

« L'Art ne reproduisait pas seulement, mais il créait les dieux.  
» Quatremère de Quincy entre archéologie, histoire de l'art et  
approche anthropologique

Chiara Savettieri

---



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/actesbranly/82>

ISSN : 2105-2735

Éditeur

Musée du quai Branly Jacques Chirac

Référence électronique

Chiara Savettieri, « « L'Art ne reproduisait pas seulement, mais il créait les dieux. »

Quatremère de Quincy entre archéologie, histoire de l'art et approche anthropologique », in Histoire de l'art et anthropologie, Paris, coédition INHA / musée du quai Branly (« Les actes »), 2009 [En ligne], mis en ligne le 28 juillet 2009, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/actesbranly/82>

Ce document a été généré automatiquement le 3 mai 2019.

© Tous droits réservés

---

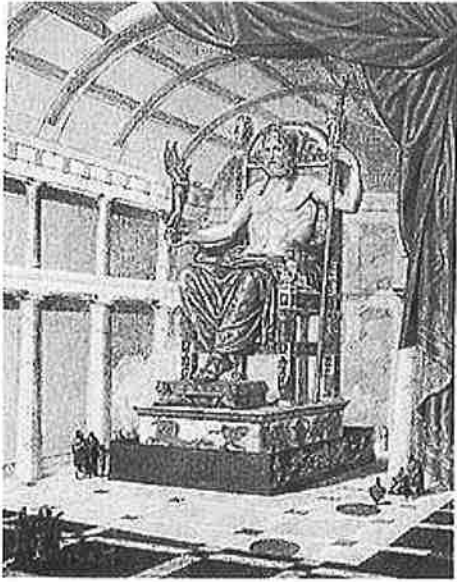
« L'Art ne reproduisait pas seulement, mais il créait les dieux. » Quatremère de Quincy entre archéologie, histoire de l'art et approche anthropologique

Chiara Savettieri

---

- 1 En 1841, William Tackeray<sup>1</sup> reproche à l'art et à la culture néoclassique d'avoir privilégié le blanc : c'était le blanc de ces statues anciennes qui avait constitué pendant des décennies un modèle absolu ; c'était cette blancheur antiquisante que le romantisme avait attaquée en revendiquant la liberté de l'artiste et son droit à la couleur.
- 2 Mais la culture néoclassique a-t-elle vraiment eu une vision tout à fait blanche de l'Antiquité classique ? On sera peut-être surpris de constater que la polychromie des statues anciennes a été mise en valeur pour la première fois par un des plus importants représentants français de la théorie winckelmannienne : Antoine Quatremère de Quincy. En effet, dans le *Jupiter Olympien*, publié en 1815, mais élaboré une quinzaine d'années auparavant, il présente une image polychrome de l'Antiquité : une image troublante, presque repoussante pour des yeux habitués au modèle de blancheur proposé par l'esthétique et l'histoire de l'art de cette époque.
- 3 Pourquoi et comment démontrer la polychromie des statues anciennes et bouleverser ainsi les lieux communs des modernes ?

« Le Jupiter olympien vu dans son trône et dans l'intérieur de son temple », frontispice de *Le Jupiter olympien ou l'art de la sculpture antique considérée sous un nouveau point de vue*, par A. C. Quatremère de Quincy, Paris, 1815.



Droits réservés

- 4 Pour Quatremère, il s'agissait d'abord d'une action de démystification : il fallait démontrer que l'image que ses contemporains avaient de l'Antiquité correspondait au goût de leur époque plutôt qu'à la réalité historique. Cela signifiait établir une distance entre les anciens et les modernes, voire rendre le monde ancien étranger au XVIII<sup>e</sup> siècle européen, lui restituer cette diversité qui lui est propre. C'était une question méthodologique: il fallait étudier l'Antiquité sans la juger selon un point de vue esthétique déterminé, mais en cherchant à la comprendre jusque dans ses manifestations les plus distantes de nos habitudes, de nos conventions ou de nos préjugés.

