

Zeitschrift: Matières
Band: 5 (2002)

Artikel: La question de la polychromie : aux origines du Prinzip der Bekleidung de Gottfried Semper
Autor: Gargiani, Roberto
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-984474>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 08.11.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

La question de la polychromie

Aux origines du *Prinzip der Bekleidung* de Gottfried Semper

Roberto Gargiani

A sa mort en 1841, un *Lehrbuch* inachevé et le conflit entre le modèle de la tectonique hellénique et l'aspiration à la rigueur de la construction contemporaine constituent l'héritage problématique de Karl Friedrich Schinkel. A l'absence d'une théorie de la construction s'ajoutent les tensions idéales de philosophes, comme Hegel, qui subliment la technique dans la définition de la *Raumschließung*. Au début des années 1840, la perspective d'une théorie capable de refonder l'architecture sur les principes de la construction, telle que la voulait David Gilly, est définitivement fermée dans la culture prussienne. Le vide laissé par Schinkel est occupé par deux systèmes théoriques apparemment semblables, formulés entre les années 1840 et 1860 par Carl Bötticher et par Gottfried Semper. Mais à la synthèse de principes de la construction du programme initial de Gilly et du *Lehrbuch*, va se substituer une vision complexe de la tectonique, qui ne peut émerger que d'un parcours sinueux de recherche historique et, à l'idée d'attribuer à la construction le fondement de l'architecture va succéder une réflexion sur les valeurs symboliques de la délimitation de l'espace – la *Raumschließung* –, qui amène Bötticher et Semper à une intuition qui reflète l'époque de la crise ultime du vitruvianisme: l'origine textile de la paroi. Parmi les recherches archéologiques et les expériences architecturales qui constituent le fond idéal et nécessaire de cette intuition, la découverte de la polychromie dans l'architecture antique joue un rôle fondamental.

Le Jupiter Olympien et le poids de Quatremère de Quincy

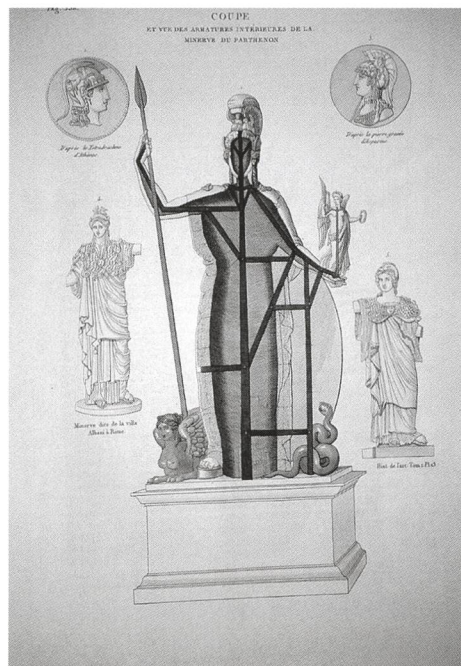
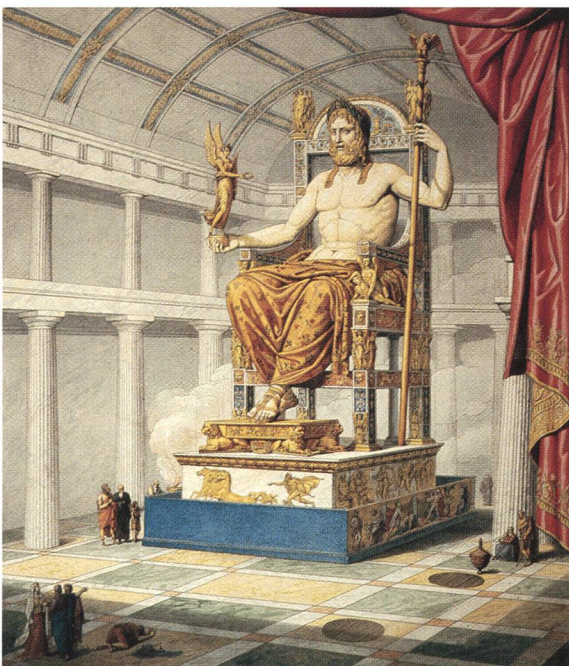
Si les études conduites directement sur les ruines des tombeaux et des temples égyptiens, étrusques, grecs et romains (dans ce contexte, il faut souligner notamment les effets de la découverte de Pompéi et d'Herculanum) confirment la présence de la couleur dans ces architectures, ce dont les sources littéraires témoignent déjà, ce n'est que grâce à l'œuvre d'Antoine-Chrysostôme Quatremère de Quincy que la polychromie devient une question théorique cruciale dans le domaine artistique. Il étudie la fusion du métal à employer pour des sculptures destinées au Panthéon de Paris; il expérimente le procédé à l'encaustique sur des sculptures en marbre pour obtenir une patine dorée; il prend part à des commissions d'étude chargées d'évaluer les résultats de certaines techniques utilisant la chimie

pour la peinture des surfaces. Son livre *Le Jupiter Olympien*, publié à Paris en 1815, représente le couronnement de toute cette activité. Au travers d'une analyse très savante des sources littéraires, il aborde la question des matériaux et des couleurs dans la sculpture antique; et consacre une large part à l'explication de la construction de sculptures constituées d'une structure portante, d'une enveloppe et d'un revêtement, obtenues au moyen de l'assemblage de matières précieuses, l'or, l'ivoire, et même de tissu – d'où sa définition de statues-mannequins –; il présente enfin des planches dessinées qui, pour la première fois, traduisent en couleur les descriptions contenues dans les sources littéraires. L'aspect le plus important de son livre est moins la prise de position en faveur de la polychromie dans la sculpture, que les conséquences de ce choix par rapport à la valeur du marbre blanc laissé apparent, qu'il ne considère pas comme le matériau idéal de la sculpture antique: «On ne saurait dire [...] – écrit-il – combien de marbres antiques ont perdu les teintes légères et les préparations de couleurs variées, dont jadis on s'était servi, ou pour corriger les imperfections de la matière, ou pour lui ôter la froideur et la monotonie de la pierre blanche, ou pour la préserver des dégradations du temps, ou pour y produire quelques semblants d'illusion, sans empiéter cependant sur le domaine de la peinture.»¹

La couleur blanche considérée comme froide et monotone: ce jugement sera l'argument décisif des partisans de la polychromie appliquée à l'architecture de marbre. Toutefois, Quatremère de Quincy exclut de son système polychrome l'architecture du temple d'Olympie, dont la blancheur serait nécessaire, selon sa reconstitution fantastique, pour servir de fond à la statue polychrome de Jupiter; seules des nervures dessinées sur le plafond présentent un fond bleu clair et des décors dorés qui feignent de continuer l'ossature de l'ordre jusque dans la couverture. Déjà, Charles Percier et Pierre-François-Léonard Fontaine avaient souhaité une disposition des revêtements des parois créant l'illusion de l'ossature. «L'ameublement – écrivent-ils en 1801 – se lie de trop près à la décoration des intérieurs pour que l'architecture puisse y être indifférente. L'esprit de la décoration, séparé de celui de la construction et opérant sans concert avec lui, se fera un jeu de toutes les sortes

«Le Jupiter Olympien, vu dans son trône et dans l'intérieur de son temple», tiré de A.-C. Quatremère de Quincy, *Le Jupiter Olympien, ou l'Art de la sculpture antique...*, voir note 1.

