



HAL
open science

Le retour à l'Antique : entre véracité archéologique & fantasme : 1840-1910

Tiphaine Besnard

► **To cite this version:**

Tiphaine Besnard. Le retour à l'Antique : entre véracité archéologique & fantasme : 1840-1910. Art et histoire de l'art. 2014. dumas-01102205

HAL Id: dumas-01102205

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01102205>

Submitted on 12 Jan 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

TIPHAINE BESNARD
M2 CULTURES-ARTS-SOCIÉTÉS
ARTS: HISTOIRE, THÉORIES, PRATIQUES
UPPA 2013-2014



1840 LE RETOUR À L'ANTIQUE 1910

Entre véracité archéologique & fantasme

SOUS LA DIRECTION DE :
M^{ME} SABINE FORERO-MENDOZA

Couverture : John William Godward, *La douce sieste d'une journée d'été* (*The sweet siesta of a summer day*), 1891, huile sur toile, 40,6 x 50,8 cm, collection privée.

Université de Pau et des Pays de l'Adour
UFR Lettres, Langues, Sciences Humaines
Master Cultures, Arts, Sociétés
Mention Arts : *Histoire, théories, pratiques*

LE RETOUR À L'ANTIQUE :
Entre véracité archéologique & fantasme
1840-1910

Présenté par :
Tiphaine Besnard
M2 CAS Arts : *Histoire, théories, pratiques*

Sous la direction de :
Madame Sabine Forero-Mendoza,
Professeur d'esthétique et d'histoire de l'art

Soutenance : Mercredi 2 Juin 2014

REMERCIEMENTS

Mes remerciements s'adressent en priorité à ma directrice de recherche, Madame Sabine Forero-Mendoza, pour son attention portée à mon travail, ses très nombreux conseils, son soutien et ses relectures toujours attentives.

J'adresse toute ma reconnaissance à Madame Brigitte Alasia, assistante de conservation au Musée de Montauban, qui m'a accueillie avec beaucoup de sympathie,

Je remercie également Catherine et Pierre Aupert pour leurs conseils bibliographiques notamment,

Martine Carré & Alain Dubois pour leurs précieux avis et corrections,

Francis Feytout et Sylvain Fardeau pour leur participation à la traduction de certains passages d'ouvrages,

Ainsi que toute ma famille, qui m'a soutenue et ce, depuis mon entrée à l'Université.

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS	3
SOMMAIRE	4
INTRODUCTION	6
PARTIE I : L'ANTIQUITE REDECOUVERTE AU XIXE SIECLE	10
I. Les Envois de Rome : pour une mise en couleur de l'Antiquité	12
II. L'archéologie au cœur du renouveau	16
III. Relecture et réécriture : de la réalité au fantasme	24
PARTIE II : L'ANTIQUITE REVUE ET CORRIGEE : DE L'ADULATION AU REJET	37
I. Un renouveau de la peinture d'Histoire ?	38
II. Vivre à l'Antique	50
III. Approches esthétiques et débats	58
PARTIE III : LAWRENCE ALMA-TADEMA OU LA PASSION DE L'ANTIQUITE	70
I. Inspirations archéologiques	73
II. Fascinations pour la Grande-Grèce : scène de genre ou peinture d'Histoire ?	85
III. Influences du « peintre du marbre »	94
CONCLUSION	101
BIBLIOGRAPHIE	103
ANNEXES	114
INDEX	155
TABLE DES MATIERES	160

« La fin du XIX^e siècle et le début du XX^e ont vu fleurir un type de peinture réaliste, aimé et apprécié des contemporains. Plus tard, celle-ci tomba dans un oubli presque complet et depuis lors, si l'histoire de l'art y fait parfois allusion, ce n'est jamais sans de sévères réserves »¹.

¹ Aleksa Celebonovic, *Peinture kitsch ou réalisme bourgeois. L'art pompier dans le monde*, Paris, Seghers Editions, 1974, p. 13.

INTRODUCTION

Classés parmi les « Eclectiques » par Pierre Francastel², les artistes dits « pompiers » du XIX^e siècle commencent aujourd’hui à être réétudiés et réévalués. C’est un fait : ils ont longtemps été délaissés par les historiens de l’art au profit des artistes d’avant-garde, jugés porteurs d’un nouveau souffle sur la scène artistique européenne. Des expositions temporaires telles que *Jean-Léon Gérôme (1824-1904) L’Histoire en spectacle* au Musée d’Orsay³, *La Lyre d’ivoire, Henri-Pierre Picou et les néo-grecs* au musée Ingres de Montauban⁴ ainsi que *Désirs & Volupté à l’époque victorienne* au Musée Jacquemart-André⁵ témoignent d’un intérêt renouvelé, voire d’une forme de redécouverte de ces artistes un temps oubliés et même décriés. On ne saurait toutefois passer sous silence qu’ils essuient encore des critiques. Leurs peintures vues comme conventionnelles et académiques ne séduisent plus et sont obliérées par les productions des artistes d’avant-garde. Francis Haskell, dans l’ouvrage intitulé *La Norme et le Caprice, redécouvertes en art, aspects du goût et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1914* n’hésite pas à citer un article de John Rewald qui, en 1973, attaque avec virulence le Metropolitan Museum pour avoir entre autres exposé « [...] non pas un mais deux insupportables Gérôme [...] des tableaux qui devraient être conservés comme autant de témoignages du mauvais goût d’un âge révolu et du cynisme de notre époque qui en use avec eux comme s’il s’agissait de véritables œuvres d’art »⁶.

² Les « Eclectiques » est le nom donné à ces artistes inclassables du XIX^e siècle par Pierre Francastel. Pierre Francastel, *Histoire de la peinture française II, de David à Picasso*, Paris, Gonthier Editions, 1955, p. 95.

³ *Jean-Léon Gérôme (1824-1904). L’Histoire en spectacle* est une exposition qui a eu lieu du 19 octobre 2010 au 23 janvier 2011 au Musée d’Orsay, Paris. Commissariat : Edouard Papet, Laurence des Cars & Dominique de Font-Réaulx.

⁴ *La Lyre d’ivoire, Henri-Pierre Picou et les néo-grecs* est une exposition qui a eu lieu du 21 février au 18 mai 2014 au musée Ingres, Montauban. Commissariat : Blandine Chavanne & Florence Viguiier-Dutheil.

⁵ *Désirs & Volupté à l’époque victorienne. Collection Perez-Simon* est une exposition qui a eu lieu du 13 septembre 2013 au 20 janvier 2014 au musée Jacquemart-André, Paris. Commissariat : Véronique Gérard-Powell & Nicolas Sainte Fare-Garnot.

⁶ John Rewald, “Should Having be de-accessionned ?” dans *Art in America*, janvier 1973, pp. 24-30, cité dans Francis Haskell, *La Norme et le Caprice, redécouvertes en art, aspects du goût et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1914*, Paris, Flammarion Editions, 1986.

Jugées désuètes, les œuvres des artistes français tels que Jean-Léon Gérôme, Thomas Couture, Gustave Boulanger mais aussi britanniques comme Lawrence Alma-Tadema, Edward Burne-Jones et John William Godward ont été considérées, dans le meilleur des cas, comme séductrices et vouées au plaisir des yeux. Les rêves antiques seraient venus adoucir, apaiser et faire oublier les crises le temps d'une contemplation et le mythe serait devenu accessible à l'intérieur même des salons des riches propriétaires. L'Antiquité aurait servi d'évasion, et de voyage à la bourgeoisie dans une Europe, notamment en France, où les régimes politiques se succédaient et où l'instabilité post-révolutionnaire n'était pas éteinte.⁷

L'accusation principale reste toutefois la surcharge et le mauvais goût d'une peinture de genre mettant en scène des déesses grecques rabaissées à la condition de bourgeoises. Nous sommes loin en effet, des images vertueuses et héroïques de l'Antiquité produites par les peintres néoclassiques. De fait, la référence à l'Antiquité n'est plus reçue comme vivifiante mais ampoulée voire mortifère dans une France, qui plus est, commence à contester l'Académie. Des artistes qui ont en leur temps satisfait le goût du public et ont même été adulés ont été victimes, quelques décennies plus tard, d'un véritable « désamour ». Celui-ci s'est manifesté tout d'abord dans les Salons où quelques appréciations assassines ont fusé. Le relais a été pris par les critiques d'art. Mais le désaveu est surtout venu de l'histoire de l'art elle-même qui a condamné à l'oubli ces artistes parce qu'elle a pris le parti des modernes.

Ces divers artistes se sont retrouvés étiquetés comme « éclectiques » ou « pompiers ». Il est même arrivé qu'on les situe parmi les Romantiques, bien que leurs productions ne s'accordent guère avec les traits habituellement retenus comme caractéristiques du Romantisme : mal de vivre, nostalgie, morosité...

⁷ Nombreux sont les régimes qui se sont succédés en France. Intéressons-nous exclusivement ici au XIX^e siècle : Le 18 mai 1804 est proclamé le I^{er} Empire. Napoléon Bonaparte devient Napoléon I^{er}. En 1814, le régime change : c'est la Première Restauration sous la gouvernance de Louis XVIII. Les Cents Jours de Napoléon (en 1815) mettent fin à ce régime au profit de la Seconde Restauration de Louis XVIII et Charles X. Les Trois Glorieuses (27, 28, 29 juillet 1830) ouvrent la voie à Louis Philippe d'Orléans qui devient Roi des Français. Le 24 février 1848 est proclamée la Deuxième République avec en chef de fil Louis-Napoléon Bonaparte. Le 2 décembre 1852, Louis-Napoléon Bonaparte devient Napoléon III et la Deuxième République laisse place au Second Empire. Enfin, la III^e République est proclamée le 4 septembre 1870.

Faire revivre l'Antiquité en s'appuyant sur les récentes découvertes archéologiques, rêver la restituer dans ses dimensions les plus quotidiennes, tels sont sans doute les objectifs de ceux qui sont restés à la postérité sous le nom peu flatteur de « Pompiers ».

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, l'archéologie fait un « grand bond en avant »⁸, selon les termes de Philippe Jockey et devient une discipline véritablement scientifique. Les artistes disposent désormais d'indications et de renseignements précis ; ils peuvent s'appuyer sur de nombreux documents, y compris photographiques. Maintes découvertes sont faites à l'occasion de campagnes de fouilles et d'explorations. La polychromie des sculptures et des monuments, longtemps objet de discussion, est définitivement établie : le regard porté sur l'Antiquité s'en trouve totalement modifié. Mise en couleurs, l'Antiquité se fait plus proche, plus vivante. Elle devient, du même coup, un objet de rêves qui confine parfois aux fantasmes.

Fantasme, le terme est employé à dessein, tout d'abord au sens de la définition proposée par Pierre Larousse dans son *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* : « vice de la vision, qui fait qu'on croit voir devant soi des objets qui n'y sont pas réellement ». En effet, certains bourgeois vont chercher à vivre et se parer « à l'Antique » dans des architectures pompéiennes avec le mobilier d'intérieur qui correspond au goût antiquisant. Le fantasme se rapproche ainsi au plus près de la réalité. Si nous utilisons ce terme, c'est aussi dans un sens psychologique si ce n'est psychanalytique. Les tableaux antiquisants des Pompiers font bien souvent figure d'écrans de projection de désirs et d'aspirations diffuses. Il n'est qu'à observer l'image idéalisée et sensuelle de la femme qu'ils proposent, les poses alanguies qu'ils inventent, les sujets qu'ils illustrent, souvent propices à l'évocation de chairs nacrées, aux jeux de voile et aux allusions érotiques.

Dans quelle mesure la discipline scientifique qu'est l'archéologie participe-t-elle à un renouveau des représentations de l'Antiquité dans la deuxième moitié du XIX^e

⁸ Philippe Jockey, *L'Archéologie*, Paris, Belin Editions, 1999, p. 74.

siècle ? Quelle est la portée du bouleversement que les artistes font subir au genre en prétendant illustrer une Antiquité rendue à sa vérité quotidienne ? Quel rôle joue l'Antiquité dans la représentation du nu ? Comment la conjugaison de la véracité et du fantasme a-t-elle abouti à la création d'œuvres dans lesquelles une époque s'est reconnue ?

Ces interrogations trouvent réponse dans une période qui va de 1840 à 1910, que l'on pourrait ouvrir avec *l'Antiochus & Stratonice* ou *La Maladie d'Antiochus*, œuvre la plus caractéristique d'un retour à l'Antique dans la peinture, et fermer vers 1910 avec la mort d'Alma-Tadema en 1912. Si la peinture fera la part belle aux développements, l'architecture, la sculpture et les arts décoratifs ne seront pas oubliés pour autant.

Nous serons amenés à montrer que les Envois de Rome ont déclenché une nouvelle vision de l'Antiquité. A partir de là, les antiquaires et architectes ont multiplié les observations qui ont été largement divulguées. Ils ont relu les textes anciens et ont transcrit leurs propres observations. Nous verrons que l'Antique renaît de ses cendres en apparaissant dans les peintures, l'architecture, la sculpture, les arts décoratifs, *in fine*, dans la vie quotidienne. Le fantasme prend néanmoins une place prépondérante qui amène les critiques. Nous accorderons dans notre étude une place de choix à l'œuvre de Lawrence Alma-Tadema. La luminosité de ces tableaux, les couleurs pastel employées et les thèmes antiquisants déclenchent chez le spectateur un sentiment d'apaisement et de sérénité. Ses mises en scène baignées de soleil aux sujets prudes et délicats, ne peuvent que forcer l'admiration et de fait, viendront clôturer ce travail. A travers cette recherche, nous espérons contribuer, indirectement, à l'histoire du goût et participer, de façon modeste, à une réécriture de l'histoire de l'art du XIX^e, trop longtemps oublieuse de ces artistes.

PARTIE I : L'ANTIQUITÉ REDÉCOUVERTE AU XIX^E SIÈCLE

L'exploration des sites que sont Herculaneum, Oplontis, Stabies ou Pompéi à l'aube du XVIII^e siècle ont révélé une facette de l'Antiquité encore inconnue, car plus quotidienne et en « couleur ». En effet, sont découvertes, en dehors des pierres et de très nombreuses fresques, des couleurs vives telles que le rouge, en particulier sur les colonnes de l'*atrium* de la *Maison du relief de Téléphe* à Pompéi, datées de la période flavienne⁹. Réalité impensable voire inconcevable pour de très nombreuses personnes, tant elle contredit les habitudes esthétiques : la sculpture et l'architecture de l'Antiquité gréco-romaine étaient bien polychromes¹⁰. André Gide souligne d'ailleurs notre réticence à l'admettre :

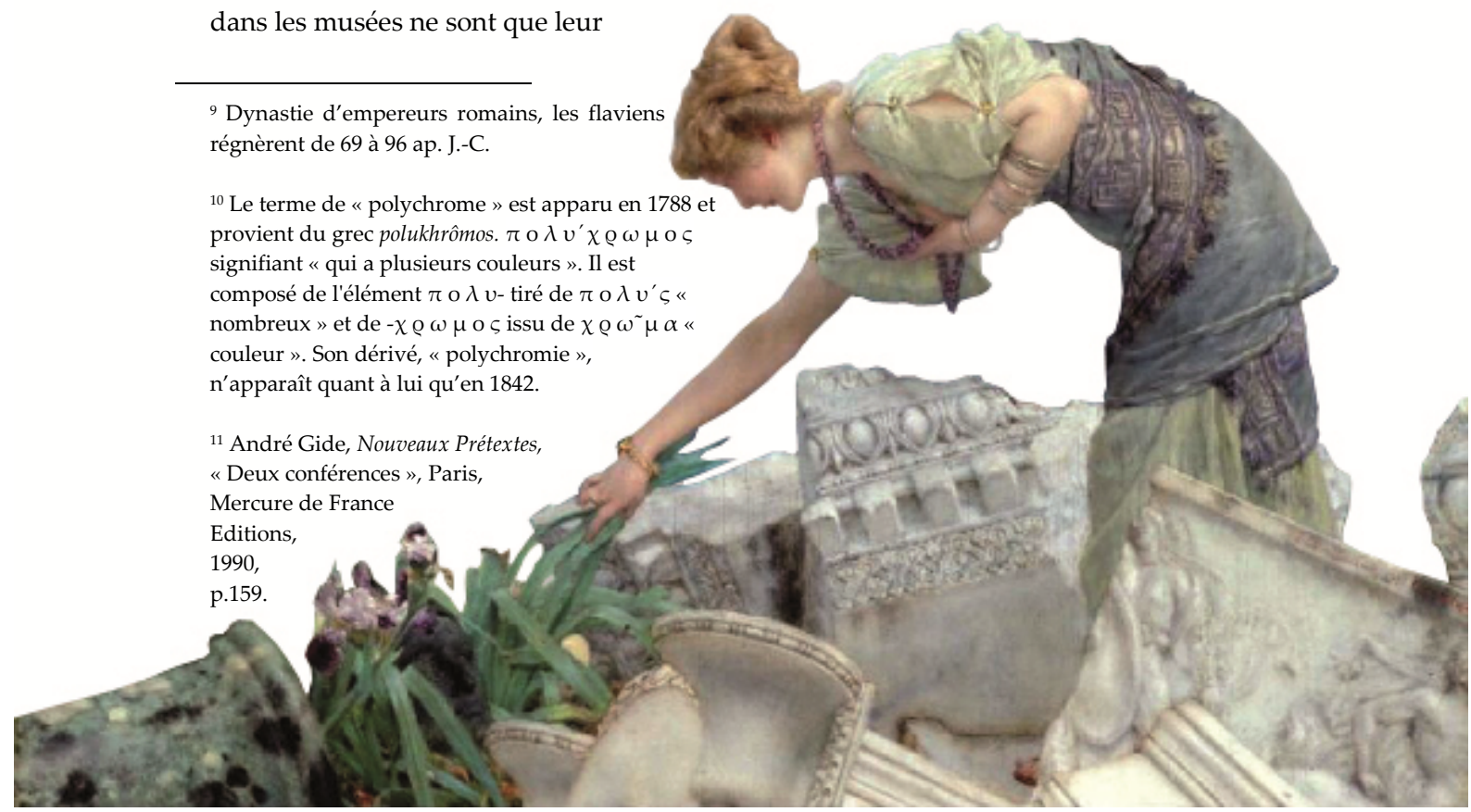
« Nous nous étonnons aujourd'hui de l'architecture polychrome des Grecs, et notre "bon goût" s'en offusque. C'est parce que depuis longtemps nos temples et nos monuments publics ne répondent plus qu'à des besoins abstraits qu'ils sont blancs. Nous ne comprenons plus que le temple grec, né du sol, ne fût pas distant de la terre, et que les dieux, pour l'habiter, prissent les couleurs de la vie. »¹¹

Par conséquent, l'orientation des recherches archéologiques des antiquaires change. On passe d'une identification des vestiges à une identification de leurs couleurs. Les marbres, calcaires ainsi que terres cuites tels que nous pouvons les voir dans les musées ne sont que leur

⁹ Dynastie d'empereurs romains, les flaviens régnèrent de 69 à 96 ap. J.-C.

¹⁰ Le terme de « polychrome » est apparu en 1788 et provient du grec *polukhrômos*. π ο λ υ ' χ ρ ω μ ο ς signifiant « qui a plusieurs couleurs ». Il est composé de l'élément π ο λ υ - tiré de π ο λ υ ' ς « nombreux » et de -χ ρ ω μ ο ς issu de χ ρ ω μ α « couleur ». Son dérivé, « polychromie », n'apparaît quant à lui qu'en 1842.

¹¹ André Gide, *Nouveaux Prétextes*, « Deux conférences », Paris, Mercure de France Editions, 1990, p.159.



présentation « dénudée ». Les sculptures ont perdu l'habillage coloré dont on avait su les vêtir. Ces supports étaient recouverts de couleurs vives qui, avec le temps, ont disparu : le fait est évoqué dès l'Antiquité par des ouvrages de Vitruve, Platon, Pausanias ou encore Plin, mais ce n'est qu'à partir du XVIII^e siècle que l'application de peinture sur l'architecture et la sculpture en marbre et calcaire est mise à jour et matériellement attestée. Bien évidemment, l'utilisation de la couleur sur les supports muraux n'a jamais été contestée : les fresques et mosaïques constituent suffisamment de preuves fort courantes. Mais, sur l'architecture et la sculpture que l'on pensait brutes, la couleur ne fut que très tardivement reconnue.

Si les chantiers italiens se sont avérés fructueux, la grande fouille menée près d'un siècle plus tard sur l'acropole d'Athènes de 1882 à 1890 l'a été également. En effet, elle a révélé de très nombreux et très beaux mobiliers archéologiques¹² présentant des traces de polychromie. Dans les fosses de l'Acropole, une centaine de sculptures peintes, notamment de représentations féminines, ont été mises à jour sous la direction de Panagiotis Cavvadia. Quatorze *korai* ont été exhumées les 5 et 6 février 1886, ce qui « eut la joie de rendre à l'histoire de l'art tout ce que gardait encore caché le sol de l'Acropole archaïque ou pré-archaïque »¹³. Le sac et l'incendie de l'Acropole vers 480 avant Jésus-Christ par les Perses avait vu les sculptures enfouies dans le « remblai de soutènement du Parthénon »¹⁴. Comme ces vestiges avaient été enterrés jusqu'à leur redécouverte au XIX^e siècle, les couleurs ont pu être conservées, le temps et les intempéries ne les ayant pas ou peu altérées.

Les recherches menées dans la deuxième moitié du XVIII^e et durant tout le XIX^e siècle ont permis d'asseoir cette Antiquité colorée. C'est ce constat que nous proposons d'étudier tout au long de cette première partie. Pourquoi ?

¹² Le terme de « mobilier archéologique » désigne tout élément matériel trouvé lors d'une campagne de fouilles ou de prospection sur un site.

¹³ Henri Lechat, *Sculptures grecques antiques choisies et commentées*, Paris, Hachette Editions, 1925, p. 10. Voir annexes 2 & 3.

¹⁴ Elie Faure, *Histoire de l'art. L'art antique*, Montrouge, Le livre de Poche Editions, 1919, p.196.

Les diverses observations ont permis de remettre en cause les valeurs esthétiques et moralisatrices mises en exergue par le courant néoclassique. Les Envois, effectués par les architectes de l'Académie de France à Rome et reproduisant les vestiges et les reconstitutions des monuments antiques, ont ouvert les yeux du monde à la couleur. Les découvertes probantes des fouilles à ce sujet ainsi que la relecture des textes antiques leur ont aussi permis d'étayer leurs conclusions. Nous allons donc nous servir de leurs démarches associées à celle des antiquaires et autres érudits pour expliciter le départ d'un nouveau regard sur l'Antiquité.

I. Les Envois de Rome : pour une mise en couleur de l'Antiquité

A. Les Envois : de quoi s'agit-il ?

1. De Rome...

Parce qu'elle s'intègre dans l'apprentissage des artistes, la distinction qu'est le Prix de Rome est issue du concours de l'Académie Royale d'Architecture depuis 1720. Elle permet, au lauréat, de se rendre par l'octroi d'une bourse et pour une durée limitée de quatre années¹⁵, à Rome. C'est dans ce haut lieu historique, culturel et pittoresque que le pensionnaire de l'Académie de France se doit de parcourir les sites et vestiges emprunts du riche passé des Anciens. Notons dès à présent que le pensionnat se distingue du « rite initiatique »¹⁶ qu'est le Grand Tour¹⁷. Néanmoins, la visée finale est similaire : il s'agit, après la contemplation des ruines, d'effectuer sur le motif des

¹⁵ La durée de quatre années a été instituée à partir de 1863. Elle était de trois années jusqu'en 1793 et de cinq à partir de 1846.

¹⁶ Terme utilisé par Philippe Jockey dans « La polychromie de la sculpture grecque antique. Réalités antiques, débats modernes et approches contemporaines », *Les dossiers d'archéologie*, avril 2007, HS n° 12, p. 41.

¹⁷ Le Grand Tour est un voyage initiatique, effectué par de jeunes gens issus des hautes classes de la société. Il consiste à parfaire l'éducation des Britanniques et Allemands majoritairement et permet le contact direct avec les œuvres de l'Antiquité grecque et latine notamment.

relevés, puis des restitutions et reconstitutions les plus fidèles possibles, du mobilier archéologique et des vestiges de l'Antiquité romaine. Ainsi, les pensionnaires qui se succèdent se constituent une culture visuelle, riche et imposante. Pour ce faire, ils réalisent des centaines de croquis et de dessins plus ou moins précis dans le but de se former un « bagage intime et de résumé de [ses] études » qui leurs serviront une fois de retour en France pour leurs productions futures.

2. ...Jusqu'à Athènes

Nombreux sont les architectes Grands Prix de Rome à avoir effectué ce travail d'étude à l'instar de Louis-François Philippe Boitte, Abel Blouet ou encore Charles Garnier, sans doute le plus connu d'entre eux en raison de la réalisation de l'Opéra à Paris. Ce dernier propose en particulier dans son envoi de 1852 la façade restaurée du *Temple de Jupiter Panhellénien* (ill. I) sur l'île d'Egine. S'il se rend sur le sol Grec, c'est bien parce que l'Académie donne son accord, à partir de 1845, pour élargir le champ de recherches non plus exclusivement à Rome et à la Grande Grèce (Paestum, Ségeste, Agrigente, Syracuse), mais à la Grèce elle-même, « massive » et « primitive », pour reprendre les termes utilisés par Philippe Jockey. L'Envoi de Garnier est publié par Firmin Didot en 1877 dans le sixième volume des *Restaurations des monuments antiques par les architectes pensionnaires de l'Académie de France à Rome depuis 1788 jusqu'à nos jours*. Ce travail est également présenté à l'Exposition universelle de 1855. Il permet de dévoiler et de mettre en lumière au grand public une Antiquité grecque et romaine polychrome.

B. Le mobilier archéologique coloré, preuve tangible de la réflexion

1. La « Restauration » : l'Envoi de dernière année

Le terme de « restauration » est employé pour évoquer l'Envoi effectué lors de la dernière année de pensionnat, présentant l'édifice restitué. La technique est la suivante : une fois que le plan et l'élévation sont crayonnés, les encres et lavis viennent

souligner, appuyer et ponctuer les éléments importants du bâti. L'emploi des couleurs est donc au départ mineur. Ces dernières ont, dans un premier temps, permis de distinguer les parties restituées des parties conservées mais aussi de reproduire les matériaux et les textures. Elles n'ont pas servi exclusivement à figurer et présenter la polychromie du monument étudié.

2. Charles Garnier et son temple de Jupiter Panhellénien

Toutefois, les « restaurations » de Charles Garnier notamment, particulièrement intéressantes par leur finesse d'exécution, se veulent les plus fidèles représentations de l'édifice peint tel qu'il était à son origine : « Je crois que tous ces monuments [de la Grèce] étaient peints ; mais ce que je puis affirmer d'une manière positive, et très positive, c'est que le temple de Jupiter Panhellénien était complètement recouvert de peintures, que j'en ai retrouvé des traces nombreuses, et que très peu de chose, sur le fait de la décoration générale, a été laissé à mon appréciation »¹⁸. Nous retiendrons de cette citation « j'en ai retrouvé » lorsqu'il évoque la polychromie. Cette affirmation suppose bel et bien que l'architecte pensionnaire use du statut d' « archéologue » et que la coloration de l'édifice ne provient pas de son imagination créatrice.

C. Réalisations fantasques pour architectures de papier ?

1. Une polychromie à l'excès...

Comme le soulignent François-Xavier Amprimoz et Pierre Pinon à propos des Envois colorés :

« la tentation du pittoresque alors n'est pas nouvelle, et nous touchons là à une autre contradiction apparente du système entre représentation purement archéologique des monuments et expression de leur caractère par le rendu, rendu qu'il devient vite difficile de réfréner »¹⁹.

¹⁸ Charles Garnier, *Restaurations des monuments antiques. Temple de Jupiter Panhellénien à Egine*, Paris, 1884.

¹⁹ François-Xavier Amprimoz, Pierre Pinon, *Les envois de Rome (1778-1968). Architecture et archéologie*, Rome, École Française de Rome Editions, 1988, p. 310.

Les excès de l'emploi de la couleur sont alors dénoncés. A propos du Temple d'Hercule à Girgenti, envoyé par François-Louis-Florimond Boulanger en 1840, le rapport réalisé par Désiré Raoul-Rochette est clair : « ... l'Académie se croit obligée à le prémunir [le Pensionnaire] contre une certaine tendance qui pourrait le détourner du véritable but des études de l'architecte, en négligeant la forme, qui est l'essentiel, pour la couleur, qui n'est que l'accessoire »²⁰. La polychromie prend donc une place prépondérante. Toutefois, l'expression subjective de l'architecte ne peut que modifier l'aspect originel.

2. ... pour des réalisations architecturales modifiées

Les Envois, effectués par Benoit-Edouard Loviot, proposent en 1879, une étude consacrée au monument phare de la Grèce : le Parthénon. Il réalise alors sept planches dont la présentation du Parthénon tel qu'il se trouve cette année-là (dans son état de délabrement), un plan au sol restauré de l'édifice religieux, des restaurations et reconstitutions (ill. II-VIII). La rigueur est au premier abord de mise : finesse du trait, application de la couleur en aplat, et perspective linéaire parfaitement réalisée.

Néanmoins, le choix des couleurs peut être contesté dans la mesure où il n'utilise que les couleurs primaires. Les Anciens n'utilisaient-ils que du bleu, du rouge, et du jaune comme le fait si facilement Loviot ? L'autre élément important qui se doit d'être souligné est l'absence de cotes : il n'y a aucune indication d'échelle et aucune mesure ne figure sur les relevés. Cette absence d'élément est une porte ouverte à l'esprit création de l'architecte. Nous pouvons ainsi reprendre le propos de l'architecte et archéologue français Jean-Pierre Adam : « La part de l'imagination, dans ces grands Envois, est parfois telle, que l'on est en droit de penser que l'architecte a recomposé un ensemble monumental, non pas à partir des seules traces archéologiques, mais en fonction de ce qui lui apparaissait comme une logique de programme ou une

²⁰ Désiré Raoul-Rochette, « Rapport sur les Envois de 1840 », *Séance publique annuelle du vendredi 25 septembre 1840, de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres*, Paris, 1840, p. 15-16.

distribution harmonieuse des formes »²¹. Toujours selon lui, les architectes ne se rendaient pas sur le terrain sans l'*Introduction à la théorie de l'architecture, Rudiments : travail synthétique rassemblant les travaux des théoriciens de l'architecture : de Vitruve jusqu'à Rondelet* de Georges Gromort. Pourtant, nous ne pouvons que constater qu'ils se détachent d'une approche purement architecturale. Peut-être devons-nous envisager ces architectures de papier comme des exercices de style « graphiques » issus de l'enseignement des Beaux-Arts, intégrant les connaissances architecturales et mathématiques plus qu'une reconstitution à l'identique de l'édifice.

L'objectif premier des Envois de Rome est de permettre aux pensionnaires de l'Académie de rendre compte de leurs travaux. De plus, ils signent l'importance des fouilles archéologiques dans la redécouverte du monde Antique.

II. L'archéologie au cœur du nouveau

Les réflexions et les créations artistiques du XIX^e siècle émanent sans aucun doute de toutes les découvertes faites en amont de cette période. Il paraît donc intéressant de développer succinctement les périodes qui ont nourri les réflexions des antiquaires et des artistes du XIX^e siècle.

A. Rappels historiques de la quête du nouveau Antique

1. Chronologie succincte des périodes de découvertes

Le XV^e siècle voit l'avènement de grands noms qui vont jouer un rôle majeur dans l'étude de la période Antique. Pensons aux humanistes Italiens tels que Gian Francesco Poggio Bracciolini (1380-1459), Flavio Biondo (1392-1463), ou bien Leon Battista Alberti (1404-1472) concernés par les premières découvertes archéologiques,

²¹ Jean-Pierre Adam, « Les Envois de Rome : modèles académiques, documents archéologiques ou œuvres d'art ? », dans *Italia Antiqua. Envois de Rome des architectes français en Italie et dans le monde méditerranéen aux XIX^e et XX^e siècles*, cat. exp., Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 12 février – 21 avril 2002, Paris, 2002, p. XVII.

pouvant répondre en partie, à leur soif de connaissance du monde Antique. Les recherches se poursuivent au siècle suivant et Joachim Du Bellay dans le sonnet XXVII issu du recueil des *Antiquités de Rome* les vénère :

Toi qui de Rome émerveillé contemples
L'antique orgueil, qui menaçait les cieux,
Ces vieux palais, ces monts audacieux,
Ces murs, ces arcs, ces thermes et ces temples,

Juge, en voyant ces ruines si amples,
Ce qu'a rongé le temps injurieux,
Puisqu'aux ouvriers le plus industrieux
Ces vieux fragments encor servent d'exemples.

Regarde après comme de jour en jour
Rome, fouillant son antique séjour,
Se rebâtit de tant d'œuvres divines :

Tu jugeras que le démon romain,
S'efforce encor d'une fatale main
Ressusciter ces poudreuses ruines.²²

C'est au cours de ce XVI^e siècle que sont mises à jour les sculptures significatives de la Renaissance²³ tels que la sculpture de l'*Apollon du Belvédère* ainsi que le groupe du *Laocoon* découvert sur l'Esquilin à Rome en 1506. Si le XVII^e s'inscrit dans la continuité, le siècle des « Lumières » quant à lui, marque un tournant significatif. Définis comme « auxiliaires de l'histoire »²⁴, les chantiers archéologiques se multiplient. Sous l'élan de riches mécènes, des vestiges longtemps oubliés sont redécouverts. Charles VII de Bourbon, roi de Naples, curieux et fasciné par les découvertes archéologiques décide de faire renaître de ses cendres la région de Pompéi ensevelie par l'éruption du Vésuve

²² Joachim Du Bellay, *Antiquités de Rome*, sonnet XXVII, 1558.

²³ Il semble cependant important de pondérer le terme usuel de Renaissance pour définir et évoquer le renouveau de l'Antique. Plusieurs « Renaissance » sont perceptibles durant, notamment, la période médiévale. Ce vocable est un mythe forgé par les acteurs mêmes de la dite Renaissance.

²⁴ L'expression est tirée d'un article de Jean-Paul Demoule, « Archéologie (archéologie et société) - Histoire de l'archéologie », dans *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 5 décembre 2012.

en 79 après Jésus-Christ. C'est ainsi qu'en 1738 débutent les premières fouilles dont la mission est autant de permettre de suivre l'évolution des civilisations des siècles passés, que d'enrichir les collections royales. Elles aident aussi, selon Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy à « remplir chaque jour les vides et réparer les lacunes »²⁵ autrement dit : faire avancer la connaissance de l'Antiquité par la découverte de nouveaux éléments. Le XIX^e siècle connaît la découverte de vestiges peints et s'inscrit de fait au centre du renouveau. Il devient porteur d'un nouveau souffle et nous oblige à modifier notre vision de l'Antiquité.

2. *Evolutions progressives des méthodes*

C'est réellement à partir du XVIII^e siècle que le système des recherches archéologiques s'organise. Ils se caractérisent par nombre de classements chronologiques et surtout descriptions : descriptions du mobilier archéologique trouvé sur les sites d'une part mais également études et relectures des descriptions se trouvant au sein des témoignages livresques d'autre part. Les recherches du chef de file du courant néoclassique, historien de l'art et antiquaire Johann Joachim Winckelmann vont en ce sens, tout comme celles d'Anne-Claude de Caylus. Son *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et gauloises* amorce le nouveau principe de classification du mobilier selon la chronologie et les aires géographiques. Cette méthode de classement était déjà mise en exergue dès 1719 grâce au travail conséquent de quinze volumes mené par le moine bénédictin Bernard de Montfaucon et publié sous le titre de *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*. Il n'hésitait pas à établir la correspondance entre les sources textuelles et les objets : « les monuments se divisent en deux classes : celle des livres et celle des statues, bas-reliefs, inscriptions et médailles, deux classes, qui se prêtent des secours mutuels »²⁶. Cependant Caylus innove dans la mesure où la rigueur qu'il s'impose devient celle d'un scientifique :

²⁵ Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie* (1796), Paris, Macula, 1989, p. 100.

