

Introduction

« Pour quoi faire – l’art grec ? » se demande Nietzsche au début de *La Naissance de la tragédie* (1872). Cette question provocante résume bien le sentiment trouble de satiété et de fascination permanente qu’éprouvent les esprits européens vis-à-vis de l’art grec, à la fin du XIX^e siècle. Comment des intellectuels et des artistes fervents amateurs des civilisations antiques en sont-ils arrivés là ? En se focalisant sur la situation française, entre la chute de l’Empire et la Première guerre mondiale, longue période où l’inspiration antique semble à première vue en retrait, en tout cas dans l’historiographie de la modernité, cet ouvrage se propose d’analyser spécifiquement la perception et la transformation du modèle grec par les artistes, en relation avec les débats du microcosme archéologique et les bouleversements institutionnels des Beaux-Arts.

Depuis la Renaissance, la question du modèle antique dans l’art européen participe de tous les aspects de l’histoire culturelle : histoire des sciences, histoire des idées, théorie de l’art et histoire du goût. L’approfondissement du savoir archéologique, marqué par d’importantes découvertes comme l’invention de Pompéi et Herculaneum au milieu du XVIII^e siècle, alimente les débats sur la perception des arts de l’Antiquité et sur le devenir de l’art contemporain, qui leur est comparé ; ce dialogue du présent avec le passé est, de surcroît, parasité par les fluctuations du goût¹. Entre le néoclassicisme européen des années 1750 à 1800 et le « retour à l’ordre » du début du XX^e siècle, on verra comment, sur fond de permanence d’un certain modèle, s’opère une mutation irréversible du modèle grec, à travers le regard des artistes sur l’archéologie. Le modèle grec idéal forgé au milieu du XVIII^e siècle par l’archéologue allemand Johan Joachim Winckelmann et développé par les théoriciens d’art qui l’ont suivi, tels qu’Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy pour la France, subit une inexorable remise en cause par les artistes. Une révélation est apportée par l’archéologie du XIX^e siècle : quantité d’œuvres grecques antiques présentent des caractères en porte-à-faux avec le modèle strictement apollinien du néoclassicisme – les plus frappants étant la raideur stylisée de la statuaire archaïque et la polychromie contrastée des arts. Cette révélation stupéfiante, qui suscite chez les artistes rejet ou fascination selon les cas, ne peut être sans rapport avec les traitements de plus en plus divergents faits au modèle grec

durant ce siècle. Car il se creuse un abîme croissant entre deux postures artistiques : les efforts de reconstitution archéologique en peinture et en sculpture, d'une part, et d'autre part, la satire délibérée des références grecques dans la caricature. Entre ces deux extrêmes, les artistes actifs en France entre 1815 et l'aube du XX^e siècle ont accusé réception des découvertes archéologiques à travers un éventail de réactions pratiques et discursives, qui trahissent l'éclatement du modèle grec dogmatique.

Avant les découvertes décisives de Schliemann dans les années 1870, l'art grec archaïque relevait pour le public profane d'une « enfance de l'art » et restait vaguement méprisé comme les primitifs italiens, jusqu'à ce que les ingristes et les nazaréens renversent ce jugement². De même, l'art grec archaïque a eu besoin de découvreurs esthétiques. Outre certains archéologues aventureux, certains peintres et sculpteurs, comme Papety et Bourdelle, ont joué ce rôle fondamental par leur regard d'artistes sur des pièces d'archéologie, recueillies par les savants pour leur valeur documentaire. L'attrait pour des formes artistiques primitives n'est pas en contradiction absolue avec une époque obsédée par le progrès matériel et scientifique. Dans un siècle où l'art est petit à petit dépouillé de ses fonctions idéologiques et spirituelles traditionnelles et se transforme de plus en plus en industrie de divertissement, la quête d'un art des origines a été perçue par certains artistes comme l'unique moyen de restaurer une métaphysique du Beau. En particulier, l'intelligence des fonctions symboliques de l'art grec archaïque s'accomplit dans le courant symboliste européen, si bien qu'à la fin du XIX^e siècle le renversement du goût au détriment du modèle classique est achevé chez certains artistes et le goût de l'archaïsme peut devenir banal au XX^e siècle.