«Coupe des armatures de la Minerve du Parthénon», tiré de A.-C. Quatremère de Quincy, *op. cit.*, Pl IX.



d'absurdités et de contresens: non seulement il pervertira les formes essentielles de l'édifice, mais il les fera disparaître. Des glaces indiscrètement posées, des tapisseries maladroitement attachées, produiront des vides où il faudrait des pleins, et des pleins où il faudrait des vides.»²

Le temple d'Empédocle de Hittorff

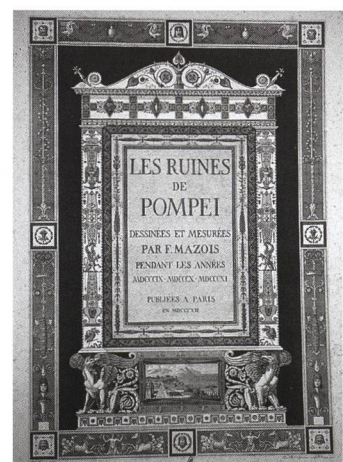
A partir de la fin des années 1810, dans les publications consacrées aux architectures de l'antiquité, les considérations sur la couleur deviennent plus ponctuelles et par conséquent se dessinent des différences culturelles. Les Anglais, de Edwon Dodwell à Charles Robert Cockerell, se bornent à enregistrer la présence de revêtements en stuc, de peintures à l'encaustique et d'ornements peints; ils s'en tiennent aux sources littéraires et aux résultats des fouilles, dans le sillon de Stuart et Revett et du groupe d'architectes engagés dans la publication de *The Unedited Antiquities of Attica* (1817), jusqu'à définir une rigoureuse méthode de recherche sur laquelle se basera l'archéologie contemporaine³. Les Allemands et les Français, Franz Christian Gau, François Mazois, Hittorff, Semper, Désiré-Raoul Rochette (dit Raoul-Rochette), tendent à reconstituer chaque fragment dans l'image fantastique d'un temple antique intégralement revêtu de stuc et de couleur. C'est dans les contributions allemandes et françaises que les découvertes archéologiques sur la couleur sont aussi employées pour formuler les principes d'une théorie de la construction contemporaine. Ce processus se développe sur le fond de l'évolution technique et culturelle qui s'instaure à Paris, où vivent ou séjournent longtemps les principaux protagonistes du débat sur la polychromie en architecture, même d'origine allemande (Gau, Hittorff, Semper). Mazois et Hittorff sont élèves de Percier, lequel exerce sur eux une influence décisive par rapport au goût pour la couleur dans les reconstitutions des architectures antiques, et c'est à son impulsion que l'on doit, dans le débat sur la polychromie, que leurs interprétations aient été peu fidèles aux sources archéologiques, visant plutôt l'élaboration de nouvelles théories d'architecture.

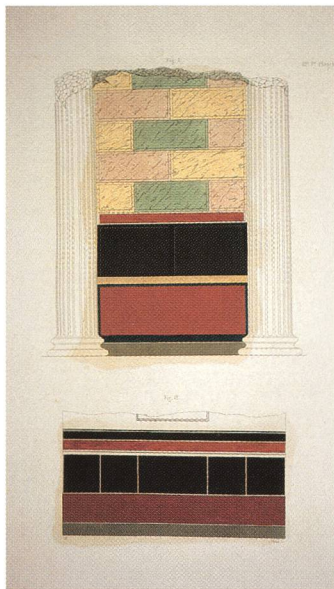
Une proposition de Martin von Wagner, en 1817, ouvre la voie à l'idée de la polychromie intégrale: selon lui, l'extérieur des murs de la cella du temple d'Egine «était rouge-cinabre, comme on pouvait le supposer d'après des fragments; mais dans l'intérieur les murs étaient couverts d'un enduit mince à la chaux, qui était poli, et également peint en rouge.»⁴

Plus connues et plus fondamentales sont les contributions de Gau et de Mazois. Le premier avance l'hypothèse que la couleur est d'emploi courant dans l'architecture égyptienne,

«Essaboua. Coupes de deux chambres latérales taillées dans le roc» tiré de F.-Ch. Gau, *Antiquités de la Nubie...*, Pl. 46, voir note 5.

Frontispice de F. Mazois, *Les ruines de Pompei dessinées et mesurées par F. Mazois ...*, voir note 7.



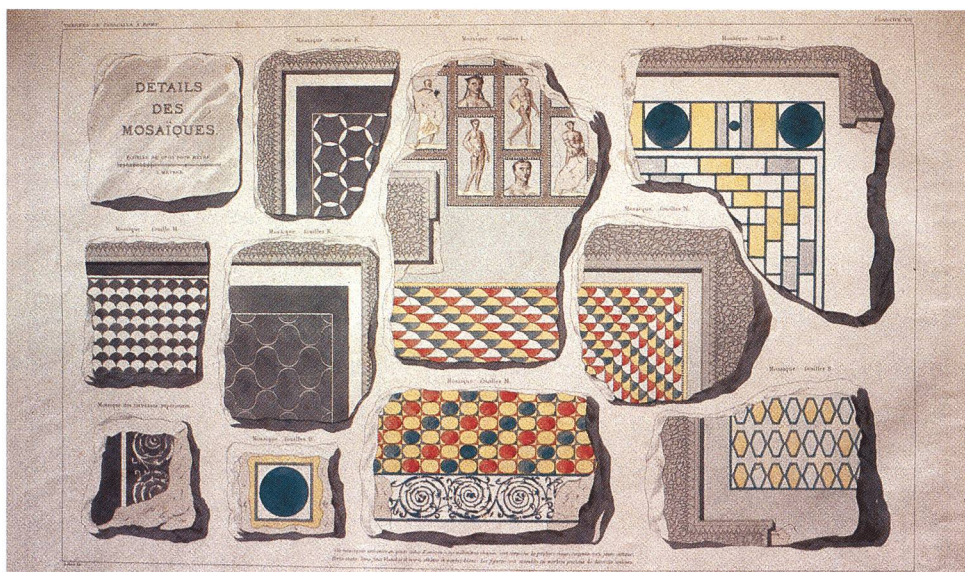


F. Mazois, Les ruines de Pompéi dessinées et mesurées par F. Mazois ..., voir note 7.

qu'il étudie pendant son voyage de 1819 en Nubie⁵, et va jusqu'à des généralisations dépourvues de fondements archéologiques sûrs: «*Nous savons d'ailleurs, par les recherches exactes qui ont été faites à cet égard depuis 10 à 12 ans, que l'usage de colorier la sculpture et l'architecture a été général chez les peuples sans exception [...]*»⁶ Mazois, dans son recueil de dessins de Pompéi publié en 1824, après avoir indiqué la continuité de cette architecture avec l'architecture grecque («*Les monuments de Pompéi appartiennent à l'architecture grecque*»⁷), affirme que «*les peintures étaient d'un usage si général dans cette ville, qu'on peut dire qu'elle est entièrement peinte*»⁸.

Hittorff est le premier à dessiner un temple idéal entièrement recouvert de couleurs; il définit ainsi un système polychrome de l'architecture complémentaire de celui que Quatremère de Quincy avait suggéré pour la sculpture. Sa reconstitution de l'acropole de Sélinonte en Sicile devient prétexte à définir cette idée nouvelle de la construction antique. Ses études sont précédées par les fouilles menées à Sélinonte par deux jeunes architectes anglais, Samuel Angell et Williams Harris qui, entre 1822 et 1823, mirent en lumière de nombreux fragments de pierres revêtus de stucs montrant des ornements coloriés. Entre 1823 et 1824, Hittorff, avec son élève Karl Ludwig Wilhelm Zanth et le jeune architecte berlinois Friedrich Wilhelm Ludwig Stier, fait des relevés de temples et de cathédrales en Sicile; à Sélinonte, il poursuit l'œuvre des Anglais (Harris était mort lors des fouilles). Rentré à Paris en juillet 1824, Hittorff expose ses dessins à l'Académie des beaux-arts et présente un mémoire dans lequel il décrit des «*fragments de stuc colorié et d'ornements peints*» à Sélinonte. «*Les traces non équivoques – poursuit-il – que j'ai trouvées de l'application de ce même système à Agrigente, réunies au témoignage des monuments d'Athènes, d'Egine et de Phigalie ne laissent plus aucun doute sur l'usage général adopté par les anciens de colorier leurs sculptures et leurs édifices. Le plus beau rouge, l'azur, le vert et la couleur d'or paraissent avoir été d'un emploi presque exclusif chez les Siciliens.*»⁹ Pour Hittorff, l'emploi de la couleur dans les temples de la Sicile découlerait de la recherche d'intégration entre construction et paysage – une idée probablement inspirée par un autre grand connaisseur de la Sicile, Schinkel, que Hittorff avait rencontré à Berlin en 1821. A la date où il présente son mémoire, le petit temple à Sélinonte, qu'il avait découvert et ultérieurement appelé «*d'Empédocle*», n'est pas encore devenu le manifeste de la construction polychrome. Il le deviendra seulement en 1830, en opposition au caractère dépouillé de la construction prôné par la petite cabane rustique de Laugier, et après une série de recherches et de discussions qui pousseront Hittorff à radicaliser sa position sur la couleur.

