée on 25 May 2022.
- Rey 2019 : Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, volume 2, Paris, Le Robert.
- Robelin 2014 : Jean Robelin, « Le kitsch ou l'authenticité de l'inauthentique », dans *Noesis*, n°22-23, pp. 203-217, disponible en ligne : <https://journals.openedition.org/noesis/1902>, consultée on 25 May 2022.
- Schvalberg 2014 : Sophie Schvalberg, *Le modèle grec dans l'art français (1815-1914)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- Talon-Hugon 2014 : Carole Talon-Hugon, « Introduction », dans *Noesis*, n°22-23, pp. 7-13, disponible en ligne : <https://journals.openedition.org/noesis/1881>, consultée on 25 May 2022.