²⁶ Bernard de Montfaucon, *L'Antiquité expliquée et présentée en figures*, « Sur le rôle des antiquaires », Paris, 1719.

chaque mobilier étudié est « mesuré, pesé, décrit et dessiné puis gravé »²⁷. Malgré ce souci d'organisation rigoureuse, il arrive néanmoins que la méconnaissance entraîne la perte de mobilier de grande valeur. En effet, Johann Joachim Winckelmann publie en 1762 les *Lettres sur les découvertes d'Herculanum* et dénonce les méthodes utilisées pour les fouilles qui consistent à piller les vestiges, détruire le mobilier archéologique n'ayant pas ou peu de « valeur » et qui de fait, ne pourra être exploité. Il évoque également les restaurations pour le moins douteuses de certains vestiges :

« La personne qui actuellement a ce bien à terme y fait fouiller, et a eu le bonheur de trouver une Vénus un peu plus grande que nature, d'une aussi grande beauté que celle de Florence, mais mutilée par la perte d'une main et d'une partie du bras. On a les pieds, quoique cassés aussi, le nez y manque, comme cela est assez ordinaire et la lèvre inférieure est endommagée. Malheureusement cette statue est tombée entre les mains d'un sculpteur ignorant qui ne sait pas distinguer l'antique du moderne, et le nez et la lèvre qu'il a restaurés lui font peu d'honneur. »²⁸

Le XIX^e siècle continue d'attirer les critiques : Charles Timbal dans ses *Notes et causeries sur l'art et sur les artistes* paru en 1881 ne fait par exemple pas l'éloge de l'archéologue Heinrich Schliemann : « La clarté n'est pas, disons-le, la qualité dominante du docteur Schliemann ; il est assez difficile de la suivre pas à pas et de s'y reconnaître. Il mêle les feuilles de son journal sans souci de la méthode, et sa plume va comme la pioche de ses ouvriers, un peu au hasard ».²⁹ Il lui reconnaît toutefois son approche historiographique pour tenter de retrouver Mycènes et évoque les céramologues qui « révèlent » et « lisent » les « débris » :

« On croyait jusque-là, sur la foi de Pausanias, qu'après sa destruction par les Argiens, Mycènes n'avait plus été habitée. Les déblayements qui eurent lieu et qui demandèrent un long mois de patience avant qu'on pût arriver

²⁷ Irène Aghion, « Le comte de Caylus (1692-1765), gentilhomme et antiquaire », dans *Encyclopédie Universalis*, [En ligne], consulté le 1^{er} juin 2014.

²⁸ Johann Joachim Winckelmann, *Recueil de lettres de M. Winckelmann, sur les découvertes faites à Herculanum, à Stabia, à Caferte et à Rome*, lettre VIII, 1784.

²⁹ Charles Timbal, *Notes et causeries sur l'art et sur les artistes*, Paris, E. Plon et Cie Editions, 1881, p. 29.

au tuf primitif, donnèrent la preuve que pendant deux ans, la ville fut occupée de nouveau, au temps de la domination macédonienne. La poterie est comme un alphabet révélateur à ceux qui savent lire ses débris. [...] »³⁰.

B. Quand, enfouie pendant des siècles, la couleur réapparaît...

1. La polychromie : du rejet à l'adhésion

L'image de blancheur du monde Antique était si bien incrustée qu'il a fallu plusieurs décennies pour accepter une vision colorée.

James Stuart (1713-1788) et Nicholas Revett (1720-1804), grâce au soutien et au financement de la *Society of Dilettanti*³¹, se rendent en Grèce afin de faire des relevés et des descriptions des vestiges de l'Antiquité en 1751. Ils émettent alors les premiers constats de l'existence d'une sculpture antique polychrome. Ces deux architectes britanniques sont les premiers à ouvrir la voie à ce qui apparaît au départ comme déconcertant. En effet, dans leur ouvrage intitulé *The Antiquities of Athens and other monuments of Greece*, ils n'hésitent pas à user d'un lexique péjoratif et négatif pour parler des couleurs dont ils observent les traces :

« Il y a [pourtant] une circonstance, relativement récente, dont l'ampleur c'est tout récemment vérifiée, qui amène une étrange contradiction à nos chères notions concernant la pureté du goût Grec et son antipathie pour le vulgaire et l'exagération. Il semblerait que les Grecs ne peignaient pas seulement leurs temples en "clair-obscur" ou en tons sobres, dans le but de donner du relief aux projections ou de l'expression aux détails ornementaux ; mais avec des couleurs criardes, rouges et bleus et jaunes ; avec de violents contrastes, les colonnes d'une teinte et l'entablement d'une autre. Que non, il existe de cruelles suspensions pour que les sculptures

³⁰ *Ibid.* p.29.

³¹ La *Society of Dilettanti* est une société savante britannique. Elle a pour intérêt l'Antiquité notamment, comme le souligne Richard Chandler dans son introduction de *Antiquities of Ionia paru* en 1797. L'objectif est « [...] d'encourager en Grande-Bretagne le Goût pour ces objets qui avaient tant contribué à leur divertissement à l'étranger, fondèrent une Société, portant le nom de Dilettanti. Ils mirent en place les règles qu'ils considéraient nécessaire pour conserver intact l'esprit de leur projet ».

fussent peintes telle la figure de proue d'un vaisseau de marine et que les piliers fussent rayés ! - les cannelures gardant la blancheur marmoréenne, alors que le reste eût été barbouillé de vilain ocre. Et par malchance les preuves de ces incroyabilités sont exaspérantes de clarté ; les dires de l'architecte allemand employé par le Roi Otho, et les intéressants détails donnés par Mr Bracebridge ne laissent absolument aucun doute (là-dessus). Pourtant nos doutes subsistent : non pas sur la véracité des témoignages, mais en rapport aux dates de ces pratiques. Nous ne pouvons croire que les architectes des meilleurs jours de la Grèce, eussent pris tant de soin dans la sélection du plus pur matériau, dans le but de le cacher par un masque de couleurs bariolées ; qu'ils donnèrent un rendu si délicat dans leurs sculptures, sachant que leur précision et leur délicatesse seraient gâchées par la pinceau d'un "peintre d'ornement".»³²

Revet et Stuart s'élèvent contre l'idée de l'Antiquité colorée. Ils ne peuvent imaginer que des grands maîtres tels Ictinos, Phidias ou Praxitèle aient pu adhérer à ce qui leur semble une « violation » des sculptures et de l'architecture. Pour eux, l'image de blancheur, de pureté et de grandeur ne peut être détruite :

« De plus, il est improbable que, si cette vile pratique eusse existé aux temps anciens, Pausanias ou Vitruve n'en eussent laissé mention. Que les Grecs utilisent de la couleur pour l'extérieur de leurs temples, au moins que l'on y retrouve actuellement des traces de couleurs, ne peut être mis en doute ; mais que Ictinos et Callimaque, pour ne rien dire de Phidias et

³² James Stuart & Nicholas Revett, "The Acropolis" dans *The Antiquities of Athens and other monuments of Greece*, Tilt Editions, 1837. Traduction libre de Francis Feytout : "[Yet] there is one circumstance, of comparatively recent discovery, and still more recently ascertained to its full extent, which gives a strange contradiction to our cherished notions concerning the purity of Grecian taste, and its antipathy to all **coarseness** and **exaggeration**. It should seem that the Greeks painted their temples, not merely in chiaroscuro, or in subdued tints, for the purpose of giving relief to projections or expressiveness to ornamental details; but with **glaring colours**, reds and blues and yellows; with **violent contrasts**, the columns one hue and the entablature another. Nay, there is shrewd suspicion that the sculptures were painted, like the figure-head of a man-of-war, and that the pillars were striped ! - the flutings being left of the unstained marble, while the rest **was daubed** with **villainous** ochre. And unluckily the evidence for these incredibilities, is most **exasperatingly** clear; the statements of the German architects employed by King Otho, and the very interesting details given by Mr. Bracebridge, leave no doubt whatever of the facts. Still we have our doubts; not indeed as to the correctness of the testimony, but respecting the date of the practice. We cannot believe that the architects of the best days of Greece, would so carefully select the purest materials, in the prospect of their concealment by a **mask of tawdry colour**; that they would give such an anxious finish to their carvings, knowing that their sharpness and delicacy would be impaired by **the brush** of the "ornamental painter"."

Praxitèle, eussent pratiqué ce genre d'atrocités, sous le patronage et l'approbation de Périclès, ne peut être cru - *qui impossibile est.* »³³

Progressivement, l'idée de polychromie prend sa place. Cette place prend de plus en plus d'importance et se fixe dans l'image que l'on peut se faire de l'Antiquité. Charles Robert Cockerell, architecte et antiquaire britannique, qui a effectué le Grand Tour pendant près de huit années (1808-1815), s'est rendu jusqu'en Grèce. Il s'arrête en 1811 sur le site du temple de Jupiter Panhellénien sur l'île d'Egine accompagné du baron Karl Haller von Hallerstein, de John Forster et de Jacob Linkh. Ils y découvrent des vestiges aux couleurs particulières qu'ils associent à celles déjà vues sur des monuments égyptiens. Cockerell profite de cette découverte pour mettre ses constats à l'écrit dans *The temples of Jupiter Panhellenius at Aegina and of Apollo Epicurius at Bassae near Phigaleia in Arcadia*. Le cheminement progressif avec l'idée de la polychromie arrive à son paroxysme au milieu du XIX^e siècle.

2. La polychromie reconnue et recherchée

Entre 1828 et 1833, période marquée par la guerre d'indépendance de la Grèce, l'île de Pélopes, plus connue sous le nom du Péloponnèse, voit l'armée française intervenir en faveur de la Grèce insurgée. Dans ce contexte singulier, un convoi scientifique accompagne les troupes militaires, comparable à la *Commission des Sciences et des Arts* de la campagne d'Égypte. La *Mission scientifique de Morée* voit le jour sous la direction de l'ancien pensionnaire de l'Académie de France à Rome et architecte Abel Blouet. Composée de savants et d'érudits de deux disciplines et spécialités que sont les sciences naturelles et l'archéologie, cette mission introduit au sein de la communauté scientifique un apport de connaissances nouvelles sur des terres considérées par les philhellènes comme le berceau de la civilisation occidentale. Cette expédition s'avère décisive dans la mesure où les recherches archéologiques menées ont en outre permis

³³ *Ibid.*, " Neither is it probable that, if this vile practice had existed in the olden time, no hint of it should occur in Pausanias or Vitruvius. That the Greeks used colour on the exterior of their temples, at least that there are now to be found upon them traces of colour, cannot be questioned; but that Ictinus and Callumachus, to say nothing of Phidias and Praxiteles, practiced these atrocities, while Pericles approved and patronized, can only be believed – *quia impossibile est.*"

de constater et de mettre à jour la polychromie des sculptures et architectures antiques notamment sur le site d'Égine précédemment exploré par Cockerell et son équipe. A ce sujet, les affirmations de Blouet sont les suivantes : « leur exposition à l'air et les dégradations du temps les ont fait disparaître entièrement, ou les ont au moins fort altérées »³⁴.

Dans la même période et la manière des antiquaires et des lauréats du Grand Prix de Rome, Jacques-Ignace Hittorff (1792-1867) se rend en Italie pour étudier les sites antiques et y effectuer quelques fouilles. Il est certainement la personne ayant fait le plus progresser les recherches sur la polychromie au XIX^e siècle. De 1822 à 1824, il effectue de nombreux relevés avec son ami Ludwig von Zanth. Ses recherches donnent lieu à trois publications importantes à l'instar de *Architecture moderne de la Sicile ou Recueil de plus beaux monuments religieux et des édifices publics et particuliers, les plus remarquables des principales villes de la Sicile* en 1835 ainsi que *L'architecture antique de la Sicile, recueil des monuments de Ségeste et Sélinonte, mesurés et dessinés par Hittorff et Zanth* suivi de *Recherches sur l'origine et le développement de l'architecture religieuse chez les grecs* en 1870. Toutefois ses réflexions sur l'utilisation de la couleur chez les Anciens l'amènent à publier un ouvrage qui devient référence. Il s'agit de la *Restitution du temple d'Empédocle à Sélinonte, ou l'Architecture polychrome chez les Grecs*, paru 1851. Ainsi, Désiré Raoul-Rochette le classe parmi les archéologues les plus porteurs :

« Jusque-là le travail de M. Hittorff est conforme aux notions que nous avaient procurées dès le temps de Stuart et de feu Dufourny, et surtout depuis le commencement de ce siècle, les observations de tous les voyageurs, artistes et antiquaires, tels que les Akerblad, des Dodwell, les Stackelberg, les Brönsted, les Leake, les Cockerell, les Huyot, et qui se confirme de jour en jour, comme le font voir les découvertes de M. le duc de Luynes à Métaponte »³⁵.

³⁴ Guillaume-Abel Blouet, *Expédition scientifique de Morée, ordonnée par le gouvernement français. Architecture, sculptures, inscriptions et vues du Péloponnèse, des Cyclades et de l'Attique / mesurées, dessinées, recueillies et publiées par Abel Blouet, Amable Ravoisié, Achille Poirot, Félix Trézel et Frédéric de Gournay, ses collaborateurs*, (3^eme volume, 1831-1838), p. 33.

³⁵ Désiré Raoul-Rochette, « De la peinture sur mur, chez les Grecs », *Journal des Savants*, juin, juillet et août 1833.

La réalité de l'Histoire ne peut être reconnue que par les écrits de chaque époque. C'est ainsi que la résurgence de la couleur du monde Antique n'a trouvé réalité d'existence que par les écrits de l'époque dont les auteurs sont notamment Pline, Vitruve et Pausanias. C'est ainsi que nous apprenons avec intérêt le rôle de la couleur dont l'objectif n'était pas toujours esthétique.

III. Relecture & réécriture : de la réalité au fantasme

A. La véracité de la couleur dans la relecture des textes

Les écrits des antiquaires et architectes se multiplient durant tout le XIX^e siècle avec un appui certain sur la relecture des textes anciens. Les auteurs auxquels nous nous intéresserons seront Pline, Vitruve et Pausanias.

1. Relire Pline

Aux XVIII^e et XIX^e siècle, *L'Histoire naturelle* de Pline l'Ancien est au centre de toutes les discussions concernant la couleur. Jacques Ignace Hittorff considère même que : « [...] les paroles de Pline, ont, par leur clarté, toute l'autorité possible [...] »³⁶.

L'Histoire naturelle est une œuvre composée de 37 volumes. Rédigée par l'écrivain et naturaliste Gaius Plinius Secundus (Pline l'Ancien) au I^{er} siècle de notre ère, elle est aujourd'hui le témoignage le plus complet de l'Antiquité latine. Il s'agit d'une véritable encyclopédie où les sujets évoqués sont nombreux et variés : sciences naturelles, métallurgie, astronomie, art (le livre XXXV traitant de la peinture et des couleurs). La première publication est faite par Nicolas Jenson en 1469. La deuxième version, publiée un an plus tard par Sweynheym Pannartz, est considérée comme le point de la tradition textuelle. Les antiquaires et savants ont repris et analysé de nombreux passages de Pline, augmentant l'intérêt pour ce dernier. Cette source

³⁶ *Ibid.*

textuelle permet notamment la compréhension des techniques de peinture et plus particulièrement celle de l'encaustique :

« XXXIX. On ne sait pas au juste qui inventa la peinture en cire et à l'encaustique (XXXV, 41). Quelques-uns en attribuent la découverte à Aristide (XXXV, 36, 35), et le perfectionnement à Praxitèle. Cependant il y a eu des peintures à l'encaustique un peu plus anciennes, par exemple de Polygnote, de Nicanor et d'Arcésilas, tous trois de Paros. De plus, Lysippe a écrit sur une de ses peintures d'Egine: *Enekaen* (Lysippe a brûlé) ; ce qu'il n'aurait certainement pas fait si l'encaustique n'eût été inventée.

XLI. Il est certain qu'il y avait anciennement deux manières de peindre à l'encaustique (XXXV, 39), savoir, avec la cire, et sur l'ivoire avec le cestre ou poinçon. Elles furent les seules jusqu'à ce que l'on eût commencé à peindre les vaisseaux ; alors fut ajoutée la troisième manière, que voici : on fond les cires au feu et on emploie le pinceau, sorte de peinture qui, dans les vaisseaux, ne s'altère ni par le soleil, ni par l'eau salée, ni par les vents ».³⁷

L'intérêt porté à cet auteur latin est important car il témoigne que l'application de la couleur sur les statues était une habitude et que les grands artistes grecs l'ont pratiquée. Pline rapporte les propos que Praxitèle aurait tenus au sujet du peintre Nicias lors d'un concours de peinture qui venait achever l'œuvre sculptée : « C'est ce Nicias dont Praxitèle disait, quand on lui demandait lesquelles de ses œuvres en marbre il appréciait le plus : [celles auxquelles Nicias a prêté la main], tant il faisait cas de la technique picturale (« *circumlitio*³⁸») de celui-ci. »³⁹

³⁷ Pline l'Ancien, *Histoires naturelles*, livre XXXV, texte traduit par Jean-Michel Croisille, Paris, Les Belles Lettres Editions, 1947.

« XXXIX. Ceris pingere ac picturam inurere quis primusexcogitauerit, non constat. quidam Aristidis inuentumputant, postea consummatum a Praxitele; sed aliquantouetustiores encaustae picturae exstitere, ut PolygnoetNicanoris, Mnesilai Pariorum. Elasisippus quoque Aeginaepicturae suae inscripsit genekaen, quod profecto nonfecisset nisi encaustica inuenta.

XLI. Encausto pingendi duo fuere antiquitus genera, cera et in ebore cestro, id est uericulo, donec classes pingicoeper. hoc tertium accessit resolutis igni ceris penicilloutendi, quae pictura nauibus nec sole nec sale uentisuecorrumpitur. »

³⁸ Le *circumlitio* consiste en la mise en couleur des cheveux, draperie, etc. considérées comme accessoires de la statue.

³⁹ Pline l'Ancien, *op. cit.*, XXXV, 133.

2. Relire Vitruve

Marcus Vitruvius Pollio ne peut être ignoré en particulier car vers 25 avant Jésus-Christ, il écrit un traité d'architecture intitulé *De Architectura* et qu'il dédit à l'empereur Auguste. Cet ouvrage rassemble les méthodes et techniques des constructions utilisées par les Romains. Néanmoins il se préoccupe aussi de la protection et de l'aspect visuel des monument comme le souligne Jacques Ignace Hittorff à propos de l'édification des premiers temples en bois, ayant besoin de couleurs conservatrices : « pour appuyer cette nouvelle induction, je citais le passage de Vitruve, où cet auteur dit "que les constructions en charpente furent imitées par les architectes dans celles des temples en pierre et en marbre, et qu'en coupant l'extrémité des poutres dépassant les murs, on y appliquait des planches de la forme des triglyphes, qu'on couvrait de cire bleue" »⁴⁰.

Tout comme dans *l'Histoire Naturelle* de Pline, l'application de la couleur et de son procédé d'utilisation sont expliqués :

« Voici ce que font des personnes mieux avisées, pour que leurs enduits conservent la couleur du cinabre qu'elles préfèrent. Lorsque la couleur a été parfaitement étendue, et qu'elle est bien sèche, on la couvre, avec un pinceau, d'une couche de cire punique qu'on a fait fondre, et à laquelle on a mêlé un peu d'huile; on met ensuite du charbon dans un réchaud, on chauffe cette cire, aussi bien que la muraille, on la liquéfie, puis on l'étend bien uniment; enfin on prend une bougie et des linges blancs avec lesquels on polit, comme on le fait pour les statues nues faites de marbre. C'est ce qu'on appelle en grec *kaèsiw* (brûlure); l'application de cette couche de cire punique empêche que la lumière de la lune et les rayons du soleil, en donnant sur ces enduits, n'en enlèvent la couleur. Les fabriques qui étaient autrefois dans les mines d'Éphèse, sont maintenant transférées à Rome, parce qu'on a trouvé ce minéral en Espagne, d'où il est facile d'en transporter les mottes qui sont préparées par des hommes spéciaux dont les fabriques sont situées entre le temple de Flore et celui de Quirinus ». ⁴¹

⁴⁰ Mémoire de l'auteur sur l'architecture polychrome des Grecs. Lu en 1830, à l'institut de France, Académies des beaux-arts et des inscriptions et belles lettres et publié dans le tome II des Annales de l'institut archéologique dans Jacques Ignace Hittorff, *Restitution du temple d'Empédocle à Sélinonte ou la polychromie chez les Grecs*, Paris, 1851, p. 13.

⁴¹ Vitruve, *De l'architecture*, livre VII, texte établi et traduit par Bernard Liou et Michel Zuinghedau, Paris, Les Belles Lettres Editions, 2003, ch. 9 : « At si quis subtilior fuerit, et voluerit expolitionem miniaceam suum colorem retinere, quum paries expolitus et aridus fuerit, tunc ceram punicam igni liquefactam paulo oleo temperatam saeta inducat,

Cet extrait, comme celui de Pline cité auparavant nous éclaire sur la vie quotidienne des Grecs et des Romains.

3. *Relire Pausanias*

« On croyait jusque-là, sur la foi de Pausanias, qu'après sa destruction par les Argiens, Mycènes n'avait plus été habitée [...] »⁴². Nous évoquions en amont cet extrait, tiré de Charles Timbal à propos de recherches menées par Heinrich Schliemann.

Pausanias, dit le Périégète, est un géographe du II^e siècle de notre ère. Voyageur, il nous a légué un témoignage de grande importance sur la Grèce à l'époque romaine au travers de la *Description de la Grèce*. Tout comme Pline et Vitruve, il a évoqué l'emploi de la couleur. De nombreux extraits peuvent être étudiés et peuvent nous amener à imaginer une Antiquité colorée. En effet, ses descriptions sont très précises et également appuyées sur des éléments concrets à l'instar du détail du regard coloré de la statue d'Athéna :

« Le temple de Vulcain (Héphaïstos) est au-dessus du Céramique et du portique royal ; connaissant ce qu'on raconte de la naissance d'Erichthonius, je n'ai point été surpris de voir dans ce temple la statue de Minerve (Athéna) auprès de celle de Vulcain (Héphaïstos), et en voyant la couleur bleue foncée des yeux de la déesse, j'ai reconnu que c'était une tradition Libyenne. Les Libyens disent en effet que Minerve (Athéna) était fille de Neptune (Poséidon) et de la nymphe du lac Tritonis, et c'est pour cela qu'elle a, comme Neptune (Poséidon), les yeux couleur d'eau de mer »⁴³.

postea carbonibus in ferreo vase compositis, eam ceram apprime cum pariete calefaciundo sudare cogat, fiatque ut peraequetur : deinde cum candela linteisque puris subigat, uti signa marmorea nuda curantur. Haec autem kaësiw graece dicitur . Ita obstans cerae punicae lorica non patitur, nec lunae splendorem nec solis radios lambendo eripere ex his politionibus colorem. Quae autem in Ephesiorum metallis fuerunt officinae, nunc traiectae sunt ideo Romam, quod id genus venae postea est inventum Hispaniae regionibus, e quarum metallis glebae portantur, et per publicanos Romae curantur. Eae autem officinae sunt inter aedem Florae et Quirini. »

⁴² Charles Timbal, *op. cit.* p. 29.

⁴³ Pausanias, *Description de la Grèce*, Livre I Attique, chapitre XIV, 6. texte établi par Michel Casevitz et traduit par Jean Pouilloux, Paris, Les Belles Lettres Editions, 2009.

Il présente également les tableaux du peintre Polygnote se trouvant exposés dans la *Leschè*⁴⁴ des Cnidiens à Delphes : « On remarque au-dessus de la fontaine Cassotis un édifice renfermant des tableaux de Polygnote, qui ont été offerts par les Cnidiens. [...]. Entrant dans cet édifice, toutes les peintures que vous voyez à droite, représentant la ville de Troie prise, et le départ des Grecs ; on prépare tout ce qui est nécessaire pour le retour de Ménélas ; son vaisseau est peint avec son équipage mêlé d'hommes et d'enfants [...] »⁴⁵.

Cependant, l'extrait qui retiendra l'attention de personnes telles que Letronne, Hittorff ou Raoul-Rochette concerne les tribunaux d'Athènes. Pausanias décrit des édifices nommés d'après la couleur dont ils sont peints : « Il y a d'autres tribunaux à Athènes ; mais ils ne sont pas aussi célèbres que l'Aréopage. Le Parabyste et le Trigone ont pris leur nom, le premier de ce que n'étant destiné qu'aux petites causes, il est dans un quartier peu fréquenté, et le second de la forme de l'édifice où il tient ses séances. Le tribunal rouge et le tribunal vert ont pris ces noms de leur couleur, et ils les conservent encore »⁴⁶. Désiré Raoul-Rochette, dans sa publication de 1837 dans le *Journal des Savants*, cite à plusieurs reprises le géographe à propos de ces « palais de justice » :

« [...] nous trouvons un fait signalé par Pausanias, et qui acquis une grande importance dans les controverses élevées de nos jours : c'est celui des deux tribunaux d'Athènes, appelés, l'un tribunal vert, l'autre, le tribunal rouge, à cause de leurs couleurs [...]. Il n'est personne qui, tout en admettant le fait de ce coloriage rouge et vert, remarqué par l'écrivain ancien à deux des tribunaux attiques, ne regrette que cette notion soit énoncée d'une manière si vague et si générale [...] »⁴⁷.

Ainsi, la redécouverte de ce texte accompagne les excavations et mises à jours des vestiges et interrogent notamment l'archéologue français :

⁴⁴ La *leschè* des Cnidiens était un lieu de rencontres et de discussions.

⁴⁵ Pausanias, *op. cit.*, Livre X Phocide, chapitre XXV, 1.

⁴⁶ *Ibid.*, Livre I Attique, chapitre XIV, 8.

⁴⁷ Désiré Raoul-Rochette, « Des tribunaux vert et rouge d'Athènes, pour servir de supplément aux observations concernant "La peinture sur mur" », *Journal des Savants*, janvier 1837, p.3.

« Dans la première hypothèse, on se demande quelle était la partie de l'édifice ainsi colorée, si c'était la porte, ou l'entablement, ou le fronton ; dans une seconde, on est embarrassé de savoir de quelle manière était distribuée cette couleur dominante dans une façade colorée, sur quels membres d'architecture elle portait, et comme elle ressortait [...] »⁴⁸.

Comme l'exprime Jean-Antoine Letronne, les textes Anciens ont leur limite :

« [...] si un bon nombre de textes sont clairs et précis, il en est d'autres obscurs, vagues, et qui semblent peu susceptibles d'une explication concluante. Cet inconvénient, qui existe pour d'autres parties de la science de l'antiquité, est bien plus sensible en ce qui concerne l'emploi et les procédés de la peinture. Cela tient à la rareté des témoignages des anciens auteurs ainsi qu'à l'insuffisance des renseignements qu'ils nous ont laissés. Les expressions dont ils se sont servis étaient sans doute fort claires pour eux et leurs contemporains ; mais pour nous, qui n'avons plus sous les yeux les objets qu'ils décrivent, elles sont incertaines, obscures et parfois inintelligibles. Le peu de textes qui se rapportent à cette question avaient certainement besoin d'être discutés de nouveau et rapprochés des données de divers genres que les découvertes récentes des voyageurs ont fait connaître. »⁴⁹

Les limites reconnues à ces textes laissent ainsi une large ouverture à l'imagination des antiquaires, architectes et érudits.

B. La couleur retrouvée, objet de fantasme des antiquaires et architectes

Si les auteurs s'appuient sur les textes antiques pour prouver leurs recherches, ils n'hésitent à prendre certaines libertés lorsqu'ils ne trouvent pas d'affirmation pour corroborer leurs propos. Nous proposons pour cette présente partie d'étudier les écrits de référence des antiquaires et archéologues que sont Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, Charles Cockerell, Guillaume-Abel Blouet, Jean-Antoine Letronne et Jacques-Ignace Hittorff.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 4.

⁴⁹ Jean-Antoine Letronne, dans Jacques Ignace Hittorff, *op. cit.*, *Restitution du temple à Empédocle...*, p.5.

1. Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy

Dans la continuité des constats des britanniques Stuart et Revett, Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1849) fait avancer les recherches du côté français. L'historien de l'art allemand Franz Kugler, dans l'ouvrage *Ueber die Polychromie der griechischen Architectur und Sculptur und ihre Grenzen*⁵⁰, publié en 1835, considère même que « M. Quatremère de Quincy, [qui] ouvrit, il y a vingt ans, dans son *Jupiter Olympien*, le champ à une nouvelle manière de voir ». Guillaume-Abel Blouet le classe également parmi les antiquaires les plus importants : « La question de la peinture sur les monuments d'architecture et de sculpture a été le sujet des recherches de beaucoup de savants, parmi lesquels nous devons citer M. Quatremère de Quincy [...] »⁵¹.

Homme politique et grand érudit fasciné par l'Antiquité, Quatremère de Quincy réunit, à partir de 1814, des textes évoquant la couleur. Il publie, dans l'ouvrage intitulé *Le Jupiter Olympien ou l'art de la sculpture considéré sous un nouveau point de vue* portant le sous-titre d' « 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 ivoire chez les Grecs et les Romains. Avec la restitution des principaux monuments de cet Art et la démonstration pratique ou le renouvellement de ses procédés mécaniques », ses propres reconstitutions de sculptures et d'édifices à partir de ses lectures. Nous connaissons son intérêt pour une polychromie singulière : celle des sculptures chrysléphantines, c'est-à-dire faites d'or et d'ivoire. Il est néanmoins désireux d'y démontrer l'utilisation générale et globale de la couleur sur l'architecture et la sculpture. D'après lui :

« on ne saurait dire (et des exemples multipliés le prouvent tous les jours) 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

⁵⁰ Franz Kugler, *Ueber die Polychromie der griechischen Architectur und Sculptur und ihre Grenzen*, Berlin, 1835.

⁵¹ Abel Blouet, *op. cit.*, p.33.

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 »⁵².

La succession des « ou » dans son approche montre à quel point les éventualités peuvent être multiples. Conforté par ses connaissances sur la statuaire antique et imprégné des écrits relatifs à la sculpture du Jupiter Olympien, Quatremère de Quincy en a fait une restitution (ill.IX). Néanmoins celle-ci ne peut être refaite à l'identique. Imaginaire et fantasme se rejoignent donc dans son ouvrage qui allie texte et image.

2. De Charles Robert Cockerell à Guillaume-Abel Blouet

Charles Robert Cockerell s'est rendu à Egine en 1811 mais ses recherches ne seront publiées que bien plus tard, en 1860. *The temples of Jupiter Panhellenius at Aegina and of Apollo Epicurius at Bassae near Phigaleia in Arcadia* fait notamment l'état du travail de recherches sur la polychromie. Il s'est intéressé en particulier à cette « coutume qu'est la peinture et la dorure extérieure en architecture, si extraordinaire à nos yeux [...] »⁵³. Nous retiendrons de cet ouvrage un extrait de son chapitre III intitulé *Details of the temple*. Il y fait une longue description très rigoureuse d'une planche de recherche qu'il a lui-même réalisée présentant des croquis, figures et autres dessins. Il propose une restitution de la frise intérieure du temple et expose les différents aspects de la couleur :

« Les feuilles, alternance de bleu et de rouge (ici les couleurs les plus importantes en proportion), sont admirablement renforcées par le pourpre et le vert pomme, effaçant toute rugosité qui pourrait être autrement contestée ; lorsque l'on considère que celles-ci étaient révélées par la réflexion de la lumière et qu'elles ne formaient qu'un petit enrichissement sur une grande masse de surface murale, la vivacité des couleurs peut en être déduite. Les mêmes couleurs sont visibles sur nombre de monuments égyptiens. Les moulures en forme de lit de la corniche frontale présentent trois variétés de feuilles, bleues, rouges et vert pomme. Le tympan lui-

⁵² Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *Le Jupiter Olympien ou l'art de la sculpture considéré sous un nouveau point de vue*, Paris, 1815, p. 29.

⁵³ Charles Robert Cockerell, *The temples of Jupiter Panhellenius at Aegina and of Apollo Epicurius at Bassae near Phigaleia in Arcadia*, London, J. Weale Edition, 1860, p. 28.

même était bleu clair. L'ornement de l'antéfixe et le chèvrefeuille de la cimaise étaient dorés, de même que de nombreuses parties de la sculpture, une technique de décoration apparemment limitée au marbre ; et notable seulement de nos jours grâce à un petit relief des ornements, à l'origine peint à l'aide d'une certaine technique qui avait pour effet de préserver la surface du marbre, alors que les espaces non décorés, exposés à l'air marin ont été corrodés au fil des siècles, ce qui a eu pour effet de polir les zones ornées et de les faire ressortir par un subtil relief.[...] »⁵⁴

Bleu, rouge, vert pomme, pourpre et bleu clair sont autant de couleurs que Charles Robert Cockerell a relevées sur le motif de la frise. Il a également souligné l'application de la dorure sur la sculpture architecturale⁵⁵. La vivacité des couleurs semble donc accentuée par la brillance et l'éclat de la feuille d'or. L'architecte pousse plus loin ses affirmations concernant la présence des surfaces peintes du marbre. Il ne limite pas l'usage de la polychromie à cette île du golfe saronique qu'est l'île d'Égine. Il étend l'utilisation de la couleur jusqu'à Athènes et son acropole : « Cette manière d'utiliser l'or était fréquente à Athènes et on l'observe au niveau de nombreuses parties du Parthénon et du temple de Minerve Polias »⁵⁶. Cependant, il ne s'appuie sur aucune source pour affirmer ses dires. L'or était-il employé sur de si nombreux édifices ?

⁵⁴ Charles Robert Cockerell, *The temples of Jupiter Panhellenius at Aegina and of Apollo Epicurius at Bassae near Phigaleia in Arcadia*, *op. cit.*, p. 28. Traduction libre de Sylvain Fardeau : "The leaves, alternate blue and red (as are the greatest proportions of colour throughout) are wonderfully tempered by the purple and apple-green, removing all the harshness which might otherwise be objected; and when it is considered that these were seen by reflected light, and forming but a small enrichment to a great mass of wall surface, the vivacity of the colours may be understood. The same colours will be observed in many Egyptian monuments. The bed-moulds of the pediment cornice had leaves of three varieties, blue, red, and apple-green. The tympanum itself was of light blue. The ornament of the antefix, and the honeysuckle of the cymatium were gilt, as also many parts of the sculpture, a mode of decoration apparently confined to the marble; and discoverable only at the present by a small relief of the ornaments, painted originally in some medium which has had the effect of preserving the polished surface of the marble, while the intermediate spaces corroded by the action of the sea-air for so many centuries, have left the ornament polished and relieved. [...]" . Voir annexe 4 pour le passage dans son intégralité.

⁵⁵ Cette technique, limitée au marbre d'après l'auteur, apparaît, d'après Brigitte Bourgeois et Philippe Jockey, comme « un ultime cas de figure [témoignant] d'un emploi plus inattendu [encore] de l'or, celui des statues que nous pourrions qualifier de "chrysochromes", associant l'or [...] et la couleur » : Brigitte Bourgeois, Philippe Jockey, « Le marbre, l'or et la couleur. Nouveaux regards sur la polychromie de la sculpture de Délos », dans Sophie Descamps-Lequime (sous la direction de), *Peinture et couleur dans le monde grec antique*, Paris, Musée du Louvre Editions, 2007.