1826-1827 est un autre tournant crucial pour le débat sur la polychromie. En 1826 sort à Londres l'ouvrage de Angell et Harris, accompagné de planches, dont certaines en couleur¹⁰; tandis qu'à Paris, G. Abel Blouet publie son étude sur les termes de Caracalla, élaborée à partir de 1824, pendant son séjour à la villa Médicis à Rome. Blouet souligne l'importance centrale du revêtement polychrome appliqué à la construction en des termes qui préparent aux oppositions fondamentales de l'architecture moderne entre «*squelette*» et «*revêtement*»: «*En les examinant attentivement, je remarquai que tous les auteurs qui s'en étaient occupés avaient négligé d'en étudier la décoration, se contentant de donner la masse des constructions en briques, qui font aujourd'hui comme le squelette du monument, sans remarquer que presque partout on retrouve, sinon les revêtements en marbre qui les couvraient, au moins les stucs qui devaient les recevoir, et dans les stucs l'empreinte encore existante des compartiments de marbre et de mosaïques dont il reste quelques parties, objets qui avant leur ruine devaient donner à ce monument un aspect de la plus grande magnificence.*»¹¹ Viollet-le Duc profitera des dessins de Blouet, mais en retournant la position concernant le rapport entre squelette et revêtement.

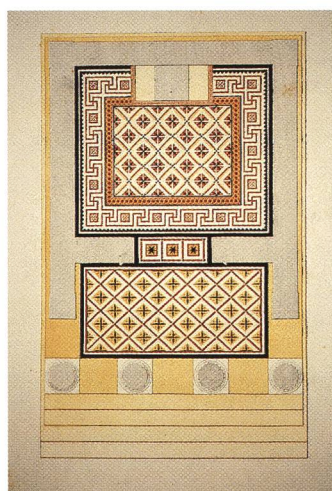
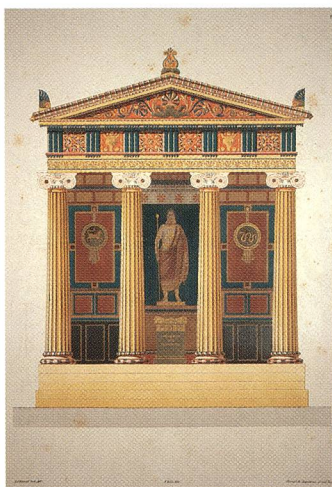


G. A. Blouet, Restauration des thermes d'Antonin Caracalla..., «détail des mosaïques», voir note 11.

Les recherches de Hittorff trouvent le soutien de Raoul-Rochette, lequel accomplit un voyage en Sicile, en 1826 et sur les indications de Hittorff même. Dans son cours d'archéologie, qu'il donne à la Bibliothèque du Roi en 1828, Raoul-Rochette souligne la continuité de l'emploi de la couleur aux différentes époques (dont l'ensemble monumental de la place de la cathédrale de Florence est le témoin majeur) et affirme, se référant directement aux travaux de Hittorff, que la polychromie introduit dans l'architecture «une impression de richesse, d'éclat et de variété, très supérieure, suivant nous, à celle qui résulte de l'emploi d'une seule matière, habituellement froide et monotone»; si bien que dans l'Antiquité (c'est une considération qui étend à l'architecture ce que Quatremère de Quincy écrivait pour la sculpture), la polychromie servait à «corriger la froideur du marbre» et à «tempérer la crudité de la pierre»¹².

En 1827, Hittorff entame la publication périodique (achevée en 1829) de ses cahiers, intitulés *Architecture antique de la Sicile*¹³, où il présente les relevés exécutés pendant son voyage; quelques dessins sont calqués sur ceux d'Angell et Harris, mais ils sont en noir et blanc. Dans le prospectus de l'ouvrage et dans les légendes, Hittorff décrit l'image du temple antique où domine la profusion de la couleur, aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur, appliquée sur un revêtement de stuc recouvrant les pierres – c'est ce qu'il définit comme «système». «L'application de la peinture sur les productions de l'art plastique et de l'architecture – écrit-il – paraît contraire aux idées généralement accréditées jusqu'ici contre l'adoption de ce système chez les Grecs, il n'est pas moins constant aujourd'hui que ce système a été admis par eux et par tous les peuples dont l'architecture nous est connue; ce système est d'ailleurs tellement en harmonie avec la richesse de la nature, qu'il aurait fallu peut-être s'étonner davantage de n'en avoir pas trouvé l'application sur les monuments de la Sicile.» Dans le troisième cahier, Hittorff publie la reconstitution du petit temple «B» de Sélinonte, faite sur la base des restes et complétée par analogie à des monuments de Sicile, de la Grèce et de Pompéi¹⁴. La peau visible du temple est un revêtement de stuc polychrome indépendant de la construction: à l'intérieur, les murs de la cella deviennent le support de peintures de sujet historique, à la manière des tombes égyptiennes et étrusques, tandis qu'à l'extérieur les murs servent de support à des compositions de motifs ornementaux directement inspirés des décorations pompéiennes et de celles de Percier. Sur l'architrave est

J.-I. Hittorff, Restitution du temple d'Empédocle à Sélinonte..., voir note 18.

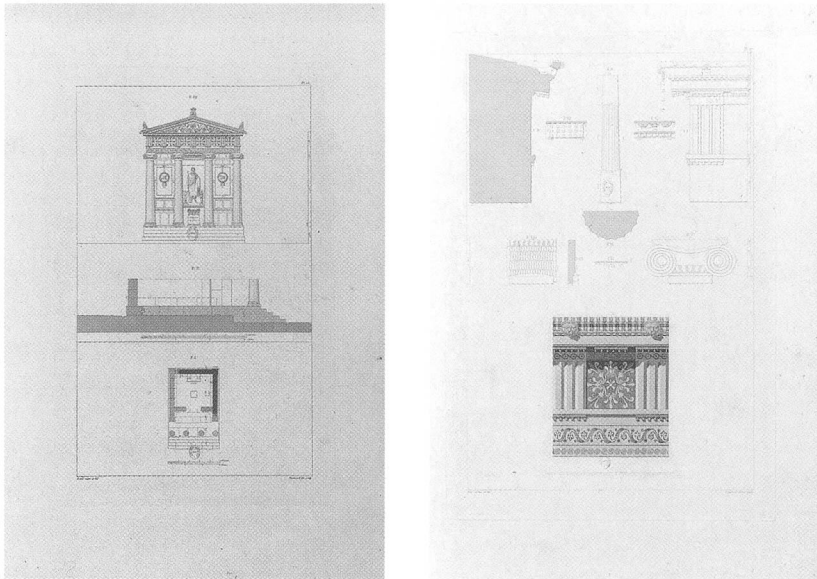


peinte une bande à décorations textiles exprimant l'idée de faisceau, qui annule le poids et la force de la pierre. Le temple est ainsi habillé d'une ornementation que Hittorff imagine de grande richesse chromatique et de grande élaboration de dessin – une sorte de "temple-mannequin". Hittorff évoque le problème de la relation entre revêtement et structure, sans pour autant aller au-delà des affirmations qu'il formule dans le premier des cahiers à propos du temple de Ségeste. Ces affirmations demeurent toutefois fondamentales pour décréter la fin de la doctrine de la "visibilité" de la construction: «*Cette restauration n'est pas complète; les joints y étant représentés apparents, elle a pour but principal de montrer l'édifice avec son appareil. Ce détail de la construction disparaissait sur les monuments de la Sicile que l'on recouvrait d'un stuc colorié.*»¹⁵