Il est évident que l'abus et l'usure du modèle grec classique ne suffisent guère pour expliquer son remplacement par un modèle archaïque. L'émergence de cette alternative résulte de l'effort spécifique de certains artistes, pour substituer des formes et des contenus symboliques à la déferlante de l'Antiquité gracieuse³. En prenant à rebours le cheminement intellectuel du mythe à la raison, tel qu'il a été exploré par Jean-Pierre Vernant, on observera le rejet du discours rationnel et la préférence accordée aux narrations symboliques ; on pourra vérifier que les dieux individualisés du panthéon sont remplacés par des forces primitives, des éléments primordiaux. Enfin, ces mutations mentales présentent des corollaires formels : des formes schématisées, stylisées, au lieu de représentations parfaitement humanisées. De fait, ces divers aspects n'apparaissent pas tous ensemble ni en même temps chez les artistes qui recourent au modèle archaïque, mais on peut effectivement constater leur présence croissante tout au long du siècle. La recherche commune des adeptes du modèle archaïque est celle du sens caché, avec ses connotations mystiques : le mystère dans sa relation profonde aux mythes doit pouvoir rendre à l'art une dimension sublime, qui ne soit pas chrétienne, la dimension des dieux primitifs de la Grèce⁴.

On verra pourtant que le modèle archaïque est, durant la majeure partie du siècle, instrumentalisé à des fins stratégiques : les formes antérieures à l'art de Phidias ne semblent pas appréciées en soi, mais utilisées par des artistes pour se singulariser. Qu'on trouve des détails archaïques (à visée décorative) dans une composition de facture classique, ou bien une œuvre unique, réalisée selon un

schéma archaïque, dans une production homogène différente, il apparaît clairement que le recours au modèle archaïque reste marginal, voire marginalisant, jusqu'à la fin des années 1880. C'est en cela qu'une rupture assez nette se dessine dans la décennie suivante : le modèle archaïque devient alors, notamment pour la génération des sculpteurs autour de Bourdelle, le principe même de la création et un facteur de reconnaissance.

L'historiographie du modèle grec au XIX^e siècle commence à devenir abondante, quoique souvent très spécialisée. Deux ouvrages m'ont été fondamentaux, en particulier grâce à leur perspective d'analyse, à la croisée des arts et des sciences. *Les Antiquités imaginaires, la référence antique dans l'art occidental de la Renaissance à nos jours*, publiées en 1996, par Philippe Hoffmann et Paul-Louis Rinuy, renferment des articles décisifs sur l'évolution du savoir et du regard sur l'art antique, notamment au tournant du XX^e siècle. Ensuite, les actes du colloque organisé par Sophie Basch à l'École française d'Athènes en 2001, *La Métamorphose des ruines. L'influence des découvertes archéologiques sur les arts et les lettres (1870-1914)*, ont démontré combien l'enquête transversale pouvait être fructueuse pour comprendre les mutations culturelles et esthétiques.

Pour l'histoire de l'archéologie, l'ouvrage synthétique d'Alain Schnapp sur *La Conquête du passé* (1993) et celui d'Ève Gran-Aymerich, sur *La Naissance de l'archéologie moderne* (1998) donnent les grandes scansion de cette science au XIX^e siècle, et présentent les personnalités marquantes, dont l'interaction avec les artistes est déterminante pour la définition du modèle grec. Quant à l'histoire des institutions et de l'enseignement artistique en France, après le travail pionnier de Gérard Monnier dans *L'Art et ses institutions en France* (1995), les recherches d'Alain Bonnet notamment en ont souligné les paradoxes, dans *L'Enseignement des arts au XIX^e siècle* (2006). Pour comprendre l'évolution des voyages en Grèce des artistes français du XIX^e siècle, les travaux de Christine Peltre, du *Retour en Arcadie* (1997) au *Voyage de Grèce. Un atelier en Méditerranée* (2011), nous apportent autant d'informations que de concepts opératoires. Enfin, sur le rôle historique des musées et du Louvre, en particulier, dans la fabrication du modèle grec, les expositions *D'après l'antique* (2000), *Praxitèle* (2007) ont fait le point sur la tradition de copie et de détournement des chefs-d'œuvre de la statuaire, par les amateurs et les artistes.