« Les règles d'après lesquelles on juge les ouvrages de l'art », dit Quatremère, « doivent ressembler aux principes qui donnent naissance à ces ouvrages [...], la sculpture autrefois ayant eu, non seulement à plaire, mais à être utile, on en juge mal aujourd'hui si l'on ne porte à ce jugement que la partie de notre goût qui demande uniquement le plaisir aux ouvrages de l'art.<sup>2</sup> »

- 5 Selon Quatremère, notre conception de l'art est la moins apte à comprendre la production artistique des époques les plus reculées. En effet, tandis qu'autrefois la production des œuvres répondait à un contexte précis et à un besoin fonctionnel, elles ont à l'époque moderne une seule vocation esthétique
- 6 La clé qui lui permet d'interpréter la polychromie ancienne lui est fournie par la notion de « contexte » sur laquelle il avait fondé sa polémique contre les saisies napoléoniennes, qui détachaient les œuvres de leur contexte artistique, social, géographique<sup>3</sup>. C'est précisément en s'appuyant sur l'idée de « contexte » qu'il attaqua le musée en tant

que lieu de conservation dépossédant les objets de leur sens profond, composé de données sociales ou religieuses intimement liées à leur provenance<sup>4</sup>.

- 7 Si, dans le Jupiter Olympien, l'« ancien » est un « autre » à découvrir dans son contexte religieux et social, il peut se doubler également quelque peu de la notion de « sauvage ». Quatremère démontre en effet que la polychromie en or et en ivoire des colosses perdus de Fidie comme le Jupiter de Olympie ou la Minerve du Parthénon, dont il propose une restitution, n'était que l'héritage d'une pratique sculpturale polychrome beaucoup plus ancienne, dérivant du fétichisme de peuples considérés comme « sauvages ». Il révélait ainsi une « nouvelle », ou peut-être même une « étrange » Antiquité, où l'art servait la superstition et la religion et où les statues fonctionnaient comme des idoles. Cette Antiquité-là pouvait sembler plus proche des « sauvages » modernes que des civilisés de son époque.
- 8 Quatremère souligne à propos de l'origine de la sculpture que l'art, à ses débuts, présente partout des caractéristiques identiques<sup>5</sup>. Selon lui, les premières ébauches de sculpture réalisées par les primitifs ont été déterminées par ce même instinct qui conduit les « sauvages » à sculpter et qu'on trouve également à l'œuvre chez les enfants<sup>6</sup>. Il y a donc une identité entre l'histoire de l'individu et l'histoire de l'humanité : une identité extensible aux contemporains qui vivent encore à l'état « sauvage ». Le passé et le présent peuvent coïncider : cela dépend du contexte et du point de référence. Une vision unitaire de l'humanité émerge donc clairement.
- 9 Cet instinct pousse les hommes à « conserver par des signes le souvenir des objets : il s'agit de signes palpables car « le toucher est [...] celui qui donne les premières idées des objets ». Comme l'enfant est attiré par les figures solides plutôt que par les figures dessinées, « ainsi la grossière ébauche en relief qu'a façonnée un artifice ignorant a plus d'action sur l'instinct de l'homme inculte qu'un dessin n'en pourrait produire par les traits et les contours les plus savants »<sup>7</sup>. Cet instinct « plastique » est à l'origine du fétichisme : « les cailloux, les morceaux de bois, les coquillages furent des signes et des idoles, avant qu'on sût tracer des traits ou les colorier ». C'est ainsi que « le fétiche, ce premier-né de la superstition, dut amener la sculpture à sa suite, ainsi que le goût du relief dans les premiers signes à figure humaine »<sup>8</sup>. Quatremère rattache donc l'origine de l'art de la sculpture à un instinct, à un besoin de l'homme primitif et non pas à des causes esthétiques. Dès qu'on sentit le besoin d'indiquer dans les signes plastiques les qualités des objets, poursuit-il, on commença à utiliser la couleur, qui « est pour l'œil d'un sauvage ou d'un enfant l'image de

la vie : le mélange du relief et du coloris fait une illusion complète »<sup>9</sup>. En outre, ajoute-t-il, l'habitude de colorier les statues avait pour but « d'honorer la divinité », tout comme le font les « sauvages modernes » qui « ne manquent pas de peindre chaque semaine leurs idoles de différentes couleurs »<sup>10</sup>.