⁵⁶ Charles Robert Cockerell, *op. cit.* Traduction libre de Sylvain Fardeau : « Gold applied in this manner was frequent at Athens, and is observed in many parts of the Parthenon and of Minerva Polias »

G.-A. Blouet, toujours à propos de ce temple nous informe dans son *Expédition de Morée* du rôle joué par la couleur :

« Quant aux nuances de ces couleurs, elles n'avaient pas pour but l'imitation de la nature ; elles étaient vives, franches, et donnaient pour résultat un effet piquant qui relevait en enrichissant les formes architecturales et sculpturales, de manière à les faire ressortir suivant leur degré d'éloignement et la place plus ou moins obscure qu'elles occupaient. [...] »⁵⁷.

La prise en compte du degré d'éloignement a-t-elle dès le début été pensée par les Anciens ? Plin, Vitruve et Pausanias ne semblent guère l'évoquer dans leurs écrits. Ce qui n'est au départ que déduction devient dès lors une affirmation presque irréfutable à partir de l'instant où la communauté scientifique la reconnaît :

« Ce qui vient encore ajouter à cet intérêt, c'est le soin et la conscience qui ont été apportés par les archéologues et les architectes qui, réunis ensemble, ont examiné et étudié avec le plus grand scrupule tous les documents recueillis sur les lieux, et en ont déduit les conséquences qui peuvent être regardées comme l'opinion de l'Allemagne sur ce monument ; ce qui n'était pas approuvé par toute l'assemblée était rejeté comme ne présentant pas un caractère suffisant d'authenticité. »⁵⁸

Blouet nous informe également dans son *Expédition de Morée* des protagonistes qui ont joué un rôle majeur dans ce domaine de recherche et qui, de fait, se posent des questions sur l'utilisation de la couleur :

« La question de la peinture sur les monuments d'architecture et de sculpture a été le sujet de recherches de beaucoup de savants, parmi lesquels nous devons citer M. Quatremère de Quincy et MM. Raoul Rochette, Letronne et Hittorf ; et nous renverrons à leurs ouvrages pour connaître les développements dont cette question est susceptible. Les faits observés par des artistes et des archéologues prouvent d'une manière incontestable qu'assez généralement beaucoup de monuments d'architecture et de sculpture chez les Grecs, et jusqu'à une certaine époque chez les Romains,

⁵⁷ Guillaume-Abel Blouet, *op. cit.*, Chapitre 24 « Temple de Jupiter Panhellénien ».

⁵⁸ *Ibid.*

étaient ornés de couleurs. Ces couleurs couvraient-elles entièrement les monuments ? et dans quelles mesures y étaient-elles appliquées ? C'est ce que l'on trouvera dans les ouvrages mentionnés ci-dessus »⁵⁹.

3. Jean-Antoine Letronne

Reconnu tout d'abord comme étant le père de l'épigraphie moderne, Jean-Antoine Letronne s'est également illustré dans les recherches concernant la polychromie. En 1835, il publie ses études sous forme de lettres qu'il dédicace à son ami Jacques Ignace Hittorff. Les *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 et particuliers, chez les Grecs et les Romains* reçoivent l'éloge de ce dernier. Qualifiées comme « une publication du plus haut intérêt »⁶⁰, ces lettres, au nombre de vingt-six, font l'état des recherches actuelles menées sur un tel sujet. Nous retiendrons la diversité de l'étude menée par Letronne au sein de « ce livre, ou l'érudition satisfait le savant et instruit l'artiste par un exposé simple [...] »⁶¹ : « L'usage de la peinture murale historique dans les temples grecs est conforme à la vraisemblance »⁶², « Peintures murales du Polygnote aux propylées d'Athènes et au temple de Minerve, à Platées. Autres peintures du même genre dans l'Erechthium »⁶³, ou bien « Sur l'usage de peindre des sujets à l'extérieur des tombeaux. – Passages de Pausanias, de Pline et de l'Anthologie expliqués »⁶⁴.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ Jacques Ignace Hittorff, *op.cit.*

⁶¹ *Ibid.*, p. 27.

⁶² Jean-Antoine 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 et particuliers, chez les Grecs et les Romains*, 1835, Lettre troisième.

⁶³ *Ibid.*, Lettre neuvième.

⁶⁴ *Ibid.*, Lettre seizième.

4. Jacques-Ignace Hittorff

Nous évoquons de manière succincte la *Restitution du temple d'Empédocle à Sélinonte, ou l'Architecture polychrome chez les Grecs* paru en 1851. Liant réflexions personnelles, discussions et critiques de ses contemporains, l'ouvrage qui compte 845 pages apparaît au lecteur comme une mine d'or d'informations sur un sujet très discuté et resserré jusqu'alors autour des antiquaires et des savants. Hittorff est le premier à rassembler des écrits sur un tel sujet en proposant des articles de Letronne, Zanth, Kugler, Semper ou encore Raoul-Rochette. L'ouvrage s'accompagne de la publication de chromolithographies qui lui confèrent une grande richesse. Ses planches au format grand *in-folio* expliquées offrent au lecteur une approche pédagogique et didactique (ill.X). Néanmoins, J.-I. Hittorff ne reçoit pas que des éloges. Et Désiré Raoul-Rochette d'écrire dans un article publié dans le *Journal des Savants* en 1833 : « A l'exception de quelques notions relatives à l'architecture coloriée, fait depuis longtemps admis dans la science, M. Hittorff n'a apporté aucun élément nouveau dans la question. »⁶⁵

Le terme de « restitution », employé par Hittorff, répond au fait que faute de preuves tangibles on associe les connaissances historiques et scientifiques pour une présentation presque parfaite de l'œuvre initiale. Ce choix de vocable doit être souligné dans la mesure où Hittorff ne se place pas dans la reconstitution. « La restitution n'est pas synonyme de reconstruction ou de reconstitution. Reconstruire signifie "construire à nouveau", "replacer", des éléments qui se sont déplacés, qui ne sont plus sur place. En revanche, la restitution comporte l'interprétation d'éléments disparus »⁶⁶ comme nous le rappellent Joan Santaca i Mestre et Maria Carme Belarte Franco. La restitution laisse donc la place au fantasme. Le résultat graphique peut être adopté ou partiellement rejeté mais quelle que soit la position, la subjectivité des érudits reste omniprésente. D'ailleurs, Hittorff est conscient des difficultés de perception de son entourage car dans son avant-propos, nous pouvons lire : « ma

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ Cette définition est tirée d'une communication réalisée par Joan Santacana i Mestre et Maria Carme Belarte Franco, « Problèmes généraux concernant la restitution en archéologie », dans le cadre du colloque *De la restitution en archéologie*, Ensérune, octobre 2005.

conclusion trouva des incrédules, des contradicteurs persévérants, et donna lieu à une longue lutte. Cette lutte, j'ai cru devoir la retracer dans une relation historique des faits, et dans l'examen critique des plus importantes publications pour et contre mes opinions [...] ».

Les premières découvertes de mobiliers archéologiques signaient l'existence d'une vie passée et avaient pour but d'enrichir certaines collections privées. Progressivement ces découvertes historiques ont pris un caractère scientifique. Erudits, archéologues, historiens et architectes se sont rendus sur les sites. L'Antiquité devient dès lors objet d'étude scientifique et artistique. Les Envois des pensionnaires de l'Académie de France à Rome tout comme les travaux effectués par les érudits constitueraient ainsi les premiers maillons d'une chaîne de regards nouveaux sur une Antiquité revisitée. Cette découverte de l'Antiquité serait donc le point de départ du renouveau artistique du XIX^e siècle.

PARTIE II : L'ANTIQUITÉ REVUE ET CORRIGÉE : DE L'ADULATION AU REJET

Le courant Néoclassique du XVIII^e a encensé le modèle Antique par ses représentations d'Idéal, de Beauté et de Vertu. Le XIX^e, quant à lui, amorce un changement de style avec un retour à une conception plus matérielle et

quotidienne basée sur l'Antiquité. Peinture, sculpture, architecture ou arts décoratifs sont autant de domaines d'étude qui ont puisé leur

source dans le berceau de la civilisation occidentale. Les représentations faites de

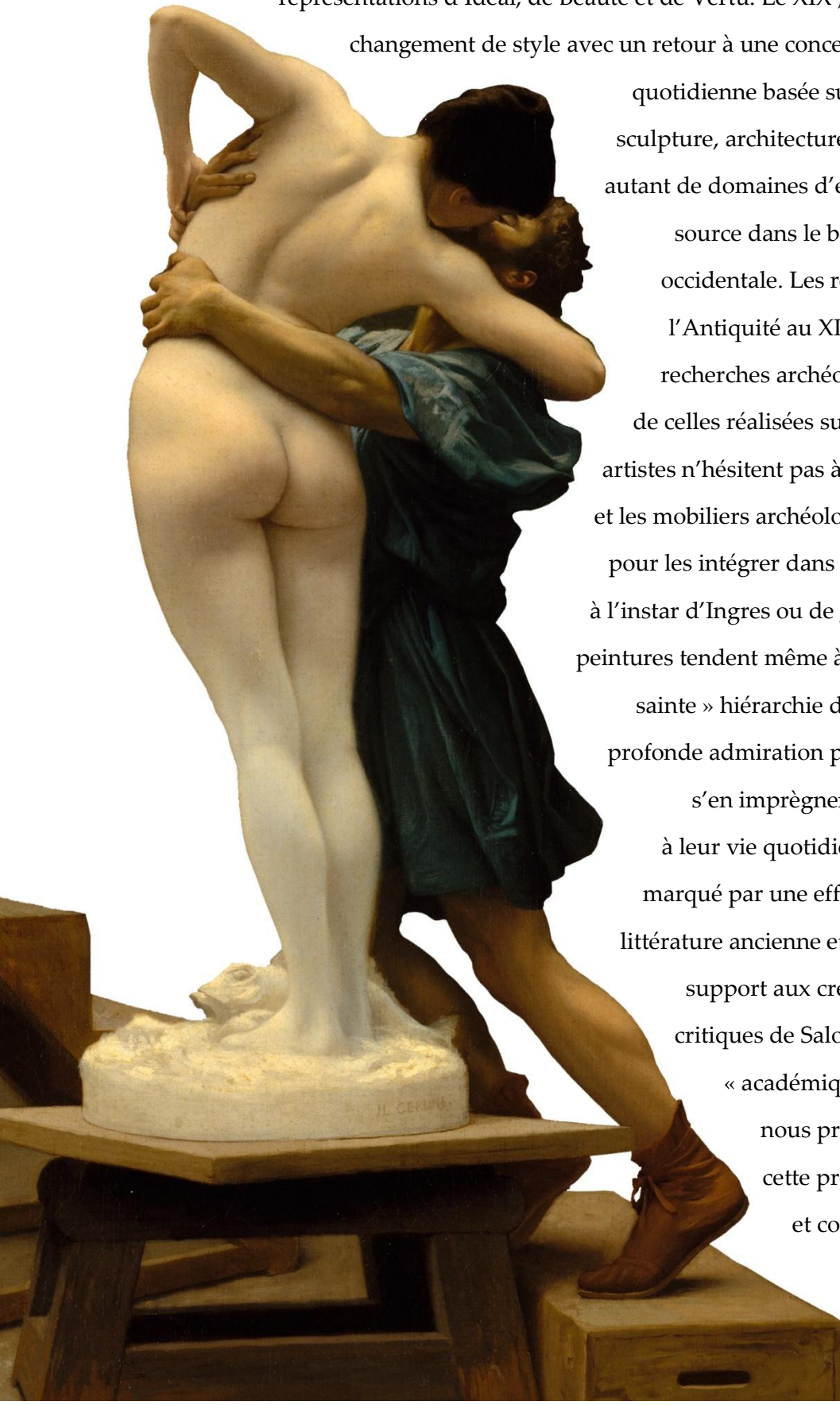
l'Antiquité au XIX^e siècle s'inspirent des recherches archéologiques et notamment de celles réalisées sur le site de Pompéi. Les artistes n'hésitent pas à « calquer » les vestiges et les mobiliers archéologiques qu'ils observent pour les intégrer dans leurs propres peintures à l'instar d'Ingres ou de Jean-Léon Gérôme. Ces

peintures tendent même à bouleverser la « sacro-sainte » hiérarchie des genres. Ils ont une si profonde admiration pour cette période qu'ils

s'en imprègnent au point de l'adapter à leur vie quotidienne. Ce siècle est aussi marqué par une effervescence littéraire : la

littérature ancienne et contemporaine sert de support aux créations artistiques et les critiques de Salons fusent. En effet, l'art

« académique » et « pompier » que nous proposons d'étudier dans cette présente partie est exposé et connaît adhésion ou rejet.



I. Un renouveau de la peinture d'Histoire ?

A. Jean-Auguste-Dominique Ingres : figure emblématique du renouveau

1. Une passion pour l'Antiquité

Jean-Auguste-Dominique Ingres est un artiste clé de notre étude. S'il s'inscrit dans un premier temps dans la lignée du néo-grec qui fut aussi son maître Jacques-Louis David, il s'en détache au fur et à mesure. En effet, celui qui reçut le prix de Rome en 1808 s'est passionné très tôt pour une antiquité non plus fantasmée à la vertu moralisatrice mais archéologique. Il envisage certains de ces tableaux comme des témoignages véridiques appuyés entre autres par les recherches archéologiques en cours.

Sa rencontre en 1814 avec Charles Robert Cockerell marque un tournant. Ce dernier lui fait part, en effet, de son Grand Tour qui l'a mené en Grèce dès 1808. Nous savons que son récit n'a fait qu'enthousiasmer Jean-Auguste-Dominique Ingres à se rendre, si ce n'est sur le sol Grec, du moins en Italie. Grâce à l'architecte britannique, il s'introduit dans un univers où histoire et sciences se confondent pour une meilleure compréhension d'un monde antique révolu qui le fascine. Son accès privilégié aux collections de la Reine Caroline Murat, ainsi qu'aux fouilles du site de Pompéi, l'encouragent à s'intéresser plus profondément au passé des Anciens. Il trouve, dans le mobilier archéologique et en particulier la céramique, un nouveau champ d'études. Ses recherches sur la céramographie par exemple s'accompagnent de la réalisation de très nombreux croquis. A partir de 1835, Ingres revient dans la ville éternelle en tant que directeur de l'Académie de France et se lie à l'Institut archéologique de Rome. L'archéologie devient alors peinture, et la peinture archéologie. En effet, Ingres est l'un des premiers artistes à réintégrer les découvertes issues des excavations dans ses productions et les peintures murales sont ses modèles et sources d'inspirations. Son attrait pour la couleur le mène à fréquenter le défenseur de la polychromie Jacques-Ignace Hittorff dont il fera le portrait en 1829 (ill. XI). L'architecte allemand lui fait ainsi

part de ses recherches et ces dernières viennent agrémenter ses écrits. Dans son Carnet IV f°5 non corrigé nous pouvons lire :

« On croit généralement que les bas-reliefs du Parthénon et du temple de thésée étaient peints. et même des petites statues de terres cuites, ont été trouvées en cet état. tous les anciens parlant des sujets de sculpture font entrevoir qu'ils étaient peints (en regardant). et avec une scrupuleuse attention les couleurs sont encore visibles sur les monuments grecs. l'armure est dorée pour représenter le bronze, ou l'or ; les vêtements sont généralement (ill) bleus, ou rouge, ces couleurs semblent avoir été celles de cette nation. normalement la sculpture était embellit par les couleurs mais aussi l'architecture ce qui est aussi bien connu pour une multiplicité d'exemple ».⁶⁷

2. Une oeuvre clé : *Antiochus et Stratonice*.

« La *Stratonice* avait mis l'archéologie à la mode. Le Second Empire en fera sortir le renouveau du style pompéien. Dès ce moment, on y mêle le goût d'une antiquité de roman ou de saynète, une espèce d'alexandrisme équivoque qui n'a pas, à beaucoup près, la netteté d'incision et la pureté de frappe de la poésie anthologique, mais qui présenta d'abord avec une autorité de jeunesse et la science la plus adroite »⁶⁸.

C'est par ces mots qu'Henri Focillon évoque un tableau singulier qui vient renouveler le genre.

Inspiré d'un passage de la *Vie des hommes* de Plutarque, Ingres nous présente une peinture d'Histoire de tout petit format où le sujet est pour le moins singulier : *Antiochus et Stratonice*⁶⁹ (ill. XII). Antiochus, fils du Roi Seleucus tombe malade. Cette maladie n'est autre que l'amour qu'il éprouve envers sa belle-mère Stratonice.

⁶⁷ Les *Carnets* de l'artiste sont conservés au Musée Ingres de Montauban. Cet extrait, dont l'orthographe et la syntaxe n'ont pas été corrigés, est tiré du catalogue de l'exposition *L'Illusion grecque. Ingres et l'Antique*, 15 juin – 15 septembre 2006, Musée Ingres, Montauban, Arles, Actes Sud, 2007, p. 198.

⁶⁸ Henri Focillon, *La peinture au XIX^e siècle. Le retour à l'Antique-Le Romantisme*, Paris, Flammarion Editions, 1991, p.299.

⁶⁹ Cette réalisation fait suite à une commande du duc d'Orléans en 1834. Toutefois, les premières études sur cette même thématique datent de 1807.

Erasistrate, le médecin, en découvre la cause. Bon-Joseph Dacier, homme de lettres du XVIII^e siècle propose une traduction de l'ouvrage de Plutarque intitulé *Les Vies des Hommes illustres de Plutarque, traduites en françois, avec des remarques historiques et critiques*. La traduction de 1735⁷⁰ où est évoqué ce passage en est la suivante :

« [...]Antiochus étant devenu éperdument amoureux de la Reine Stratonice, la belle-mère, qui étoit fort jeune, et qui avoit déjà un fils de Seleucus, le trouvoit dans un pitoyable état. [...] il resolut de se délivrer de la vie, et de se laisser mourir peu à peu, en négligeant son corps, et en s'abstenant de prendre de la nourriture. Pour y réussir, il fit semblant d'avoir quelque maladie cachée et incurable. Son Medecin Erasistrate s'aperçut sans peine que son mal n'étoit causé que par l'amour, mais il n'étoit pas si aisé de découvrir l'objet qui causoit cette passion si violente. Voulant donc s'en assûrer, il passoit les journées entieres dans la chambre du malade [...]. Ayant donc remarqué que pour toutes les fois que Stratonice entroit, ou seule, ou avec le Roi son mari, ce jeune Prince ne manquoit jamais de tomber dans tous les accidents que Sapho décrit, et qui marquent une passion violente, extinction de voix, rougeur enflammée, nuage confus répandu sur les yeux, sueur froide, grande inégalité, & pâleur mortelle. Erasistrate tirant de-là des conséquences, conclut, et non sans raison, que le fils du Roi étoit amoureux de Stratonice, et qu'il avoit résolu de cacher sa passion jusqu'à la mort. [...] »⁷¹

Les différentes versions du tableau (au nombre de six) présentent toutes Antiochus dans son lit, son père Seleucus à ses côtés et le médecin Erasistrate s'interrogeant sur les causes de la maladie de son patient tout en regardant en direction de Stratonice. Nombreuses sont les sources : historiques, littéraires, archéologiques et musicales. Nous savons qu'Ingres connaissait l'Opéra *Stratonice* d'Etienne-Nicolas Méhul⁷². Nous nous intéresserons ici à la version⁷³ de 1840 conservée aujourd'hui au

⁷⁰ Bon-Joseph Dacier, *Les Vies des Hommes illustres de Plutarque, traduites en françois, avec des remarques historiques et critiques*, t. VII, Amsterdam, Zacharie Chatelain Editions, 1735, pp. 248-252.

⁷¹ Pour lire le passage dans son intégralité, voir annexe 5.

⁷² Etienne-Nicolas Méhul (1763-1817) est un compositeur français, élu en 1795 à l'Académie des beaux-arts. *Stratonice* est une comédie héroïque en un acte. La première représentation à la Comédie italienne de Paris a eu lieu le 3 mai 1792 et la première représentation à l'Académie royale de musique le 30 mars 1821.

⁷³ Il existe six versions de ce tableau, sur différents supports.

Musée Condé de Chantilly. Cette huile sur toile de tout petit format (57 x 98 cm) apparaît visuellement comme la version peinte la plus vive avec des choix chromatiques novateurs. En effet, la couleur rouge badigeonnée sur les colonnes cannelées dynamise la scène. Cette teinte éclatante n'est pas anodine. Elle fait référence à la couleur dominante retrouvée à Pompéi que l'artiste a vue de ses propres yeux lors de ses différents séjours en Italie. Le lit monumental sur lequel est allongé Antiochus prend la forme d'un *naïskos* et s'inspire des relevés réalisés par Aubin-Louis Millin dans un ouvrage intitulé *Description des Tombeaux de Canosa ainsi que des bas-reliefs, des armures et des vases peints qui y ont été découverts en 1813*, et publié en 1816. D'autres éléments d'intérieur sont également identifiables à l'instar d'une *klismos* et d'un *thymiatérion*⁷⁴.

L'intérieur de type pompéien sert d'écrin à la scène imaginée par le néo-grec. Différents styles de peintures murales sont représentés et directement empruntés à la ville romaine ensevelie en 79 de notre ère. Jean-Antoine-Raymond Balze⁷⁵ est cité par Henry Lapauze au sein de son ouvrage intitulé *Ingres, sa vie, et son oeuvre (1780-1867) d'après des documents inédits*⁷⁶. Il y évoque les premières esquisses et recherches menées par Ingres. Selon lui, « primitivement, avec les colonnes actuelles, le fond se composait de la Bataille d'Arbelles, d'après la mosaïque de Pompéi, puis des travaux d'Hercule, dont il ne reste presque rien, puis enfin des colonnes et de toute l'architecture ». Toute une étude consiste donc au choix des thématiques iconographiques appuyé sur les recherches archéologiques de l'époque. La Bataille d'Arbelles évoquée par Balze fait référence à la mosaïque représentant Alexandre Le Grand combattant Darius,

⁷⁴ La *klismos* est une chaise aux pieds courbés caractéristique du mobilier d'intérieur des Grecs. Le *thymiatérion*, quant à lui, est un brûle parfum. Pour une étude plus approfondie de cet objet, se référer à l'article de Sophie Descamps-Lequime : « Un thymiatérion archaïque en bronze dans les collections du Louvre », dans *Bronzes grecs et romains, recherches récentes – Hommage à Claude Rolley*, actes de colloques, INHA Editions, 2012. [En ligne], consulté le 18 mars 2014.

⁷⁵ Elève de Jean-Auguste-Dominique Ingres, Jean-Antoine-Raymond Balze (1818-1809) était un peintre et pastelliste français. Avec son frère Jean-Paul-Etienne Balze, ils ont travaillé à la réalisation du tableau d'*Antiochus et Stratonice* : « [...] C'est moi qui ai fait les meubles et la lyre, nombre de fois changée de place. Mon frère Paul a eu pour ce tableau et le Patron la patience la plus extraordinaire. [...] ».

⁷⁶ Henry Lapauze, *Ingres, sa vie et son oeuvre (1780-1867) d'après des documents inédits*, Paris, Georges Petit Editions, 1911, pp. 353-356.

mosaïque redécouverte dans les vestiges de la Maison du Faune (à Pompéi)⁷⁷. La réalisation du décor architectural, qui peut apparaître anecdotique est pourtant ici très recherchée. Comme nous le montrent ses Carnets, l'artiste s'est entouré de deux architectes de grande renommée : Jacques-Ignace Hittorff et Victor Baltard. Ce dernier a participé à la recherche du style pompéien dit « à incrustation » pour la réalisation des murs intérieurs.

3. *Un artiste qui a su s'entourer*

C'est avec les termes d'« amitié exceptionnelle et fructueuse »⁷⁸ qu'Alice Thomine-Berrada décrit la relation qui s'est instaurée entre Jean-Auguste Dominique Ingres et Victor Baltard. Ils se rencontrent à la Villa Médicis lorsque Ingres est à la Direction de l'École Française de Rome et Baltard pensionnaire. D'abord amené à effectuer les relevés des loges de Raphaël au Vatican, Baltard est rapidement sollicité pour la conception des décors d'*Antiochus et Stratonice*. Dans une correspondance d'août 1840 adressée à son ami proche Edouard Gatteaux, Jean-Auguste-Dominique Ingres n'hésite pas à dévoiler le rôle joué par Victor Baltard quant à la confection de la toile :

« A propos, j'avais prévu ce qui est arrivé : c'est que voulant un beau cadre, avec les ornements indiqués, vous vous seriez concerté avec Baltard, excellent homme, de talent et de goût, et qui a sa part de mérite pour le fond du tableau, qu'il a eu la bonté de dessiner et dont il est comme le parrain. Je vous remercie donc tous deux d'avoir rempli mon désir. Bien entendu, si le prince prend ce tableau, j'en payerai moi seul le cadre. J'écris à ce bon Baltard, à qui j'offre mille amitiés et remerciements »⁷⁹.

⁷⁷ Nous pouvons affirmer nos dires grâce à l'ouvrage d'Adolphe Pezant : *Voyage pittoresque à Pompéi, Herculanium, au Vésuve, à Rome et à Naples, avec planches*, Paris, Chez Crétaïne Editions, 1839. A la page 292, il atteste que : « Il y a sur cette mosaïque diversité d'opinion. L'architecte des fouilles de Pompéi, Bonnucci, a prétendu que c'est la bataille de Platée ; les professeurs Avellino et Quaranta, que c'est celle d'Issus entre Alexandre et Darius ; et Nicolini, professeur de l'institut royal des beaux-arts à Naples, le désigne comme un épisode de la bataille d'Arbelles. Ce dernier avis est celui de nos savants français ».

⁷⁸ Alice Thomine-Berrada, *Baltard, architecte de Paris*, Paris, Découvertes Gallimard Editions, 2012, p.21.

⁷⁹ Henri Delaborde (comte), *Ingres, Sa vie, ses travaux, sa doctrine, d'après les notes manuscrites et les lettres du maître*, Paris, Henri Plon Editions, 1870, p. 219.

Des épures conservées au Musée Ingres de Montauban nous montrent l'importance des recherches menées (ill. XIII-XV). Avec les médiums que sont le calque, l'aquarelle, le graphite et la plume, l'architecture d'intérieur prend vie. Bleu, rouge, jaune : les couleurs vives viennent animer un intérieur déjà riche de mobilier susceptible de capter entièrement le regard du spectateur. Toutefois, afin de recentrer l'objet même de son œuvre, Ingres représente Stratonice en blanc. Est-ce un clin d'œil au courant néoclassique ? Le résultat escompté est obtenu : Stratonice reste le centre de la scène et de l'histoire.

Jean-Auguste-Dominique Ingres, en optant pour un petit format, transforme ce qui devait être une peinture d'Histoire en scène de genre. La peinture est fine et précise et permet des détails plus soignés ainsi qu'une rigueur de la figuration. La scène représentée redevient intime. Le spectateur est amené à contempler et observer de très près la tragédie qui s'offre à lui. Envisager un nouveau regard sur la peinture, une nouvelle vision de l'Antiquité où l'exacerbation des passions et la catharsis ne sont plus dévoilées à tous, telle semble être la direction prise par Ingres qui devient alors précurseur d'un nouveau genre.

B. L'entre-deux de Jean-Léon Gérôme : scènes de genre ou peinture d'Histoire ?

Les scènes de genre tendent à être réinventées comme nous le constatons à travers le culte de l'antique. Cette tendance persiste jusqu'à prendre une place prépondérante dans les productions artistiques. Sur les pas d'Ingres Jean-Léon Gérôme, chef de file des néo-grecs à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle, s'inscrit dans ce nouveau registre. Il tend à privilégier les scènes de genres aux peintures d'Histoire, peintures d'Histoire qui sont encore alors gage de réussite et de succès sur la scène artistique européenne. Edmont About, dans son *Voyage à travers l'Exposition des Beaux-Arts (peinture et sculpture)* de 1855 atteste suite à la lecture du tableau intitulé *Jeunes Grecs faisant battre coqs* que « M. Gérôme ira loin, bien loin dans la peinture de genre ; mais chaque pas qu'il fait en avant l'éloigne de son point de

départ, de la naïveté grecque, et de ce petit chemin bordé de lauriers-roses où M. Hamon est resté »⁸⁰.

1. *Jeunes Grecs faisant battre des coqs : un tableau « grec »*

Jean-Léon Gérôme présente au Salon de 1847, sur les conseils de son maître Paul Delaroche, une huile sur toile qui essuie de très nombreuses critiques non pas négatives mais positives. Celui qui l'année passée a échoué au concours du Grand Prix de Rome connaît un large succès avec ses *Jeunes Grecs faisant battre des coqs* (ill. XVI). La scène figure deux jeunes adolescents nus spectateurs d'un combat de coqs au premier plan. Le « spectacle » s'effectue en extérieur, avec en fond, l'océan azur. Ce qui est apprécié par le public est la représentation d'une Antiquité familière et non plus moralisatrice. Jean-Léon Gérôme qui « fut grec du premier coup, parce qu'il fut simple »⁸¹ reçoit les éloges d'Edmont About : « C'est que le grec de M. Gérôme était plus intelligible que celui de Thucydide. Son savoir n'avait rien de pédantesque ; son érudition se montrait élégante et mondaine : c'était la main légère de Cléante, et non la lourde patte de Trissotin. Les Français des deux sexes applaudirent à l'avènement de M. Gérôme »⁸². Bien plus qu'un simple éloge, il reçoit des ovations :

« Le jour où M. Gérôme exposa son *Combat de Coqs*, il n'y eut qu'un cri :
Du grec ! Il fait du grec ! du grec ! Quelle douceur !
Plus d'une voix murmura doucement à l'oreille du jeune artiste :
Ah ! pour l'amour du grec...
Et aucune Henriette n'eut la cruauté de lui dire :
Excusez-moi, monsieur, je n'entends pas le grec. »

Le berceau de la civilisation occidentale est considéré comme la « patrie de la simplicité » pour reprendre les termes d'Edmont About. Le deux jeunes gens du *Combat de coqs* sont comparés au paysage grec « nu[e] et démeubl[e] », où l' « horizon n'est qu'un trait précis, une courbe élégante » et où les lignes nettes et découpées [qui]

⁸⁰ Edmont About, *Voyage à travers l'Exposition des Beaux-Arts (peinture et sculpture)*, Paris, Hachette Editions, 1855, pp. 156-157.

⁸¹ *Ibid.*, p. 153.

⁸² *Ibid.*, p. 154.

terminent les objets ». Le sujet et la facture lisses permettent cette vision d'une Antiquité « simple, facile, et familière »⁸³.

2. Une peinture d'Histoire en hommage à Jean-Auguste-Dominique Ingres

Jean-Léon Gérôme réalise en 1855 une peinture d'Histoire intitulée *Le Siècle d'Auguste et la naissance du Christ* (ill. XVII). Le sens caché est de suggérer le nouveau règne de Napoléon III. Napoléon III prend les traits d'Auguste afin de marquer une filiation « impériale » avec celui qui fut le fils adoptif de Jules César. L'artiste s'est inspiré de deux sources majeures : la première est littéraire et issue du *Discours sur l'Histoire Universelle, depuis le commencement du monde jusqu'à l'empire de Charlemagne* de l'évêque Jacques-Bénigne Bossuet⁸⁴. La seconde est artistique : il s'agit de *l'Apothéose d'Homère* (ill. XVIII) de Jean-Auguste-Dominique Ingres. Gérôme s'inscrit également dans une filiation, non pas politique, mais artistique. Homère et Auguste trônent tous deux au centre, devant un temple grec ionique pour l'un, romain et corinthien pour l'autre. La seule différence notable est la deuxième scène figurée dans l'œuvre de Gérôme : une Nativité.

Cet hommage, monumental par son contenu et son format (620 x 1014 cm), n'a pas reçu les éloges tant escomptés. La critique s'attendait à ce que l'artiste présente une peinture non pas idéalisante mais familière et accessible à tous.

« Jamais le talent d'un peintre n'a trouvé plus illustre matière ; mais que nous sommes loin de cet admirable petit combat de coqs ! M. Gérôme a groupé son sujet avec talent, rempli les vides de la toile avec esprit, et dessiné les figures avec une précision qui serait plus que suffisante dans un tableau de genre. Mais son *Siècle d'Auguste* a trente-trois pieds de long, et

⁸³ *Ibid.*, p. 152.

⁸⁴ Jacques-Bénigne Bossuet, *Discours sur l'Histoire Universelle, depuis le commencement du monde jusqu'à l'empire de Charlemagne*, Paris ; Didot l'Ainé Editions, 1814, t. I, « Carthage vaincue », pp. 128-129 : « Rome tend les bras à César, qui devient sous le nom d'Auguste, et sous le titre d'empereur, seul maître de tout l'empire. Il dompte vers les Pyrénées, les Cantabres et les Asturiens révoltés ; l'Ethiopie lui demande la paix ; les Parthes épouvantés lui renvoient les étendards pris sur Crassus, avec tous les prisonniers romains ; les Indes recherchent son alliance, ses armes se font sentir aux Rhètes ou Grisons que leurs montagnes ne peuvent défendre. La Pannonie le reconnaît ; la Germanie le redoute, et le Vésér reçoit ses lois. Victorieux par mer et par terre, il ferme le temple de Janus. Tout l'univers vit en paix sous sa puissance, et Jésus-Christ vient au monde. »

le public, qui a une vive sympathie pour l'artiste, lui dit, sans autre critique et sans autre reproche : "Faites-nous donc de ces petits tableaux que vous peignez si bien !" »⁸⁵

Jean-Léon Gérôme se voit donc invité à reproduire une peinture moins historique mais plus quotidienne et dans des formats moins grandiloquents. Les sujets antiques demeurent le sujet de prédilection car en plus de convenir au public, Gérôme sait, selon les termes de Jules Claretie, « les vivifier »⁸⁶. Ce contemporain de l'artiste considère qu'il « sait beaucoup, il sait tout et n'a rien de pédantesque, son *art* ressemble à sa personne, à son esprit »⁸⁷. *In fine*, « c'est de la peinture savante qui est de la peinture amusante »⁸⁸.

3. *L'Antiquité héroïque : Morituri te salutant & Pollice verso*

Si l'Antiquité familière et quotidienne est représentée et bien plus acceptée par le public que la peinture d'Histoire, l'Antiquité héroïque n'est pas oubliée pour autant. Toutefois, là où les combats étaient exaltés et mis à l'honneur dans *l'Enlèvement des Sabines* de Jacques-Louis David par exemple, ils ne sont plus envisagés que comme habituels et communs dans les productions de Jean-Léon Gérôme. Deux tableaux notamment retiendront notre attention : *Ave Caesar, Morituri te Salutant* (ill. XIX) ainsi que *Pollice Verso* (ill. XX), réalisés respectivement en 1850 et 1872. Les scènes ne sont pas faites pour marquer et remémorer un événement historique : les combats de Gladiateurs rappellent des événements populaires. Peut-être devons-nous y voir une scène de genre héroïsée qui tend certes à se rapprocher de la peinture d'Histoire, mais ne l'atteint pas. Ce nouveau regard sur le sujet peut s'expliquer par le cadrage et le point de vue de l'observateur : mirmillons, samnites et rétiaires ne nous font pas face. Ils vivent l'instant présent et dirigent leurs regards vers les tribunes et notamment les

⁸⁵ Edmont About, *op.cit.*, p. 153.

⁸⁶ Jules Claretie, « J.-L. Gérôme », dans Société d'aquarellistes français, *Grands peintres français et étrangers : ouvrage d'art, publié avec le concours artistique des maîtres; texte par les principaux critiques d'art*, Paris, H. Launette Editions, 1884-1886. Voir annexe 6.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*

loges impériales du cirque pour dans le premier cas fêter leur victoire sur l'adversaire ou attendre la réponse qui cèlera le destin du perdant : la vie ou la mort.