Enfin, de récentes monographies ou catalogues d'exposition sur des artistes actifs dans cette période ont apporté des éclairages nouveaux sur des points restés difficiles. S'il ne faut citer qu'un ouvrage, l'exposition sur *L'Illusion grecque. Ingres et l'antique* (2006), coordonnée par Pascale Picard, a révélé la complexité et la richesse de la documentation du peintre et ses multiples façons d'aborder le modèle grec.

Quant aux études liant l'histoire de l'archéologie et celle du goût, comme la somme dirigée par Andreas Blühm sur la polychromie dans l'art du XIX^e siècle (*The Colour of Sculpture*, 1996), elles ont souvent privilégié l'analyse des connaissances sur l'art grec du point de vue des savants (archéologues, conservateurs de musée, esthéticiens⁵) mais rarement, ou seulement de manière incidente, du point de vue des artistes. Or le concept de réception comporte un versant intellectuel tout autant qu'une mise en pratique. Et la réception par les peintres et les sculpteurs

français des œuvres grecques archaïques n'a pas encore donné lieu à une analyse systématique. Quelques monographies décisives existent, pour des artistes comme Ingres, on vient de le voir, ou encore Bourdelle⁶, mais pour le reste, seuls quelques articles ont abordé des points de détails. Il s'agit de s'inspirer de leurs démarches et d'en poursuivre l'investigation dans le domaine français, selon une problématique globale.

En effet, ce travail tâchera d'articuler les analyses autour d'une double question, celle du savoir et du regard. Il se crée d'emblée un jeu contradictoire entre les exigences d'objectivité des scientifiques, dans leurs efforts de diffusion du savoir, et les sélections forcément subjectives qu'opèrent les artistes en regardant un art du passé. Ces deux communautés ne se donnent pas les mêmes buts, ne parlent pas le même langage, mais interagissent l'une par rapport à l'autre, souvent sans le reconnaître, au nom de valeurs divergentes.

Car une autre composante entre en jeu dans l'établissement et l'évolution du modèle, celle de la *valeur*, comprise dans toutes les applications du jugement : valeur esthétique et valeur marchande. Le jugement vient interférer à tous les niveaux de la réception des œuvres d'art antique : il peut orienter le savoir (les choix scientifiques d'études, les modalités d'interprétation) comme il peut conditionner le regard (vers des modèles qui confirment une idéologie, une finalité esthétique).

J'ai ainsi tenté de répondre aux interrogations suivantes : par quelles modalités les artistes s'approprient-ils les découvertes archéologiques ? intègrent-ils dans leur « musée imaginaire » de l'art grec des références atypiques, et lesquelles ? ces sources d'inspiration ont-elles un impact ou un écho dans leurs propres recherches formelles et thématiques ? Quel rôle jouent respectivement leur formation initiale et leur exploration personnelle du savoir archéologique, dans leur adhésion ou leur rejet d'une nouvelle image de l'art grec ? et enfin de quelle manière ce modèle sert-il leur réflexion sur l'art ?