L'ouvrage de Hittorff de 1827-1829 n'est que le prélude à la reconstitution en couleurs du temple d'Empédocle, qu'il réalise, probablement encouragé par Raoul-Rochette, sur le modèle du Jupiter Olympien. C'est le même Raoul-Rochette qui annonce la parution prochaine de l'œuvre: «*L'apparition de ces temples ornés de couleurs – écrit-il en 1829 –, telle qu'on doit l'attendre des travaux de nos deux architectes [Hittorff et Zanth], et qui eût été regardée il y a vingt ans comme un hardi paradoxe ou comme un brillant mensonge, sera certainement reçue comme une vérité positive. Mais ce sera pour eux une raison d'étudier, avec le plus grand soin, tous les détails d'une restauration qui ne doit pas donner prise au scepticisme, précisément parce qu'elle devra choquer beaucoup de préjugés; de n'admettre, en un mot, parmi ces détails, que des éléments conformes au goût le plus sévère et fournis par les autorités les plus sûres.*»¹⁶

Au début de 1830, encouragé encore par Percier, Hittorff expose dans un mémoire les critères qui l'avaient conduit à la restitution du temple d'Empédocle¹⁷. C'est dans ce contexte que le "système", auquel il faisait référence en 1824 et en 1827, se parfait en "système de l'architecture polychrome". Le mémoire est présenté comme l'extrait d'un essai «*qui formera, avec la reproduction fidèle des dessins coloriés de la Restauration du temple d'Empédocle, un ouvrage dont la publication aura lieu vers la fin de cette année*» – mais qui ne verra le jour qu'en 1851¹⁸. Tout en confirmant l'emploi de la couleur comme «*seul [système] à la disposition de l'artiste pour mettre l'œuvre de l'art en harmonie avec l'inépuisable richesse de la nature*», Hittorff introduit aussi une nouvelle notion de la polychromie du point de vue constructif: s'appuyant sur la métaphore vitruvienne de la métamorphose du temple de bois en pierre, il fait découler la peinture du temple en pierre de la persistance de la pratique d'appliquer une couche de peinture polychrome de protection sur les structures en bois – «*vertu conservatrice des couleurs*»¹⁹. Il s'agit, explique Hittorff, d'une «*induction sans doute bien naturelle, et qui n'est, par rapport à l'architecture, qu'une reproduction des idées exprimées par le savant auteur du Jupiter Olympien*»²⁰. Il admet en outre que certaines des décorations pariétales de son temple sont directement tirées d'édifices de Pompéi et d'Herculanum.

La polychromie de Hittorff est en train de détruire les certitudes du classement des ordres architectoniques, car un chapiteau dorique n'apparaît plus aussi différent du ionique ou du corinthien lorsqu'à l'origine il était enrichi avec des ornements peints. La perte des limites entre des éléments différents est la conséquence cruciale de son "système de l'architecture polychrome", laquelle introduit dans le XIX^e siècle liberté, inquiétudes, égarements et aussi la contamination des genres, l'univers des hybrides, la transition d'une série à l'autre, qui feront l'objet fondamental des recherches de Semper. D'ailleurs, c'est le même processus à la base de la reconstitution du temple d'Empédocle qui annonce le système contemporain du collage d'éléments différents en une nouvelle unité – suivant l'impulsion qui était celle de Piranèse assemblant librement des pièces de marbre blanc en de fantastiques che-



Pl. 10 et Pl. 17, «Restauration du temple et de l'entablement du temple B (Empédocle, à Sélinonte)», in J.-I. Hittorff, L. Zanth, *Architecture antique de la Sicile...*, voir note 13.

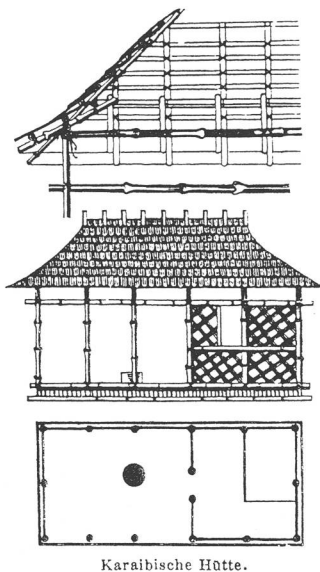
minées à l'antique – « [...] désireux de réunir dans la restitution d'un seul monument l'ensemble des preuves qui démontrent l'application des couleurs à l'architecture et aux arts accessoires qui en sont le complément », Hittorff choisit le temple d'Empédocle, « où les traces du système polychrome étaient les plus nombreuses, et sur lequel, par conséquent, ce système même devenait plus facile à développer »²¹.

La restitution du temple d'Empédocle engendre un débat de portée internationale sur les significations du marbre, du stuc, de la polychromie, des incrustations. Bien que reste prédominante l'idée, d'origine vitruvienne, que le stuc était employé pour imiter le marbre (elle est appuyée par Cockerell en 1830²²), des opinions opposées ne manquent pas de s'afficher, même si elles sont encore dépourvues d'une explication théorique générale. L'archéologue danois Peter Oluf Brønsted, qui écrit toujours en 1830 mais sous l'influence des hypothèses de Hittorff, soutient qu'un revêtement d'« enduit de mortier ou de stuc » épandu même sur des surfaces de marbre n'était pas rare, afin de « faire disparaître tous les pores » et de « rendre les diverses parties susceptibles de recevoir la peinture »²³.

Vorläufige Bemerkungen de Semper

Le terme « polychromie » devient complexe: il indique soit la couche de couleur apposée directement sur le support pierreux, soit d'autres formes de traitement de la surface découvertes pendant les fouilles archéologiques et d'après les sources littéraires, c'est-à-dire l'incrustation sur la paroi de matériaux ou d'objets ornementaux naturellement colorés, ou le revêtement du mur par du stuc ou par des plaques de bronze, ou encore la peinture pariétale de sujet historique directement sur la paroi ou sur des planches en bois suspendues à la paroi. Ce sont la nature et la mesure de l'extension de cette polychromie qui deviennent la cause principale des conflits théoriques derrière lesquels se joue la redéfinition du rôle de la construction.

La plus haute autorité dans la question de la polychromie, Quatremère de Quincy, réaffirme en 1832 l'indépendance de l'architecture et de la couleur²⁴, même s'il admet l'emploi de la couleur à l'extérieur des monuments, comme « moyen d'expression du caractère », à la condition qu'elle « n'y produise pas la bigarrure »²⁵. Quatremère de Quincy pose le pro-



Karaibische Hütte.

La «Karaibische Hütte», in G. Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten...*, voir note 29.

blème de la relation entre couleur et construction de façon très lucide: le vide idéal représenté par la peinture doit être disposé entre les parties visibles de la construction, et non pas couvrir toute l'enveloppe – faisant ainsi rebondir la position de Percier et Fontaine. «Si elle lui livre la superficie entière d'une voûte ou d'un plafond – écrit-il de l'architecture – sans y avoir ménagé pour elle-même aucun membre indicatif de la construction, elle donne au peintre la liberté de supposer que cet espace est un vide, au travers duquel on peut apercevoir ou le ciel ou toute autre fiction de figures et d'objets, présumés en l'air ou supportés en apparence par des nuages. Il est d'autres superficies que l'architecte abandonne au pinceau du décorateur, comme pouvant être réputées des percées, dont l'apparence n'affecte en rien aux yeux du spectateur le sentiment ou l'effet de la solidité. C'est que, dans ces cas, des membres d'architecture ou des masses de construction servent d'encadrement aux vides fictifs de la peinture.»²⁶

Tandis que Laugier, dans son *Essai sur l'Architecture*, renie la valeur constructive du mur tout en imaginant une structure idéale de colonnes émergeant du plan des parois de remplissage, tandis que Schinkel réalise le mur ordonnancé du Schauspielhaus à Berlin, résolvant ainsi le conflit entre mur et colonne, Quatremère de Quincy sublime l'enveloppe continue du mur ou de la voûte en une structure décomposée en architraves et portées vides, grâce à la capacité d'illusion de la peinture et de la couleur. Mais sa polychromie structurelle ne peut pas accepter le «système de l'architecture polychrome» qui annule la visibilité de tous les membres de la construction. La restitution du temple d'Empédocle ayant provoqué la destruction du modèle de construction parfaite telle que le temple grec l'avait affichée jusqu'alors, les prémisses sont posées de la recherche d'autres modèles pour la théorie de l'architecture, parmi lesquels émerge la cabane des Caraïbes de Semper. Au moment où les développements de la science sont en train d'imposer une nouvelle fondation des théories architectoniques sur la logique de la construction, le débat sur la polychromie restitue l'image de l'architecture des origines comme expression de valeurs culturelles complexes, qui sont inscrites dans le revêtement, dans la couleur, dans l'ornement, et qui sont réputées prioritaires par rapport à celles de la construction. A partir de ces valeurs vont se libérer de nouveaux idéaux, culturels et tectoniques, destinés à entrer en conflit avec la science des matériaux et les principes vitruviens.