Le spectateur n'est aussi plus acteur de la scène qu'il observe. Il ne peut faire qu'un constat et regarder les deux productions de Jean-Léon Gérôme comme un témoignage presque photographique de l'évènement qui se produit sous ses yeux. Le combat ne devient plus qu'une scène de genre classique. Cependant, si Jean-Léon Gérôme désacralise la scène, il ne néglige pas l'architecture et les divers objets caractéristiques des gladiateurs. Ainsi, les protections des *murmillones* sont directement inspirées de celles découvertes dans la caserne des gladiateurs à Pompéi vers 1766-1767. L'élément le plus caractéristique est certainement le casque aujourd'hui conservé au musée archéologique de Naples⁸⁹. S'il a aujourd'hui perdu son brillant au profit d'une couleur noire oxydée, c'est scintillant que le casque en bronze est ici représenté. Le *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*⁹⁰ de Charles-Victor Daremberg et Edmond Saglio nous indique également qu'ont été découverts dans cette même caserne nombre d'*ocrea* et *gladius*. L'*ocrea* (ou cnémide) est une protection à la « forme lourde et surchargée d'ornements et de figures »⁹¹ qui vient recouvrir les jambes du gladiateur. Le *gladius*, comme son nom l'indique, est un glaive court. Les mirmillons sont également protégés par une manche métallique sur le bras droit nommée *manica*. Tous ces éléments sont représentés dans les scènes peintes par Jean-Léon Gérôme. Le catalogue de l'exposition *Gérôme & Goupil : Art et entreprise*⁹² nous informe même qu'un ami de l'artiste lui a rapporté un moulage d'après la colonne Trajane ainsi que des galvanoplasties des casques, boucliers et jambières de gladiateurs.

Toutefois, certaines libertés ont été prises. Nous savons que les artistes du XIX^e siècle font parfois preuve de latitude et d'autonomie. Les écrits confirment que la prise de décision pour laisser la vie ou donner la mort n'est pas signifiée par un pouce levé

⁸⁹ Casque, vers I^{er} siècle ap. J.-C., bronze, 44 x 45 cm, Musée archéologique national, Naples, Italie.

⁹⁰ Charles-Victor Daremberg & Edmond Saglio, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments contenant l'explication des termes qui se rapportent aux mœurs, aux institutions, à la religion, aux arts, aux sciences ; au costume, au mobilier, à la guerre, à la marine, aux métiers, aux monnaies, poids et mesures, etc., etc., et en général à la vie publique privée des anciens*, Paris, Hachette Editions, 1877-1919.

⁹¹ *Ibid.*, définition d' « ocréa », t.III, vol. 2.

⁹² *Gérôme & Goupil : art et entreprise*, cat. exp., Musée Goupil, 12 octobre 2010-14 janvier 2011, Réunion des musées nationaux Editions, 2000.

ou baissé de l'*imperator* mais part un signe de la main. Par ailleurs, le titre choisi *Ave Caesar, morituri te salutant* ne correspond pas à la scène présentée sous nos yeux. Certes accroché à l'oreille, ce titre latin traduit par « Salut, César, ceux qui vont mourir te saluent » indique une action déjà passée : le combat est fini, et les perdant jonchent le sol.

Louise-Marie Décharny qualifie les productions de Jean-Léon Gérôme de « pompiériste ». Art pompier, art inspiré de Pompéi, nombreux sont les jeux de mots qui peuvent être inventés pour évoquer son genre pictural que nous avons du mal à « classer ». Nous nous sommes intéressés ici à quelques-unes de ses peintures antiquisantes. Toutefois, il est nécessaire de rappeler qu'il ne s'est pas uniquement cantonné à ces sujets. Riche de ses séjours en Afrique du Nord, il a produit bon nombre de peintures issues du courant orientaliste.

C. Une « peinture d'Histoire » sur le déclin ? Les *exempla virtutis* mises à mal

La peinture d'Histoire et, plus largement, la peinture académique marquent un déclin face à la multitude des courants artistiques qui se chevauchent et s'entremêlent. Les traditionnelles *exempla virtutis* ne trouvent plus preneurs ou sont détournées.

1. Les « décadences plurielles » de Thomas Couture

Servir sa patrie et répondre à ses devoirs à défaut de montrer ses sentiments et sa vie privée : c'est la définition que nous pouvons donner pour caractériser les exemples de vertus qui sont indissociables des peintures d'Histoire. « Rendre la vertu aimable et le vice odieux, le ridicule saillant, voilà le projet de tout honnête homme qui prend la plume, le pinceau ou le ciseau »⁹³ disait Diderot dans son *Essai sur la peinture*. Un siècle plus tard, au Salon de 1847, cette même phrase se trouve inversée par Thomas Couture et ses *Romains de la décadence* (ill. XXI) : le vice devient aimable et la vertu presque odieuse.

⁹³ Denis Diderot, *Essais sur la peinture*, Paris, Buissons Editions, An quatre de la République (1796), p. 474.

Nous pouvons aller plus loin dans la réflexion jusqu'à émettre une hypothèse : cette décadence des romains, inspirée de deux vers du poète romain Juvénal⁹⁴, symbolise celle de la société française. Néanmoins, ne pourrions-nous pas y envisager une allégorie de la décadence de la peinture d'Histoire ? Du déclin de la hiérarchie des genres et de la fin des représentations idéalisées ? Peut-être devons-nous y voir l'avènement d'un art pour l'art⁹⁵ ?

2. *Résurgence des hauts faits historiques de l'Antiquité*

Les peintures historiques aux thématiques antiques et aux très grands formats se font de plus en plus rares dans cette fin de XIX^e siècle en France. En revanche, elles persistent et prennent un nouveau souffle en Allemagne et en Russie notamment mais avec des sujets tels que *La Bataille navale de Salamine* (ill. XXII) de Wilhelm Von Kaulbach et *Le Dernier jour de Pompéi* (ill. XXIII) de Karl Pavlovitch Briullov. La destruction apparaît comme un *leitmotiv* dans ses deux productions. Dans un premier temps, la bataille navale de Salamine⁹⁶ figure hommes, femmes et enfants en proie aux ennemis Perses tandis que dans un deuxième temps les habitants de Pompéi tentent tant bien que mal d'échapper à l'éruption du Vésuve. La vision héroïque est délaissée au profit d'un registre pathos où les douleurs sont exacerbées.

A travers cette première partie consacrée à la peinture, nous avons pu constater le glissement qui s'opère entre les deux genres que sont la peinture d'Histoire et la scène de genre. Les nouvelles pistes d'exploration de la peinture dite « académique » et « pompier » tentent un renouvellement du regard sur l'Antiquité.

⁹⁴ Juvénal (vers 55 – 140 ap. J.-C.), *Satires*, VI, « Mœurs dans la Rome de Domitien » : « Plus cruel que la guerre, le vice s'est abattu sur Rome et venge l'univers vaincu ».

⁹⁵ Cette notion majeure qu'est l'art pour l'art sera abordée d'ici peu.

⁹⁶ C'est dans un détroit entre l'île de Salamine et la cité portuaire du Pirée que la bataille navale a opposé les Grecs aux Perses en 480 avant J.-C., durant la deuxième guerre médique. Les Grecs en sont sortis vainqueurs, malgré la supériorité de la flotte navale perse.

II. Vivre à l'Antique

Le désir d'une Antiquité matérielle, vécue et quotidienne ne s'est pas exclusivement manifesté dans la peinture d'Histoire ou dans les scènes de genre. Vivre à l'Antique au XIX^e siècle, dans une villa avec son mobilier est un fantôme qui devient réalité pour certaines personnes privilégiées. Les édifices publics à l'architecture néo-classiques sont déjà fort nombreux et en place depuis le siècle dernier (pensons aux réalisations de Claude-Nicolas Ledoux, Charles Percier et Pierre-François-Léonard Fontaine). Toutefois, l'architecture privée est renouvelée plus tardivement par des architectes tels que Jacques-Ignace Hittorff. Nous connaissons cet architecte pour ses réalisations que sont le cirque d'hiver et l'Eglise Saint-Vincent-de-Paul à Paris toutes deux polychromes et s'inscrivant dans ses réflexions et pensées sur l'Antiquité, mais nous ne pensons pas au premier abord à sa participation pour la réalisation de la villa pompéienne avenue Montaigne. Il est devenu un helléniste convaincu :

« Hittorff ne se contente pas seulement d'appliquer sa doctrine de l'architecture polychrome des édifices qu'il construit, il leur applique aussi les principes grecs de construction et comme il avait médité et comparé les principaux exemples de leur architecture, il a fini par s'identifier entièrement à un architecte grec se voyant comme le nouvel Ictinus de l'architecture moderne ».⁹⁷

Nous nous intéressons ainsi dans un premier temps à la villa pompéienne pensée par le « nouvel Ictinus ». Dans un second temps, nous verrons les inspirations de l'Antiquité dans les arts décoratifs et plus largement dans la mode de la Troisième République, tous ces éléments venant « habiller » les intérieurs.

A. Au 18, avenue Montaigne : Une villa pompéienne au cœur de Paris

C'est en 1855 que débute la construction d'une demeure privée singulière. Sachant sa maîtresse, la comédienne Rachel (ill. XXIV), passionnée par l'Antiquité

⁹⁷ Hittorff, *un architecte du XIX^e*, cat. exp., musée Carnavalet, 20 octobre 1986 au 4 janvier 1987, Paris, 1986.

latine, le prince Napoléon-Joseph lui fait construire une villa pompéienne au cœur de Paris, au 18 avenue Montaigne. Deux architectes se sont succédés pour répondre à la commande de ce cousin germain de Napoléon III et frère de la princesse Mathilde. Nous retrouvons en d'abord Jacques-Ignace Hittorff puis, à partir de 1856, Alfred-Nicolas Normand. L'actrice décède malheureusement avant la fin de la réalisation et ne voit donc aboutir sa villa romaine. L'inauguration a tout de même lieu le 14 février 1860 avec des « fêtes à l'antique »⁹⁸ en présence du Prince et de son épouse Clotilde de Savoie.

1. Aux origines : La maison de Glaucus

En 1834 est éditée la première version des *Derniers jours de Pompéi* d'Edward Bulwer-Lytton. Ce roman historique connaît un très large succès dès sa publication et nombreuses sont les rééditions. Outre les intérêts portés à l'éruption du volcan Vésuve en 79 après Jésus-Christ et le protagoniste Glaucus, nous pouvons retenir ici la volonté d'une véracité archéologique des descriptions. Claude Aziza, qui a préfacé l'édition de 2007, apporte au lecteur des clés de lectures. Il faut, selon lui, envisager l'ouvrage de Bulwer-Lytton comme un « guide » pour visiter la cité antique ensevelie :

« Pourtant si l'intérêt romanesque peut sembler à nos contemporains un peu mièvre, eux qui veulent des sensations fortes, des péripéties sans cesse renouvelées sous le signe des trois S : suspense, sexe et sang, pourtant donc il est un intérêt qui donne au roman une actualité constante : l'archéologie. Car depuis Bulwer-Lytton bien des choses ont disparu à Pompéi, que le temps a emportées. Ainsi donc ce roman est devenu comme une sorte de manuel d'archéologie, comme une sorte de guide que le visiteur se dit d'avoir toujours avec lui »⁹⁹.

Au sein du chapitre III, Edward Bulwer-Lytton indique que « le lecteur pourra maintenant se rendre un compte assez exact des maisons de Pompéi, qui ressemblaient

⁹⁸ Cette expression est rapportée du catalogue de la vente aux enchères Rouillac « L'âge d'or de la photographie » qui a eu lieu en juin 2012 à Vendôme des photographies, [en ligne], consulté le 23 mai 2014.

⁹⁹ Edward Bulwer Lytton, *Les Derniers jours de Pompéi*, (1834), Paris, Les Belles Lettres Editions, 2007, préface de Claude Aziza, p. X-XI.

en beaucoup de points à celles des Grecs, en se mélangeant de l'architecture domestique à la mode chez les Romains »¹⁰⁰. L'auteur se veut le plus exact possible. Nous savons qu'il s'est rendu en Italie et qu'il a retranscrit ses visions des ruines reconstituées. Il réalise la description d'une maison de la *Civitas*, celle du protagoniste principal Glaucus :

« [...] Sa maison était à Rome le rendez-vous des voluptueux, mais aussi de tous les amis des arts ; et les sculpteurs de la Grèce prenaient plaisir à montrer leur science en décorant les portiques et l'Exedra d'un Athénien. Sa demeure à Pompéi... Hélas ! les couleurs en sont fanées maintenant, les murailles ont perdu leurs peintures ; sa beauté, la grâce et le fini de ses ornements, tout cela n'est plus. Cependant, lorsqu'elle reparut au jour, quels éloges et quelle admiration excitèrent ses décorations délicates et brillantes, ses tableaux, ses mosaïques ! Passionné pour la poésie et pour le drame, qui rappelaient à Glaucus le génie et l'héroïsme de sa race, il avait fait orner sa maison des principales scènes d'Eschyle et d'Homère. Les antiquaires, qui transforment le goût en métier, ont fait un auteur du Mécène ; et, quoique leur erreur ait été reconnue depuis, leur langage a continué de donner, comme on l'a fait tout d'abord, à la maison exhumée de l'Athénien Glaucus, le nom de la *Maison du poète tragique*. »¹⁰¹

Ce passage nous intéresse particulièrement dans la mesure où la « Maison du poète tragique » est une des sources d'inspirations premières pour la réalisation de la commande du prince. En effet, la villa pompéienne parisienne s'inscrit dans une volonté similaire de demeure dédiée aux « rendez-vous des voluptueux » et aux « amis des arts ». Il paraît donc intéressant d'observer le lien qui s'opère entre la fiction littéraire et la réalité archéologique. *Les Derniers jours de Pompéi* permet la création d'un imaginaire nouveau de l'Antique allant jusqu'à une tentative de réalisation dans l'époque contemporaine.

¹⁰⁰ *Ibid.*, chapitre III, « La parenté de Glaucus. – Description des maisons de Pompéi. Une fête classique », p.28. Pour complément, voir annexe 7.

¹⁰¹ *Ibid.*

2. Descriptions de la villa

Parce que la villa a été détruite en 1891, les témoignages, excepté une huile sur toile de Gustave-Clarence-Rudolphe Boulanger, ne sont plus que photographiques. Et rares sont les épreuves sur papier albuminé pour témoigner du faste et de la démesure de cette réalisation architecturale sans précédent. Certaines sont conservées à la Bibliothèque nationale de France, d'autres se retrouvent en ventes aux enchères. Lorsque la villa devient musée en 1866 suite à la vente de la maison l'année précédente, Arsène Houssaye et Théophile Gautier réalisent un guide et proposent une description qui en est la suivante :

« Le décor fourni par Normand au prince et à ses amis était une copie très libre d'une demeure pompéienne, dans le genre de la villa de Diomède, de la maison de Pansa ou de celle du Poète tragique, dans lesquelles les pièces principales s'ouvraient sur un atrium complet, avec son impluvium et son compluvium. Les murs étaient décorés dans le troisième style illusionniste de Pompéi, d'une suite de groupes symbolistes peints sur les panneaux par Sébastien Cornu. Des bustes de la famille Bonaparte entouraient le bassin et une statue de Napoléon 1^{er} faisait face à la porte d'entrée [...]. Les couleurs étaient chaudes (le rouge et le noir prédominaient sur les murs) ; l'ornementation, lourde et contournée – tout était intense dans cette demeure minuscule ». ¹⁰²

Les bustes de la famille impériale (ill. XXV) permettent de montrer la grandeur des Bonaparte et s'inscrivent dans la tradition des représentations des empereurs de l'Antiquité. Les peintures murales dont certaines sont réalisées par Jean-Léon Gérôme servent d'écrin afin de mettre en valeur les sculptures blanches néoclassiques et notamment la sculpture d'un prédécesseur : Napoléon I^{er}. Cette ronde-bosse vient comme « illuminer » l'atrium par sa blancheur éclatante frappée par la lumière du jour comme en témoigne une photographie de J. Laplanche (ill. XXVI). La maquette du temple des Muses qui a été une commande du Prince à Jacques Ignace-Hittorff en 1854-1855 est installée dans le jardin d'hiver de la villa (ill. XXVII). Egalement appelé

¹⁰² Théophile Gautier & Arsène Houssaye, *Le palais pompéien de l'avenue Montaigne : études sur la maison gréco-romaine, ancienne résidence du prince Napoléon*, Paris, 1866.

Temple de Melpomène, la maquette s'inspire du temple d'Empédocle à Sélinonte dont Hittorff a fait des reconstitutions quelques années auparavant. Cette commande singulière est, à l'origine, un présent et un hommage pour Rachel. Cet artefact renferme une statue monumentale de Melpomène (à l'échelle de la maquette), à la manière du Zeus chryséléphantin dans son temple olympien. Melpomène est, rappelons-le, une des neuf muses issues de l'union entre Zeus et Mnémosyne. Celle qui a pour sœurs Clio, Euterpe, Thalie, Terpsichore, Eratô, Polymnie, Uranie et Calliope est envisagée comme la muse qui sert d'inspiration à la tragédienne.

3. *Gustave-Clarence-Rudolphe Boulanger : pour une mise en couleur de la Villa*

Gustave-Clarence-Rudolphe Boulanger (1824-1888)¹⁰³ est un artiste français parisien. Si *Ulysse reconnu par Euryclée* lui permet de remporter le Prix de Rome en 1849, c'est toutefois avec *La Répétition du « Joueur de flûte » et de la « femme de Diomède »*, chez S.A.I. le prince Napoléon, dans l'atrium de sa maison, avenue Montaigne (ill. XXVIII) qui le fait connaître du grand public. Sa renommée est encore forte aujourd'hui dans la mesure où sa représentation au cœur même de la Villa Pompéienne reste le seul témoignage coloré de ce qu'elle fût en son temps. Cette huile sur toile peinte en 1861 nous invite à entrer dans les intérieurs privés du Prince. La scène figure une répétition théâtrale : comme le titre l'indique, deux scènes sont jouées. La première, *La femme de Diomède* est un prologue en vers de Théophile Gautier. La deuxième, quant à elle est une pièce en un acte d'Emile Augier intitulée *Le Joueur de flûte*. Selon Jean-Claude Yon, les personnages représentés sont leurs auteurs et les comédiens du Théâtre-français. « On [y] reconnaît ainsi de gauche à droite Got, Samson, Mlle Favart, Gautier, Augier, Madeleine de Brohan et Geffroy »¹⁰⁴. Nous retiendrons en priorité ici les décors pompéiens magistralement reconstitués. Cette scène d'intérieur, où les personnes sont vêtues à l'antique, montre le goût du Prince Napoléon pour ce passé qui s'offre à lui ainsi qu'à ses convives. Cette peinture de Boulanger reprend avec

¹⁰³ Une biographie de cet artiste a été réalisée par Henri Lavoix en 1886 : voir annexe 8.

¹⁰⁴ Jean-Claude Yon (sous la direction de), *Les spectacles sous le Second Empire*, Paris, Armand Colin Editions, 2010.

exactitude les éléments présents si on s'en tient à une comparaison avec les photographies réalisées par J. Laplanche. Cette représentation intimiste trouvera un écho dans certaines productions du peintre victorien Lawrence Alma-Tadema.

B. Effets de modes

Le guide de la villa cité précédemment nous indique que « M. Rossigneux est parvenu, en suivant les indications du prince, à créer un mobilier complet d'un style neuf et sévère, parfaitement approprié à nos usages, tel enfin que les Romains l'auraient compris s'ils avaient vécu plus longtemps chez nous »¹⁰⁵.

1. Mobilier d'intérieur

Les visions de l'Antiquité passent aussi par les réalisations de nouveaux mobiliers d'intérieur et, au sens plus large, par un renouvellement dans les arts décoratifs. Les banquettes en acajou et bronze doré pour s'asseoir et s'allonger prennent la forme des *klinai*. Les sièges s'inspirent des *klismos* et les fauteuils curules sont repensés par l'entreprise Jacob Frères. Les luminaires prennent la forme des candélabres découverts à Pompéi avec des ornements divers et variés à l'instar d'acanthes, de pattes de lion, d'*ovoli* et autres palmettes.

Les exemples sont peu nombreux et on ne peut dire que ce goût est « caractéristique » du XIX^e siècle. En 1856, à la demande du prince Jérôme Napoléon est créé un service de type pompéien qui doit s'accorder au mieux avec la villa. Cette commande est exécutée à la manufacture impériale de Sèvres sous la direction de Jules Diéterle.¹⁰⁶ « Constitué de plus de deux-cents pièces, il comportait vingt-quatre assiettes à soupe et cent-vingt assiettes plates décorées d'une même frise en or ; le service à dessert, comportant soixante-douze assiettes », d'après Marie-Noëlle Pinot de

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ Jules Diéterle n'a pas été la seule personne à réaliser l'ensemble du service. Il s'est entouré de peintres ornemanistes à l'instar de Louis-Etienne-Frédéric Blanchard, François-David, Jean-Charles-Gérard Derichweiller, Joseph Ricard et Pierre Riton.

Villechenon qui a consacré une étude sur ce service dans un article intitulé « De l'archéologie des frères Niccolini à celle de l'architecte Alfred Normand : l'imaginaire de la villa pompéienne et du service de porcelaine de Sèvres du prince Jérôme Napoléon »¹⁰⁷. Les décors peints sur la porcelaine reprennent des motifs des fresques de Pompéi (ill. XXIX).

2. Une mode vestimentaire « à l'antique » ?

Se vêtir « à l'antique », en particulier pour les jeunes femmes, fait suite à une mode enclenchée dès la Révolution de 1789. L'influence du courant néoclassique y est certaine et plusieurs peintures sont les témoins de ce goût à la fois pour les vêtements, les parures et les coupes de cheveux : pensons à l'autoportrait de Madame Elisabeth Vigée-Lebrun et de sa fille (ill. XXX), mais aussi aux portraits de Juliette Récamier, réalisés par Jacques-Louis David en 1800 (ill. XXXI) et François Gérard quelques années plus tard (ill. XXXII). Toutes sont vêtues avec des robes vaporeuses et froncées en dessous de la poitrine. Prenant le nom de « robes empires », elles s'inspirent en partie des peplos de *korai*. Les coiffures ne sont pas sophistiquées et sont conçues pour un effet visuel naturel et simple. Les légères boucles de cheveux peuvent être retenues par un bandeau ou relevés en chignon. La *Répétition du « Joueur de flûte » et de la « femme de Diomède »*, chez S.A.I. le prince Napoléon, dans l'atrium de sa maison, avenue Montaigne de Boulangier est un des rares exemples où la mode vestimentaire à l'antique portée par des contemporains est représentée. En effet, le Second Empire se passionne et reprend des motifs antiques à l'instar de l'architecture ou du mobilier. Cependant, la mode vestimentaire antiquisante n'a plus de succès que pour des occasions telles que l'inauguration de la villa pompéienne où les convives s'étaient parés à la romaine. Nous devons donc imaginer le contraste fort qui s'opère entre les visions d'un intérieur de type pompéien habité par des femmes qui revêtent de grandes et imposantes crinolines, en accord avec la mode de leur époque.

¹⁰⁷ Hélène Millet & Corinne Saminadayar-Perrin (sous la direction de), *Rêver l'archéologie au XIX^e siècle : de la science à l'imaginaire*, Saint Etienne, Cahiers intempestifs Editions, 2001.

3. Parures et bijoux

Le début du XIX^e est marqué par une absence, ou du moins une diminution des productions des pièces d'orfèvrerie et de parures. Selon les propos d'Henri Vever :

« la femme s'efforçait [alors] de ressembler aux statues des divinités grecques et était amenée naturellement à préférer l'absence d'ornement dans sa parure, afin de laisser, en quelque sorte, le plus de place possible au nu. Avec de telles tendances, on comprend que les bijoux aient été négligés, au moins sous le rapport de l'invention et du dessin »¹⁰⁸.

Toutefois, le « bijou empire » trouve un nouveau souffle sous le Second Empire et la troisième République. Fortunato Pio Castellani (1794-185) est un orfèvre italien. Passionné par les parures de l'Antiquité et notamment des étrusques, il s'est spécialisé dans la restauration des bijoux de cette civilisation, issue de la collection Campana¹⁰⁹. Ce travail l'a par la suite inspiré pour la production de nouvelles parures portant le nom de « bijoux archéologiques ». Ses réalisations comme ses camées sertis d'or (ill. XXXIII) trouvent dès lors un très large succès. Alessandro Castellani, joaillier comme son père, est même amené à rencontrer Napoléon III. Ce dernier lui achète quelques-unes de ses pièces dont « deux paires de boucles d'oreilles ornées de victoires ailées »¹¹⁰. La manufacture Castellani influence le français Eugène Fontenay qui confectionne ses parures dans un style « néo-antique ». Il apparaît ainsi comme un des plus grands orfèvres même si ses réalisations « archéologiques » sont plus interprétées que reproduites avec véracité (ill. XXXIV & XXXV).

¹⁰⁸ Henri Vever, *La Bijouterie française au XIX^e siècle (1800-1900)*, Paris, Floury Editeurs, 1906, p. 16.

¹⁰⁹ Giampietro Campana (1808-1880) a réuni ce qui s'avère être la plus grande collection du XIX^e siècle d'œuvres d'art de toutes périodes avec une attention portée aux objets de l'Antiquité.

¹¹⁰ Catherine Granger, *L'Empereur et les arts. La liste civile de Napoléon III*, Paris, Ecole de Chartres Editions, 2005, p.132

III. Approches esthétiques et débats

A. Renouveau de l'étude du nu : la quête du Beau et d'un art pour l'art

Le canon antique et plus particulièrement le nu féminin participent à un renouvellement de la peinture. La femme prend au départ le statut de muse et son corps est idéalisé. La représentation de femmes nues permet d'envisager une vision de l'Antiquité encore une fois fantasmée. Cette représentation du nu « classique » n'est pas nouvelle car elle s'inscrit et fait partie de l'apprentissage du dessin à l'Académie des Beaux-Arts. Si la représentation du corps féminin est admise, c'est bien parce qu'au départ elle figure des déesses et des muses. Nous en avons pour preuve un extrait tiré du Salon de 1870 de René Ménard qui nous informe que :

« L'art antique, dont le principe est le corps humain, cherche la beauté sans jamais prêter à des interprétations équivoques ou sensuelles. C'est que l'antiquité qui attachait à la forme humaine un caractère religieux, s'efforçait de traduire le type, en évitant soigneusement tout ce qui est accidentel et particulier. Venus représente la beauté considérée abstraitement, mais on ne la prendra jamais pour une femme déshabillée ». ¹¹¹

René Ménard voit donc en ces représentations de femmes, de simples divinités. Cependant, un glissement s'opère et la critique s'enflamme : « De la femme nue avant toute chose !... Qu'ils aient à représenter La Justice, La Foi, Le Progrès ou L'Espièglerie, les pompiers n'avaient qu'une réponse, toujours la même : une femme nue ! » ¹¹² s'écrit Jean-Paul Crespelle en 1966 bien après la fin de ce courant artistique dans *Les Maîtres de la Belle Epoque*. Le XIX^e siècle n'envisage plus le nu comme Titien a pu le faire avec sa *Vénus d'Urbino*. Le nu tend à se désacraliser et un jeu s'opère entre le corps de la femme fantasmé et le canon antique déifié qui sert à représenter « une femme nue avant toute chose ». L'Antiquité devient donc ainsi prétexte pour présenter l'imprésentable.

¹¹¹ René Ménard, « Le Salon de 1870 », *Gazette des Beaux-Arts*, juin 1870, p. 510.

¹¹² Jean-Paul Crespelle, *Les Maîtres de la Belle Epoque*, Paris, Hachette Editions, 1966, dans Louis-Marie Lécharny, *L'Art pompier*, Paris, Presses Universitaires de France Editions, 1998.

1. *Du tepidarium et du gynécée...*

Théodore Chassériau (1819-1856) expose au Salon de 1853 *Le Tepidarium* (ill. XXXVII). Cette huile sur toile, de grand format (171 x 258 cm) présente des femmes romaines au bain. Le tepidarium est, selon la définition faite par Théophile Gautier « dans les thermes, la salle tiède où l'on fait boire aux linges velus la dernière perle d'eau ou de sueur, où l'on se familiarise avec l'air respirable au sortir de la brûlante étuve ; c'est un lieu de causerie nonchalante ou de repos rêveur, où l'on flâne délicieusement avant de reprendre ses habits »¹¹³. Au centre, une jeune femme s'exhibe et dévoile le haut de son corps. Sa pose n'est pas sans rappeler le chiasme polyclétéen, autrement appelé *contrapposto*. Le déhanché permet, par les jeux de courbes, d'accentuer la féminité de la jeune femme. Le lieu, inspiré des thermes de Vénus Génitrix à Pompéi rappelle les harems d'Afrique du Nord. Ainsi, peut-on envisager une survivance de l'Antiquité gréco-latine en Orient. D'autant plus que cette réalisation se situe indéniablement entre orientalisme, néoclassicisme et académisme et que ce même modèle de femme se retrouve comme un *leitmotiv* dans la *Vente d'esclaves à Rome* (ill. XXXVIII) notamment. Toutefois, Jean-Léon Gérôme a pensé quelques années auparavant les lieux privés des jeunes femmes grecques avec *L'intérieur grec, le Gynécée* (ill. XXXIX). Il ouvre la voie à de nouvelles études où la femme est le sujet de prédilection. Tout n'est que prétexte pour représenter des femmes nues, dans des poses alanguies et lascives. Ces mêmes *contrappostos* de corps blancs semblables à du marbre de Paros se retrouvent pour la figuration de Phryné dans un tableau intitulé *Phryné devant l'Aéropage* (ill. XL). Gérôme s'intéresse ici à une jeune grecque originaire de Thespies en Béotie qui, accusée d'impiété, échappa à la condamnation grâce au dévoilement de son corps. Sa beauté fut telle qu'elle ne pouvait être condamnée. Ce modèle mythique de Praxitèle et d'Apelle continue encore à nourrir l'imaginaire des artistes.

¹¹³ Théophile Gautier, *La presse*, 25 mai 1832.

2. ...A l'atelier de l'artiste

Le culte de la beauté trouve son apothéose chez Jérôme avec sa représentation du mythe de Pygmalion et Galatée. Ce mythe est développé par Ovide dans ses *Métamorphoses* :

« Merveilleux artisan, d'un ivoire de neige
Il sculpte un corps si beau qu'onques femme en naissant
N'en reçut de pareil, puis en tombe amoureux
[...]
Il s'enflamme le cœur pour ce semblant de corps,
Souvent s'approche, y met la main pour s'assurer
S'il est ivoire ou chair, ne veut le croire ivoire,
Donne et croit recevoir des baisers, parle, étreint,
Croit que cède la chair au contact de ses doigts,
Craint d'imprimer des bleus sur les membres qu'il serre,
[...]
La pare aussi de vêtements, orne ses doigts
De diamants, et lui passe au cou de longs colliers,
Des chaînes sur le sein, aux oreilles des perles,
[...]
Mariez-moi à une vierge, et n'osant dire :
D'ivoire, dit : pareille à ma vierge d'ivoire.
[...]
Rentré chez lui, il va vers sa statue chérie,
Couché, lui donne des baisers, et la sent tiède,
En rapproche sa bouche et tâte sa poitrine.
L'ivoire s'amollit, perd sa rigidité,
Docile aux doigts, comme la cire de l'Hymette
Ramollie au soleil, qui, prenant mille formes
Sous le pouce, à l'usage en acquiert de nouveaux.
N'osant croire à sa joie, redoutant quelque erreur,
Surpris, il palpe et palpe encor l'objet aimé.
Il vit. Il sent la veine, elle bat sous son pouce.
Le héros de Paphos par d'abondant discours
En remercie Vénus. Sa bouche embrasse enfin
Une vraie bouche. [...]¹¹⁴

¹¹⁴ Ovide, *Les Métamorphoses*, livre X, Paris, Les Belles Lettres Editions, 2009. Pour lire le passage dans son intégralité : annexe 9.

L'artiste choisit de représenter l'instant où Galatée enlace de ses bras son créateur. Elle prend vie et l'ivoire devient chair. La courbure du corps qui se « métamorphose » accentue la féminité et la sensualité. Le désir amoureux est indéniablement présent dans cette étreinte qui prend place dans l'atelier de l'artiste. Cupidon tire sa flèche en direction du couple afin de souligner la symbolique amoureuse. Ce qui au départ place le talent de l'artiste comme créateur de la vie et non comme simple copiste est ici détournée pour une scène érotique replacée dans un cadre antiquisant. Deux versions de *Pygmalion et Galatée* ont été réalisées par Jean-Léon Gérôme durant l'année 1890. La première (ill. XLI) présente la jeune femme de dos, aux fesses bien en chair, tandis que la seconde (ill. XLII) est représentée de face. L'artiste tient à présenter la femme en insistant ses attributs érotiques.

Le peintre victorien préraphaélite Edward Burne-Jones a également réalisé deux séries de toiles sur ce même sujet intitulées *Pygmalion et l'image* (ill. XLIII & XLIV). Toutefois, les scènes représentées ne figurent nullement une étreinte amoureuse. La réflexion sur la sculpture semble prédominer. Il paraît ainsi se rapprocher d'une peinture néoclassique moralisatrice à l'instar du *Pygmalion et Galatée* de 1781 réalisé par Louis Jean-François Lagrenée. La citation de Lynne Thornton prend ici tout son sens : « Ce que Kenneth Clark nommait "le grand froid de la pudibonderie victorienne" rendait inacceptable en Angleterre de représenter des odalisques, qui étaient entourées d'un halo de sexualité et de dépravation »¹¹⁵ même si ici l'odalisque revêt les traits de Galatée.

3. Beautés sculpturales

La quête du Beau idéal où le corps féminin reprend vie sous des traits sensuels est aussi développé en sculpture. Nous connaissons d'ores et déjà la *Pauline Borghèse en Vénus Génitrice* de Canova qui est un des premiers exemples, exemple exposé

¹¹⁵ Lynne Thornton, *La femme dans la peinture orientaliste*, Paris, ACR Editions, 1998, p. 117.

aujourd'hui à la Villa Borghèse à Rome. Le corps féminin érotique est en proie à la contemplation mais se cache encore derrière l'Antiquité pour exister et prendre vie. Cette sensation et cette vision de sculpture qui prend vie est possible car envisagée en couleur par J.-L. Gérôme. En effet, il n'hésite plus à colorer ses statues. Le glissement s'opère dans une de ses peintures intitulée *Le Travail du marbre* ou *Le Modèle de l'artiste* datée des années 1890 (ill. XLV). Il se met en scène dans son atelier en train de sculpter ce qui sera après achèvement *Tanagra* (ill. XLVI). On observe le lien qui se crée entre le modèle qui pose et sa statue en marbre. *Tanagra* est une sculpture qui a créé le scandale. Ce ne sont pas les deux personnages féminins sculptés qui ont tant posé problème, mais leur légère polychromie apparente. Aujourd'hui disparue, la sculpture était teintée et suggérée par un rose pale. La jeune femme nue et assise tient une statuette dans sa main. Elle figure une danseuse au cerceau vêtue d'une robe verte. Cette couleur, quant à elle, perdue.

Peindre des sculptures n'est pas une innovation. Ce procédé, qui s'inscrit dans des recherches plastiques et archéologiques a déjà scandalisé quelques années plus tôt des critiques à l'instar de Charles Blanc. « On brûlera les sculpteurs coloristes et ce sera bien fait » s'écriait-il dans une lettre à Albert-Ernest Carrier-Belleuse en 1872. Le corps féminin, qu'envisage quant à lui John Gibson sous les traits de la déesse romaine Vénus, défraye la chronique à l'Exposition Universelle de Londres en 1862. La *Tinted Venus* (ill. XLVII) présente des teintes sur les cheveux, les yeux, mais également sur la pointe de ses seins, ce qui accentue ses attributs féminins. La beauté de la Vénus est d'autant plus suggérée par la symbolique forte de la pomme d'or qui dans la mythologie lui fut offerte par Paris. Le léger *contrapposto* reprend dans toute sa splendeur le canon antique pour servir la représentation d'une jeune femme nue, empreinte de réalisme par sa mise en couleur. Rappelons toutefois, parce qu'il paraît important de la notifier, que cette sculpture peinte, même si elle représente une déesse de l'Antiquité, se détache de l'approche faite par Charles Simart quant à la réalisation de sa *Minerve du Parthénon* (ill. XLVIII) où l'exercice de polychromie était purement archéologique.