Pour répondre à ces questions, qui détaillent les processus de la tradition, il a fallu analyser et comparer entre elles les théories discursives des artistes sur l'art grec et leur reprise effective de motifs ou de techniques antiques, dans leurs dessins, peintures et sculptures. Un ensemble de sources avait été plutôt négligé jusqu'ici pour comprendre l'histoire de l'art du XIX^e siècle : d'abord les journaux ou mémoires d'artistes mineurs, qui deviennent plus fréquents en France dès le milieu du siècle, à partir de Delécluze⁷, les correspondances familiales ou amicales écrites tout au long d'une carrière⁸, les écrits didactiques (transcriptions de conférences, cours sur les arts et l'histoire de l'art)⁹, enfin les textes de circonstance comme les éloges funèbres, les articles nécrologiques rédigés par des pairs, parfois dans un cadre institutionnel (comme les hommages de l'Institut). En effet, outre la mention des souvenirs publiés et l'insertion de lettres inédites, ces textes sélectionnent ce que les contemporains retiennent d'un homme, savant ou artiste, ce qui a valeur de repère dans une évolution des goûts et des mentalités.

Peu nombreux sont les artistes français du XIX^e siècle à étudier des œuvres grecques, de sculpture ou d'architecture, *in situ*, encore moins nombreux sont-ils à assister à des fouilles archéologiques. « Descendre » visiter des temples en Grande

Grèce, en Campanie ou en Sicile, est souvent le privilège des pensionnaires de la Villa Médicis, mais paraît une expédition rebutante à certains ; partir explorer Athènes et le Péloponnèse nécessite *a fortiori*, jusqu'au milieu du siècle, un tempérament d'aventurier. Pour ceux qui ont tenté l'aventure, leurs impressions de voyage en Grèce et en Grande Grèce, leurs réflexions esthétiques ne manquent pas de nous éclairer sur leurs conceptions de l'art grec et leur regard sur l'archaïsme. Les voyages en Grèce effectués par une poignée d'artistes au XIX^e siècle, les quelques collections d'art antique constituées par d'autres, sont des démarches d'une rareté significative : elles nécessitent des moyens financiers ou un patronage exceptionnels. Ces expériences et ces pratiques, aux finalités parfois inattendues, sont moins souvent associées que dissociées du travail de création. Mais en permettant une appropriation directe de l'art antique en général, et de l'art grec en particulier, et même si des répercussions n'en sont que peu décelables dans les tableaux et les sculptures de ces artistes, le voyage et la collection peuvent toucher leurs confrères par le biais d'échanges informels, transparaître dans leur pédagogie de l'art et faire ainsi évoluer souterrainement le modèle grec dans les mentalités de leurs contemporains.

Les écrits d'artistes portant directement sur l'art antique ne sont guère nombreux, mais le thème apparaît aussi de façon incidente dans des discours ou des publications à visée plus générale. Dans tous les cas, leur analyse permet de faire émerger d'une part une certaine présentation de l'art grec, de couleur archéologique ou winckelmannienne selon les artistes, d'autre part une certaine conception du modèle grec, isolant des œuvres-phares ou justifiant l'imitation d'un style particulier. Enfin, derrière l'explicite des textes, reste à dévoiler les objectifs fondamentaux de chaque artiste. De même qu'au XVII^e siècle, la jeune Académie acquiert son indépendance en s'opposant aux anciennes corporations des peintres et sculpteurs et finit par obtenir du pouvoir royal le monopole de l'enseignement artistique¹⁰, il est troublant de retrouver cette même institution confrontée, à partir du Second Empire, à une concurrence professionnelle et pédagogique révélant un processus comparable de libéralisation. Nous verrons dans quelle mesure les artistes-professeurs n'appartenant pas à l'Institut s'arrogent une liberté supérieure dans le commentaire des œuvres antiques comme dans le choix de leurs modèles. Le discours sur l'art grec et son corollaire, le modèle grec, évoluent-ils plus nettement à la marge de l'Académie des beaux-arts ? Certes, les cours dispensés par les académiciens à l'École des beaux-arts consistent essentiellement en leçons pratiques et, surtout après 1863, en un contrôle hebdomadaire des exercices ritualisés des élèves. Mais plusieurs académiciens, sculpteurs et peintres, ont laissé des interventions plus théoriques, qui connaissent une publication de leur vivant ou à titre posthume. Sont ici étudiés des articles issus de cours à l'École des beaux-arts, des discours donnés en séance publique de l'Institut, enfin des lettres ouvertes à valeur plus polémique ; tous ces textes abordent plus ou moins directement la question de l'art grec.