Entre le rôle contraignant des matériaux de construction et l'exaltation des valeurs symboliques, Semper tisse une nouvelle théorie architecturale. Après avoir fréquenté l'université de Göttingen, il séjourne à Paris en 1826-1827 et en 1829-1830, où il devient disciple et ami de Gau, duquel il apprend les termes du débat sur la polychromie. En septembre 1830, alors que la reconstitution du temple d'Empédocle est d'actualité, il entreprend, avec quelques étudiants et en compagnie de Jules Goury, un voyage pour vérifier la présence de la couleur dans l'architecture à Rome, en Sicile et en Grèce, qui se conclut en 1833. En 1834, il publie à Altona la brève contribution *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten*, qu'il dédicace à Gau et où il résume ses études sur les temples polychromes²⁷. Pour lui, comme pour Hittorff, l'architecture de Pompéi est la démonstration de la persistance du principe qu'il définit comme étant d'origine grecque: le «Prinzip der Polychromie» ou «System der Polychromie»²⁸.

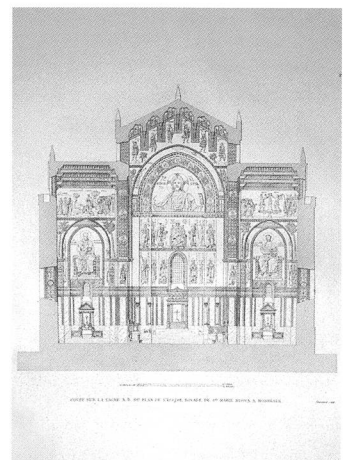
Semper va au-delà de la désacralisation que Quatremère de Quincy avait amorcée à propos de la sculpture; il repère entre le revêtement de stuc et la surface de marbre une relation qui contredit les convictions découlant de la tradition vitruvienne concernant les techniques d'imitation du marbre par le stuc. A partir des hypothèses et des observations de Hittorff et de Brönsted – les deux sont cités dans *Vorläufige Bemerkungen* –, il constitue les fragments d'une théorie sur l'origine de la paroi. Selon son hypothèse, qui n'est pas désa-

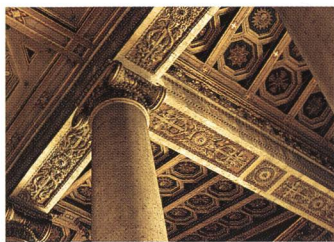
bilisante que pour son époque, c'est le marbre qui imite le stuc, car les procédés de traitement de la paroi de marbre, qui autant que possible rendent invisibles les joints, tendent à imiter la surface en stuc, continue et sans sutures, idéale pour la peinture. Plus tard Semper affirmera que des matériaux tels que la pierre poreuse ou le tuf furent adoptés en raison de leur rugosité qui facilitait l'adhérence du stuc²⁹. Situer à l'origine du mur le revêtement de stuc et la qualité d'une surface sans suture signifie affirmer la primauté de la polychromie sur le matériau, la primauté du revêtement sur la construction.

«Avant tout, écrit-il, il est difficile de convaincre les gens, que les Anciens ont recouvert d'une couche de peinture une matière si noble, leur marbre blanc. Mais hormis les plus anciens monuments faits de bois et d'argile, la plupart des temples grecs et la totalité des plus vieux d'entre eux, étaient faits de calcaire gris ressemblant à du marbre, très commun là-bas, ou de coquillart poreux [...] enduit de stuc et dont la surface était peinte; on ne choisit le marbre blanc que plus tard et seulement où il se trouvait à portée de main, ou, à une époque encore plus tardive, pour des bâtiments particulièrement représentatifs. Et cela pour les raisons suivantes: 1. Premièrement, il était plus facile à travailler en raison de sa dureté et de sa finesse. 2. Deuxièmement, il rendait le stuc superflu. La dernière couche de tous les revêtements de stuc antiques était constituée de poudre de marbre nécessaire pour la peinture à l'encaustique. Sur les temples en marbre, les couleurs pouvaient être appliquées directement, sans support. Le stuc devenu inutile n'estompait pas la forme et les couleurs restaient plus brillantes, plus transparentes et plus durables. C'est la raison pour laquelle il ne reste que peu de traces de peinture antique sur les temples enduits de stuc et qu'au contraire, à Athènes et sur tous les monuments en marbre, la couleur s'est bien conservée; 3. Troisièmement parce que l'on accordait une grande importance au coût des matériaux. Ce qui n'était pas visible devait aussi correspondre à la magnificence de l'aspect extérieur. [...]. Comme il fut dit, les premiers temples communs de la Grèce antique n'étaient pas en marbre et c'est pourquoi les types ultérieurs en marbre devaient reproduire la couleur du type traditionnel. Ici, même le génie le plus libre n'aurait pas osé s'opposer à l'ancien et cela d'autant moins qu'il se serait lui-même dépouillé de ses moyens les plus efficaces.»³⁰

Sur la couverture de *Vorläufige Bemerkungen*, Semper représente une structure aérienne, tirée des peintures pompéiennes, qui constitue le cadre non seulement graphique mais aussi de valeur théorique, pour les monuments qu'il reproduit, savamment disposés dans le but de manifester la continuité de la présence de la couleur dans l'architecture – le Parthénon et le Palais ducal de Venise, la colonne de Trajan et le campanile de Giotto – démontrant ainsi l'idée suggérée par Gau, Hittorff et Raoul-Rochette que la polychromie est répandue à toutes les époques. Si, comme le soutient Hittorff en 1830, la décoration polychrome peinte sur les charpentes du XII^e siècle à Palerme ou à Monreale «*conserve évidemment le type de l'origine grecque*»³¹, alors d'autres classifications importantes s'écroulent, après celle des ordres: on ne dispose plus de styles purs à opposer à des styles soi-disant barbares. La publication par Hittorff, en 1835, *Architecture moderne de la Sicile*³², utilisant toujours les relevés faits pendant le voyage de 1823-1824, est quelque chose de plus que la simple documentation d'un autre moment, plus récent, de l'art sicilien. Dédiée à des œuvres d'influence islamique et normando-suève, cette publication reconnaît, dans l'usage de revêtir les murs de mosaïques et de peindre les plafonds, «*une tradition non moins remarquable du système de décoration suivi par les Grecs dans leurs temples*»³³. L'affirmation qu'il y a continuité, sous le signe de la polychromie, entre le temple grec et la cathédrale, assume la force d'un retournement de la perspective historiographique et des valeurs idéales jusqu'alors prééminentes. Si les architectures byzantine ou islamique ne sont pas en opposition avec l'architecture grecque mais expressions de son

Pl. 63, «Coupe sur la ligne AB du plan de l'église Royale de Sainte Marie Nuova à Monreale», in J.-I. Hittorff, *L. Zanth, Architecture moderne de la Sicile...*, voir note 32.