La *Corinthe* (ill. XLIX) de J.-L. Gérôme, finalisée par Emile Decorchement après sa mort, devient objet de désir et atteint le beau idéal. Cette sculpture en ronde-bosse, qui se veut allégorie de la ville grecque, présente tous les aspects divers et variés pour figurer un corps féminin désirable. La sculpture présente une jeune femme assise, les jambes croisées où ses seuls vêtements sont des parures et autres bijoux. Les matériaux sont précieux : marbre, bronze, argent, or et émail. Afin de la placer à son paroxysme, elle est posée sur une colonne de style corinthien faite de bronze et de marbre vert de 190 cm.

Le corps féminin devient objet de désir comme nous avons pu le constater. Il est source de tous les fantasmes et sa représentation par l'intermédiaire du nu antique y participe. La courbe serpentine créée par le « chiasme polyclétéen » apporte de la douceur pour la contemplation. La blancheur du marbre et de l'ivoire tend à prendre des couleurs pour se rapprocher au plus près de la vie et ne plus envisager simplement la peinture ou la sculpture comme idéal de beauté, mais comme femme amenée à être désirée et non plus uniquement contemplée.

4. *Avènement d'un art pour l'art ?*

La question d'un art pour l'art peut ainsi être développée. En effet, que reste-il d'un corps s'il n'est plus habité par un sujet mythologique ou historique ? La beauté, l'idéal classique est désacralisé. « La femme nue avant toute chose » de Jean-Paul Crespelle prend tout son sens ici. Devons-nous envisager les prémices d'un art autonome, d'un « art pour l'art » ? pour reprendre la doctrine de Théophile Gautier qui voit le jour dans sa préface de *Mademoiselle Maupin* de 1836. L'œuvre d'art, dans un premier temps poétique, se doit, selon les poètes parnassiens que sont entre autres Baudelaire, Verlaine et Mallarmé, de n'avoir pas d'autre fin qu'elle-même. L'œuvre peut par extension être envisagée comme peinture ou sculpture et donc devenir autonome, sans le poids des carcans académiques qui imposent des prétextes mythologiques et historiques.

B. Une Antiquité malmenée et critiquée...

1. Une Vénus maquillée à la poudre de riz

Ce qui marque l'avènement de la critique d'une Antiquité fantasmée est *La Naissance de Vénus* d'Alexandre Cabanel (ill. L) qu'il réalise en 1863. Si nous ne l'avons pas évoqué précédemment, c'est bien parce qu'elle est le parangon même de la fracture qui s'opère entre les peintres de l'Académie et les peintres d'avant-garde. La scène présente une jeune femme nue, sous les traits de Vénus allongée sur l'eau. Son corps et sa longue chevelure brune sont représentés par des jeux de courbes et de contre-courbes qui viennent souligner sa féminité, féminité d'autant plus affirmée par sa poitrine et son sexe non dissimulés. Un jeu de regard se crée avec nous, spectateurs, car ses yeux légèrement entrouverts semblent nous observer. Cinq petits *putto* potelés d'un style très Renaissance l'accompagnent. Deux critiques viennent s'opposer. Selon Louis Auvray, « [...] la *Naissance de Vénus*, de M. Cabanel, [qui] charme et séduit sans exciter de désirs. Ce qu'on admire ici, c'est l'élégance des formes, la correction du dessin, la finesse et la fraîcheur du coloris. C'est moins nature que la *Perle* de M. Baudry ; mais c'est plus purement, plus poétiquement beau »¹¹⁶. Emile Zola, quant à lui, se moque de cette production, un peu à la manière de Denis Diderot en son temps lorsqu'il critiquait *l'Essaim d'Amours* de Fragonard¹¹⁷ dans ce même Salon :

« Prenez une Vénus antique, un corps de femme quelconque dessiné d'après les règles sacrées, et, légèrement, avec une houppé, maquillez ce corps de fard et de poudre de riz ; vous aurez l'idéal de monsieur Cabanel. [...] Il y a des gens qui trouvent cette adorable poupée bien dessinée, bien modelée, et qui la déclarent fille plus ou moins bâtarde de la Vénus de Milo : voilà le jugement des personnes graves. Il y a des gens qui

¹¹⁶ Louis Auvray, *Exposition des beaux-arts. Salon de 1863*, Paris, Levy fils Editions, 1863, p. 35.

¹¹⁷ Denis Diderot, *Salon de 1779*, t.II, Paris, Brière Editions, 1821, pp.479-480 : « C'est une belle et grande omelette d'enfants ; il y en a par centaines, tous entrelacés les uns dans les autres, têtes, cuisses, jambes, corps, bras, avec un art tout particulier [...]. Les nuages répandus entre eux sont pareillement jaunâtres, et achèvent de rendre la comparaison exacte. M. Fragonard, cela est diablement fade. Belle omelette, bien douillette, bien jaune et bien brûlée ».

s'émerveillent sur le sourire de la poupée, sur ces membres délicats, sur son attitude voluptueuse : voilà le jugement des personnes légères. Et tout est pour le mieux dans le meilleur de tableaux du monde »¹¹⁸.

La dernière phrase, « Et tout est pour le mieux dans le meilleur des tableaux du monde », pastiche extrait du *Candide ou l'Optimiste* de Voltaire, permet de conclure sur une critique à la fois saillante et acerbe. La représentation de la femme véhiculée par le mythe antique n'a plus le succès escompté.

Longue dans le temps a été la critique de cette *Naissance de Vénus*. Vingt années après son exposition au Salon, Joris-Karl Huysmans ne peut s'empêcher de revenir sur ce cas « d'école ». Nous pouvons lire dans son *Art Moderne* :

« Il me faut bien, hélas ! commencer par l'oeuvre de M. Bouguereau. M. Gérôme avait rénové déjà le glacial ivoire de Wilhem Miéris, M. Bouguereau a fait pis. De concert avec M. Cabanel, il a inventé la peinture gazeuse, la pièce soufflée. Ce n'est même plus de la porcelaine, c'est du léché flasque ; c'est je ne sais quoi, quelque chose comme de la chair molle de poulpe. La *Naissance de Vénus*, étalée sur la cymaise d'une salle, est une pauvreté qui n'a pas de nom. La composition est celle de tout le monde. Une femme nue sur une coquille, au centre. Tout autour d'autres femmes s'ébattant dans des poses connues. [...] La couleur est vile, et vil est le dessin. C'est exécuté comme pour des chromos de boîtes à dragées ; la main a marché seule, faisant l'ondulation du corps machinalement [...]. »¹¹⁹

Alexandre Cabanel et William Bouguereau subissent tous deux des réprimandes fortes : les corps peints sont semblables à de la « chair molle de poulpe » et les couleurs pâles à des « boîtes de dragées ». Les représentations de la femme faites par ces artistes sont dénigrées et le passage par l'antique pour présenter une femme « mystifiée » est un échec.

¹¹⁸ Emile Zola, « Nos peintres au Champ-de-Mars », dans *La Situation*, 1^{er} juillet 1867.

¹¹⁹ Joris-Karl Huysmans, *L'Art Moderne*, Paris, Plons Editeurs, 1908, pp.26-27.

2. La question de la polychromie en débat

La quête d'une Antiquité colorée et les représentations qui en ont été faites ont suscité de vives critiques. « Brûler les sculpteurs coloristes » est la solution pour le moins « radicale » que Charles Le Blanc envisage pour éradiquer les représentants d'une Antiquité aux antipodes de la pensée Winckelmannienne.

Que penser alors de la mise en couleur de sculptures réalisées aux XVIII^e et XIX^e siècle ? Edmont About ne peut s'empêcher de porter un jugement négatif lorsqu'il visite l'Exposition des Beaux-Arts de 1855. Il ne comprend qu'une commande puisse être faite et que son prix soit si onéreux pour une simple copie colorée de l'Athéna Parthénos : « La Minerve de M. Simart a coûté, dit-on, 600 000 fr. Les hommes positifs, qui savent que la Vénus de Milo n'en a coûté que 6000, feront grand cas de la Minerve de M. Simart. [...] M. le duc de Luynes, qui a commandé et payé ce grand travail archéologique, est le dernier des grands seigneurs. Après lui, il n'y a plus que des banquiers. Voilà ce que je pense de la Minerve de M. Simart ».¹²⁰ Il poursuit en critiquant le niveau général des sculpteurs dont les œuvres au registre antique sont exposées : « Si un Grec du siècle de Périclès ou un Romain du temps d'Auguste était admis par grâce spéciale à visiter notre exposition de sculpture, il rendrait justice au mérite de quelques-uns de nos artistes, mais il garderait une impression générale de faiblesse et de médiocrité ».

Mireille Dottin-Orsini a réuni un certain nombre de critiques de Jules Laforgue qu'elle a rassemblées dans un ouvrage sobrement intitulé *Laforgue. Textes de critique d'art*. Un passage retient notre attention. En effet, si l'application de la couleur par les sculpteurs est contestée, Jules Laforgue quant à lui acquiesce :

« Comme la plupart des salonniers de son temps, Laforgue note le conservatisme de la sculpture, art de commande, et son retard sur la peinture. Il dénigre avec verve le marbre académique qu'il qualifie de "bougie", "alcôve de ramollis, console honnête, pendule distinguée". Pour

¹²⁰ Edmont About, *op. cit.*, p. 257.

lui, la voie du renouveau est celle de la polychromie, qui ajoute à la forme les prestiges de la couleur, et la troublante confusion possible avec le vivant. »¹²¹

C. ... jusqu'à son rejet

Les critiques issues des Salons mettent en exergue la dichotomie qui se crée entre les artistes qui s'inscrivent dans une filiation académique et ceux qui cherchent à s'en détacher. Le Salon des Refusés en 1863 est certainement l'exemple le plus probant pour évoquer cette fracture. Toutefois, les critiques vont dans les deux sens : les artistes académiques briment aussi ceux d'avant-garde.

1. Le poids des avant-gardes et de la critique

Les critiques sont virulentes et les comptes rendus des Salons en témoignent amplement. Pour le Salon de 1879, Joris-Karl Huysmans use d'un vocabulaire parlant pour évoquer certains artistes : « C'est absolument comme aux exhibitions des années précédentes, ce n'est ni meilleur, ni pire. La médiocrité des gens élevés dans la métairie des Beaux-Arts demeure stationnaire ». En revanche, les Impressionnistes reçoivent les louanges. Toujours selon lui, « les impressionnistes de talent sont, selon moi, très supérieurs aux peintres qui exposent aux exhibitions officielles »¹²².

Les avant-gardistes n'en demeurent pas moins exhortés. Jean-Léon Gérôme considère qu'il « est plus facile d'être incendiaire que pompier ! »¹²³ et se joue ainsi du nom qui lui a été attribué. Charles Albert d'Anroux dit Bertall, dans la revue comique du Salon *l'Illustration* du 22 mai 1875 se moque de ces nouveaux artistes qui ne savent pas peindre : « On admire le fond, exécuté par le fils de la maison, âgé de quatre ans, qui a du goût pour le paysage ». Claude Levi-Strauss, en mars 1987, émet l'hypothèse qu'« en rejetant l'impressionnisme, les pompiers et leurs zéloteurs n'agissaient pas

¹²¹ Mireille Dottin-Orsini, *Laforgue. Textes de critique d'art*, Lille, Presses universitaires, 1988, p. 26.

¹²² Joris-Karl Huysmans, *op. cit.*

¹²³ Cet extrait, non référencé est cité par Louis-Marie Lécharny, *op. cit.*, p. 18-19.

toujours par aveuglement : ils craignaient aussi que l'impressionnisme ne conduisit à sa perte. Hormis quelques sursauts, peut-on dire aujourd'hui qu'ils se sont complètement trompés ? »¹²⁴

2. Une histoire de l'art à repenser ?

Niklas Luhmann vient à la rescousse de ces peintres promus par l'école des Beaux-Arts en 1986 en affirmant que « l'originalité [des avant-gardistes] est indifférente à la perfection, la seule réponse appropriée à la perfection est l'imitation »¹²⁵.

Cependant, la critique est encore bien présente. Nous évoquons en introduction la répulsion de John Rewald face aux œuvres présentées au Metropolitan Museum : « [...] non pas un mais deux insupportables Gérôme [...] des tableaux qui devraient être conservés comme autant de témoignages du mauvais goût d'un âge révolu et du cynisme de notre époque qui en use avec eux comme s'il s'agissait de véritables œuvres d'art ». Le poids des avant-gardes a été bien trop fort et la peinture Académique n'a cessé d'être dénigrée.

Jacques Thuillier, dans son ouvrage de 1984 intitulé *Peut-on parler d'une peinture « pompier » ?* et issu d'une conférence réalisée au Collège de France en mars 1980, a évoqué ce courant artistique, qui est le courant « pompier » en affirmant que « ce terme s'est introduit dans l'histoire de l'art par l'escalier de service, c'est-à-dire l'argot des ateliers. [...] Le mot au départ est un sarcasme : la polémique disparue, il peut s'évanouir »¹²⁶. Cependant, force est de constater qu'il est toujours utilisé par la critique avec son sens péjoratif. En effet, « les pompiers : brusque flambée des prix » est le titre donné à un article paru dans *Connaissance des Arts* (juin 1974). La même année a aussi été présentée à New-York une exposition intitulée *Art pompier ; anti-impressionism. 19 th*

¹²⁴ Claude Lévi-Strauss, « Le cadre et les œuvres, visite à Orsay », *Le débat*, mars-mai 1987.

¹²⁵ Niklas Luhmann, « Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst », dans *Stil Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, Francfort, 1986 p. 635, cite dans Norbert Wolf, *L'art des salons : le triomphe de la peinture du XIX^e siècle*, Paris, Citadelles & Mazenod Editions, 2012, p. 220.

¹²⁶ Jacques Thuillier, *Peut-on parler d'une peinture « pompier » ?*, Conférence au collège de France, Mars 1980, Paris, Presses Universitaires de France Editions, 1984.

*century French Salon painting*¹²⁷ et l'année suivante, la galerie des Beaux-Arts de Bordeaux a accueilli entre ses murs *Pompiérisme et peinture équivoque : collection du musée des Beaux-Arts*¹²⁸. Jacques Thuillier semble déplorer que des œuvres d'une telle grandeur, qui ont marqué une si longue période de l'histoire, ne soient pas mentionnées à leur juste place dans les écrits, ni exposé dans les musées.

Aussi, ces artistes sont associés encore aujourd'hui à des courants artistiques auxquels ils ne correspondent pas. Le Romantisme en fait partie. Pierre Francastel les classent parmi les Eclectiques. Néanmoins tous ceux que nous évoquons ont un lien fort avec l'Antiquité. Victimes de l'avant-garde, ces peintures considérées comme académiques ont été vouées à l'oubli. L'évolution de la société avide de plus de libertés a vraisemblablement participé à ce que les historiens de l'art citent essentiellement les artistes du « renouveau ». C'est seulement aujourd'hui que ces artistes commencent à être reconsidérés. Pensons aux expositions temporaires telles que *Jean-Léon Gérôme (1824-1904) L'Histoire en spectacle* au Musée d'Orsay (2011) ou *La Lyre d'ivoire, Henri-Pierre Picou et les néo-grecs* au musée Ingres de Montauban (2014).

Ces différentes réflexions ont affirmé le lien qui existe entre arts, archéologie et littérature. Nous avons par ailleurs constaté le rôle de la critique dont la place est prépondérante en particulier dans les Salons : partisans et détracteurs de l'Académie s'opposent fortement. Le point négatif souvent relevé s'avère être que l'Antiquité sert de prétexte à certains artistes pour vivre leurs fantasmes. Tous les constats évoqués précédemment trouvent échos dans le travail du peintre britannique Lawrence Alma-Tadema.

¹²⁷ *Art pompier ; anti-impressionism. 19 th century French Salon painting*, 22 octobre -15 décembre 1974, The Emily Lowe Gallery, Hofesta University, Hempstead, Long Island, New-York, Etats-Unis.

¹²⁸ *Pompiérisme et peinture équivoque : collection du musée des Beaux-Arts*, 7 janvier-10 février 1975, Galerie des Beaux-Arts, Bordeaux, France.

PARTIE III : LAWRENCE ALMA-TADEMA OU LA PASSION DE L'ANTIQUE

Comme nous avons pu le constater, nombreux sont les artistes du XIX^e siècle à avoir porté de l'intérêt et à réintroduire des thématiques antiques dans leurs productions. Si les artistes français donnent la part belle à ce sujet, les artistes étrangers n'en demeurent pas moins attachés. Un artiste mérite une étude particulière de son travail. Il s'agit de Lawrence Alma-Tadema. Il fait partie de ces artistes oubliés mais qui commencent à réapparaître sur la scène artistique actuelle. Un des exemples les plus probants de la réévaluation de ses réalisations mais aussi de celles de ses contemporains issus de l'*Aesthetic Movement* outre-Manche est l'exposition *Désirs & Volupté à l'époque victorienne* qui s'est tenue au Musée Jacquemart-André du 13 septembre 2013 au 20 janvier 2014.

Peu d'ouvrages ont été consacrés à Lawrence Alma-Tadema jusqu'à présent. Toutefois, certaines de ses peintures commencent à être étudiées de manière plus approfondie. Si nous consacrons ici une synthèse du travail de cet artiste, c'est parce qu'il s'inscrit totalement dans une pratique visant l'étude d'un passé très archéologique, appuyé sur des sources de premier choix tels que les voyages, les photographies ou encore les lectures érudites. Il ne s'agira pas ici de présenter une biographie de l'artiste accompagnée d'une monographie comme a pu le faire



avec précision Vern Grosvenor Swanson dans son ouvrage intitulé *Biography and catalogue raisonné of the paintings of Sir Lawrence Alma-Tadema* en 1990, mais d'évoquer d'avantage les liens entre une peinture de genre rêveuse, évocatrice de boudoir et une rigueur archéologique qui, au premier abord, n'est pas forcément perceptible. Nous serons aussi amenés à voir le glissement qui s'opère entre ces scènes de genre et la peinture d'Histoire ; peinture d'Histoire qui se veut revue et corrigée. Enfin, nous réinscrivons Alma-Tadema dans son époque. Nous verrons qu'il était un admirateur de Jean-Léon Gérôme, et qu'il a inspiré John Godward. Il pourrait également avoir eu de l'influence sur l'œuvre d'une jeune peintre belge : Diana Coomans.

Dès le début, Lawrence Alma-Tadema¹²⁹ s'est intéressé aux grandes périodes de l'Histoire. Si l'artiste s'oriente tout d'abord vers une peinture que l'on pourrait qualifier de préraphaélite, (pensons à la *Sortie de l'église au XV^e siècle* (ill. LI) ou bien à *Prétextat adressant des reproches à Frédégonde qui vient le visiter à son lit de mort* (ill. LII)), il se dirige assez rapidement vers un passé qui le fascine : celui de l'Antiquité. En effet, si l'on s'en tient à la biographie de l'artiste réalisée par Percy Cross Standing en 1905, on peut comprendre la volonté de l'artiste de se détacher de la thématique médiévale dans la mesure où « la laideur, le côté sordide et impitoyable de l'histoire mérovingienne, avec ces récits de reines cloîtrées et de rois massacrés, finirent par lui apparaître dans leur évidence, comme un éclair [...] il n'en voulait plus [...]. Dès lors, il se consacrerait à l'école antique »¹³⁰.

Avant d'envisager des productions axées sur les thématiques de l'Antiquité de la Grèce et de la Rome impériale, L. Alma-Tadema s'est d'abord tourné vers l'Antiquité qui est celle des Pharaons. Les scènes représentées sont issues de son « imagination créatrice »¹³¹ pour reprendre les termes d'Helen Zimmern, auteur, traductrice et

¹²⁹ Lawrence Alma-Tadema est né le 8 janvier 1834 en Dronryp aux Pays-Bas et mort le 25 juin 1912 à Wiesbaden en Allemagne.

¹³⁰ Percy Cross Standing, *Sir Lawrence Alma Tadema*, Londres, 1905, p. 23.

¹³¹ Helen Zimmern, « Alma-Tadema », dans Société d'aquarellistes français, *Grands peintres français et étrangers : ouvrage d'art, publié avec le concours artistique des maîtres; texte par les principaux critiques d'art*, Paris, H. Launette Editions, 1884-1886. Pour consulter cette biographie, voir annexe 10.

contemporaine de l'artiste dans la biographie qu'elle lui a consacrée entre 1884 et 1886. Alma-Tadema, qui ne se rendit en Egypte qu'à partir de 1902 n'a pu qu'imaginer mentalement en 1849 et 1868 *La Mort du premier-né* (ill. LIII), et *Comment on s'amuse en Egypte il y a 3 000 ans* (ill. LIV). Il a aussi pu s'appuyer sur des récits, comme c'est probablement le cas pour *La mort de Cléopâtre* (ill. LV), récit dans lequel la reine est présentée allongée nue sur un lit semblable à la *Vénus d'Urbino* du Titien à la différence que son bras est enroulé par le serpent qui vient de la mordre. Cependant, vers la fin de sa carrière, et après avoir vu de ses propres yeux l'Egypte, Lawrence Alma-Tadema présente à nouveau ce qui s'avère être sa dernière peinture « égyptisante » : *La Découverte de Moïse* (ill. LVI). Son voyage semble avoir joué un rôle déterminant dans le traitement des couleurs en particulier. Désormais, ces dernières sont vives et chatoyantes. Les poses des personnages représentés paraissent plus naturelles et moins en « présentation ».

C'est toutefois dans la Grèce et la Rome impériale qu'il trouve et vient puiser ses sources d'inspiration à partir de 1865 environ. Dès lors, l'artiste produit une majorité de ses scènes de genre romaines aux décors pompéiens. Ses scènes connaissent un véritable succès en Angleterre et de façon plus pondérée en France où la critique se fait très positive dès le Salon de 1874. Emile Zola évoque d'ailleurs le travail de l'artiste comme étant d'une : « étrangeté archéologique [qui] stupéfie et arrête les gens au collet »¹³². Le terme d'« étrangeté archéologique » est tout à fait intéressant car il oppose deux notions fortes que nous ne pouvons, au premier abord, penser conciliables. La représentation de l'Antiquité par le biais de l'archéologie surprend le spectateur. Ce dernier ne s'attend pas à envisager l'Antiquité de manière scientifique et dépourvue d'imaginaire.

Soulignons dès à présent que Lawrence Alma-Tadema est un artiste qui est reconnu et convoité par la riche bourgeoisie britannique qui s'empresse de lui acheter ses productions. Les commandes sont conséquentes et ses productions ne restent pas à l'abri des regards dans l'atelier du peintre.

¹³² Emile Zola, *Les Lettres de Paris – Le Salon de 1874*, 3 et 4 mai 1874.

I. Inspirations archéologiques

Lawrence Alma-Tadema foule le sol italien pour la première fois en 1863 et y découvre Pompéi lors de son voyage de noces avec son épouse Marie-Pauline Gressin Dumoulin du Bois-Girard. Dès lors, seule la Rome Antique sera pour lui source d'inspiration pour la réalisation de ses scènes de genre. L'artiste amasse alors un nombre conséquent de photographies et de relevés, afin de retranscrire au mieux sa perception et sa vision du réel. Tous les documents lui servent ensuite à composer des décors conformes et les plus exacts possibles des vestiges dès son retour en atelier. Les approches archéologiques sont donc dominantes car elles lui permettent de reproduire au mieux ce qu'il a pu observer avec détail durant son séjour.

A. **Rigueur archéologique : Etudes sur le motif, photographies et historiographie**

1. *Des études sur le motif pour éduquer le regard et la photographie pour se perfectionner*

Helen Zimmern atteste que Lawrence Alma-Tadema est « un des peintres modernes les plus remarquables »¹³³. En effet, il est surnommé le « peintre du marbre » par ses contemporains car il excelle notamment dans la représentation mimétique de cette matière. Comme ses prédécesseurs, Alma-Tadema s'est formé au dessin en reproduisant ce qu'il a vu et ainsi ne déroge pas à la règle de la conception de la mimésis picturale. Le rendu de la matière peut s'apparenter à de la photographie et les exemples de ses prouesses sont nombreux à l'instar d'*Un laurier rose* (ill. LVII), *Ses yeux reflètent ses pensées qui sont bien lointaines* (ill. LVIII), ou encore *Parmi les ruines* (ill. LVIX), pour ne citer qu'eux. En effet, sa finesse d'exécution permet de retranscrire la matière des marbres durs, froids lisses et veinés. L'étude sur le motif semble donc indispensable. S'il ne s'était rendu lui-même sur les sites antiques, L. Alma-Tadema

¹³³ Helen Zimmern, *op. cit.*.

n'aurait pas pu représenter, avec une telle fidélité, la diversité des marbres qui jonchaient le sol. Ce premier constat nous amène donc à penser que sa rigueur dans le mimétisme ne s'est pas simplement arrêtée à l'étude de ce matériau si courant et si fréquemment utilisé dans l'Antiquité.

Si les rendus en peinture des marbres peuvent être qualifiés de photographiques, c'est bien parce qu'il a utilisé le médium qu'est la photographie comme témoignage et source d'information pour ses réalisations ultérieures. Effectivement, il s'est rendu plusieurs fois en visite à Pompéi et ne s'est pas privé de réaliser des photographies : architectures, peintures murales, ou bien même parures et autres objets d'orfèvrerie sont passés sous l'objectif de Lawrence Alma-Tadema. Ce « répertoire », qui pourrait être assimilé à un inventaire est estimé à près de 5 000 photographies. Sites et mobiliers archéologiques deviennent alors une source d'informations dans laquelle l'artiste vient puiser des formes et des figures qu'il réintroduira et reproduira, parfois à l'identique, dans ses œuvres de petit format.

2. Des relevés archéologiques pour être au plus proche de la réalité

Une photographie célèbre (ill. LX) de l'artiste nous est parvenue et figure dans les rares ouvrages qui lui sont consacrés. Datant de 1883, le cliché présente Alma-Tadema, tel un archéologue prenant les mesures d'une peinture murale pompéienne du Premier Style dit « à incrustations ». L'artiste se veut le plus rigoureux possible. En effet, son approche du site est quasi-scientifique. Elle lui permet de retranscrire au mieux avec les bonnes proportions et échelles, par la suite, graphiquement et picturalement, ce qu'il a observé. Ses travaux de recherche semblent ainsi se rapprocher davantage de la démarche de l'archéologue que du peintre. L. Alma-Tadema ne s'inscrit plus dans l'invention comme il pouvait le faire à ses débuts : ses scènes de genre sont, *in fine*, dans la représentation et la présentation.

3. Lawrence Alma-Tadema, un érudit qui a su s'entourer

Pour l'artiste, l'archéologie est bien plus qu'un simple passe-temps. L'artiste a su s'entourer pour ses recherches de nombreux auxiliaires tels des ouvrages, mais aussi de personnes. L'Université de Birmingham conserve aujourd'hui la bibliothèque réunie par le peintre jusqu'à sa mort en 1912. Entre les textes anciens, les publications archéologiques et les très nombreuses traductions, le fonds bibliographique s'élevait à près de 4000 références. Il possédait notamment *The Journals of the Excavations at Pompeii* de Giuseppe Fiorelli (1861-1862), *Herculanum et Pompéi* d'Henri Roux (1840) ou encore *The ruins and excavations of Ancient Rome* de l'archéologue italien Rodolfo Lanciani paru en 1897. Cet auteur de peintures que nous pourrions qualifier d'« archéologiques » a aussi pris part aux débats qui ont agité les savants de la haute société britannique de l'époque comme celui sur la polychromie du Parthénon.

Si l'attitude du peintre s'avère être la plus scientifique et la plus rigoureuse possible (les relevés et les photographies en sont les exemples les plus probants), c'est bien parce que ses formations ont été encadrées par les meilleures personnes autour desquelles il a su s'entourer. L. Alma-Tadema appartient à un réseau de savants dont il essaie de tirer le meilleur parti. Il vit durant l'année 1857 chez le professeur Edmond-Louis de Taeye, spécialiste de la peinture d'Histoire médiévale. C'est aussi grâce à lui que Lawrence Alma-Tadema rejoint cette même année le Cercle Artistique, Littéraire et Scientifique d'Anvers. Il se perfectionne en outre aux procédés techniques et à la finesse dans l'exécution des traits en peinture grâce à l'anversois Henri Leys¹³⁴. Il s'initie également à l'archéologie grâce à l'égyptologue Georg Ebers. Un lien se crée donc entre l'artiste et les savants. Il n'est pas sans rappeler et faire échos aux échanges et aux discussions de la Société des dilettantes ou, dans un autre registre, lorsque les artistes sont volontiers associés aux missions scientifiques.

¹³⁴ Jan Hendrick August Leyst (1815-1869), plus connu sous son nom francisé d'Henri Leys est un peintre d'Histoire belge qui s'est notamment illustré dans des représentations picturales très précises et aux thématiques renaissantes. Nous pouvons citer une de ses toiles les plus connues qui est *La Visite d'Albrecht Dürer à Anvers*, huile sur panneau, 140 x 210 cm, Musée Royal des Beaux-Arts, Anvers, Belgique.

B. Pour une réappropriation du mobilier archéologique : des « tableaux-archéologiques » et des « tableaux-musées »

1. Des « tableaux-archéologiques »

Comme nous avons pu le souligner, Alma-Tadema s'est servi de ses photographies prises lors de ses séjours pour réintroduire, dans ce que l'on pourrait qualifier de « tableaux-archéologiques » et de « tableaux-musées », des architectures, peintures murales, vêtements, parures, ou autres mobiliers d'intérieur.

L. Alma-Tadema s'est aussi attaché à montrer de véritables mises à scène dans les vestiges par le biais de la photographie. Des figurants en tenue d'époque y prenaient place dans le but de composer les scènes que l'artiste réaliserait ultérieurement. Une photographie (ill. LXI) noir et blanc datant de 1883 et aujourd'hui conservée à l'Heslop Library de l'Université de Birmingham présente par exemple des personnes installées sur un banc semi-circulaire. Après étude, cette exèdre s'avère être celle d'une prêtresse pompéienne nommée Mamia. Cet élément ainsi que son tombeau ont été redécouverts en 1769. L'huile sur panneau de bois de 1869 intitulée *Une exèdre, un siège, un lieu de rendez-vous* (ill. LXII), reprend avec exactitude le modèle. Dans une lettre adressée à M. Knoedler, Lawrence Alma-Tadema lui fait part de cette découverte archéologique et écrit :

« Un banc circulaire avait été construit à l'extérieur de la porte d'Herculanum sur un terrain dans lequel se trouvait le tombeau de Mannia, une grande femme de Pompéi. Le décret de la ville autorisant la demande d'y installer la sépulture a été gravé dans le marbre. La tombe se situe juste derrière. La petite rue à droite, menant à la mer, est maintenant coupée mais on aperçoit quand même le promontoire de Sorrento et l'île de Capri. »¹³⁵

¹³⁵ Cet extrait est tiré de l'ouvrage de Vern Grosvenor Swanson, *Biography and catalogue raisonne of the paintings of Sir Lawrence Alma-Tadema*, 1990. Traduction libre : "[...] round seat outside the gate of Herculanum built on the ground upon which the tomb stood of Mannia, a great Pompeian lady. The decree by which the town of Pompeii granted the request to put up the seat stands in front of it, engraved in marble. The tomb is seen behind. [...]"

Une gravure d'époque confirme qu'il s'agit bien de ce même banc. Cet élément architectural, tel un *leitmotiv* se retrouvera aussi légèrement modifié et réintroduit dans de nouveaux environnements pour des œuvres telles que *L'Attente* (ill. LXIII), *Les adeptes de l'amour, l'amour oisif* (ill. LXIV) ou encore *Sous le ciel bleu de la Ionie* (ill. LXV).

S'il montre par ses peintures son intérêt pour Pompéi avec ses rues qui retrouvent leurs passages piétons surélevés dans la scène du *Marché aux fleurs* (ill. LXVI), ou ses murs revêtus de *graffiti* notamment pour *l'Entrée du théâtre romains* (ill. LXVII), L. Alma-Tadema s'attache à représenter l'ensemble du monde romain et n'oublie pas la ville éternelle Rome. Les *Thermes de Caracalla* (ill. LXVIII), présenté en 1899 lors de la Royal Academy Summer Exhibition, reçoit les ovations du public et de la critique. *The Times* évoque un travail d'orfèvre (*a jewel-like work*) où la véracité archéologique domine. Et le journal d'ajouter : « N'allez pas imaginer que M. Tadema a inventé cette architecture de marbre pour satisfaire son goût de peindre ce genre de surfaces. Il est absolument rigoureux selon les dernières conclusions de monsieur Lanciani »¹³⁶. Si l'exactitude archéologique est relevée de tous, c'est bien parce qu'il ne faut pas oublier que le « peintre du marbre » possédait dans sa collection l'ouvrage de Lanciani, paru deux ans auparavant. Il s'aide donc des comptes rendus pour restituer ses édifices.

Lawrence Alma-Tadema s'attache donc à présenter au mieux au spectateur des œuvres d'une très grande prouesse technique et où la rigueur archéologique du patrimoine bâti semble dominer son travail. Qu'en est-il cependant des autres productions artistiques de l'époque ? Sont-elles citées et réintroduites dans ses peintures ?

¹³⁶ Vern Grosvenor Swanson, *op. cit.*, p. 327. Traduction libre : "Let nobody imagine that Mr. Tadema has invented the marble boat to gratify his own taste for painting those surfaces. It is absolutely correct according to the latest conclusions of Signor Lanciani".

2. Des « tableaux-musées »

Les sculptures et peintures redécouvertes à partir de la Renaissance trouvent une place non négligeable dans les scènes romano-pompéiennes d'Alma-Tadema. Dans *Une galerie de sculptures à Rome au temps d'Auguste* (ill. LXIX), nous pouvons observer le célèbre groupe sculpté du *Laocoon* redécouvert trois siècles plus tôt, en 1506. Le prêtre troyen y est bien évidemment représenté dans son ensemble et son bras gauche y est reconstitué. Cette « restauration » de la statue rappelle celle réalisée par Agnolo Montorsoli où ce dernier avait choisi, selon Giorgio Vasari, « d'adjoindre un bras tendu, dynamique et oratoire, à la place du bras replié qu'avaient imaginé Jacopo Sansovino, puis Baccio Bandinelli, fidèles à leur insu à la vérité archéologique ».¹³⁷ Tandis que la bataille d'Issos, opposant Alexandre le Grand au dernier roi de la dynastie des achéménides Darius III, est reproduite sur le mur de la riche demeure d'un collectionneur d'art dans *Un Romain amoureux d'art* (ill. LXX), la sculpture d'Auguste, dite de *Prima Porta* trône au premier plan de l'huile sur bois datée de 1879 et intitulée *Après l'audience* (ill. LXXI). Le *collectionneur de tableaux au temps d'Auguste* (ill. LXXII) est également un tableau qui met en scène l'amour de l'art et le collectionnisme. Comme les autres, il s'apparente à une mise en abyme. L. Alma-Tadema expose, en quelque sorte, les productions majeures de l'Antiquité qui se trouvent aujourd'hui dans les musées.