En effet, on peut tirer beaucoup d'enseignements des débats dans lesquels des artistes en vue sont amenés à prendre des positions publiques, comme l'affaire Campana ou le débat sur la polychromie de l'art grec. Ces interventions se font

dans le cadre des connaissances disponibles sur l'art grec, que diffusent les comptes rendus de fouilles, les manuels d'art grec et autres ouvrages de vulgarisation, publiés dès le milieu du siècle par nombre de spécialistes¹¹. Les relations entre artistes et archéologues au XIX^e siècle, qu'elles soient hostiles ou cordiales, sont cristallisées dans la question de la polychromie de l'art grec antique. Cette découverte archéologique, avec ses répercussions durables sur le modèle esthétique contemporain, induit une large réflexion et un positionnement théorique de l'ensemble du milieu artistique européen ainsi que des réalisations en peinture et sculpture, ayant valeur de parti-pris. Depuis le travail pionnier de David Van Zanten sur la polychromie de l'architecture dans les années 1830¹², ce débat français et européen est de mieux en mieux documenté, dans ses aspects épistémologiques et artistiques, même si le discours des artistes est resté relativement négligé. La polychromie de l'art grec traverse non seulement les expérimentations de plusieurs mouvements artistiques conduisant à la modernité, mais le processus d'acceptation de cette réalité archéologique semble à première vue faire office de loupe grossissante, dans l'histoire du goût au XIX^e siècle. Je souhaite démontrer que, touchant le modèle grec en France, ce débat fait émerger des symptômes subtils du changement de regard et du renouvellement de paradigme. Certes, la polychromie de l'art antique ne fait scandale que brièvement dans le milieu artistique : elle est acceptée en une génération, entre le début des années 1830 et le milieu des années 1850, ce qui est très rapide selon la temporalité historique. Pourtant, elle ne s'avère pas tout à fait compatible avec le modèle grec idéal, hérité du néoclassicisme ; sans impliquer de remise en cause des formes, elle suscite un questionnement sur les visées de la peinture et de la sculpture, voire leur redéfinition. Plutôt que de confronter à nouveau la pratique des artistes aux théories des savants, il m'importe de mettre en évidence la représentation de l'art grec donnée par les peintres et les sculpteurs français, à travers des textes et des œuvres¹³. Leur compréhension de la polychromie, élaborée en interaction avec les archéologues, se distingue de leur conception du modèle grec ; ainsi retrouve-t-on les mêmes ambiguïtés et paradoxes des différentes personnalités de notre enquête.

Pour mesurer objectivement l'arrière-plan de ces controverses ponctuelles, j'ai mené un travail de dépouillement systématique des livrets de Salon de 1840 au début du XX^e siècle, pour en extraire les peintures et sculptures à sujet antique. Ce repérage méthodique a révélé la permanence et l'importance numérique des sujets grecs et romains, qu'ils soient mythologiques, historiques ou littéraires. Une telle force d'inertie des paradigmes visuels et intellectuels mérite un diagnostic complet : leur validité est préservée dans le cadre de certaines pratiques dominantes, mais trahit aussi une crispation et une crise du modèle classique. Même sous le contrôle de l'Académie des beaux-arts, à l'École comme au Salon, le modèle classique connaît une évolution perceptible, que j'analyserai au filtre de deux index culturels que sont, d'une part, les œuvres des lauréats du concours annuel pour le Grand Prix de Rome et, d'autre part, les livrets du Salon des Artistes français (bisannuel puis annuel). Dans la mesure où des jurys d'académiciens peuvent en surveiller, tolérer ou rejeter les écarts, on peut considérer comme orthodoxes les tableaux et les sculptures à sujet antique, relevant des genres traditionnels où peut