10 La couleur servait donc à donner l'image de la vie à des statues conçues comme des dieux que l'on croyait véritablement présents : la polychromie, qui renforçait l'effet de présence de la divinité, est ainsi expliquée par rapport à la fonction rituelle des statues. Aussi, l'usage d'habiller les statues d'étoffes, pratiqué par les peuples les plus anciens ou par les « sauvages modernes » d'Asie, vient-il selon Quatremère du désir – qui n'est pas artistique – d'infuser une apparence trompeuse de vie aux idoles<sup>11</sup>. C'est cette illusion grossière, qui eut « la propriété d'imprimer dans l'âme crédule de la multitude, qui se compose toujours d'enfants à toute sorte d'âge, l'opinion et le sentiment de l'existence matériellement effective et locale de la Divinité, sous une forme palpable et revêtue des attributs sensibles de la vie et de la réalité »<sup>12</sup>. Quatremère souligne plusieurs fois que les débuts de la sculpture sont le résultat de l'instinct grossier du « sauvage » de matérialiser par des signes sensibles et « vivants » les êtres supérieurs.

11 Selon lui, la supériorité de la sculpture sur la peinture chez les « sauvages » tout comme chez les Grecs vient du fait que la peinture ne peut que « représenter les Dieux », tandis que la sculpture répond mieux aux exigences de l'idolâtrie, car « les êtres que cet art produit ont de la réalité ; [...] on ne sait plus si c'est la statue qui est dieu, ou si le dieu n'est pas devenu statue [...]. Le signe une fois identifié à la chose, il est vrai que le plus grand nombre des hommes, au lieu de concevoir la divinité par ses symboles, la voit dans ses images ».

12 Selon Quatremère, la sculpture a évolué vers des formes d'imitation de la figure humaine de plus en plus raffinées en réduisant l'illusion trompeuse caractéristique de ses débuts ; elle a atteint son sommet chez les Grecs qui ont créé une beauté idéale, non individualisée. Le régime politique fondé sur la liberté a permis aux Grecs de l'époque classique, toujours selon Quatremère, de renouveler et de perfectionner de plus en plus les formes sculpturales, tout en respectant les exigences de la religion, que l'art continuait à servir. L'art grec classique, si beau et abouti, conserva ainsi jalousement les traces d'idoles plus anciennes en réussissant un équilibre entre innovation et conservation, entre esprit artistique et fonction rituelle. Voilà comment s'explique la diffusion, à l'époque de Phidias, de la sculpture polychrome en or et ivoire dont l'étonnante richesse

ne pouvait que mettre mal à l'aise les critiques du XVIII<sup>e</sup> siècle. En fait, les sources anciennes, en particulier Pausanias, ne tarissaient pas d'éloge sur cette statue chrysléphantine, attestant ainsi de son large succès auprès du public grec, chose que les contemporains de Quatremère, en l'absence d'exemples de ce type de production à jamais disparus, négligeaient, avaient du mal à accepter ou encore critiquaient comme exemples de mauvais goût des Anciens. En revanche, il insiste sur l'importance de cette sculpture qui unit matières précieuses et polychromie en s'appuyant sur le contexte religieux :

« Pour bien apprécier et sans prévention l'art de la sculpture chez les anciens, il ne faut pas oublier qu'il fut l'art favori de la religion et le ministre le plus docile de ses volontés » ; en fait, « c'est par la propriété qu'ont les signes de prendre la place des choses signifiées, que l'art de la sculpture servit très activement la superstition, en employant les moyens les plus capables de faire prendre le change aux spectateurs ignorants. Associé ainsi à la puissance théogonique, l'art ne reproduisait pas seulement, mais il créait des dieux. Agent principal de cette puissance si prodigue d'emplois, il dut à la diversité même de ses emplois la multiplicité de formes, de goûts, de convenances inconnues aux arts modernes »<sup>14</sup>.

13 Quatremère démontre que la préférence des Anciens pour l'assemblage de matières et de couleurs différentes était déterminée par des causes psychologiques et de convenance religieuse :

« Tout ce qui peut agir sur l'âme par l'entremise de l'art et de la matière, tout ce qui peut frapper de stupeur les esprits crédules et d'enchantement les imaginations ardentes, tout ce qui exalte l'enthousiasme par l'admiration se trouvait rassemblé autour de ces colossales images...<sup>15</sup> »

14 Il défend aussi l'aspect colossal des statues chrysléphantines ainsi que des idoles plus anciennes : « L'artiste, employant le signe matériel de la grandeur pour en exprimer l'idée morale, ne pouvait manquer de mettre le colossal absolu au premier rang des moyens imitatifs.<sup>16</sup> ». Le genre colossal vient donc de l'instinct « plastique » primordial, comme le démontre « l'universalité de cet usage dans les temps les plus reculés, et chez les peuples où l'imitation, quelle qu'en soit la cause, ne se développa jamais »<sup>17</sup>. Il renforce alors cette constatation par des exemples extraits des comptes rendus de voyageurs modernes qui témoignent de l'usage des colosses en Asie, en Chine, au Tibet et en Japon<sup>18</sup>.