Si Alma-Tadema traite de l'architecture, de la peinture et de la sculpture de l'Antiquité, il n'en oublie pas pour autant les arts décoratifs et l'orfèvrerie. Les excavations de Pompéi et Herculaneum ont mis à jour des éléments de mobiliers d'intérieur jusqu'alors méconnus. Nous savons qu'il s'est rendu au Musée national de Naples, qui dès son origine, a servi d'écrin pour entreposer ce mobilier singulier. Ainsi, nous ne nous étonnerons pas de voir reproduits avec exactitude des candélabres. Chez *Catulle lisant ses poèmes dans la maison de Lesbie* (ill. LXXIII) ces derniers sont représentés et sont identifiables : il s'agit de candélabres porte-lampes en bronze, datés de la

¹³⁷ Giorgio Vasari est ici cité dans l'ouvrage de Roland Le Mollé, *Giorgio Vasari, L'homme des Médicis*, Paris, Grasset & Fasquelle Editions, 1995, p. 160.

première moitié du I^{er} siècle après Jésus-Christ (ill. LXXIV). Ces chandeliers, découverts sur le site d'Herculanum sont aujourd'hui conservés au département des antiquités grecques, étrusques et romaines du musée du Louvre.

Les parures en or, très portées par les femmes, n'ont été ni négligées, ni oubliées. Dans les diverses peintures de l'artiste, les femmes exhibent leurs colliers, sautoirs, boucles d'oreilles, bagues et autres bracelets. Ce sont ces derniers qui sont particulièrement reconnaissables. Si les bracelets serpentiformes peuvent au premier abord sembler être une fantaisie de l'artiste, ils ont pourtant bien existé dans l'Antiquité et étaient très répandus. En 1830, ont été retrouvés plusieurs de ces bracelets, notamment dans la maison du Faune à Pompéi. Le britannique a effectivement dû les observer lorsqu'ils ont rejoint le Musée National de Naples. La onzième édition du *Guide des Antiques du Musée National de Naples suivant la nouvelle nomenclature assignée aux objets d'après le dernier classement avec plan du musée et des notices sur Pompéi et Herculanum* de Domenico Monaco, paru en 1908, présente ces ornements :

BRACELETS EN OR

Cet ornement était fort en usage chez les Grecs et les Romains. Les Assyriens le portaient aussi aux jambes.

Cet objet de luxe avait à l'ordinaire la figure d'un serpent, ou d'une tresse. Les bracelets portés au poignet prenaient le nom de « *pericarpia* » ; et ceux que l'on mettait à la partie supérieure du bras « *armilla* », du latin (*armus*).¹³⁸

C'est notamment un bracelet serpentiforme de type *pericarpia* (ill. LXXV) que porte la jeune femme embrassant une enfant dans la scène *Le Baiser* (ill. LXXVI). Cette minutie et cette rigueur des détails peuvent cependant être critiquables. En effet, le rapport de subordination ne se fait plus correctement et l'œil est attiré par le détail ;

¹³⁸ La suite de ce passage est toute aussi intéressante :

1^e Vitrine

A droite en entrant.

Soixante dix-neuf bracelets. Il y en a en forme de serpent ou de simple anneau, à un tour, ou à plusieurs tours.

A remarquer :

24825. Deux BRACELETS à plusieurs tours en forme de serpent, les plus grands qu'ont ait trouvés à Pompéi. Poids 2 livres napolitaines. (*Maison du Faune Pompéi*).

détail des éléments d'architecture et de décorations. Helen Zimmern l'évoque en ces termes : « [...] on peut remarquer le défaut de presque toutes ses peintures, c'est-à-dire que l'élément inanimé n'y est pas suffisamment subordonné à l'élément humain, et que, par conséquent, les marbres, les soies, les statues, les tableaux, etc., frappent l'œil aussi vivement que les personnages »¹³⁹.

A travers ces exemples, nous pouvons faire le constat d'une reconstitution soucieuse, d'exactitude et de conformité de l'Antiquité romaine retranscrite par l'artiste britannique. L'artiste ne fait que réinvestir le passé en réintroduisant dans ses productions des vestiges qui ont bel et bien existé et qui ont été utilisés par leurs propriétaires. Helen Zimmern évoque cette idée mais elle ne se limite pas au mobilier archéologique trouvé lors des campagnes de fouilles. Elle envisage le travail de reconstitutions de Lawrence Alma-Tadema comme étant des témoignages de « vestiges des mœurs et des coutumes » : « Alma-Tadema saisit les vestiges des mœurs et des coutumes telles qu'elles survivent dans les monuments et dans la littérature, et se pénètrent si bien dans la vie réelle, de l'atmosphère morale de ces peuples morts depuis des siècles, qu'il les fait revivre pour nous comme des êtres humains que nous comprenons »¹⁴⁰.

C. Son seul et unique tableau grec : pour une archéologie reconstituée...à l'excès ?

Parmi les 448 tableaux de l'artiste qui ont été référencés par Vern Grosvenor Swanson, seulement un seul a pour sujet le versant grec de l'Antiquité. Si c'est la Rome impériale qui a été d'avantage abordée par l'artiste, c'est pour un sujet helléniste que le succès fut le plus grand après son tableau égyptisant *Comment on s'amuse en Egypte il y a 3 000 ans*. Intitulée *Phidias montrant la frise du Parthénon à ses amis* et datée de 1868,

¹³⁹ Helen Zimmern, *op. cit.*

¹⁴⁰ *Ibid.*

cette huile sur toile d'un format medium (70 x 110,5 cm) est aujourd'hui conservée au Birmingham Museum and Art Gallery en Grande-Bretagne (ill. LXXVII).

1. Description de l'œuvre

Lawrence Alma-Tadema a tout juste 32 ans lorsqu'il entreprend la réalisation d'une peinture pour le moins singulière. Il s'agit d'une rêverie visant à ressusciter, en quelque sorte, les hautes personnes de l'Antiquité grecque. En effet, c'est la première et la dernière fois qu'il traite d'une Antiquité grecque à son Apogée, où Phidias montre « avec un noble orgueil les frises immortelles de l'Acropole aux connaisseurs de l'art »¹⁴¹.

Alma-Tadema nous convie (les spectateurs) à une visite presque commentée de la frise des Panathénées qui est en train d'être réalisée. Cet élément à la fois architectonique et décoratif est caractéristique du monument phare de l'Acropole d'Athènes : Le Parthénon. Edifié sous Périclès au V^e siècle avant notre ère, le Parthénon est symptomatique du développement exponentiel de la cité dédiée à Athéna à cette période. Les grands sculpteurs et architectes y ont participé à l'instar d'Ictinos et Callicratès pour l'architecture, et Phidias pour la sculpture. C'est ce dernier à qui Lawrence Alma-Tadema rend hommage au travers de ce *Phidias montrant la frise du Parthénon à ses amis*.

Dans une scène intimiste éclairée au flambeau, le sculpteur Phidias présente sa réalisation en cours de construction à un public privilégié et averti : Entourés par quelques visiteurs sélectionnés¹⁴², l'homme d'Etat Périclès est accompagné de sa maîtresse Aspasia et de son neveu Alcibiade. Les protagonistes sont vêtus des tenues d'époque : toges pour les hommes ; *stola* et *palla* pour les femmes. Le sculpteur semble

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² Swanson cite dans la description de l'oeuvre qu'il a réalisé dans son *Catalogue raisonné...* Xanthippe et son époux Socrate, Clinias qui est le père d'Alcibiade, mais également Paralus et son fils : « Others present include Clinias, Zanthippus with her husband Socrates, and also Paralus with his sons. » Toutefois, ces identifications n'ont été confirmées par d'autres personnes.

s'apprêter à recevoir les critiques de son travail. Ce face-à-face supposé entre les personnes et les sculptures est rendu possible car, dans cette scène, le chantier du Parthénon n'est pas encore finalisé. La reconstitution de ces échanges au plus près bas-relief est ainsi permise grâce aux échafaudages qui ne sont pas encore démontés. Effectivement, nous devons rappeler que la frise, longue de près de 160 mètres, est placée à 12 mètres du sol.

Les couleurs chaudes dominent une composition où lignes de force et perspectives viennent dynamiser une scène pourtant statique. La contre prolongée est suggérée par les percées de l'échafaudage. Le clair-obscur oblige le spectateur à regarder chaque partie de l'œuvre et à ne négliger aucun espace de la surface peinte. Le rendu des volumes et des modelés des personnages représentés est en presque sculptural. L'éclairage au flambeau permet de dramatiser l'ensemble de la scène. Il vise à mettre en valeur la scène par « coups de projecteurs » : l'architecture et la sculpture deviennent aussi importantes, voire plus, que les personnes représentées.

2. Une oeuvre qui suscite le débat : Vers un excès archéologique ?

Par l'intermédiaire de cette œuvre, Lawrence Alma-Tadema prend parti dans un débat qui divise les érudits et archéologues de l'époque. Il s'agit de la question de la polychromie que nous évoquions en première partie. Cette interrogation que l'on pourrait qualifier de fondamentale car elle remet en question tout un pan de l'histoire de l'art suscite de nombreuses interrogations. La position de L. Alma-Tadema est claire : il présente une frise des Panathénées en couleurs. Les fac-similés du bloc XLII et d'une partie du bloc XLI de la frise nord ainsi que toute la frise ouest sont ici peints dans leur intégralité avec des contrastes forts. L'artiste a observé avec attention les « marbres d'Elgin » lors de sa venue à Londres en 1862. En effet, ils ont été acquis par le British Museum en 1816 et n'ont dès lors jamais quitté le sol britannique dans le but de rejoindre les collections grecques. A la demande des administrateurs du musée, une étude a été menée dès 1836 par un comité scientifique afin de savoir si la frise comportait des traces de couleurs. Toutefois, les traces de polychromie avaient déjà

disparu. Si Alma-Tadema a pris le parti de la défense de la couleur, c'est bien parce qu'il arrive à se détacher d'une vision immaculée et blanche de l'Antiquité idéale véhiculée par les néoclassiques. L'artiste a également pu être influencé par le sculpteur John Gibson. Lors de sa visite à Londres pour l'Exposition universelle de 1862, il a découvert la *Vénus teintée* ; Vénus qui a créé le scandale car elle polychrome. Toutefois, se sont bien les connaissances livresques et de terrain du « peintre du marbre » qui sont à l'origine de cette production. Déjà, deux années auparavant, il recouvrait de rouge pompéien l'*Entrée du théâtre romain*. Il réitère l'application de la couleur en 1882 de façon plus suggérée et beaucoup moins « outrancière » dans l'architecture religieuse romaine au travers de l'entablement du temple visible en arrière-plan de l'huile sur toile intitulée *Le Chemin du temple* (ill. LXXVIII).

Le travail de reconstitution de l'architecture et du bâti antique vaut à Alma-Tadema une distinction de l'Institut Royal des Architectes britanniques. En 1906, il est en effet honoré de la médaille d'or. Cette distinction suprême le place non plus uniquement comme un peintre reconnu, mais comme un architecte ovationné par ses collègues. Cette récompense, instituée par la Reine Victoria en 1848 est destinée à un architecte ou un groupe d'architectes dont le travail de recherche s'est avéré novateur et a fait avancer cette discipline et celle de l'archéologie. Lawrence Alma-Tadema passe ainsi du statut de peintre à celui d'architecte. Cette distinction a en outre été remise à Charles Robert Cockerell (1848), et Jacques-Ignace Hittorff (1855), tous deux porteurs de la conception d'une Antiquité richement peinte.

Phidias montrant la frise du Parthénon à ses amis est une œuvre qui a influencé quelques années plus tard le romancier autrichien Rupert Hammerling. En 1876 est publiée la première édition en allemand de *Aspasia, ein Künstler-und Liebesroman aus Alt-Hellas*, traduite en 1882 en anglais sous la désignation de *Aspasia : A Romance of Art and Love in Ancient Hellas* et sous le pseudonyme anglicisé de Robert Hamerling. Ainsi, s'opère un dialogue entre la peinture et la littérature. Par l'extrait qui suit, nous avons la preuve qu'Alma-Tadema participe à la création d'un nouvel imaginaire de l'Antiquité :

« [...] Il se dirigea à présent vers l'un des groupes de sculptures sur la frise du Parthénon, représentant de jeunes gens calmant des étalons domestiques. « Sur quel animal, Lycios, as-tu vu cette large tête et ces oreilles mal taillées ? L'ensemble est trop raide, insuffisamment libre, trop démodé. Es-tu allé à l'école avec les Éginètes ? Argéladas n'aurait pas approuvé plus longtemps cette incompétence ! » Telles furent les exclamations d'Alcamène, condamnant particulièrement ceci et cela tandis que la colère montait en lui, si bien qu'il ne semblait pas du tout réticent à l'idée de briser les sculptures des élèves, ce qu'il était tout à fait capable de faire lorsque la passion le subjuguait. [...]

À ce moment précis, Phidias s'approcha avec deux compagnons, lesquels n'étaient pas du tout considérés comme des étrangers dans sa maison.

Comment Périclès et Aspasia ont-ils pu se priver du plaisir de jeter par moment un regard à la création et au progrès silencieux de ces immenses motifs ?

Ils trouvèrent le maître au milieu de la foule d'élèves et d'assistants, parmi les modèles d'argile, les statues à moitié entamées et les blocs de marbre ; ils le trouvèrent plus silencieux, pensif et réservé que jamais.[...]

Comme ces derniers avaient surpris des bribes de la dispute, la conversation revint bientôt à ce même sujet, et Aspasia, loin de s'en cacher, partagea le désir d'Alcamène de voir disparaître de l'art toute trace d'une tradition passée de mode. Tandis qu'elle regardait les croquis et les modèles en argile destinés aux groupes de sculptures colossales du fronton, la frise et les métopes, elle jugea nombre des plus beaux, quelque peu durs et rigides ; et même la progression la plus raffinée de cette œuvre d'art lui semblait avancer trop lentement. Ce sont ces avis qu'elle exprima sans réserve. [...]

Phidias a probablement raison de vouloir conserver un style qui ne soit pas entièrement dépourvu de ce qu'Aspasia appelle le dur, le rigide et le démodé, dit Périclès. Qui sait si l'idéal suprême de la beauté ne se trouve pas sur la ligne étroite qui sépare le charme chaste et virginal de celui plus somptueux et pleinement développé ? Le dernier et plus haut niveau de progrès est souvent le premier annonciateur de déclin ; ainsi, l'objet qui enchante et repose l'esprit grâce à la magie la plus pure et la plus noble devrait s'allonger un peu sur les flancs du sommet et non immédiatement sur sommet lui-même »¹⁴³.

¹⁴³ Robert Hamerling, *Aspasia, A romance of art and love in ancient Hellas*, New-York, William S. Gottsberger Editions, 1882, 196-198. Traduction libre de Sylvain Fardeau. Le passage dans son intégralité en anglais et en français est consultable en annexe 11.

II. Fascination pour la Grande-Grèce : scène de genre ou peinture d'Histoire ?

Contrairement à ses contemporains Frederic Leighton ou Albert Moore issus du courant britannique de l'*Aesthetic Movement*¹⁴⁴ et qui ont traité l'Antiquité latine pour ses sujets mythologiques ainsi que pour le plaisir des yeux, Alma-Tadema s'est attaché à représenter un passé vécu avec une volonté de véracité archéologique.

Les représentations picturales de cette civilisation passée ont été abordées sous différents aspects par l'artiste. La peinture d'Histoire telle que l'entend l'historien de l'art du XIX^e ne va pas se retrouver, au premier abord, dans la peinture de Lawrence Alma-Tadema. La hiérarchie des genres instaurée par André Félibien vacille dans ses œuvres. Les frontières nous apparaissent poreuses et c'est ce que nous allons tenter de démontrer.

A. Les scènes de genre romano-pompéiennes

Les scènes de genre ou plus communément les peintures de genre sont, d'après la définition faite par Denis Diderot des peintures dont les artistes « [...] ne s'occupent que des fleurs, des fruits, des animaux, des bois, des forêts, des montagnes, et [ce] qui empruntent leurs scènes à la vie commune et domestiques »¹⁴⁵. Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy élargit la notion en évoquant le « genre proprement dit, ou celui des scènes bourgeoises » au sein de ses *Considérations sur les arts du dessin en France*¹⁴⁶. L'univers « bourgeois » se retrouve dans les peintures L. Alma-Tadema, influencé très certainement par ses contemporains de l'époque victorienne.

¹⁴⁴ L'*Aesthetic Movement* est un courant à la fois artistique et littéraire qui s'est développé en Angleterre dans les années 1880. Les principaux représentants que sont Oscar Wilde, Max Beerbohm ainsi que les artistes préraphaélites rejettent l'idée que l'art doit avoir un but moral ou social. Ils envisagent, en quelque sorte, un « art pour l'art ».

¹⁴⁵ Denis Diderot, *Essais sur la peinture*, 1766, édition critique établie par J. Assézat, Paris, Garnier Frères Editions, vol. 10, p. 508.

¹⁴⁶ Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *Considération sur les arts du dessin en France*, Paris, Desenne Editions, 1791.

1. De l'intimité....

Nombreuses sont les scènes représentées dans des intérieurs de type pompéien où les murs rouges viennent raviver les sujets. La délicatesse des poses et les couleurs douces presque « parfumées » des tableaux créent des ambiances calmes où règnent la plénitude et l'apaisement. Ce « bien être visuel » qui amène à la contemplation est accentué par des jeux de regard et de gestuel. Exit la violence dans les œuvres d'Alma-Tadema. Même un sujet tragique tel qu'*Agrippine rendant visite aux cendres de Germanicus* (ill. LXXIX) devient poétique. Allongée sur un lit, Agrippine tient dans ses mains l'urne cinéraire contenant les cendres de son défunt époux. Le drapé rouge qui l'entoure, fluide et léger vient adoucir cette scène douloureuse de vie privée.

Un autre point ne doit pas être négligé. Il s'agit bien évidemment du titre donné par l'artiste aux tableaux. Les intitulés qui accompagnent les peintures sont parfois suggestifs mais toujours en délicatesse à l'instar de *N'insistez pas, pour un toucher, je cède* (ill. LXXX). La frivolité n'est qu'évoquée et la retenue est de mise dans la mesure où l'artiste produit ses œuvres dans une Angleterre puritaine où la Reine Victoria gouverne d'une « main de fer dans un gant de velours » pour pasticher le propos tenu par Jean-Baptiste Bernadotte. De fait, la nudité des personnages est totalement absente. Elle n'est tolérée et acceptée que si les figures féminines et masculines représentent des dieux et des déesses de la mythologie. Or, ici ce ne sont que des simples mortels. Nous retiendrons tout de même la nudité d'un nourrisson jouant avec sa mère dans l'intimité du cocon familial. Le nouveau-né est allongé sur lit dont la forme a été dessinée par l'artiste. Encore une fois, le titre est évocateur : *Le Paradis terrestre* est un tableau réalisé en 1891 (ill. LXXXI).

Les thématiques du sentiment amoureux et de la galanterie sont également prépondérants l'œuvre de L. Alma-Tadema. Nombreux sont les têtes à têtes, les rendez-vous et les discussions sur un banc de marbre à l'ombre des arbres. Les jeux de regards des personnages figurés convient le spectateur à rentrer dans la scène. Transporté dans le passé, il devient observateur et participe au moment présent. Alma-

Tadema nous immerge le temps de quelques secondes dans la vie romaine et c'est cela qui fait toute la différence avec ces contemporains qui privilégient une Antiquité hermétique et impénétrable. Lawrence Alma-Tadema nous ouvre les portes de riches appartements pompéiens aux murs fraîchement peints, aux mobiliers d'intérieur précieux, aux sols recouverts de peaux de bête et aux vêtements raffinés et légers.

Toutefois, si la richesse et l'abondance des biens dominant, c'est qu'encore une fois, l'artiste s'inspire d'une classe sociale qu'il connaît et à laquelle il appartient : la bourgeoisie. Les riches pompéiens et romains représentés ne sont que le reflet de ses contemporains, même si Helen Zimmern affirme le contraire. Pour elle, « les tableaux que le maître nous donne ne sont pas des scènes modernes travesties en scènes classiques à l'aide de vêtements et d'accessoires, ni des imitations serviles de peintures pompéiennes, comme on en voit tant, aujourd'hui que l'Orient est à l'ordre du jour »¹⁴⁷.

Cette approche intimiste de la peinture de genre d'Alma-Tadema se caractérise aussi par le cadrage resserré de la scène et par des petits formats ; petits formats qui viendront orner les murs des riches demeures londoniennes. Une promiscuité se crée dès lors avec le spectateur qui est invité à se rapprocher au plus près de la peinture pour y observer la touche picturale ainsi que les très nombreux détails.

2. ...Aux festivités

Nous reconnaissons les tableaux de l'artiste par la douceur des poses et des couleurs mais aussi par le nombre restreint de personnages représentés. Cependant, ses scènes de genre ne sont pas sans nous rappeler les fêtes galantes si chères à Antoine Watteau.

Les Femmes d'Amphissa (ill. LXXXII) qui valut à l'artiste une récompense à l'Exposition universelle de Paris en 1889 présente les Thyades au lendemain des fêtes de débauches. Ces jeunes femmes, qui composent dans la mythologie gréco-latine le cortège du dieu de la fête et du vin Dionysos sont ici représentées alanguies sur le sol.

¹⁴⁷ Helen Zimmern, *op. cit.*

Elles se réveillent sous un jour éclatant. Leurs poses lascives et leurs vêtements froissés témoignent de la nuit d'ivresse passée. La scène est exclusivement féminine et les couleurs employées viennent comme l'affirmer : l'artiste use de teintes claires et pastel. Les Bacchanales sont une des rares thématiques abordées par l'artiste pour évoquer et proposer des scènes de genre festives de l'Antiquité. En effet, ce sont dans ces fêtes religieuses en l'honneur de Dionysos-Bacchus que l'artiste a puisé ses idées. Ivresses, débauches et débordements sont les maîtres mots pour décrire ces événements dionysiaques et qui seront réinvestis dans des scènes de genre de plus grand format. Sont à noter ici les effets de groupes et de détails. Cette grande scène joue sur les échelles, entre regard éloigné, et regard approché. Pour autant, si Alma-Tadema présente des scènes fortement érotiques, il arrive à les doser de sorte que tout est représenté en subtilité : la nudité n'est nullement figurée. Nous retiendrons aussi, daté de 1870 *La Fête des vendanges* (ill. LXXXIII), *Les Bacchanales* (ill. LXXXIV) réalisé un an plus tard ainsi que *l'Hommage à Bacchus* (ill. LXXXV) ponctuant cette série en 1889.

Dans un autre registre, la *Danse pyrrhique* (ill. LXXXVI) présente, quant à elle, deux fantassins armés et appelés hoplites. Datée de 1869, c'est une des toutes premières peintures présentant une scène d'action. Également nommée « danse en armes », c'est cette danse religieuse que l'artiste reprend et nous présente. Nombreuses sont les lignes de force et les diagonales qui viennent dynamiser le tableau.

Les fêtes sont presque toujours en lien avec la religion et la mythologie dans l'œuvre de l'artiste. « Presque » car *Le Printemps* (ill. LXXXVII), peint en 1894, est inspiré d'une fête britannique : *the May Day*. Le 1^{er} mai, les parents britanniques envoient leurs enfants chercher des fleurs en cette journée célébrant la fertilité des terres. Cet événement a été re-transposé par Alma-Tadema dans la civilisation passée. Architectures, vêtements et instruments de musiques sont tous fortement inspirés de l'Antiquité.

B. Glissement entre scène de genre et peinture d'Histoire

Ce que nous appelons « peinture d'Histoire » est un genre pictural qui se situe au plus haut dans la hiérarchie des genres instaurée par André Félibien. Les sujets peints sont divers : mythologie, histoire contemporaine, grands événements historiques ou allégories. Ce sont autant de thématiques qui peuvent être traitées et être caractéristiques de ce genre de production. L'interprétation et la réflexion doivent par la suite faire réagir le spectateur qui doit déchiffrer le message moral dissimulé au travers de ces *Exempla virtutis*. Peut-on percevoir dans le travail du « peintre du marbre » certaines peintures d'Histoire ?

1. Une peinture d'Histoire à priori mineure dans la démarche de l'artiste

Nous avons jusqu'à présent envisagé les représentations dionysiaques comme scènes de genre qui peuvent s'apparenter à des fêtes galantes où rencontres, danses et religion se confondent. Toutefois, ces mêmes scènes pourraient être rapprochées de la peinture d'Histoire. Nous pouvons envisager les peintures précédemment citées comme témoignages et événements religieux retranscrits picturalement, se rapprochant ainsi du statut pictural classé au plus haut dans la hiérarchie des genres. Il est toutefois important de souligner dès à présent que cette supposition ne trouve d'échos dans aucune publication consacrée à l'artiste.

Bien évidemment, *Prétextat adressant des reproches à Frédégonde qui vient le visiter à son lit de mort* ou *La Mort de Cléopâtre* peuvent être qualifiées de peinture d'Histoire. Néanmoins, il s'agit de tableaux antérieurs à la période qui nous intéresse ici. L'Antiquité « historiée » semble peu traitée par Lawrence Alma-Tadema. Cependant, nous pouvons observer que la scène de genre peut glisser vers la peinture d'histoire. Cette perméabilité est défendable. Ne pourrions-nous pas envisager *Phidias montrant la frise du Parthénon à ses amis* comme une production rejoignant le haut de l'échelle ? Ce qui retient ses scènes au bas de la hiérarchie reste indéniablement le petit format de ses peintures.

Rares sont les tableaux de grands formats dans la production de l'artiste. Scènes d'intérieur et intimité constituent le gage d'une peinture victorienne de petite dimension à destination des salons. Néanmoins, une réalisation peut être qualifiée de peinture d'Histoire, de par son sujet traité et son format imposant. Il s'agit des *Roses d'Héliogabale*, réalisé en 1888 (ill. LXXXVIII).

2. *Les Roses d'Héliogabale : une peinture d'Histoire singulière*

D'un format conséquent (132,1 cm x 213,9 cm), ce tableau s'impose. Cette œuvre, contrairement aux autres, n'a pas été la réponse à une commande. Il s'agit plutôt d'une création personnelle. En effet, Alma-Tadema est, à cette période, un des artistes les plus en vogue. Envisager l'absence de commande est donc totalement plausible. *Les Roses d'Héliogabale* a été exposé l'année même de sa réalisation, en 1888, à la Royal Academy. Suivront d'autres lieux d'exposition prestigieux.

Ce tableau nous propose d'observer une histoire romaine tragique : Héliogabale, jeune empereur de 218 à 222 de notre ère, utilisa, d'après le récit de l'*Historia Augusta* « le toit réversible d'une salle de banquet pour faire tomber en abondance des violettes et d'autres fleurs sur ses courtisans, de telle manière que plusieurs d'entre eux, incapables d'émerger à la surface moururent étouffés »¹⁴⁸. Alma-Tadema utilise ici une source non plus archéologique mais historiographique et littéraire. C'est cet épisode au registre tragique qui nous est offert à la vue. Toutefois, le spectateur n'est ni sujet à la compassion ni à la tristesse. L'attitude et les visages des romains qui s'étouffent sont calmes et plaisants. Les expressions et gestuelles ainsi que la palette chromatique claire et voluptueuse ne peuvent indiquer au premier abord qu'il s'agit d'une scène cruelle et mortelle. Une femme parée de fleurs dans les cheveux nous observe avec un regard paisible, n'indique en rien le danger. Une autre semble nager parmi les milliers de

¹⁴⁸ *Historia Augusta*, « Antonius Heliogabalus », (fin du IV^e siècle ap. J.-C.), Cambridge, Loeb classical Library Editions, 1924, 21.5, p.148. : « oppressit in tricliniis versatilibus parasitos suos violis et floribus, sic ut animam aliqui efflaverint, cum erepere ad summum non possent. »

pétales de roses sous le regard impassible de l'empereur romain¹⁴⁹. Nous n'omettrons pas de constater que les violettes ont été remplacées par des roses ; les roses étant un symbole fort de l'Angleterre. L'artiste s'autorise également d'autres libertés en remplaçant le banquet sous les auspices de Bacchus, à travers des fêtes dionysiaques. En effet, la joueuse d'*aulos*¹⁵⁰ en arrière-plan est vêtue d'une peau de bête et peut être apparentée à une bacchante.

Si Alma-Tadema ose s'affranchir de certains éléments, l'appel de l'archéologie et de la véracité de la représentation sont bien trop forts pour lui, et le constat est tel, qu'il ne peut pas y résister. Ainsi, il ne peut inventer le visage de l'empereur Héliogabale. C'est ainsi à partir d'un buste du syrien appartenant au musée du Capitole à Rome qu'il a reconstitué les traits de son visage.

Si aujourd'hui, dans un élan de redécouverte de la peinture victorienne ce tableau des *Roses d'Héliogabale* attire les foules, il a été le symbole, à la fin du XIX^e siècle de la « décadence et l'ennui »¹⁵¹.

C. Un genre pictural critiqué : une peinture *kitsch* ?

Critiquée et dépréciée durant tout le XX^e siècle, la peinture victorienne tant à être réévaluée aujourd'hui. Durant longtemps elle a été qualifiée de *kitsch*. Le *kitsch* est, par définition, « le caractère esthétique d'œuvres et d'objets, souvent à grande diffusion, dont les traits dominants sont l'inauthenticité, la surcharge, le cumul des matières ou des fonctions et souvent le mauvais goût ou la médiocrité »¹⁵². Son origine remonte aux années 1880 et provient du vocable anglais *sketches* signifiant « esquisses vites

¹⁴⁹ Antonius Heliogabalus, dit Héliogabale ou Elagabal a été empereur romain de 218 à 222. Il est issu d'une dynastie de grands empereurs. En effet, il est par sa mère, le petit-neveu par alliance de Septime Sévère et le neveu de Caracalla.

¹⁵⁰ Proche du hautbois, le *aulos* est une flûte double fréquemment utilisée dans l'Antiquité.

¹⁵¹ Vocabulaire issu du catalogue de presse de l'exposition *Désirs et Volupté à l'Epoque victorienne*.

¹⁵² Cette définition est tirée du Trésor de la Langue Française (TLF), [en ligne], consulté le 12 mai 2014.

bâclées »¹⁵³. Dans les années 1920, le terme allemand *kitschier* sert la distinction entre les peintres de l'avant-garde et leurs prédécesseurs académiques. Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno, dans sa *Théorie esthétique* (écrit inachevé, paru en première édition en 1970) l'envisage comme « simulation de sentiments inexistantes »¹⁵⁴. L'adjectif *kitsch* est utilisé en France pour la première fois en 1971. Ainsi, nous nous devons de l'utiliser à bon escient afin d'éviter tout anachronisme. Nous privilégierons donc ici les termes de désuet, démodé et trivial, même si le travail d'Alma-Tadema peut, pour certaines personnes aujourd'hui, être qualifiée de *kitsch*.

1. Une peinture vouée à l'oubli

Les riches industriels victoriens se passionnent pour une Antiquité qui est en pleine redécouverte et qui fait rêver. Les épouses britanniques « rangées » dans leurs demeures s'évadent grâce aux visions idylliques d'une Antiquité baignée de soleil et de ciel bleu, s'imaginent vivre les scènes et y sont comme transposés. Dans le catalogue de l'exposition *The Great Age of British Watercolours 1750-1880* datée de 1993, les auteurs, Anne Lyles et Andrew Wilton, évoquent le *Phidias montrant la frise du Parthénon à ses amis*. Selon leurs dires, « on croirait voir des visiteurs de l'époque victorienne assister au vernissage de l'exposition de l'un de leurs "princes des peintres" »¹⁵⁵.

Un temps ovationnée, cette peinture connaît cependant un déclin jusqu'à être oubliée. Les avant-gardes ont pris le dessus en proposant des peintures novatrices et renouvellent le genre. « Désuet », « démodé » ou bien « trivial » sont autant de termes qui peuvent qualifier les scènes de genre romano-pompéiennes de l'artiste, et au sens plus large de ses contemporains issus de l'*Aesthetic Movement*. John Ruskin éminent critique d'art va jusqu'à dire qu'Alma-Tadema est le plus mauvais peintre du XIX^e siècle. Ce jugement est pour le moins cinglant et fortement dépréciatif mais peut

¹⁵³ Norbert Wolf, *L'art des salons : le triomphe de la peinture du XIX^e siècle*, Paris, Citadelles & Mazenod Editions, 2012, p.220.

¹⁵⁴ Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck Editions, 1989, p. 304.

¹⁵⁵ Anne Lisle & Andrew Wilton, *The Great Age of British Watercolours 1750-1880*, cat. exp. Royal Academy of Art, London, , 15 janvier-12 avril 1993, Munich, Prestel-Verlag Editions, 1993, p. 82.

s'expliquer. L'Antiquité rendue lisse et prude finit par laisser une partie du public averti au profit de réalisations issues de l'avant-garde. John Collier, élève de Lawrence Alma-Tadema affirme même qu' « il est impossible de réconcilier l'art d'Alma-Tadema à celui de Matisse, Gauguin et Picasso »¹⁵⁶.

L'embellissement à l'excès peut en outre expliquer ce désintérêt. Les larges encadrements dorés à la feuille d'or qui viennent orner et épouser les tableaux ont pu y contribuer.

2. Une peinture victorienne exclusivement

Les œuvres d'Alma-Tadema ne trouvent pas ou peu de succès en France. Si elles ont été bien reçues lors des Expositions Universelles et des Salons, le public n'a pas été assez séduit pour aller jusqu'à les acheter. Les échanges artistiques entre France et Angleterre n'ont pas eu lieu. Au sein de l'introduction de sa *Peinture anglaise contemporaine 1844-1894*, Robert de la Sizeranne, historien de l'art et esthéticien n'a pas hésité à dire que « nous avons une notion plus claire de l'école de Phidias ou de l'art des Pharaons que de la peinture anglaise-qui est à deux heures de la France et qui est vivante »¹⁵⁷. Cette citation suppose qu'en 1895, la peinture anglaise n'est que très peu connue. Les avant-gardes artistiques telles que les courants impressionnistes, post-impressionnistes et fauves ont tellement de poids qu'elles ne laissent aucune place pour une peinture victorienne qualifiable d'académique et d'un autre temps.

Nous avons pu observer tout au long de cette partie la frontière poreuse entre la scène de genre et la peinture d'Histoire dans l'œuvre de Lawrence Alma-Tadema. La représentation d'une civilisation passée et destinée à une élite a finalement suscité le rejet au profit des avant-gardes se voulant plus novatrices. Toutefois, certains artistes

¹⁵⁶ Cette citation est tirée de Vern Grosvenor Swanson, *Alma-Tadema : The Painter of the Victorian Vision of the Ancient World*, Londres, Ash & Grant Editions, 1977, p. 43. Traduction libre de "it is impossible to reconcile the art of Alma-Tadema with that of Matisse, Gauguin and Picasso".

¹⁵⁷ Robert de la Sizeranne, *Peinture anglaise contemporaine 1844-1894*, Paris, Hachette Editions, 1895.

se sont directement ou indirectement inspirés du « peintre du marbre ». Intéressons-nous maintenant à ces artistes, qui, essayant la critique ont persisté et poursuivi dans cette voie d'une Antiquité à la fois quotidienne et évasive.

III. Influences du « peintre du marbre »

A. Jean-Léon Gérôme comme source d'inspiration

Lawrence Alma-Tadema et le peintre « néo-grec » français Jean-Léon Gérôme se seraient rencontrés pour la première fois en France en 1864, certainement après un voyage en Italie et suite à sa médaille d'or remportée pour son *Comment on s'amusait en Egypte il y a 3000 ans*. Les productions du Français deviennent dès lors une source d'inspiration complémentaire et majeure même si la subtilité des productions de L. Alma-Tadema semble se distinguer de l'érotisme et du fantasme de certaines œuvres de J.-L. Gérôme.

1. Influences réciproques

C'est le regard neuf et innovant porté sur l'Antiquité gréco-latine de Gérôme qui va influencer L. Alma-Tadema à produire des œuvres dans cette même veine : se détacher d'une Antiquité néoclassique pour en proposer une autre moins morale et plus portée sur la contemplation. C'est une peinture de cette veine, plus novatrice, que Lawrence Alma-Tadema propose et expose Outre-Manche.