s'illustrer l'inspiration grecque (peinture et paysage historique, statuaire et bas-relief à sujet antique). La logique institutionnelle produit un effet de boucle, assurant la reproduction des normes, car les artistes autorisés à exposer au Salon sont en priorité issus de l'École des beaux-arts ou d'une formation concurrente, et parce qu'ils y retournent parfois en tant que professeurs, une fois élus à l'Académie ; ils sont alors d'autant plus susceptibles d'intégrer le jury du Salon, et d'œuvrer pour le maintien du modèle.

Cet ouvrage est divisé en trois parties correspondant à des effets de génération. La première s'intitule « Les enfants du Parthénon » et couvre les années 1815-1848 ; la seconde correspond aux décennies 1849-1879, qui est « le temps du *Musée grec primitif* » au sein du Louvre ; et la troisième couvre les années 1880-1914, en se plaçant « Dans les pas de Schliemann ». Chacune des parties est organisée de manière similaire : un premier chapitre fait l'état des lieux du modèle grec établi pour cette période, sur les plans scientifiques, scolaires et muséographiques ; le second chapitre traite des réalisations artistiques s'inspirant de l'art grec, dans tous les domaines des Beaux-Arts ; enfin, le dernier chapitre envisage l'héritage transmis par chaque génération d'artistes et les efforts pour maintenir ou renouveler le modèle.

L'enquête accomplie devrait ainsi contribuer à une meilleure intelligence du fonctionnement du modèle grec dans l'histoire de l'art contemporain, en permettant de combler une lacune entre les schémas néoclassiques à l'orée du XIX^e siècle et les mythologies personnelles des artistes du XX^e siècle. La thèse de ce livre est qu'un mouvement double, un va-et-vient entre l'art et l'archéologie a démonté le modèle grec néoclassique : d'une part, l'archéologie a joué son rôle, souterrain mais inéluctable, dans l'avènement de la modernité, en sapant le modèle classique de l'Antiquité qui s'était construit dans les siècles précédents ; d'autre part, ce sont des artistes qui ont valorisé les trouvailles documentaires de l'archéologie en œuvres d'art à part entière, voire influé sur les travaux savants, comme cela a pu être le cas lors de la découverte de la civilisation minoenne¹⁴.

En définitive, je veux par ce travail contribuer à l'histoire culturelle du XIX^e siècle. En réponse à la question provocante de Nietzsche au début de *La Naissance de la tragédie*, « Pour quoi faire – l'art grec ? », j'espère que cette recherche aura dégagé dans l'art français des caractères et des évolutions, dont la réception du modèle grec n'est qu'un symptôme. La diffusion de l'archéologie grecque dans le cercle des artistes est un angle d'attaque pour analyser diverses questions culturelles. En étudiant leurs modes d'assimilation des arts du passé, en décryptant leurs réactions tant pratiques que discursives, on affronte l'éternelle question de la tradition. Au XIX^e siècle, celle-ci connaît des interférences majeures, dues à la complémentarité des supports de diffusion et de production de masse, qui modifient l'économie des arts. Enfin, croisant tous ces processus, les chemins de la réflexion théorique sur l'art me semblent fascinants, surtout si l'on rend la parole à des artistes trop mal écoutés.