15 Selon Quatremère, les artistes grecs, en refusant de renoncer à l'effet

imposant des colosses les plus anciens – qui représentait un moyen très fort de parler aux sens et à l'esprit – en firent une ressource poétique indissociable de la grandeur morale que leur art raffiné réussissait à rendre lisible<sup>19</sup>. Les chefs-d'œuvre grecs furent donc le résultat d'un esprit artistique génial qui sut préserver certaines caractéristiques plus anciennes ou plus « grossières » des idoles, en faisant ressortir de l'art grec, quelque chose de « sauvage ».

16 Pour mieux comprendre la démarche de Quatremère, il est maintenant nécessaire de la situer dans la culture de son temps. Son originalité consiste dans sa méthode d'interprétation des statues anciennes, lesquelles ne sont pas évaluées sur la base de critères esthétiques déterminés, mais eu égard à leur fonction religieuse. Selon lui, la sculpture plonge ses racines dans un passé obscur et sauvage, empreint de fétichisme et de superstition dont les chefs-d'œuvre grecs, malheureusement à jamais disparus, portaient la trace. Enfin, dans l'explication de l'usage des statues, il recourt à des comparaisons entre les anciens et les « sauvages » contemporains. Tous ces éléments relient Quatremère à un courant de la culture française du XVIII<sup>e</sup> siècle qui s'intéresse à l'homme à l'état de nature, dans ses manifestations sociales et religieuses<sup>20</sup>.

17 C'est l'ouvrage très connu du père Lafiteau sur les Indiens d'Amérique<sup>21</sup> qui a ouvert ce courant auquel se rattachent Goguet, De Brosses ou Octavien Guasco, de même que, plus tard, les idéologues qui, avec la Société des observateurs de l'homme, fondée en 1799, ont en quelque sorte institutionnalisé le travail de leurs prédécesseurs. Ces pionniers de l'anthropologie se proposaient d'étudier les mœurs des « sauvages modernes » à l'aune des peuples anciens et, vice-versa, d'étudier ces derniers à la lumière des pratiques et des habitudes des « sauvages » modernes.

18 Au cœur de cette approche comparatiste, se trouvait l'idée que l'homme se comporte de la même manière lors des différentes étapes de son évolution : idée que l'on trouve chez Quatremère. Mais la véritable contribution de l'anthropologie naissante à la méthode de ce dernier concerne le regard qu'il porte sur les ouvrages : un regard qui ne juge pas selon des critères esthétiques, mais qui cherche le sens des objets dans les pratiques rituelles ou sociales. Ce n'est pas le regard de l'antiquaire qui accumule les documents figuratifs et les témoignages écrits sans en faire une synthèse, c'est le regard de celui qui cherche à comprendre l'homme qui a produit la statue. De ce point de vue, l'ouvrage d'Octavien Guasco De l'usage des statues anciennes (1768) a dû jouer un rôle important dans la maturation de la méthode de Quatremère<sup>22</sup>, qui d'ailleurs cite souvent ce texte<sup>23</sup>. Guasco se propose

d'étudier les statues anciennes en tant que « philosophe », dont la finalité de la recherche est la compréhension de l'homme :

« Le but essentiel des découvertes est de connaître les rapports qu'elles ont avec l'homme, ses actions et ses passions : ceux que les choses ont entr'elles nous importent par ceux qu'elles ont avec nous [...] ; or rien de moins éloigné de l'homme que des monuments faits pour les représenter et les immortaliser<sup>24</sup>. »