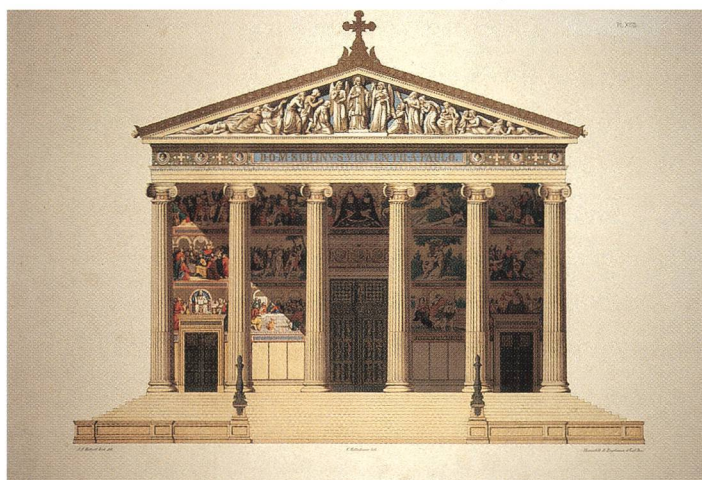
J.-I. Hittorff, église Saint-Vincent-de-Paul, Paris, 1824-1844, photographie de l'intérieur (1996).

développement, leur richesse chromatique et d'ornementation impose de redéfinir l'image de l'architecture grecque et, avec elle, le sens à attribuer à la construction et aux matériaux laissés apparents, considérés comme l'attribut déterminant de sa beauté et de sa perfection. A l'époque où Semper publie ses *Vorläufige Bemerkungen*, Hittorff est pris par la conception et la construction, en 1833-1834, de l'église de Saint-Vincent-de-Paul qu'il conçoit comme la synthèse ultime de ses recherches sur les revêtements et comme la première expression de cette continuité entre "antique" et "moderne" qu'il avait découverte à travers de la polychromie des architectures de la Sicile.

Après la contribution de Semper, la thèse de la priorité du stuc sur le marbre est interprétée de différentes manières par les adeptes de la polychromie intégrale. Antoine-Jean Letronne, professeur d'archéologie au Collège de France et ami de Gau et de Hittorff, avance que le revêtement de stuc est employé pour «adoucir l'éclat du marbre» dans le but, grâce à «une couche légère appliquée au moyen d'un procédé encaustique», d'«en réchauffer la teinte», mais aussi pour éliminer les rugosités de la pierre poreuse en offrant ainsi un support adapté à la peinture³⁴. Hittorff lui-même, en 1851, défendra l'opinion que le revêtement d'un enduit aurait été choisi non pas pour imiter le marbre, mais pour obtenir une surface parfaitement continue, appropriée à la peinture et aux décorations, ce qui n'était guère faisable directement par l'appareillage de la pierre. Par rapport à la thèse de Semper, il est de l'avis que l'invention du revêtement en stuc est postérieure à l'appareil apparent de pierre et de marbre et que c'est la recherche d'une surface idéale pour la peinture qui a déterminé l'emploi de ce revêtement³⁵.

Vers le milieu des années 1830, il est désormais clair que les murs du temple pouvaient être non seulement revêtus de stuc et d'ornements polychromes, mais encore tapissés de peintures à sujet historique. Le problème avait été marginalement discuté par des chercheurs comme Stieglitz, qui, en 1801, écrivait de façon générale sur la "Wandgemälde"³⁶; puis la question avait trouvé une première formulation importante en 1811, dans l'essai *Ideen zur Archæologie der Malerei* de Carl August Boettiger, qui mettait en doute que les peintures aient été réalisées directement sur les murs et qui, ayant trouvé dans les sources littéraires des descriptions de peintures sur planches en bois, en déduisait que la peinture sur paroi avait dû être une solution plus tardive³⁷. Mais ce n'est qu'après la reconstitution du temple d'Empédocle que le problème de la "peinture sur mur", ou "Wandmalerei", se précise en connexion avec la question de la polychromie. Dans ce cas aussi, le débat se fait sur le fond

J.-I. Hittorff, église Saint-Vincent-de-Paul, Paris, 1824-1844, dessin de la façade, Pl. XXIV de J.-H. Hittorff, *Restitution du temple d'Empédocle à Sélinonte...*, voir note 18.



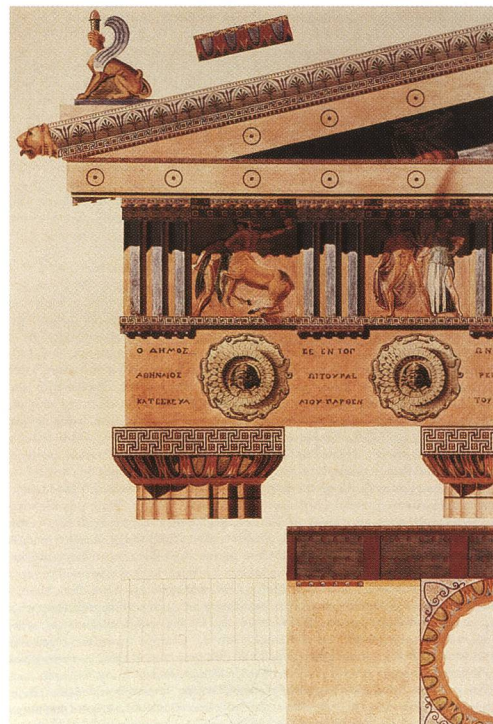
d'un questionnement crucial, encore que jamais évoqué: ce qui est en jeu est toujours l'image du temple comme modèle de la vérité constructive, si bien que les partisans de ce modèle épousent la thèse de la peinture sur planches pour sauvegarder l'idée d'un mur construit en des blocs de marbre laissés apparents. De 1833 à 1840, on assiste à une polémique entre Raoul-Rochette et Letronne, d'où vont naître des idées fondamentales pour le développement du *"Prinzip der Bekleidung"*. En 1830 et en 1833, Raoul-Rochette reprend la thèse de Boettiger, dans le but aussi d'attaquer le temple de Hittorff, sans pour autant apporter des considérations nouvelles³⁸. En 1834, Gottfried Hermann publie une brève discussion sur les termes et les définitions employés par les écrivains anciens, qui attestent la présence de deux supports différents pour la peinture, la paroi et les planches en bois³⁹. Semper conclut ses *Vorläufige Bemerkungen* avec un *Nachtrag* dédié à la peinture pariétale, s'insérant dans la discussion entre Raoul-Rochette et Letronne⁴⁰. Il admet que la peinture sur planches est ultérieure à celle sur paroi, mais ce qui l'intéresse le plus dans cette discussion est de saisir la valeur théorique de la présence d'une forme picturale apparaissant sur le mur: «*Mais dans le fond, la première différence n'était pas tellement importante, car que l'image soit peinte sur bois ou sur pierre, elle était intégrée à la décoration de la paroi et le tout indifférencié; tout comme on le voit ici ou là sur les peintures murales de Pompéi, où des médaillons et des vignettes d'un grand effet artistique ont été incorporés dans le revêtement de stuc.*»⁴¹

En 1835, Letronne, publie un livre en forme de lettres fictives adressées à son ami Hittorff, dans lesquelles il conteste la thèse de Raoul-Rochette⁴². Il est favorable à l'idée que l'appareillage mural fonctionne comme support à la peinture, directement ou par l'intermédiaire d'un revêtement de stuc; un des points centraux de ses argumentations est l'hypothèse de l'influence exercée sur l'architecture grecque par les Egyptiens, qui gravaient et peignaient directement le mur appareillé⁴³. Dans le temple grec, affirme Letronne, les parois «*offraient à la peinture des surfaces étendues, parfaitement dressées et unies au moyen de l'excellent enduit dont on savait les couvrir*»⁴⁴. Même lorsqu'il reconnaît la présence de planches peintes, Letronne soutient l'idée que ces planches sont conçues pour être incrustées dans le mur de façon définitive⁴⁵. La relation entre parois, pavement et plafond est un autre aspect émergent des dessins de la restitution du temple faite par Hittorff; et Letronne en cherche un fondement théorique en considérant ces parties de l'enveloppe du temple non pas comme séparées mais raccordées au moyen des sujets représentés sur les parois: «*Stieglitz pense que les tapis orientaux ont donné l'idée des mosaïques. Je pense au contraire qu'elles proviennent du désir d'accorder les pavés avec les parois.*»⁴⁶