Notes

1. Sur l'influence concrète des antiques dans le goût européen, voir Fr. HASKELL et N. PENNY, *Pour l'amour de l'antique, la statuaire antique dans le goût européen, 1500-1900*, trad. F. Lissarrague, 1988, et *D'après l'antique*, cat. exp. Louvre, 2000.
2. Cf. G. PREVITALI, *La Fortune des primitifs, de Vasari aux néoclassiques*, trad. N. Di Mascio, préf. E. Castelnuovo, Paris: G. Monfort, 1994 (Turin, 1989).
3. En Allemagne, vers la fin du siècle, la philosophie de Nietzsche, en particulier dans *La Naissance de la tragédie* (1872), remet en cause la prééminence du modèle classique, allant jusqu'à affirmer que la culture grecque est déjà sur la voie de la décadence, à partir d'Eschyle! Pierre Vaisse dans son article pour le catalogue *Maillol* (1996), souligne l'influence de Nietzsche sur la pensée allemande du tournant du siècle et suggère implicitement son impact sur l'esthétique française, ne serait-ce qu'à travers des mécènes comme le comte Kessler, nietzschéen fervent.
4. Il est notable que le revirement esthétique du modèle en France soit concomitant aux recherches de mythologie comparée et aux explications ethnologiques des mythes fondateurs par James Frazer (1854-1941): les premiers volumes de son *Rameau d'or* (1890) ne sont traduits en français qu'à la veille de la Première guerre mondiale (entre 1911 et 1915).
5. F. HASKELL, *La Norme et le Caprice. Redécouvertes en art, aspects du goût, de la mode et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1914*, trad. R. Fohr, Paris, 1988.
6. M. LAMBRAKI-PLAKA, *Bourdelle et la Grèce, les sources antiques de l'œuvre de Bourdelle*, Athènes: Académie d'Athènes, 1985.
7. E.-J. DELÉCLUZE, *David, son école et son temps* (1855). Dans son sillage paraissent notamment les souvenirs d'Amaury-Duval: *L'Atelier d'Ingres* (1878); les *Carnets* de David d'Angers (publiés en 1958); *Les Souvenirs d'un artiste* (1877) d'Étex.
8. Les correspondances d'un Flandrin, d'un Mottez ou d'un Regnault, souvent publiées quelques années après leur mort par un ami ou un admirateur s'improvisant biographe, sont sous cet angle d'une richesse encore inexploitée.
9. Les écrits pédagogiques d'Antoine Étex n'ont jamais été étudiés, ni réédités de façon scientifique, comme viennent de l'être, en revanche, ceux de Bourdelle, ses *Cours et Leçons* à l'Académie de la Grande Chaumière (2007).
10. Cf. A. MÉROT, « Introduction », in *Les Conférences de l'Académie royale...*, 1996, p. 12-13. Alain Mérot signale dès les premières conférences régulières une concurrence des publications extérieures, avec les exemples de Félibien et de Roger de Piles (avant son entrée à l'Académie).
11. E. BEULÉ, *Histoire de la sculpture avant Phidias*, Paris, 1864; ID., *Histoire de l'art grec avant Périclès*, Paris, 1868; T.-B. ÉMERIC-DAVID, *Histoire de la sculpture antique*, Paris, 1862; M. COLLIGNON, *La Polychromie dans la sculpture grecque*, Paris, 1898.
12. D. VAN ZANTEN, *The Architectural Polychromy of the 1830's*, New York: Garland, 1977.
13. Les artistes anglais réagissent volontiers dans ce débat, de manière théorique ou pratique: le sculpteur Gibson présente, à l'Exposition universelle de 1851, une *Tinted Venus* qui obtient un succès de scandale; son camarade, l'architecte Owen Jones, publie une défense de son baldaquin polychrome à la même exposition, *An Apology for colouring of the Greek Court [at the Crystal Palace]*, 1854; le sculpteur académicien, Westmacott, écrit un article engagé dans *The Archaeological Journal*, « On Colouring statues » (1855, vol. 12, p. 22-46); enfin le peintre Leighton réalise, à la fin du siècle, des tableaux où sculpture et architecture grecques sont intégralement colorées (cf. *The Colour of Sculpture*, 1996, p. 25-26).
14. Paradoxe démontré par Alexandre Farnoux dans son article sur « Art minoen et Art Nouveau, le miroir de Minos » in *Antiquités imaginaires*, 1996, p. 109-126.