- 19 C'est pourquoi il ne s'intéresse pas vraiment aux statues en soi, mais à leurs fonctions dans les sociétés anciennes. Suivant l'exemple de Lafiteau et Goguet, il recourt fréquemment aux comparaisons avec les « sauvages » modernes, convaincu « que tous les peuples du monde ont à peu près les mêmes chimères, dont la source est dans la nature humaine et dans ses affections, puisqu'elles sont presque les mêmes dans des pays fort éloignés les uns des autres dans l'espace et dans le temps »<sup>25</sup>. Le parallèle entre anciens et « sauvages » modernes le conduit « naturellement à faire juger que les mêmes actions ont le même principe et que le même principe a dû produire les mêmes effets »<sup>26</sup>. Son histoire de la statuaire à partir des pierres-fétiches jusqu'à la sculpture grecque en passant par des différents degrés d'imitation de la figure humaine a certainement inspiré Quatremère



pour sa reconstruction historique de l'art sculptural. Ce dernier a d'ailleurs tiré de nombreuses suggestions sur le fétichisme ainsi que sur l'idolâtrie d'un autre texte présent dans sa bibliothèque : Du culte des dieux fétiches, ou parallèle de l'ancienne religion de l'Égypte avec la religion actuelle de Nigritie (1760) de De Brosses<sup>27</sup> qui, suivant la méthode de Lafiteau, proposait une étude comparée des dieux fétiches africains avec ceux de l'ancienne Égypte. Quatremère a dû être intéressé par les réflexions de De Brosses sur l'état sauvage comparé à celui de l'enfance, sur les pratiques fétichistes, sur l'unité du genre humain, qui fait qu'il n'y a pas de différences entre les anciens et les « sauvages » modernes, de même qu'entre eux et les enfants. De Brosses a sans doute été une des sources d'inspiration de Guasco en ce qui concerne le principe d'unité du genre humain qui justifie l'approche comparatiste<sup>28</sup>. Ce qui nous intéresse là n'est pas tant la filiation des idées que la façon nouvelle de regarder l'Antiquité. Quatremère a ouvert de nouvelles perspectives dans l'histoire de l'art ancien en se servant de ressources issues de la toute nouvelle anthropologie. À la différence de De Brosses ou de Guasco, qui se considéraient comme des « philosophes », il reste un historien de l'art car son but premier est la compréhension des œuvres artistiques ; cependant, en mettant de côté les critères esthétiques figés et les préjugés, il recherche les causes de certaines caractéristiques formelles des statues anciennes dans leurs usage religieux et social, et en retrouve la lointaine racine dans les pratiques des hommes primitifs ou « Sauvages ». Winckelmann avait déjà souligné que l'art est le résultat de la société qui le produit, mais il restait emprisonné par son amour pour la « beauté idéale » grecque, ce qui l'empêcha de pousser plus avant ses recherches historiques. Quatremère en revanche a franchi cette limite.

20 Si Quatremère a voulu comprendre la sculpture grecque en cherchant à adopter le point de vue de l'artiste ancien, peut-être devons-nous alors regarder cette période avec des yeux plus objectifs que ceux de Thackeray, pour qui le néoclassicisme est essentiellement blanc.

---

## BIBLIOGRAPHIE

Ali 1996 : Wijdan Ali, *What is Islamic Art*, Amman, The Royal Society of Fine Arts, 1996. Coppans et Jamin 1994 : Jean Copans,

Jean Jamin, Aux origines de l'anthropologie française. Les mémoires de la Société des observateurs de l'homme en l'an VIII, Paris, éd. Jean-Michel Place, 1994.

Duchet 1971 : Michèle Duchet, Anthropologie et histoire au siècle des Lumières, Paris, Albin Michel, 1971.

Griener 2007 : Pascal Griener, Ottaviano di Guasco, intermédiaire entre la philosophie française et les antiquités de Rome, dans Roma triumpans ? L'attualità dell'antico nella Francia del Settecento, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007.

Guasco 1768 : Octavio du Guasco, De l'usage des statues chez les anciens, n° 545 de l'inventaire de la bibliothèque de Quatremère dans la section Beaux-Arts, Bruxelles, 1768.

Lafiteau 1724 : Joseph-François Lafiteau, Mœurs des sauvages américains comparées aux mœurs des premiers temps, Saugrain, Paris, 1724.

Lamay 1976 : Edna Hindie Lamay, « Histoire de l'Antiquité et découverte du nouveau monde chez deux auteurs du XVIII<sup>e</sup> siècle », *Studies on Voltaire and eighteenth century* », n °153, 1976, p. 1313 et suiv.

Merlin 1850 : Merlin, Romain, Bibliothèque de M. Quatremère de Quincy, Paris, A. Le Clère, 1850.

Momigliano 1950 : Arnaldo Momigliano, « Storia antica e antiquaria », dans *Sui fondamenti della storia antica*, 1984, Turin, Einaudi, pp. 3-45 (« Ancient History and Antiquarian », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 13, 1950, pp. 285-315).