Tandis que Letronne ne pousse guère plus loin ses réflexions sur le revêtement, Raoul-Rochette discute de la peinture sur planches et de l'application aux parois d'objets votifs et de plaques de revêtement, et il parvient à ébaucher l'image d'un mur incrusté et revêtu, auquel il attribue une nouvelle origine possible. Dans *Peintures antiques inédites*, publié en 1836 et dédié à Boettiger récemment disparu, il rappelle «*le fréquent usage qui se fit dans l'antiquité, de tablettes votives, de bronze, de marbre ou de bois, peintes ou sculptées, qui s'appliquaient aux murs et aux colonnes des temples, sans parler de cette multitude d'objets de toute espèce, vases, couronnes, vêtements, armes de guerre, ustensiles de culte et instruments de profession qui, après avoir été dédiés dans quelque édifice sacré, s'y suspendaient de toutes parts, à la voûte, sur les parois et jusque sur les portes*»; «*[...] nous ne saurions nous empêcher – conclut-il –, d'y voir une sorte de revêtement qui devait couvrir la presque totalité de ces murailles*»⁴⁷. La dernière contribution de Raoul-Rochette à la discussion sur la peinture pariétale grecque est son essai de 1840, *Lettres archéologiques sur la peinture des Grecs*, qui se veut une réponse polémique aux *Lettres* de Letronne. Après

avoir décrit les décorations pariétales du temple, il les classe en deux types, qui peuvent se résumer ainsi: les objets pendants ou suspendus et les revêtements par planches, correspondant aux termes *"Inkrustierung"* et *"Bekleidung"* que Semper emploiera plus tard. La description de ces incrustations restitue l'image d'une décoration pendante, suspendue et mobile⁴⁸, d'où vient l'idée d'un temple grec articulé en des parties, presque des entités opposées mais reliées: le support structurel (mur, ordre, couronnement) et les applications (incrustations et revêtement), la fixité et la pérennité de la construction en pierre ou en marbre et la mobilité et le caractère transitoire des étalages textiles ou en bois.

Dans certains passages consacrés à la peinture pariétale, l'hypothèse de la présence d'étoffes décoratives suspendues au mur apparaît. Raoul-Rochette les inclut dans sa liste d'objets votifs pendants; Letronne avait relancé, en la retournant, l'hypothèse de Stieglitz du tapis comme origine de la mosaïque; Hittorff met en relation le mur polychrome et le tissu: *«ne doit-on pas admettre qu'une décoration ainsi conçue, qui rappelait des tentures de pourpre entourées de bordures d'azur et semées de broderie d'or, et qui aidait à faire ressortir davantage les principales parties architectoniques, avait été adoptée pour reproduire d'une manière stable les tentures réelles qu'à des fêtes périodiques on suspendait aux temples primitifs?»*⁴⁹ Le passage est tiré de son livre sur le temple d'Empédocle et sur l'architecture polychrome grecque, publié en 1851. Cette même année, avec *Die vier Elemente der Baukunst*, Semper réunit en une nouvelle théorie de l'origine de la paroi les thèmes cruciaux du débat sur la polychromie et sur la peinture pariétale et les recherches sur le tissu dans l'architecture. C'est dans cet ouvrage que s'achève définitivement la transition du principe de la polychromie au principe du revêtement.



G. Semper, reconstitution de l'entablement du Parthénon à Athènes (Archive Semper, Institut für Geschichte und Theorie der Architektur, ETH Zurich).

Frontispice de G. Semper, *Voläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten*, voir note 27.



Notes

- ¹ A.-C. Quatremère de Quincy, *Le Jupiter Olympien, ou l'Art de la sculpture antique considéré sous un nouveau point de vue, ouvrage qui comprend un essai sur le goût de la sculpture polychrome, l'analyse explicative de la toreutique et l'histoire de la statuaire en or et en ivoire, chez les Grecs et les Romains*, Paris, 1815, p. 29.
- ² Ch. Percier, P.-F.-L. Fontaine, *Recueil de décorations intérieures, comprenant tout ce qui a rapport à l'ameublement*, Paris, 1801 (édition J. Didot, 1827, p. 15).
- ³ Cf. Ed. Dodwell, *Classical and Topographical Tour through Greece during the years 1801, 1805, and 1806*, London, Rodwell and Martin, 1819, vol. I, p. 343, et C. R. Cockerell, «Additional Remarks relating to the Ægina Marbles, described in the Sixth Volume of this Journal», in *The Quarterly Journal of Literature, Science and the Arts*, vol. VII, 1819, (pp. 229-38), p. 238.
- ⁴ M. von Wagner, *Bericht über Äginetischen Bildwerke, mit einem Vorwort von Schelling*, 1817, p. 218.
- ⁵ F.-Ch. Gau, *Antiquités de la Nubie, ou monuments inédits des bords du Nil situés entre la première et la seconde cataracte, dessinés et mesurés, en 1819*, Stuttgart-Paris, 1822, p. 16. Les cahiers de l'ouvrage de Gau sont vendus au domicile de Hittorff (cf. A.-J. Letronne, «Antiquités de la Nubie», in *Journal des Savants*, mars 1822, pp. 285-93).
- ⁶ F.-Ch. Gau, *op. cit.*, p. 12.
- ⁷ F. Mazois, *Les ruines de Pompei dessinées et mesurées par F. Mazois pendant les années MDCCCIX. MDCCCX. MDCCCXI*, publiées à Paris en MDCCCXII, Paris, Firmin-Didot, 1824, p. 21. Cet ouvrage se compose de dessins élaborés à partir de relevés que Mazois avait exécutés entre 1809 et 1811; le recueil est enfin mené à bout par Gau en 1829.
- ⁸ *Ibid.*, p. 23.
- ⁹ J.-I. Hittorff, *Notes sur les temples de la Sicile*, manuscrit, 24 juillet 1824, publié in *Hittorff (1792-1867), un architecte du XIX^e siècle*, Alençon; 1986, (pp. 336-40), p. 340.
- ¹⁰ Cf. S. Angell, T. Evans, *Sculptured Metopes discovered amongst the Ruins of the Temples of the ancient City of Selinus in Sicily by William Harris and Samuel Angell in the Year 1823*, London, Priestley and Weale, 1826, p. 35.
- ¹¹ G. A. Blouet, *Restauration des thermes d'Antonin Caracalla, à Rome, présentée en 1826*, et dédiée en 1827 à l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut Royal de France, Paris, Firmin-Didot, 1828, pp. III, IV.
- ¹² Raoul-Rochette, *Cours d'archéologie*, Paris, E. Renduel, 1828, pp. 200-201.
- ¹³ J.-I. Hittorff, L. Zanth, *Architecture antique de la Sicile, ou Recueil des plus intéressants monuments d'architecture des villes et des lieux les plus remarquables de la Sicile*, Paris, J. Renouard, s.d. [1827-29].
- ¹⁴ J. I. Hittorff, L. Zanth, *Architecture antique de la Sicile, op. cit.*, troisième cahier, légende de la planche 17 du temple "B" (dit par la suite d'Empédocle): «Restauration de l'entablement: les parties qui ont conservé des stucs colorés et qui ne laissent aucun doute sur leur identité avec l'état primitif de cet entablement, sont la peinture des feuilles sur la moulure supérieure de la corniche, les ornements peints sur la moulure au-dessus du larmier [...]. Sur la métope il n'y avait également de visible que quelques restes des couleurs rouge, bleue et jaune [...]».
- ¹⁵ *Ibid.*, premier cahier, légende de la planche 4, fig. 2 (cf. aussi le sixième cahier, légende de la planche 32).
- ¹⁶ Raoul-Rochette, «Mémoire sur les œuvres de sculpture [...]», in *Journal des Savants*, juillet 1829, (pp. 385-401), p. 401.
- ¹⁷ Cf. J.-I. Hittorff, «De l'architecture polychrome chez les Grecs, ou restitution complète du temple d'Empédocle dans l'acropole de Sélinonte», in *Annali dell' Instituto di Corrispondenza Archeologica*, vol. II, 1830, pp. 263-284. Le même texte sera publié, avec peu de retouches significatives, in J.-I. Hittorff, «De l'architecture polychrome chez les Grecs et restitution complète du temple d'Empédocle dans l'acropole de Sélinonte», in *Annales de la Société Libre des Beaux-Arts*, 1830-31, vol. I, 1836, pp. 118-155. En conclusion de cette deuxième version, Hittorff ajoute une considération qui annonce la sortie de son prochain essai: «Il me reste à examiner les avantages que l'architecture moderne peut trouver dans l'application de ce même système aux édifices de notre époque, puis les raisons qui viennent à l'appui d'une semblable imitation, et enfin les moyens qui sont à notre disposition pour en faire de nos jours un emploi utile et agréable.» (*ibid.*, pp. 154-155).
- ¹⁸ J.-I. Hittorff, «De l'architecture polychrome», *op. cit.*, 1830, p. 263, note 1. Les dessins en couleur sont publiés in J.-I. Hittorff, *Restitution du temple d'Empédocle à Sélinonte, ou l'Architecture polychrome chez les Grecs*, Paris, Firmin-Didot Frères, 1851, texte et atlas avec 24 planches.
- ¹⁹ *Ibid.*, p. 263.
- ²⁰ *Ibid.*, p. 264.
- ²¹ *Ibid.*, p. 284.
- ²² C.R. Cockerell, «The Temple of Jupiter Olympius at Agrigentum, commonly called the Temple of the Giants», in *Antiquities of Athens and other places in Greece, Sicily, etc. Supplementary to the Antiquities of Athens by James Stuart and Nicholas Revett*, London, Priestley and Weale, 1830, p. 5.
- ²³ P. O. Brøndsted, *Voyages dans la Grèce accompagnés de recherches archéologiques*, Paris, F. Didot, vol. II, 1830, p. 148, n° 6.
- ²⁴ Dans «Couleurs» in *Dictionnaire Historique d'Architecture*, Paris, A. Le Clerc et C. ie, vol. I, 1832, pp. 464-465.
- ²⁵ *Ibid.*, pp. 464-465.
- ²⁶ *Ibid.*, vol. II, p. 208, dans «Peinture» (cf. aussi «Plafond», p. 254).
- ²⁷ G. Semper, *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architectur und Plastik bei den Alten*, Altona, J.-F. Hammerich, 1834. Ce titre se trouve sur le frontispice, tandis que sur la couverture, le titre est *Bemerkungen über vielfarbige Architectur und Sculptur bei den Alten*. L'incertitude du choix de l'adjectif – *bemalte* ou *vielfarbige* – est à attribuer au débat même sur la polychromie, selon que l'on entende la couleur comme couleur ajoutée ou comme couleur propre aux matériaux. Semper soutient que le marbre des temples grecs était peint (comme cela lui aurait été confirmé par les couches de peinture d'un demi millimètre environ qu'il avait trouvées jusque sur les marbres du Parthénon); il propose l'image du