Lawrence Alma-Tadema et Jean-Léon Gérôme réinvestissent la polychromie dans leurs productions respectives. S'il est couramment écrit que c'est le Français qui a influencé le Britannique, force est de constater que les inspirations sont mutuelles. En effet, en 1871, Alma-Tadema réalise une huile sur toile intitulée *La Peinture sur poterie* (ill. LXXXIX). La scène présente deux jeunes athéniennes peignant des céramiques à figure rouge dans leur atelier. La personne figurée au premier plan effectue un geste de recul pour observer sa réalisation, action qui est habituelle pour tout peintre qui

souhaite porter un regard d'ensemble sur sa production. Deux années plus tard, Gérôme peint *Sculpturae vitam insufflat pictura* (ill. XC). Une jeune artiste dans son atelier peint de couleurs vives une série de statuettes représentant une femme au cerceau. Encore une fois, le geste de recul est identique et les deux tableaux sont orientés dans le même sens. Une telle similitude peut laisser penser que Gérôme a observé l'œuvre d'Alma-Tadema. Cette supposition s'avère plausible car, en 1879, éclate la guerre franco-prussienne. Certains artistes français tels que Claude Monet, Camille Pissarro ou bien Jean-Léon Gérôme se sont exilés à Londres dans le but de fuir les troupes allemandes. Ce dernier a donc très bien pu retrouver Alma-Tadema, car n'oublions pas que les deux artistes s'étaient rencontrés auparavant et se côtoyaient déjà.

2. *L'heure dorée : l'Hommage d'Alma-Tadema à Gérôme*

En 1904, Jean-Léon Gérôme décède. Le « néo-grec » marque pour ainsi dire la fin d'une époque, celle d'une peinture presque décorative, aujourd'hui tombée en désuétude et dont les œuvres ne sont plus que reléguées dans les réserves des musées et les greniers des collectionneurs. Lawrence Alma-Tadema, décide alors de rendre hommage à l'artiste disparu en réalisant quatre années après sa mort *L'heure dorée* (ill. XCI). Ce portrait figure une jeune Britannique qui observe avec attention une statuette de danseuse au cerceau. La sculpture représentée fait bien évidemment référence à Gérôme. Pensons à *Tanagra* qui tient dans sa main la même statuette. Cette citation témoigne de l'intérêt porté du peintre britannique au peintre français. Le titre évoque un âge d'or perdu et la fin d'une peinture académique présentant une Antiquité plus quotidienne.

Si Alma-Tadema et Gérôme se sont influencés mutuellement, un autre artiste Britannique va venir s'enrichir et réinvestir l'iconographie et l'esthétique de Lawrence Alma-Tadema : il s'agit de John William Godward.

B. Dans les pas d'Alma-Tadema : John William Godward

1. *Sa place dans la peinture britannique*

Cet artiste Britannique, né en 1861 et décédé en 1922 est associé à la fin de mouvance préraphaélite. Les sources sur ce peintre sont relativement limitées. Rares sont les écrits qui le concernent. Peu connu en France, il a toujours été associé à Alma-Tadema, comme si un statut autonome de peintre lui était interdit, surpassé qu'il serait par son maître. Sa pratique artistique ne trouve de grands succès. Si la prouesse technique et la douceur de ses sujets sont indéniablement présentes, elles sont comme happées par les peintures d'avant-garde de cette fin XIX^e et début XX^e siècle. Il se distingue toutefois d'Alma-Tadema mais également du contemporain de ce dernier Edmund Blair Leighton pour ses qualités de portraitiste. L'art du portrait est ici revu et corrigé dans un cadre à l'antique et est à la base de sa pratique.

2. *Similitude avec la peinture d'Alma-Tadema : vers un phénomène de copie ?*

Vern Grosvenor Swanson qui a rédigé la biographie et le catalogue raisonné de l'œuvre d'Alma-Tadema est également l'auteur d'une monographie portant sur ce peintre en 1997 : *John William Godward : The Eclipse of Classicism*. Selon lui, Godward s'est « rapidement établi une réputation pour ses peintures représentant des jeunes femmes dans un cadre classique et pour sa capacité à transmettre avec une sensibilité et une grande maîtrise technique les textures de chair, marbre, fourrure et tissus »¹⁵⁸. Une telle définition pourrait aussi tout à fait définir le travail de Lawrence Alma-Tadema.

Certaines scènes de genre romano-pompéiennes de John William Godward reprennent à l'identique les motifs et les thèmes utilisés par son mentor : intérieurs

¹⁵⁸ Vern Grosvenor Swanson, *John William Godward : The Eclipse of Classicism*, Woodbridge, Antique Collector's club Editions, 1997, p. 91. Traduction libre de : "quickly established a reputation for his paintings of young women in a classical setting and his ability to convey with sensitivity and technical mastery the feel of contrasting textures, flesh, marble, fur and fabrics".

antiques aux murs rouge pompéien ouverts sur l'extérieur, mobiliers riches, marbres veinés, peaux de bêtes sur le sol, femmes vêtus de drapés légers et vaporeux, poses alanguies, discussions ou encore joueuses d'*aulos*. La similitude est telle que confondre les productions de ces deux peintres victoriens est totalement possible. Ne pourrions-nous pas parler de copie et de réappropriation de l'oeuvre d'Alma-Tadema à la vue du *Cadeau d'anniversaire* (ill. XCII), de *La douce sieste d'une journée d'été* (ill. XCIII), de *Devant l'autel dans un jardin à Pompéi* (ill. XCIV) ou encore de *La vieille histoire* (ill. XCV) datés respectivement de 1889, 1891 et 1892 ?

Les factures « léchées » ainsi que les formes sont réutilisées. Une similitude, issue d'un autre registre est également à souligner. Il s'agit des titres choisis. En effet, ils sont eux aussi très évocateurs et subtils et peuvent rappeler des titres donnés à des poèmes puisqu'un bon nombre prennent la forme des phrases nominales. Ces intitulés invitent le spectateur au voyage et peuvent nous rappeler les vers de l'« Invitation au voyage » de Charles Baudelaire :

[...]
Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté.
[...]¹⁵⁹

3. Influences et autonomie : un artiste qui se doit d'être reconsidéré

Contrairement à Lawrence Alma-Tadema qui n'a pas osé une seule fois affirmer la nudité, John William Godward n'hésite pas à figurer des corps féminins nus. Le corps est fantasmé, idéalisé voire déifié. Si l'artiste s'autorise cette idéalisation c'est aussi car le règne de la Reine Victoria est sur le déclin. En 1901, l'année du décès de cette dernière, il peint une *Jeune femme à l'étoffe jaune* (ill. XCVI): la chasteté et la prudence laissent place à la frivolité et aux poses suggestives. La femme n'est plus une muse, elle devient une simple dame romaine. La sensualité d'*Athénais* (ill. XCVII) (1908) est elle aussi exacerbée. Elle est marquée par la transparence des tissus qui laisse voir son corps et en particulier sa poitrine. Le *contrapposto* accentue les jeux de courbes

¹⁵⁹ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, « L'Invitation au voyage », 1857.

de la jeune femme. Sa pose ainsi que la blancheur de son corps rappellent la sculpture grecque classique. Pour idéaliser et fantasmer le corps féminin, Godward réutilise aussi des thématiques abordées quelques années auparavant par Chassériau et Gérôme à l'instar de celle du *Tepidarium*.

Les influences sont fortes dans le travail de J.-W. Godward et peuvent se confondre avec les réalisations de ses contemporains. Cependant, un détail peut permettre d'identifier ses peintures. Il s'agit de la vivacité des couleurs. Si les couleurs des scènes romano-pompéiennes de Sir Lawrence Alma-Tadema sont de teintes claires et pastelées, celles de John William Godward sont bien plus vives et prononcées. La ligne est également plus nette et moins vaporeuse.

Ce « discipline de M. Alma-Tadema »¹⁶⁰ se suicide à l'âge de 61 ans et marque, de fait, la fin d'une peinture victorienne. Nous proposons maintenant d'évoquer une jeune peintre non pas Anglaise mais Belge. « Evoquée » seulement dans la mesure où les sources la concernant sont totalement inexistantes : il s'agit de Diana Coomans.

C. L'Antiquité de Diana Coomans

1. La Belgique comme origine commune

Tout comme Sir Lawrence Alma-Tadema, Diana Coomans est née en Belgique. Elle et sa sœur Héva se sont adonnées à la peinture. Leur père Joseph était lui-même peintre et s'est formé à Anvers. Les seuls renseignements trouvés sur Diana Coomans n'ont été évoqués que par deux auteurs. David Karel, dans son *Dictionnaire des artistes de langue française et américaine du nord : peintres, sculpteurs, dessinateurs, graveurs, photographes, orfèvres* parut en 1992 ne cite que cette information :

COOMANS, DIANA

Née en 1865, Française. Peintre. Mme Diana Coomans arriva à New-York sur le *Champagne* le 3 novembre 1890 avec J.-J. Benjamin-Constant

¹⁶⁰ *Morning Post*, 19 mars, 1890, cité dans Vern Grosvenor Swanson, *op. cit.* John William Godward...

et Mlle Héva Coomans. Ils avaient voyagé en première classe. Diana Coomans débarqua de nouveau à New-York le 8 février 1897 et affirma l'intention de faire un « séjour prolongé ». Elle avait fait traversée sur le *Normandie* avec Héva Coomans.¹⁶¹

Hilary Bell, contemporaine de l'artiste avait, quant à elle, rédigé un article paru dans *The Monthly Illustrator* en juin 1895. Sobrement intitulé « Heredity in Art », il était consacré aux sœurs Coomans. Diana Coomans y apparaissait d'ailleurs comme co-auteur, présentant quelques-unes de ses réalisations afin d'illustrer les propos. L'article proposait une analyse picturale superficielle des œuvres des deux sœurs et exposait quelques critiques à propos de leurs techniques : « elle [Diana] a quelques lacunes pour le clair-obscur et elle doit essayer de lier les jambes et les pieds de ses modèles de façon plus harmonieuse au corps »¹⁶².

2. Une Antiquité quotidienne

Diana Coomans cherche à représenter une Antiquité vécue et quotidienne. Nombreuses sont les scènes de genre représentant des jeunes femmes dans leur quotidien. *Pomone* (ill. XCVIII), divinité des fruits prend les traits d'une jeune femme tendant une pomme de sa main. Elle est assise sur le rebord d'un temple d'ordre ionique identifiable par sa base composée d'un tore et de scoties. Un autre temple, en arrière-plan présente des traces de polychromies sur l'entablement. *Anticipation* (ill. XCIX) présente une autre jeune femme ressemblant fortement à Pomone. Elle s'appuie sur un muret également peint et observe le paysage. *Au puits*, quant à lui (ill. C) figure de jeunes grecques qui se rendent chercher de l'eau les unes derrière les autres, au puits, comme le nom de l'œuvre l'indique. Elles remplissent leurs hydries. Ces scènes sont toutes très quotidiennes. L'Antiquité, pour D. Coomans, passe aussi par la représentation de quelques scènes mythologiques telles que *L'Hommage à Cupidon* (ill. CI) et *Les Trois Grâces* (ill. CII). L'artiste se détache néanmoins d'une peinture

¹⁶¹ David Karel, *Dictionnaire des artistes de langue française et américaine du nord : peintres, sculpteurs, dessinateurs, graveurs, photographes, orfèvres*, Québec, Presses de l'université de Laval Editions, 1992, p.192.

¹⁶² Hillary Bell, Diana Coomans, « Heredity in Art », dans *The Monthly Illustrator*, Vol. 4, 1895, p. 276.

d'Histoire au profit d'une peinture de salon, de « boudoir », dans une lignée rappelant les recherches menées par Alma-Tadema, Godward. Sa touche picturale est toutefois plus légère et un peu moins précise. Elle renonce au mythe du héros grec en nous présentant des romains dans leur vie ordinaire tout comme ses paires l'ont fait auparavant.

Lawrence Alma-Tadema a proposé des représentations de l'Antiquité romaine basées en majeure partie sur l'archéologie. Le terme de citation peut être employé pour qualifier ses productions. En effet, il cite et réinvestit architectures, mobiliers archéologiques, sculptures et peintures murales afin de se recréer un univers matériel à la limite du fantasme. L'univers Antique et fantasmé ne se limite pas à ses productions. En effet, l'artiste a vécu dans un appartement londonien richement décoré de fresques pompéiennes, avec son mobilier d'intérieur, ses sculptures et ses peaux de bêtes, éléments si fréquents dans ses peintures (ill. CIII). Les débats sur la polychromie trouvent aussi un écho dans la majorité des peintures de ce dernier et de fait nous informent sur son parti-pris : Alma-Tadema est un partisan de la couleur. Les figurations de scènes intimistes et quotidiennes perdurent dans les réalisations de John-William Godward et Diana Coomans. Si la jeune peintre propose tout comme Alma-Tadema des mises à scène de jeunes femmes prudes, Godward quant à lui, n'hésite plus à représenter des femmes nues par l'intermédiaire de l'Antiquité. Est-ce l'expression de fantasme ou un souhait d'évolution picturale ?

CONCLUSION

Cette présente étude nous a menés sur divers pistes de réflexions pour évoquer « le retour à l'Antique ». Ce « retour » a été pensé sous divers aspects :

L'archéologie et ses protagonistes ont permis le renouveau et le retour d'une Antiquité plus matérielle, quotidienne et en couleur,

Les Envois de Rome ont favorisé la diffusion d'un monde Grec et Romain non plus blanc mais peint,

Les artistes au sens large, qu'ils soient peintres, sculptures, architectes ou orfèvres se sont inspirés de ces sources d'information pour proposer le retour d'une Antiquité non plus néoclassique mais véridique.

Cet objet d'étude, envisagé sous un nouveau jour, permet de passer, par ses représentations familières et quotidiennes, d'une peinture d'Histoire à une peinture de genre. Elle vient révolutionner la hiérarchie établie. L'effervescence autour de cette Antiquité retrouvée est indéniablement présente et les critiques s'en donnent à cœur joie pour l'évoquer. La critique fut d'abord positive puis les artistes d'avant-garde ont mis un point d'honneur à la dénigrer. L'exemple le plus probant est peut-être la représentation du corps féminin, particulièrement fantasmé qui rencontre nombre de détracteurs. Les peintres d'avant-garde ressentent un besoin de renouveau et de liberté. Ils veulent laisser libre cours à leurs interprétations et ressentis personnels sans être dépendants du cadre antique imposé par l'Académie. Ils acceptent de refuser la protection que leur donnait l'Antique. L'archéologie garde sa place dans l'Histoire mais n'est plus le nerf moteur des nouvelles créations picturales. Toutefois elle présente toujours un intérêt certain pour les architectes qui produisent des Envois jusqu'en 1968.

Durant le XX^e siècle, ces peintures « pompiers » rejoignent les réserves des musées. L'évolution de la société avide de plus de libertés a vraisemblablement participé à ce que les historiens de l'art citent essentiellement les peintres d'avant-

garde. Plus tard, certains d'entre eux, à l'instar de Jacques Thuillier en 1980, déplorent que des œuvres d'une telle richesse, qui ont marqué une si longue période de l'histoire, ne soient pas mentionnées à leur juste place dans les écrits, ni exposées dans les musées. Ces œuvres picturales sont aujourd'hui redécouvertes par l'intermédiaire d'expositions temporaires dont les thématiques sont portées sur les représentations de l'Antiquité dans un sens relativement large avec, un ligne de mire, le canon féminin. Il serait pourtant intéressant d'envisager ces œuvres comme point de départ d'un genre cinématographique singulier : le *peplum*.

En effet, des artistes tels que Jean-Léon Gérôme et Lawrence Alma-Tadema ouvrent la voie à ces films de grands spectacles par leurs scènes antiques grandiloquentes. Norbert Wolf, dans *L'art des salons : le triomphe de la peinture du XIX^e siècle* l'évoque succinctement : « Si l'on examine certaines de ses créations [à Alma-Tadema] -*La mort du fils aîné du pharaon, La découverte de Moïse, Joseph contremaître des greniers du pharaon-*, on a l'impression que s'annonce une nouvelle sorte de spectacle : le cinéma. Car ce genre de peinture orientaliste connaissait tous les ressorts que l'exotisme sur grand écran n'avait plus qu'à mettre en mouvement »¹⁶³. Nous pouvons voir *in fine* dans le *Printemps* d'Alma-Tadema le *Cléopâtre* de Cecil B DeMille (1934) et en *Pollice verso* de Gérôme le *Spartacus* de Stanley Kubrick (1960).

¹⁶³ Norbert Wolf, *op. cit.* p. 220.

BIBLIOGRAPHIE

I. Témoignages de l'Antiquité gréco-latine

OVIDE, *Les Métamorphoses*, livre X, Paris, Les Belles Lettres Editions, 2009.

PAUSANIAS, *Descriptions de la Grèce*, tome I, livre I, texte établi par Michel Casevitz et traduit par Jean Pouilloux, Paris, Les Belles Lettres Editions, 2009.

PLATON, *La République*, livre IV, texte traduit par Léon Robin, Paris, La Pléiade Editions, 1942.

PLINE L'ANCIEN, *Histoires naturelles*, livre XXXV, texte traduit par Jean-Michel Croisille, Paris, Les Belles Lettres Editions, 1947.

PLUTARQUE, *Vies*, tome II, texte traduit et édité par Emile Chambry, Robert Flaceliere et Marcel Juneaux, Paris, Les Belles Lettres Editions, 2003.

VITRUVÉ, *De l'architecture*, livre VII, texte établi et traduit par Bernard Liou et Michel Zuinghedau, Paris, Les Belles Lettres Editions, 2003.

II. XVIII^e siècle

1. Classements et descriptions

DE MONTFAUCON Bernard, *L'Antiquité expliquée et présentée en figures*, Paris, 1719.

WINCKELMANN Johann Joachim, *Geschichte der Kunst des Altertums (Histoire de l'art chez les Anciens)*, 1764, première traduction française par M. Sellius, 2 vol., Paris, Saillant Editions, 1766 puis seconde traduction par M. Huber, 3 vol., Paris, 1789.

WINCKELMANN Johann Joachim, *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, 1755, traduction française de Marianne Charrière, Marseille, Jacqueline Chambon Editions, 1991.

2. *Échanges*

QUATREMERE DE QUINCY Antoine Chrysostome, *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie* (1796), Paris, Macula Editions, 1989, p. 100.

WINCKELMANN Johann Joachim, *Recueil de lettres de M. Winckelmann, sur les découvertes faites à Herculanum, à Stabia, à Caferte et à Rome*, lettre VIII, 1784.

III. XIX^e siècle

1. *Expéditions et voyages*

BLOUET Guillaume-Abel, *Expédition scientifique de Morée, ordonnée par le gouvernement français. Architecture, sculptures, inscriptions et vues du Péloponnèse, des Cyclades et de l'Attique / mesurées, dessinées, recueillies et publiées par Abel Blouet, Amable Ravoisié, Achille Poirot, Félix Trézel et Frédéric de Gournay, ses collaborateurs*, (3^{ème} volume, 1831-1838), Bibliothèque nationale de France, Gallica Bibliothèque numérique [en ligne], consulté le 13 octobre 2012, URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5562220x>

LECHAT Henri, « Les fouilles de l'Acropole », dans *Bulletin de correspondance hellénique*, 1888, volume 12, pp. 430-440.

PEZANT Adolphe, *Voyage pittoresque à Pompéi, Herculanum, au Vésuve, à Rome et à Naples, avec planches*, Paris, Chez Crétaïne Editions, 1839.

RAVETT Nicholas & STUART James, *The Antiquities of Athens and other monuments of Greece*, (1762), Londres, Charles Tilt Editions, 1837.

2. *Critique d'art & Salons*

ABOUT Edmond, *Le Salon de 1867*, Paris, Hachette Editions, 1868.

BAUDELAIRE Charles, *Curiosités esthétiques. L'art romantique*, Paris, Bordas Editions, 1990.

BLANC Charles, *Les artistes de mon temps*, Paris, Firmin-Didot Editions, 1876.

DELABORDE Henri, *Etude sur les Beaux-Arts en France et en Italie*, Paris, Jules Renouard Librairie Editions, 1864.

DELABORDE Henri, *Mélanges sur l'art contemporain*, Paris, Jules Renouard Librairie Editions, 1864.

GARNIER Charles, *A travers les arts. Causeries et mélanges*, Paris, 1869, p. 283-284.

INGRES Jean-Auguste-Dominique, GOETZ Adrien, *Écrits sur l'art*, Paris, B. Grasset Editions, 2013.

MERSON Olivier, *La peinture en France*, Paris, E. Dentu Editions, 1861.

ZOLA Emile, *Ecrits sur l'art*, Paris, Gallimard Editions, 1993.

3. *Biographies d'artistes*

ACKERMAN Gérald, *Jean-Léon Gérôme : Notes autobiographiques, présentées et annotées*, (1874) Vesoul, S.A.L.S.A. Editions, 1981.

ACKERMAN Gérald, *La Vie et l'œuvre de Jean-Léon Gérôme*, Courbevoie, ACR Internationale Editions, 1992.

ABOUT Edmond, *Nos artistes au Salon de 1857*, Paris, Hachette Editions, 1858.

BELL Hillary, COOMANS Diana, « Heredity in Art », dans *The Monthly Illustrator*, Vol. 4, 1895, pp. 269-276.

BLANC Charles, *Ingres, sa vie et ses ouvrages*, Paris, Jules Renouard Editions, 1870.

CLARETIE Jules, *Peintres & Sculpteurs contemporains (deuxième série), Artistes vivants au 1^{er} janvier 1881. Gérôme*, Paris, Librairie des Bibliophiles Editions, 1880.

CLARETIE Jules, « J.-L. Gérôme », dans SOCIETE D'AQUARELLISTES FRANÇAIS, *Grands peintres français et étrangers : ouvrage d'art, publié avec le concours artistique des maîtres; texte par les principaux critiques d'art*, Paris, H. Launette Editions, 1884-1886.

DUMAS Alexandre, *L'art et les artistes contemporains au Salon de 1859*, Paris, Librairie Nouvelle Editions, 1859.

EUDEL Paul, « Les ateliers de peintres, Léon Gérôme », dans *L'Illustration*, 17 avril 1886.

GALICHON Emile, « M. Gérôme, peintre ethnographe », dans *Gazette des Beaux-Arts*, tome 24, Paris, février 1868.

HALLER Gustave, *Nos grands peintres*, Paris, Goupil et Cie Editions, 1899.

HERING Fanny Field, *Gérôme, his Life and Works*, New York, 1892.

LAVOIX Henri, « Gustave Boulanger », dans SOCIETE D'AQUARELLISTES FRANÇAIS, *Grands peintres français et étrangers : ouvrage d'art, publié avec le concours artistique des maîtres; texte par les principaux critiques d'art*, Paris, H. Launette Editions, 1884-1886.

SOCIETE D'AQUARELLISTES FRANÇAIS, *Grands peintres français et étrangers : ouvrage d'art, publié avec le concours artistique des maîtres; texte par les principaux critiques d'art*, Paris, H. Launette Editions, 1884-1886.

TIMBAL Charles, « Gérôme », dans *La Gazette des Beaux-Arts Editions*, 1876.

ZIMMERN Helen, « Alma-Tadéma », dans SOCIETE D'AQUARELLISTES FRANÇAIS, *Grands peintres français et étrangers : ouvrage d'art, publié avec le concours artistique des maîtres; texte par les principaux critiques d'art*, Paris, H. Launette Editions, 1884-1886.

4. Etudes de cas

DROST Wolfgang, « Colour, Sculpture, Mimesis », dans *The Colour of sculptures*, 1840-1910.

BEULE Charles Ernest, « La statuaire d'or et d'ivoire : La Minerve de M. Simart », dans *La Revue des deux mondes*, février 1856.

COCKERELL Charles Robert, *The temples of Jupiter Panhellenius at Aegina and of Apollo Epicurius at Bassae near Phigaleia in Arcadia*, London, J. Weale Editions, 1860.

GRIFI Luigi, *Intorno alla statua di Augusto recentemente trovata*, Diss. Acc., XV, 1864, p. 417-434.

HITTORFF Jacques-Ignace, *Restitution du temple d'Empédocle à Sélinonte ou la polychromie chez les Grecs*, Paris, 1851.

QUATREMERE DE QUINCY Antoine Chrysostome, *Le Jupiter Olympien ou l'art de la sculpture 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 ivoire chez les Grecs et les Romains. Avec la restitution des principaux monuments de cet Art et la démonstration pratique ou le renouvellement de ses procédés mécaniques*, Paris, 1815.

LETRONNE Jean-Antoine, *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 et particuliers, chez les Grecs et les Romains*, Paris, 1835.

KUGLER Franz, *Ueber die Polychromie der griechischen Architectur und Sculptur und ihre Grenzen*, Berlin, 1835.

RAOUL ROCHETTE Désiré, « De la peinture sur mur, chez les Grecs », dans *Journal des Savants*, Paris, 1833.

5. *Roman historique*

BULWER-LYTON Edward, *Les Derniers Jours de Pompéi*, (1834), traduction d'Hyppolite Lucas, Paris, Les Belles Lettres Editions, 2007.

IV. Première moitié du XX^e siècle

1. *Ecrits sur l'art*

FAURE Elie, *Histoire de l'art. L'art antique*, Montrouge, Le livre de poche Editions, 1919.

LAPAUZE Henry, *Les dessins de J.A.D. Ingres du musée de Montauban*, Paris, J.-E. Bulloz Editions, 1901.

TABARANT Adolphe, *La vie artistique au temps de Baudelaire*, Paris Mercure de France Editions, 1942.

2. *Biographies d'artistes :*

GIBSON John, MATTHEWS T., *The biography of John Gibson, R.A., Sculptur*, Rome, Londres, W. Heinemann Edition, 1911.

KIRSTEN Gustav, *Die Welt Max Klingers*, Berlin, Furch Edition, 1917.

LAPAUZE Henry, *Ingres, sa vie et son œuvre (1780-1867) d'après des documents inédits*, Paris, Georges Petit Editions, 1911.

MOREAU-VAUTHIER Charles, *Gérôme peintre et sculpteur. L'homme et l'artiste d'après sa correspondance, ses notes, les souvenirs de ses élèves et de ses amis*, Paris, Librairie Hachette & Cie Editions, 1906.

ROUJON Henri, *Les peintres illustres. Gérôme*, Paris, Pierre et Lafitte & Cie Editions, n°31, 1912.

ROUJON Henri, *Artistes et amis des arts. Léon Gérôme*, Paris, Hachette Editions, 1912.

SOUBIES Albert, J.-L. *Gérome (1824-1904), souvenirs et notes*, Paris, Ernest Flammarion Editions, 1904.

3. *Hommages*

DAGNAN-BOUVERET Pascal, « Discours prononcé lors de l'inauguration de la statue de Gérôme à Vesoul, le 20 juillet 1913 », dans *Recueil de l'Institut de France*, Paris, 1913.

LIMET Charles, *A Gérôme*, Paris, 1909.

V. Deuxième moitié du XX^e siècle & XXI^e siècle

1. *A propos de l'Antiquité*

ETIENNE Robert, *Pompéi*, Hachette Littérature Editions, 1966.

ETIENNE Roland & Françoise, *La Grèce Antique. Archéologie d'une redécouverte*, Paris, Gallimard Editions, 1990.

HELLMANN Marie-Christine, *L'Architecture grecque*, Paris, Le livre de poche Editions, 2007.

HEUZE Philippe, *Pompéi ou le bonheur de peindre*, Paris, De Boccard Editions, 1990, p. 13.

HOLTZMANN Bernard, *La Sculpture grecque*, Paris, Le livre de poche Editions, 2010.

MAGAGNINI Antonella, DE LUCA Araldo, *L'Art de Pompéi*, Paris, Gründ Editions, 2010.

ROBERT-BOISSIER Béatrice, *Pompéi, les doubles vies de la cité du Vésuve*, Paris, Ellipses Editions, 1966.

ROBERT-BOISSIER Béatrice, « Pompéi hors-les-murs. Reconstitutions et restitutions pompéiennes au XIX^e siècle », dans *Archéologia*, n° 500, juin 2012, pp. 28-39.

ROLLEY Claude, *La Sculpture grecque* (vol. 1 et 2), Paris, Picard Editions, 1994.

2. *Autour de la polychromie*

BLUHM Andreas, « In living colours », dans *The Colour of sculpture 1840-1910*, Musée Van Gogh, Amsterdam, Henry Moore Institute, Leeds, 1996-1997.

CARASTRO Marcello, *L'Antiquité en couleurs. Catégories, pratiques, représentations*, Grenoble, Jérôme Million Editions, 2009.

- DESCAMPS-LEQUIME Sophie (sous la direction de), *Peinture et couleur dans le monde grec antique*, Paris, Musée du Louvre Editions, 2007.
- DUBEL Sandrine, NAAS Valérie, ROUVERET Agnès (sous la direction de), *Couleurs et matières dans l'Antiquité. Textes, techniques et pratiques*, Paris, Rue d'Ulm Editions, 2006.
- GOTTSCHALL Ute, « Les couleurs de la sculpture antique », dans *Archéologia*, octobre 2009, n°426, pp. 34-39.
- GRAND-CLEMENT Adeline, « Les marbres antiques retrouvent des couleurs : apport des recherches récentes et débats en cours », dans *Anabases* 2009, [en ligne], consulté le 20 janvier 2012. URL : <http://anabases.revues.org/721>.
- GRAND-CLEMENT Adeline, *La fabrique des couleurs. Histoire du paysage sensible des grecs anciens (VIII^e-début du V^e s. av. n.è)*, Paris, De Boccard Editions, 2010.
- GUILMEAU-SHALA Stéphanie, « En quête de la couleur : publication de dessins réalisés lors de voyages d'études en Grèce », dans Jean-Philippe GARRIC (sous la direction de), *Bibliothèques d'atelier. Édition et enseignement de l'architecture, Paris 1785-1871*, Paris, INHA (« Les catalogues d'exposition de l'INHA »), 2011, [en ligne], consulté le 22 septembre 2012. URL : <http://inha.revues.org/3194>.
- JENKINS Ian, MIDDLETON Andrew, « Paint on the Parthenon Sculptures », dans *Annual of the British school at Athens*, 1988, p. 183-207.
- JOCKEY Philippe, « La polychromie de la sculpture grecque antique. Réalités antiques, débats modernes et approches contemporaines », dans *Les dossiers d'archéologie*, avril 2007, HS n° 12, pp. 38-51.
- LICHTENSTEIN Jacqueline, *La couleur éloquente : rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion Editions, 1989.
- LIVERANI Paolo, « La polychromie de la statue d'Auguste de Prima Porta », dans « Bulletin de la société française d'archéologie classique (XXXV, 2003-2004) », *Revue archéologique*, 2005/1 n°39, p. 193-197.
- MONTEL Sophie, « Actualités de la recherche en sculpture : polychromie et dorure », dans *Histoire antique et médiévale*, novembre 2012, HS n°32, pp. 70-73.
- QUEYREL François, « Les couleurs du Laocoon », *Revue germanique internationale*, 2003, [en ligne], consulté le 12 octobre 2012. URL : <http://rgi.revues.org/935>.
- TIVERIOS Michales, TSIFAKIS Dimitris, *Color in Ancient Greece. The Role of Color in Ancient Greek Art and Architecture (700-31 B.C.)*. Thessaloniki, Aristotelian University of Thessaloniki Editions, 2002.

3. *Expéditions & Envois*

ADAM Jean-Pierre, « Les Envois de Rome : modèles antiques, documents archéologiques ou œuvres d'art », dans *Italia Antiqua. Envois de Rome des architectes français en Italie et dans le monde méditerranéen aux XIX^e et XX^e siècles*, cat. exp., Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 12 février – 21 avril 2002, Paris, 2002, p. XVII.

AMPRIMOZ François-Xavier, PINON Pierre, *Les envois de Rome (1778-1968). Architecture et archéologie*, Rome, École Française de Rome Editions, 1988, p. 310.

BROC Numa, « Les grandes missions scientifiques françaises au XIX^e siècle (Morée, Algérie, Mexique) et leurs travaux géographiques », dans *Revue d'histoire des sciences*, 1981, tome 34 n°3-4, pp. 319-358.

4. *L'art « pompier »*

ADORNO Theodor Ludwig Wiesengrund, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck Editions, 1989, p. 304.

ACKERMAN Gérald, « The Néo-Grecs. A Chink in the Wall of Neo-classicism », dans *The French Academy : Classicism and its Antagonists*, Newark, June Hargrove Editions, 1990.

CELEBONOVIC Aleksa, *Peinture kitsch ou réalisme bourgeois. L'art pompier dans le monde*, Paris, Seghers Editions, 1974.

GENET-DELACROIX Marie-Claude, « Vies d'artistes : art académique, art officiel et art libre en France à la fin du XIX^e siècle », dans *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, janvier/mars 1986.

LÉCHARNY Louis-Marie, *L'art pompier*, Paris, Presses universitaires de France Editions, 1998.

OLALQUIAGA Céleste, *Royaume de l'artifice. L'émergence du kitsch au XIX^e siècle*, Lyon, Fage Editions, 2013.

RITZENTHALER Cécile, *L'École des beaux-arts du XIX^e siècle : les pompiers*, Paris, Mayer Editions, 1987.

THEVOZ Michel, *L'Académisme et ses fantasmes*, Paris, Les Editions de minuit, 1980.

THUILLIER Jacques, *Peut-on parler d'une peinture « pompier » ?* Conférence au collège de France, Mars 1980, Paris, Presses Universitaires de France Editions, 1984.

WOLF Norbert, *L'art des salons: le triomphe de la peinture du XIX^e siècle*, Paris, Citadelles & Mazenod Editions, 2012.

5. Histoire & histoire de l'art :

AVLAMI Chryssanthi, *L'Antiquité grecque à la Française : modes d'appropriation de la Grèce au XIX^e siècle*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2000.

BAZIN Germain, *Histoire de l'histoire de l'art*, Paris, Albin Michel Editions, 1986.

DEMOULE Jean-Paul, « Archéologie (archéologie et société) - Histoire de l'archéologie », dans *Encyclopédie Universalis* [en ligne], consulté le 5 décembre 2012.

CISERI Ilaria, *Le Romantisme 1780-1860 : La naissance d'une nouvelle sensibilité*, Paris, Gründ Editions, 2004.

FOCILLON Henri, *La Peinture au XIX^e siècle*, Paris, Flammarion Editions, 1991.

LAMBOURNE Lionel, *The Aesthetic Movement*, Londres, Phaidon Editions, 1996.

LEMOINE Bertrand, *La France du XIX^e siècle*, Paris, De la Marinière Editions, 1993.

MIDDLETON Robin, WATKIN David, *Architecture du XIX^e siècle*, Paris, Histoire de l'architecture Gallimard/Electra Editions, 1993.

« Revivre le passé. La restitution des monuments et sites archéologiques », dans *Dossiers d'Archéologie*, n°361, janvier/février 2014.

STREICHER Corinne, « L'appropriation de la culture grecque par Winckelmann : une topique conventionnelle de la Beauté : la perfection du blanc pour un néoclassique », dans *L'Appropriation de l'art grec dans les écrits de J.J. Winckelmann*, 2010, pp. 350-354, [en ligne], consulté le 10 octobre 2012.

VAUGHAN William, *L'art du XIX^e siècle. 1780-1850*, Paris, Citadelles & Mazenod Editions, 1989.

WHITE Harrison et Cynthia, *La Carrière des peintres au XIX^e siècle*, Paris, Flammarion Editions, 1991.

Biographies d'artistes :

BARROW Rosemary, *Lawrence Alma-Tadema*, traduit par Xavier BERNARD, Paris, Phaidon Editions, 2006.

KIENE Michael, *Jacques Ignace Hittorff, précurseur du Paris d'Hausmann*, Paris, Du Patrimoine Editions, 2011.