Pucci 1994 : Giuseppe Pucci, *Il Passato prossimo*, Rome, Carocci, 1994.

Quincy Quatremère (1796) 1989 : Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art en Italie*, 1796, É. Pommier, éd., Paris, Macula, 1989.

Quincy Quatremère 1815a : Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *Considérations morales sur la destination des ouvrages d'art*, Paris, Didot frères, 1815.

Quincy Quatremère 1815b : Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *Le Jupiter olympien*, Paris, Didot frères, 1815.

Sarchi 1998 : Alessandra Sarchi, « Quatremère de Quincy e Octavien Guasco : abozzo per una genesi dello "Jupiter olympien" », *Ricerca della storia dell'Arte*, n° 64, p. 79-88.

Tissot 1974-1975 : Georges Tissot, « Jean-François Lafiteau : Figures anthropologiques », *Studies in Religion / Sciences Religieuses*, vol. 4, n° 2, 1974-1975, p. 93-107.

## NOTES

1. Paris Sketch Book (1840), cité par Praz (1974) 1990, p. 122.
2. Quatremère de Quincy 1815, p. 248.
3. Quatremère de Quincy (1796) 1989.
4. Quatremère de Quincy 1815.
5. « Il est dans la nature de tous les commencements d'être ou de

paraître uniformes entre eux, et de la même manière que tous les germes d'une même plante se ressemblent beaucoup plus que les plantes qui en proviennent. » (Quatremère de Quincy 1815, p. 1)

6. Quatremère de Quincy  
1815, p. 1-2.

7. Quatremère de Quincy  
1815, p. 1-2.

8. Quatremère de Quincy  
1815, p. 1-2.

9. Quatremère de Quincy  
1815, p. 3.

10. Quatremère de Quincy  
1815, p. 3.

11. « La condition première de toute imitation, étendue dans le sens de l'art, est qu'une chose soit représentée par une chose de nature différente. Dès qu'il y a identité d'être et de nature entre l'objet représenter et celui qui en devient la représentation, il n'y a plus d'image proprement dite, il n'y a plus d'imitation. » (Quatremère de Quincy 1815, p. 8)

12. Quatremère de Quincy  
1815, p. 8.

13. Quatremère de Quincy  
1815, p. 212-213.

14. Quatremère de Quincy 1815, avant-propos, p. XIII.

15. Quatremère de Quincy 1815, avant-propos, p. XI.

16. Quatremère de Quincy  
1815, p. 194.

17. « Lorsque l'art est privé des ressources de la science, et de tous les moyens qu'elle fournit à l'artiste, pour exprimer les qualités morales et les propriétés intellectuelles des êtres, il faut bien qu'il ait recours, pour se faire comprendre par les yeux, aux moyens matériels qui frappent les

sens. L'artiste alors, pour désigner un grand homme, ne peut faire qu'un homme grand ; et pour signifier un être surnaturel, il l'imagine hors de la nature. De la vint l'espèce de nécessité de faire des colosses, c'est-à-dire des statues dont l'objet fut moins d'étonner par le volume de la masse, que d'apprendre qu'une figure était celle d'un héros ou celle d'un dieu. » (Quatremère de Quincy

181

5)

18. « Tous les temples de l'Asie renferment ainsi des simulacres d'une stature plus ou moins colossale. Les pagodes d'Éléphanta de Salcette et d'Élora sont remplies dans leurs vastes souterrains d'un grand nombre de colosses en ronde-bosse, détachés du rocher, dont les moindres ont 13 pieds, et représentent les dieux Braham, Vichenou ; Siva, Bouddha, etc. M. de Guignes a vu en Chine, dans la pagode du lac Sy-hou, des statues de génies chinois qui ont de 25 à 30 pieds de hauteur. Au Tibet et au Japon, la plupart des statues dans l'intérieur des temples sont gigantesques. Ex elatiori gradu eminet giganteum simulachrum Jacae, dit le P. Georgi. On sait que Jaca est le nom de Bouddha chez les Thibétains et chez les Japonais. Kampfer vit à Miaco au Japon, dans le temple de Daibod le grand Bouddha) un simulacre du dieu tout doré et d'une grandeur incroyable, dit-il ; trois nattes auraient pu se placer aisément sur la paume de sa main : l'idole est assise, les jambes croisées : sa largeur est telle, qu'elle touche par ses épaules d'un pilier à l'autre, quoique ces plusieurs soient distants entre eux de plus de quatre brasses. Mais tous les colosses d'Asie n'approchent point de ceux de l'Égypte, ni pour la grandeur, ni pour la propriété significative dont on a parlé. C'est là surtout que le colossal absolu fut un véritable caractère hiéroglyphique ; c'est là qu'on voit comment l'imitation, ayant été enchaînée par le principe religieux, d'une part, et de l'autre, par la nécessité d'être une sorte de langage, on dut considérer les statues comme des signes, et les colosses comme les caractères majuscules d'une écriture où tout avait une valeur déterminée et invariable. » (Quatremère de Quincy 1815, p. 194)