Colisée originellement peint en rouge; il accuse Brunelleschi et Michel-Ange d'avoir mal interprété l'antiquité en oubliant la couleur; il voit dans les architectures byzantine, normande, gothique, vénitienne, florentine le témoignage de la «antike Polychromie».

28 Ibid., p. 14. A côté du "Prinzip der Polychromie" apparaît un autre concept fondateur de sa théorie: la "Grundform", destinée à évoluer dans le temps sans toutefois s'effacer complètement. C'est l'ordre dorique qui est défini "Grundform" et qui se transforme par la suite en ionique et en corinthien sous des influences asiatiques (ibid., p.11); ionique et corinthien sont vus comme des «Variationen des altdorischen reineren Grundstyles» (ibid.).

29 G. Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik*, vol. I, Frankfurt am Main 1860, vol. II, München 1863, trad. it. partielle, *Lo stile nelle arti tecniche e tettoniche, o estetica pratica*, Roma-Bari, Laterza, 1992, p. 145.

30 Semper, *Vorläufige Bemerkungen*, op. cit., pp. 21-22.

31 J.-I. Hittorff, *De l'architecture polychrome*, op. cit., 1830, p. 275.

32 J.-I. Hittorff, L. Zanth, *Architecture moderne de la Sicile, ou Recueil des plus beaux monuments religieux et des édifices publics et particuliers les plus remarquables de la Sicile [...]*. Ouvrage rédigé et publié par J.-I. Hittorff, et faisant suite à *l'Architecture antique de la Sicile*, Paris, P. Renouard, 1835.

33 Ibid., p. 2.

34 Cf. A.-J. Letronne, «Notice sur cette question: Les Grecs ont-ils peint l'extérieur des monuments en marbre blanc?», in *Journal des Savants*, juin 1837, pp. 366-374; juillet, pp. 385-392.

35 «[...] il est hors de doute – écrit-il – que c'est la peinture, d'abord appliquée sans intermédiaire sur la pierre même et le marbre, qui a donné lieu à l'invention du stuc. C'est à l'effet de substituer à l'aspérité des pierres et à leur porosité, aussi bien qu'à l'apparence des joints, une surface unie, et plus propre à la perfection du dessin et à la solidité des couleurs, de même pour obvier à la dureté du marbre, incompatible avec une adhérence des peintures aussi forte et aussi durable que celle que permettent les stucs, et pour faire disparaître les traces des nombreux blocs dont les murs étaient construits, que cet enduit fut préféré, et qu'on en couvrit aussi bien la pierre blanche de Paros et Pentélique, que la pierre noire, grise ou jaune d'Eleusis et d'autres lieux. C'est ainsi que le stuc a continuellement été employé, et surtout en vue de sa destination primitive, celle de servir de fond à la décoration caractéristique des édifices grecs et romains, c'est-à-dire aux peintures d'ornements et de figures [...]» (J.-I. Hittorff, *Restitution du temple d'Empédocle*, op. cit., p. 194).

36 C. L. Stieglitz, *Archæologie der Baukunst der Griechen und Römer*, Weimar, Industrie-Comptoir, vol. II, 1801, pp. 78-81.

37 C. A. Boettiger, *Ideen zur Archæologie der Malerei*, Dresden, vol. I, 1811, pp. 280-284.

38 Cf. Raoul-Rochette, «De la peinture sur mur chez les anciens», in *Journal des Savants*, juin 1833, pp. 361-371; juillet 1833, pp. 429-440; août 1833, pp. 486-491.

39 Cf. G. Hermann, *De veterum græcorum pictura parietum conjecturæ*, Leipzig, 1834.

40 G. Semper, *Vorläufige Bemerkungen*, op. cit., p. 43-49.

41 Ibid., p. 45.

42 Cf. A.-J. Letronne, *Lettres d'un antiquaire à un artiste sur l'emploi de la peinture historique murale dans la décoration des temples et des autres édifices publics ou particuliers chez les Grecs et les Romains*, Paris, Heideloff et Campé, 1835.

43 Cette thèse est aussi accueillie par Semper, ce fait étant à mettre en relation avec l'influence de Gau (cf. Semper, *Vorläufige Bemerkungen*, cit., p. 7).

44 Letronne, *Lettres d'un antiquaire*, op. cit., pp. 24-25.

45 Ibid., pp. 76-77.

46 Ibid., p. 311.

47 Raoul-Rochette, *Peintures antiques inédites, précédées de Recherches sur l'emploi de la peinture dans la décoration des édifices sacrés et publics, chez les grecs et chez les romains*, Paris, Librairie de Techener, 1836, pp. 363-364.

48 «[Les] temples grecs [...] [étaient] ornés sur leurs murailles, à presque toutes les hauteurs, sur leurs plafonds et jusque sur leurs portes, d'objets votifs, de toute espèce [...] comportant, chacun en particulier, l'idée d'un objet suspendu ou attaché à une certaine hauteur. C'étaient des tissus d'étoffes brodées, des armes, des instruments et ustensiles de diverse sorte, surtout des vases de métal précieux. On les suspendait, comme je l'ai dit, aux parois du temple, à la frise ou au plafond, à l'aide de bandelettes d'étoffes, qui se brodaient quelquefois elles-mêmes de figures [...]» (Raoul-Rochette, *Lettres archéologiques sur la peinture des grecs*, Paris, Crapelet, 1840, pp. 156-157).

49 J.-I. Hittorff, *Restitution du temple d'Empédocle*, op. cit., pp. 148-149.