19. Quatremère de Quincy 1815, p. 195. Les artistes grecs réussirent à « greffer [...] sur d'anciennes pratiques les combinaisons que le progrès du goût avait semblé rajeunir ».

20. Momigliano (1950) 1984 ; Tissot 1974-1975, p. 93-107 ; Copans et Jamin 1994 ; Pucci 1994, p. 159-182 ; Duchet (1971) 1995, p. 2-19 ; Lamay 1976, p. 1313 et suiv.

21. Lafiteau

1724.

22. Sur Guasco, voir les études fondamentales de Sarchi (Sarchi 1998, p. 79-88) et de Grienier (2007, p. 25-51)

23. Guasco 1768 : ouvrage cité dans l'inventaire de la bibliothèque de Quatremère 1850 : voir le catalogue dans Merlin 1850, p. 94.

24. Guasco 1768, préface, p. VIII.

25. Guasco 1768, p. XIV.

26. Guasco 1768, p. XIV.

27. L'ouvrage est signalé dans l'inventaire de la bibliothèque de Quatremère dans la section

« Religion » (Merlin 1850, p. 16).

28. En fait, Guasco semble citer certains passages de l'œuvre de Brosses: « Pour savoir ce qui se pratiquoit chez celles-ci [les peuples anciens], il n'y a qu'à voir ce qui se passe actuellement chez celles-là, et en général il n'y a pas de meilleure méthode de percer les voiles des points de l'Antiquité peu connus, que d'observer s'il n'arrive pas encore quelque part sous nos yeux quelque chose d'à peu près pareil. » (p. 16) ou encore : « Mais puisque les mœurs, le culte et les actions des Égyptiens ont été à peu près les mêmes que celles des Nègres et des Américains, n'est-il pas bien naturel d'en conclure qu'ils ont aussi tous agi en vertu d'une façon de penser à peu près uniforme, et de juger que c'est-là tout le mystère d'une énigme dont on n'a si longtemps cherché le mot, que pour en avoir conçu une trop belle idée, que faute de s'être avisé de ce parallèle facile à faire des mœurs antiques avec les modernes ? » (p. 77)

---

## RÉSUMÉS

Cette intervention approfondit le travail de l'archéologue et historien de l'art ancien Quatremère de Quincy, notamment son ouvrage *Jupiter Olympien* (1815), où il met en valeur la polychromie de la statuaire grecque grâce à une approche « anthropologique ». Les artistes et théoriciens de l'âge néoclassique aimaient la blancheur de la sculpture grecque puisqu'elle lui conférait un caractère plus abstrait et idéal: s'ils ne se posaient pas la question de sa polychromie, pourtant témoignée par les sources anciennes, c'est parce que l'idée que les grecques créaient des statues en matériaux polychromes troublait leur goût et mettait en crise l'image de l'art ancien qu'ils s'étaient construite. Quatremère en revanche a démontré la polychromie, en soulignant que les statues représentant des dieux, placées dans les sanctuaires, avaient une fonction rituelle et religieuse: elles devaient étonner le peuple, le soumettre à la religion.

Quatremère explique ainsi la production sculpturale polychrome par rapport aux pratiques sociales et religieuses du peuple grecque. Son regard sur ces oeuvres n'est pas vicié par le goût néoclassique, mais au contraire se plonge dans le contexte pour lequel les statues étaient produites, afin d'en comprendre le sens et l'usage. Il se rattache ainsi à un courant « pré- anthropologique » du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui a posé les bases d'une science de « l'homme ».

## INDEX

Mots-clés : anthropologie, néoclassicisme, polychromie, rituel, sculpture antique

## AUTEUR

CHIARA  
SAVETTIERI