LAFONT-COUTURIER Hélène, *Gérôme*, Paris, Herscher Editions, 1998.

RAMEAU Henri, *Regards sur Jean-Léon Gérôme, peintre et sculpteur*, Vesoul, 1978.

RABREAU Daniel, « Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1849) », dans *Encyclopédie Universalis* [en ligne], consulté le 3 juin 2013.

RUSSELL Ash, *Sir Lawrence Alma-Tadema*, New-York, H. N. Abrams Editions, 1990.

SWANSON Vern, *The biography and catalogue raisonne of the paintings of Sir Lawrence Alma-Tadema*, London, Garton & Co Editions in association with Scolar Press, 1990.

VIGNE Georges, *Ingres*, Paris, Citadelles & Mazenod Editions, 1995.

VON JOEST Thomas, « Hittorff Jacques Ignace (1792-1867) », dans *Encyclopédie Universalis*, [en ligne], consulté le 3 juin 2013.

Catalogues d'exposition :

Bunte Gotter, Die Farbigkeit antiker Skulptur, cat. exp., Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, 16 décembre 2003 – 29 février 2004, Munich, 2004.

Désirs & volupté à l'époque victorienne : collection Pérez Simón, cat. exp., Musée Jacquemart-André, 13 septembre 2013-20 janvier 2014, Paris, Culturespaces Editions, 2013.

Hittorff, un architecte du XIX^e, cat. exp., musée Carnavalet, 20 octobre 1986 - 4 janvier 1987, Paris, 1986.

Images et imaginaires d'architecture : dessin, peinture, photographie, arts graphiques, théâtre, cinéma en Europe aux XIX^e et XX^e siècles, cat. exp., centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 8 mars – 28 mai 1984, Paris, 1984.

Italia Antiqua. Envois de Rome des architectes français en Italie et dans le monde méditerranéen aux XIX^e et XX^e siècles, cat. exp., Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 12 février – 21 avril 2002, Paris, 2002.

Jean-Léon Gérôme (1824-1904). L'histoire en spectacle, cat. exp., Musée d'Orsay, 19 octobre 2010-23 janvier 2011, Paris, 2011.

L'Antiquité rêvée, innovations et résistances au XVIII^e siècle, cat. exp., Musée du Louvre, 2 décembre 2010 – 14 février 2011, Paris, Gallimard et Musée du Louvre Editions, 2010.

L'illusion grecque. Ingres et l'antique, Musée Ingres, Montauban, 15 juin – 15 septembre 2006, Arles, Actes Sud, 2006.

The Color of Life : Polychromy in Sculpture from Antiquity to the Present, Getty Villa, 6 mars – 28 juin 2008, Los Angeles, J. Paul Getty Museum and the Getty Research Institute Editions, 2008.

Littérature contemporaine :

GIDE André, *Nouveaux Prétexes*, Paris, Mercure de France Editions, 1990. p.159.

Dictionnaire :

KAREL David, *Dictionnaire des artistes de langue française et américaine du nord : peintres, sculpteurs, dessinateurs, graveurs, photographes, orfèvres*, Québec, Presses de l'université de Laval Editions, 1992, p.192.

ANNEXES

Annexe 1 : Liste des œuvres citées dans ce présent mémoire et consultables dans le livret par ordre d'apparition.

Charles Garnier, *Temple de Jupiter panhellénien d'Athéna à Egine, façade, état restauré*, 1851, aquarelle sur tracé à l'encre de Chine, 136 x 281,5 cm, Ecole supérieure des Beaux-Arts, Paris, France.

Benoit-Edouard Loviot, *Parthénon. Vue perspective, état actuel*, 1879, aquarelle sur papier entoilé, 50 x 81 cm, Ecole supérieure des Beaux-Arts, Paris, France.

Benoit-Edouard Loviot, *Parthénon. Plan restauré*, 1879, encre de Chine et aquarelle sur papier entoilé, 99 x 62 cm, Ecole supérieure des Beaux-Arts, Paris, France.

Benoit-Edouard Loviot, *Parthénon. Façade principale restaurée*, 1879, aquarelle sur tracé à l'encre de Chine sur papier entoilé, 129 x 198 cm, Ecole supérieure des Beaux-Arts, Paris, France.

Benoit-Edouard Loviot, *Parthénon. Coupe transversale restaurée*, 1879, aquarelle sur tracé à l'encre de Chine sur papier entoilé, 125,5 x 193 cm, Ecole supérieure des Beaux-Arts, Paris, France.

Benoit-Edouard Loviot, *Parthénon. Restauration de la façade longitudinale*, 1879, aquarelle sur tracé à l'encre de Chine sur papier entoilé, 54 x 97,5 cm, Ecole supérieure des Beaux-Arts, Paris, France.

Benoit-Edouard Loviot, *Parthénon. Coupe longitudinale*, 1879, aquarelle sur tracé à l'encre de Chine sur papier entoilé, 53,5 x 98 cm, Ecole supérieure des Beaux-Arts, Paris, France.

Benoit-Edouard Loviot, *Parthénon. Coupe longitudinale*, 1879, aquarelle sur tracé à l'encre de Chine sur papier entoilé, 53,5 x 98 cm, Ecole supérieure des Beaux-Arts, Paris, France.

Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *Restauration graphique de la statue chryséléphantine de Zeus à Olympie*, Paris, Firmin Didot, 1815.

Jacques Ignace Hittorff, *Restitution du temple d'Empédocle ou l'Architecture polychrome chez les Grecs*, Planche II : restauration de la façade, chromolithographie, Paris, Firmin Didot, 1851

Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Portrait de Jacques Ignace Hittorff*, 1829, crayon, 27 x 21,5 cm, Musée du Louvre, Paris.

Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Antiochus et Stratonice* ou *La Maladie d'Antiochus*, 1840, huile sur toile, 57 x 98 cm, Musée Condée, Chantilly, France.

Victor Baltard, Epure architecturale pour le tableau de *Stratonice* ou *La Maladie d'Antiochus*, 1866, graphite, plume, aquarelle, 60,5 x 93,7 cm, Musée Ingres, Montauban, France.

Jean-Auguste-Dominique Ingres & Victor Baltard, Etudes préparatoires au décor de *Stratonice* ou *La Maladie d'Antiochus* (MIC 670), date ?, graphite sur calque et aquarelle, 50 x 65 cm, Musée Ingres, Montauban, France.

Jean-Auguste-Dominique Ingres & Victor Baltard, Etudes préparatoires au décor de *Stratonice* ou *La Maladie d'Antiochus* (MIC 671), date ?, graphite sur calque et aquarelle, 50 x 65 cm, Musée Ingres, Montauban, France.

Jean-Léon Gérôme, *Jeunes Grecs faisant battre des coqs*, 1846, huile sur toile, 143 x 204 cm, Musée d'Orsay, Paris, France.

Jean-Léon Gérôme, *Le Siècle d'Auguste et la naissance du Christ*, 1855, huile sur toile, 620 x 1014 cm, Musée de Picardie, Amiens, France.

Jean-Auguste-Dominique Ingres, *L'Apothéose d'Homère* ou *Homère déifié*, 1827, huile sur toile, 386 x 512 cm, Musée du Louvre, Paris, France.

Jean-Léon Gérôme, *Ave Caesar, morituri te salutant* ou *Les Gladiateurs*, 1850, huile sur toile, 91,6 x 145,4 cm, Yale University Art Gallery, New Haven, Etats-Unis.

Jean-Léon Gérôme, *Pollice Verso*, 1872, huile sur toile, 100,3 x 148,9 cm, Phoenix Art Museum, Etats-Unis.

Thomas Couture, *Les Romains de la Décadence*, 1847, huile sur toile, 472 x 772 cm, Musée d'Orsay, Paris, France.

Wilhelm Von Kaulbach, *La Bataille navale de Salamine*, 1868, huile sur toile, 500 x 900 cm, Fondation Maximilianeum, Munich, Allemagne.

Karl Pavlovitch Briullov, *Le Dernier jour de Pompéi*, 1883, huile sur toile, 456 x 651 cm, Galerie Tretiakov, Moscou, Russie.

Jean-Léon Gérôme, *Rachel*, « *La Tragédie* », 1859, huile sur toile, 218 x 137 cm, Collections de la Comédie-Française, Paris, France.

J. Laplanche, *Maison Pompéienne du Prince Napoléon*, vers 1863, Épreuve sur papier albuminé d'après négatif sur verre au collodion, Collection particulière.

J. Laplanche, *Atrium, maison du Prince Napoléon*, vers 1863, Épreuve sur papier albuminé d'après négatif sur verre au collodion, Département des Estampes et de la Photographie, BnF, Paris, France.

Gustave-Clarence-Rudolphe Boulanger, *La Répétition du « Joueur de flûte » et de la « femme de Diomède » chez S.A.I. le prince Napoléon, dans l'atrium de sa maison, avenue Montaigne*, 1861, huile sur toile, 83 x 130 cm, Musée national du Château, Versailles, France.

Manufacture impériale de Sèvres (sous la direction de Jules Diéterle), *Assiettes à dessert du service de type pompéien du prince Jérôme Napoléon*, 1856, Musée national de la céramique, Sèvres, France.

Elisabeth Vigée-Lebrun, *Elisabeth Vigée-Lebrun et sa fille*, 1789, huile sur toile, 130 x 94 cm, Louvre, Paris, France.

Jacques-Louis David, *Madame Récamier*, 1800, huile sur toile, 174 x 224 cm, Louvre, Paris, France.

François Gérard, *Portrait de Juliette Récamier*, vers 1805, huile sur toile, 225 x 148 cm, Musée Carnavalet, Paris, France.

Fortunato Pio Castellani, *Broche représentant Mercure*, deuxième moitié du XIX^e siècle, or et calcédoine, collection particulière.

Eugène Fontenay, *Boucles d'oreille « lécythes »*, 1867, or & jade, Musée des arts décoratifs, Paris, France.

Eugène Fontenay, *Collier en or*, deuxième moitié du XIX^e siècle, or, émail peint, diamants, Musée des arts décoratifs, Paris, France.

Théodore Chassériau, *Le Tepidarium*, 1853, huile sur toile, 171 x 258 cm, Musée d'Orsay, Paris, France.

Jean-Léon Gérôme, *Vente d'esclaves à Rome*, 1886, huile sur toile, 64 x 57 cm, Walters Art Museum, Baltimore, Etats-Unis.

Jean-Léon Gérôme, *L'intérieur grec, le gynécée*, 1850, huile sur toile, 64,6 x 89 cm, collection particulière, New-York, Etats-Unis.

Jean-Léon Gérôme, *Phryné devant l'Aéropage*, 1859, huile sur toile, 80,5 x 128 cm, Hamburger Kunsthalle, Hambourg, Allemagne.

Jean-Léon Gérôme, *Pygmalion et Galatée*, 1890, huile sur toile, 88,9 x 68,6 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, Etats-Unis.

Jean-Léon Gérôme, *Pygmalion et Galatée*, 1890, huile sur toile, 94 x 74 cm, Collection particulière.

Edward Burne-Jones, *The Heart desires, The Hand refrains, The Godhead Fires, The Soul attains*, 1878, huile sur toile, 99 x 76,3 cm, Birmingham Museum and Art Gallery, Birmingham, Angleterre.

Edward Burne-Jones, *The Heart desires, The Hand refrains, The Godhead Fires, The Soul attains*, 1878, huile sur toile, 99 x 76,3 cm, Birmingham Museum and Art Gallery, Birmingham, Angleterre.

Jean-Léon Gérôme, *Le Travail du marbre ou Le Modèle de l'artiste*, 1890-1893, huile sur toile, 52,5 x 39,5 cm, The Haggin Museum, Stockton, Etats-Unis.

Jean-Léon Gérôme, *Tanagra*, 1890, marbre polychrome, 154,7 x 57,3 cm, Musée d'Orsay, Paris, France.

John Gibson, *Tinted Venus*, 1851-1856, marbre, 175 cm, Walker art Gallery, Liverpool, Grande-Bretagne.

Pierre-Charles Simart, *Minerve du Parthénon*, 1844-1845, marbre, bronze, ivoire et pierres précieuses, Château de Dampierre, France.

Jean-Léon Gérôme & Emile Decorchement, *Corinthe*, Salon de 1904, Marbre, bronze, argent, or, émail, peinture. Socle : bronze, marbre vert, 190 cm, collection particulière.

Alexandre Cabanel, *La Naissance de Vénus*, 1863, Huile sur toile, 130 x 225 cm, Musée d'Orsay, Paris.

Sir Lawrence Alma-Tadema, *Sortie d'église au XV^e siècle (Leaving church in the Fifteenth Century)*, 1864, huile sur toile, 57,1 x 39,4 cm, collection particulière.

Sir Lawrence Alma-Tadema, *Prétextat adressant des reproches à Frédégonde qui vient le visiter à son lit de mort (Fredegunda Praetextatus visit on his deathbed)*, 1871, huile sur toile, 66,1 x 92 cm, lieu de conservation inconnu.

Sir Lawrence Alma-Tadema, *La Mort du premier-né (Death of the Pharaoh Firstborn son)*, 1859, huile sur toile, 68,6 x 86,4 cm, lieu de conservation inconnu.

Sir Lawrence Alma-Tadema, *Comment on s'amuse en Egypte il y a 3 000 ans (Pastimes in Ancient Egypt)*, 1867-1868, huile sur toile, 65,1 x 90,2 cm, lieu de conservation inconnu.

Sir Lawrence Alma-Tadema, *La Mort de Cléopâtre (The Death of Cleopatra)*, 1859, huile sur toile, format inconnu, lieu de conservation inconnu.

Sir Lawrence Alma-Tadema, *La Découverte de Moïse (The Finding of Moses)*, 1904, huile sur toile, 137,7 x 213,4 cm, collection particulière.

Sir Lawrence Alma-Tadema, *Un laurier rose (An oleander)*, 1882, huile sur toile, 92,8 x 64,7 cm, collection particulière.

Sir Lawrence Alma-Tadema, *Ses yeux reflètent ses pensées qui sont bien lointaines (Her eyes are with her thoughts and they are far away)*, 1897, huile sur bois, 23,3 x 38,1 cm, Collection Perez-Simon.

Sir Lawrence Alma-Tadema, *Un message de l'amour (A message of love)*, 1909, huile sur bois, 49,8 x 37,7 cm, collection Perez-Simon.

Anonyme, *Alma-Tadema measuring at Pompeii in 1883*, photographie en noir et blanc, format inconnu, Université de Birmingham.

Sir Lawrence Alma-Tadema, *Sans titre*, avant 1869, photographie en noir et blanc, format inconnu, Heslop Library, Université de Birmingham

Sir Lawrence Alma-Tadema, *Une exèdre, un siège, un lieu de rendez-vous (An Exedra, a seat, a meeting place)*, 1869, huile sur toile, 59,8 x 38 cm, collection privée.

Sir Lawrence Alma-Tadema, Sir Lawrence Alma-Tadema, *L'attente (Expectations)*, 1885, huile sur panneau, 22,5 x 45,1 cm, collection privée.

Sir Lawrence Alma-Tadema, *Les adeptes de l'amour, l'amour oisive (Love's votaries. Love in idleness)*, 1891, huile sur toile, 87,6 x 165,7 cm, Laing Art Gallery, Newcastle-upon-Tyne.

Sir Lawrence Alma-Tadema, *Sous le ciel bleu de la Ionie (Under the roof of blue ionian weather)*, 1901, huile sur bois, 55 x 121 cm, lieu de conservation inconnu.

Sir Lawrence Alma-Tadema, *Le Marché aux fleurs (The Flower market)*, 1868, huile sur bois, 42,1 x 58 cm, Manchester City Art Galleries, Londres, Grande-Bretagne.

Sir Lawrence Alma-Tadema, *Entrée d'un théâtre romain (Entrance to a Roman theatre)*, 1866, huile sur toile, 70,4 x 98,4 cm, collection Perez-Simon, Mexique.

Sir Lawrence Alma-Tadema, *Les Thermes de Caracalla (The Baths of Caracalla)*, 1899, huile sur toile, 152,5 x 95 cm, collection particulière.

Sir Lawrence Alma-Tadema, *Une galerie de sculptures à Rome au temps d'Auguste (A sculpture gallery in the Rome at the time of Augustus)*, 1867, huile sur bois, 62,2 x 46,9 cm, Musée des Beaux-Arts, Montréal, Canada.

Sir Lawrence Alma-Tadema, *Un Romain amoureux d'art (A roman art lover)*, 1868, huile sur panneau de bois, 55,9 x 84,5 cm, Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut, Etats-Unis.

Sir Lawrence Alma-Tadema, *Après l'audience (After the audience)*, 1879, huile sur bois, 91,5 x 66 cm, collection particulière.

Sir Lawrence Alma-Tadema, *Un collectionneur de tableaux au temps d'Auguste*, 1867, huile sur bois, 71 x 46,4 cm, collection particulière.

Sir Lawrence Alma-Tadema, *Catulle lisant ses poèmes dans la maison de Lesbie (Catullus reading his poems at Lesbia's house)*, huile sur bois, 39,3 x 48,2 cm, collection particulière.

Candélabre porte-lampes, première moitié du I^{er} siècle après J.-C., découvert à Herculaneum, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, Musée du Louvre, Paris.

Sir Lawrence Alma-Tadema, *Le Baiser (A Kiss)*, 1891, huile sur toile, 62,9 x 45,7 cm, collection privée.

Bracelet serpentiforme, I^{er} siècle après J.-C., découvert dans la Maison du Faune à Pompéi en 1831, Or et rubis, musée national archéologique, Naples, Italie.

Sir Lawrence Alma-Tadema, *Phidias montrant la frise du Parthénon à ses amis (Phidias showing the frieze of the Parthenon to his friends)*, 1868, huile sur toile, 72 x 110,5 cm, Birmingham Museums and Art Gallery, Grande-Bretagne.

Sir Lawrence Alma-Tadema, *Le Chemin du temple (The way to the temple)*, 1882, huile sur toile, 101,5 x 53,5 cm, Royal Academy of Art, Londres, Grande-Bretagne.

Sir Lawrence Alma-Tadema, *Agrippine rendant visite aux cendres de Germanicus (Agrippina with the ashes of Germanicus)*, 1866, huile sur toile, 37,5 x 26,7 cm, collection particulière.

Sir Lawrence Alma-Tadema, *N'insistez pas, pour un toucher, je cède (Ask me no more... for at a touch I yield)*, 1906, huile sur toile, 80,1 x 115,7 cm, lieu de conservation inconnu.

Sir Lawrence Alma-Tadema, *Le Paradis terrestre, (An earthly paradise. The mother's treasure, "All Heaven's Heaven in on a little child")*, 1891, huile sur toile, 86,5 x 165 cm, collection privée.

Sir Lawrence Alma-Tadema, *Les femmes d'Amphissa (The Women of Amphissa)*, 1889, huile sur toile, 49,8 x 37,7 cm, collection Perez-Simon.

Sir Lawrence Alma-Tadema, *La Fête des vendanges (The Vintage festival)*, 1879, huile sur toile, 177 x 77 cm, collection privée.

Sir Lawrence Alma-Tadema, *Les Bacchantales*, (*Bacchantales*), 1871, huile sur toile, format non communiqué, collection privée.

Sir Lawrence Alma-Tadema, *Hommage à Bacchus* (*A dedication to Bacchus. Initiation of a Priestess of Bacchus*), 1889, huile sur toile, 77,5 x 177,5 cm, Hamburg Kunsthalle, Hamburg, Allemagne.

Sir Lawrence Alma-Tadema, *Danse pyrrhique* (*A Pyrrhic Dance*), 1869, huile sur toile, 81,3 x 40 cm, Guildhall Art Gallery

Sir Lawrence Alma-Tadema, *Les Roses d'Héliogabale* (*The Roses of Heliogabalus*), 1888, huile sur toile, 132,1 x 213,9 cm, collection Perez-Simon, Mexique.

Sir Lawrence Alma-Tadema, *La Peinture sur poterie* (*Pottery painting*), 1871, huile sur toile, format non communiqué, City of Manchester Art Galleries, Manchester, Grande-Bretagne.

Jean-Léon Gérôme, *Sculpturae vitam insufflat pictura*, 1873, huile sur toile, 50,1 x 69,8 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, Canada.

Sir Lawrence Alma-Tadema, *L'Heure dorée* (*The Golden Hour*), 1908, huile sur toile, 35,5 x 33,5 cm, collection privée.

John William Godward, *Son cadeau d'anniversaire* (*His birthday gift*), 1889, huile sur toile, 50,8 x 25,5 cm, collection privée.

John William Godward, *La douce sieste d'une journée d'été* (*The sweet siesta of a summer day*), 1891, huile sur toile, 40,6 x 50,8 cm, collection privée.

John William Godward, *Devant l'autel dans un jardin à Pompéi* (*At the Garden Shrine, Pompeii*), 1892, huile sur toile, 63,8 x 25,5 cm, collection particulière.

John William Godward, *La vieille histoire* (*The old story*), 1903, huile sur toile, 71,5 x 86,5 cm, collection privée.

John William Godward, *Jeune femme à l'étoffe jaune* (*Girl in a yellow drapery*), 1901, huile sur toile, 30,5 x 61 cm, collection particulière.

John William Godward, *Athenais*, 1908, huile sur toile, 101 x 61 cm, collection particulière.

Diana Coomans, *Pomone*, fin XIX^e - début XX^e siècle, huile sur toile, 83 x 59,5 cm, collection particulière.

Diana Coomans, *Au puits* (*At the well*), fin XIX^e- début XX^e siècle, huile sur toile, 30,8 x 22,2 cm, collection particulière.

Diana Coomans, *Anticipation*, fin XIX^e - début XX^e siècle, huile sur toile, 30,8 x 22,2 cm, collection particulière.

Diana Coomans, *Hommage à Cupidon (Hommage to Cupid)*, fin XIX^e - début XX^e siècle, huile sur toile, 50,8 x 71,1 cm, collection particulière.

Diana Coomans, *Les trois Grâces (The Three Graces)*, 1885, huile sur toile, 88,9 x 114,3 cm, collection particulière.

Sampson Low, Marston, Searle and Rivington, *Lawrence Alma-Tadema dans son studio londonien* 1883, photographie, format non communiqué, National Portrait Gallery, Londres, Grande-Bretagne.

Annexe 2 : Henri Lechat, « Les fouilles de l'Acropole », *Bulletin de correspondance hellénique*, volume 12, 1888, pp. 430-440

« Enfin l'on a trouvé, il y a quelques jours, un fragment considérable d'une statue de femme ; brisé au cou et aux genoux, le morceau mesure en l'état de 0.45 à 0.50 de hauteur ; la statue était donc beaucoup plus petite que nature. Une tête, - encore inédite, je crois, - provenant de fouilles anciennes, s'adapte exactement à la cassure du cou et appartient, sans aucun doute, à

la statue. Il ne manque plus, à présent, que le bas des jambes, et l'avant-bras droit qui était rapporté, suivant l'habitude, et une partie du bras gauche. La sculpture, de style archaïque, d'exécution soignée, n'offre aucune particularité notable. Les détails et l'arrangement du costume sont les mêmes que dans la plupart des statues archaïques d'Athènes et de Délos ; il y a d'abord la longue tunique serrée, dont la main gauche ramène les plis sur la face externe de la cuisse, de façon que l'étoffe colle sur les jambes ; puis la courte chemisette, souple et crêpée, qui ne descend guère plus bas que la poitrine, et qu'on n'aperçoit, d'ailleurs que sur l'épaule et le sein gauches, laissés à découvert par le troisième vêtement, le manteau, qui entoure le corps de ses grands plis réguliers. - Mais toutes ces pièces du costume sont peintes diversement, et le principal intérêt de la nouvelle statue vient de l'admirable conservation de ses couleurs. La tunique du dessous présente sur le devant une large bande rouge qui devrait

tomber droit et au et au milieu, mais que le geste de la main gauche ramène e courbe sur le côté. La chemisette est peinte d'un vert foncé que met en valeur une bordure rouge sur le cou ; la ligne des crevés, sur les manches, se détache entre deux bandes colorées : à droite, les crevés et les agrafes qui les séparent, ressortent en rouge vif entre deux bandes vertes, tandis qu'à gauche ils ont été peints en vert entre deux bandes rouges. Le manteau est orné d'une belle bordure rouge qui passe et repasse, se dérobe et reparait, suivant les sinuosités des plis nombreux. Il faut noter que les couleurs de ces bordures et de ces bandes sont elles-mêmes variées par des méandres et des grecques d'un dessin très fin, qui courent tout le long, dans un enchevêtrement gracieux. Enfin, le manteau et la tunique sont, de plus, constellés de petits ornements qui font sur l'étoffe de jolies taches rouges et vertes, entre lesquelles sont semés encore de minuscules croix rouges. Les mêmes ornements, peints des mêmes couleurs, se retrouvent sur le diadème qui entoure les cheveux, et sur les rondelles massives qui couvrent e lobe de l'oreille. - L'artiste qui a choisi ces couleurs, très vives, très riches de ton, les a pourtant disposées avec une exquise sobriété ; ce n'est guère que sur les bordures des vêtements qu'on les trouve, visiblement comme accessoires, pour amortir la dureté du marbre, sans nuire aux lignes de la statue. L'effet en est des plus heureux, l'oeil est doucement réjoui de ces teintes si belles qui semblent donner à la matière une souplesse vivante. - Aussi cette statue peut-elle être considérée comme un des plus curieux documents que l'on possède jusqu'à ce jour pour l'étude de la sculpture polychrome. »

Annexe 3 : Le concept de *pharmakon*, de Platon à Jacqueline Lichtenstein.

(*La couleur éloquente : rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 1989, pp. 50-61.)

La notion de *pharmakon* chez Platon fait directement référence au pigment, évoqué en particulier à propos de la mise en couleur par la peinture d'une statue.

« Si nous étions en train de peindre une statue (ἀνδριάντ γράφντ), et que quelqu'un vint nous reprocher de ne pas les [couleurs] appliquer, aux plus belles parties du corps, les parties les plus belles (τά κά ιστ φάρμακα) – ainsi les yeux, qui sont ce qu'il y a de plus beau, n'auraient pas été enduits de pourpre, mais de noir (ί γάρ όφθ ί κά ιστ ν όν ύκ όστρεί έν η ι έν ι είεν ά ά έ νι) [...] ».

Ce terme, pour le moins complexe, se rattache dans un premier temps au règne végétal, mais il peut également être associé à l'idée de sortilège et de magie. Néanmoins, comme tend à le souligner Adeline Grand-Clément au sein de la *Fabrique des couleurs. Histoire du paysage sensible des Grecs anciens*, le *pharmakon* peut renvoyer à la notion de « mélange » et de « mixture ». *Pharmakon* est alors une préparation pharmaceutique, envisagée comme remède, antidote voire comme un poison : c'est en ce sens que le terme est introduit dans *l'Odyssée* d'Homère. Cependant, ce qui nous intéresse particulièrement ici, c'est le glissement sémantique de ce terme pour le moins polysémique. De remède et poison, il devient l'équivalent du mélange de la couleur. Ce mélange de substances devient ensuite élément de cosmétique colorant et odorant pour la déesse Héra. Procédure tenant de la pharmacopée, la couleur devient élément plastique à part entière. Tel un recouvrement de la peau, d'un fard, il finit par désigner l'enduit et le pigment.

Si Empédocle envisage les *pharmaka* comme « remèdes capables de repousser les maladies de la vieillesse pour reprendre les termes d'Adeline Grand-Clément, ce philosophe Agrigente, considère tout de même l'utilisation de ces matériaux comme éléments de décoration à travers la vision qu'il a des peintres contemporains de son époque : « Comme deux peintres, quand ils ornent de couleurs des offrandes, En artistes instruits de secrets de leur art, Quand de leurs mains prenant les diverses couleurs, Ils les marient en de subtiles harmonies : un peu plus de ceci, un peu moins de cela [...] ».

Du registre linguistique, on passe au registre de la technique d'application. En premier lieu, il est enduit sur la peau telle de l'huile comme en témoigne un extrait de *l'Iliade* où le dieu Apollon recouvre le corps sans vie de Sarpédon d'une préparation (« alors ils le lavèrent et l'enduisirent d'huile onctueuse, ils remplirent ses plaies d'un onguent de neuf ans »). Il devient ensuite application de la couleur, en premier lieu sur la peau, puis sur la sculpture.

Jacqueline Lichtenstein, historienne de l'art et philosophe reprend le concept de *pharmakon* dans la *Couleur éloquente : rhétorique et peinture à l'âge classique*. Elle propose

en outre la distinction de deux termes proches : *pharmakeia* et *chromata*. Selon l'auteur, *pharmakeia* est « fournie par la nature » tandis que *chromata* « rentre dans la composition d'un tableau ». Cependant, elle rappelle que « *Chromata* est un terme qui désigne la peau, la surface du corps la carnation ; on le rencontre souvent dans le lexique de la peinture mais également de la teinture. C'est une couleur que l'on voit et qui fait voir, analysable en termes de sensation colorée ». La perception des couleurs paraît donc indispensable et ne doit en aucun cas être utilisée avec excès au risque de « nuire à la vision en empêchant de discerner les contours et d'identifier les formes » sans compter sur un mélange des couleurs trop osé, « ce qu'on appelle le bariolage (et n'est-ce pas là la définition même de la peinture ?), éblouit les yeux et produit un éclat qui brouille le regard au lieu de l'éclairer ». N'est-ce cependant pas cette vision qu'ont eu les antiquaires à la découverte de certains vestiges archéologiques ?

La couleur est comparable au maquillage, au fard. Selon Jacqueline Lichtenstein, il s'agit d'une Kosmètikè malfaisante et trompeuse qui produit l'illusion ». Pour ainsi dire, elle condamne : « [...] toutes les activités qui ont en commun de recourir à des artifices pour feindre la vérité et teindre la nature, toutes les techniques de maquillage, de teinture et de peinture, c'est-à-dire l'ensemble des arts de l'ornement et de l'agrément, aussi bien ceux du corps que du décor, du visage que du vêtement, du discours que de l'image. Pour toute une tradition dont nous sommes encore aujourd'hui les héritiers, le fard sera désormais perçu comme l'indice d'une lacune originelle, le voile d'une laideur toujours pressentie sous la virtuosité des masques, le signe d'une imperfection que l'art chercherait à dissimuler. » L'auteur remet à jour le débat sur la polychromie et sur l'existence d'un monde antique en couleurs. La méfiance vis-à-vis de l'utilisation de la couleur est très importante et est grande partie responsable de ce désintérêt. Elle dénonce la vision trop refermée des « héritiers d'une métaphysique dont le regard moral ne peut voir qu'un univers en noir et blanc, vidé de ses parures, lavé de ses fards, purifié de toutes les drogues qui offusquent l'esprit et enivrent les sens. Tous et toujours, ils voudront fermer les armoires à parfums et les boîtes à couleurs afin d'empêcher que tout un ensemble d'activités que Platon avait désignées comme magiques et maléfiques ne s'échappent de la pharmacie où il avait voulu les ranger et d'où malheureusement elles n'ont cessé de se répandre pour pénétrer l'univers du discours et de la représentation ».

Annexe 4 : Charles Robert Cockerell, *The temples of Jupiter Panhellenius at Aegina and of Apollo Epicurius at Bassae near Phigaleia in Arcadia*, London, J. Weale Edition, 1860. *Planche IX dans son intégralité*. Extrait complété & suivi d'une traduction libre réalisée par S. Fardeau

PLATE IX.

The painted members of the orders.

Fig. 1. Interior scroll. In the design of this ornament we trace some resemblance to the carving on the columnus and doorway of the treasury of Atreus and Mycenae. The leaves, alternate blue and red (as are the greatest proportions of colour throughout) are wonderfully tempered by the purple and apple-green, removing all the harshness which might otherwise be objected; and when it is considered that these were seen by reflected light, and forming but a small enrichment to a great mass of wall surface, the vivacity of the colours may be understood. The same colours will be observed in many Egyptian monuments. The bed-moulds of the pediment cornice had leaves of three varieties, blue, red, and apple-green. The tympanum itself was of light blue. The ornament of the antefix, and the honeysuckle of the cymatium were gilt, as also many parts of the sculpture, a mode of decoration apparently confined to the marble; and discoverable only at the present by a small relief of the ornaments, painted originally in some medium which has had the effect of preserving the polished surface of the marble, while the intermediate spaces corroded by the action of the sea-air for so many centuries, have left the ornament polished and relieved. The gilding of course has long perished, but an appearance somewhat black and metallic is here and there still found on the marble fragments. Gold applied in this manner was frequent at Athens, and is observed in many parts of the Parthenon and of Minerva Polias; Pericles amongst other crimes is charged with that of leaving a golden city at the expense of the solid resources of the state; the investigation of the polychromatic sculpture of the ancients has occupied a learned antiquary (Quatremère de Quincy) and abundantly shown the frequency of the practice in those days. In considering a custom which appears so extraordinary to us, as the external painting and gilding of architecture, it must be recollected that though the Greek buildings were grand in their conception and idea, their scale was small; hence they required a greater nicety and delicacy in their execution : the colours served as a means of distinguishing and heightening the effect of the several parts otherwise inanimate. To paint white marble or other stone exposed to the open air, is discordant with our northern prejudices; but if we take into the account the fact, that in Greece all nature is full of vivid colour and variety, the constant white which might be in unison with our northern grey, would have seemed spectral and monotonous in Aegina. It may also be observed, that the mildness of the climate and the purity of the atmosphere, rendered works of finished execution much more secure from decay, and admitted refinements in sculpture and painting that would be thrown away here. The inhabitants of those more settled climates, passing much of their time in the open air, or under the shade of porticoes, would contemplate the highly wrought detail of ornament the exterior with the same convenience as we do those of our interiors. Indeed, it will be found that the scope of the Grecian architect

was chiefly the exterior effect, while within all was secondary, except the provision of a receptacle sufficient for the image of the God.

It cannot be doubted that the connexion of the Maritime Greeks with Egypt, where colour was universally applied, must have greatly contributed to the practice in Greece, especially in the early times : in Athens, and where marble was exclusively employed, it is probable that colour was less in use, though by no means excluded from those buildings, particularly gilding, which appears to have universal in the early ages. Subsequently, we find that carving of such decorations (which was never practiced in the earlier ages) was gradually introduced, as at Phigaleia, in the eymatium, which in Athens had been gilt. In the Roman times carving became universal, probably to the exclusion of painting and gilding.

It is remarkable that when our own Gothic architecture reached its utmost refinement, gilding and painting thought indispensable to its full effect, more especially in interiors.

PLANCHE IX

[...]

Fig. 1. Frise intérieur. Dans le motif de cet ornement, nous retrouvons des similitudes avec les sculptures des colonnes et de la porte du Trésor d'Atrée à Mycènes. Les feuilles, alternance de bleu et de rouge (ici les couleurs les plus importantes en proportion), sont admirablement renforcées par le pourpre et le vert pomme, effaçant toute rugosité qui pourrait être autrement contestée ; lorsque l'on considère que celles-ci étaient révélées par la réflexion de la lumière et qu'elles ne formaient qu'un petit enrichissement sur une grande masse de surface murale, la vivacité des couleurs peut en être déduite. Les mêmes couleurs sont visibles sur nombre de monuments égyptiens. Les moulures en forme de lit de la corniche frontale présentent trois variétés de feuilles, bleues, rouges et vertes pomme. Le tympan lui-même était bleu clair. L'ornement de l'antéfixe et le chèvrefeuille de la cimaise étaient dorés, de même que de nombreuses parties de la sculpture, une technique de décoration apparemment limitée au marbre ; et notable seulement de nos jours grâce à un petit relief des ornements, à l'origine peint à l'aide d'une certaine technique qui avait pour effet de préserver la surface du marbre, alors que les espaces non décorés, exposés à l'air marin se sont corrodés au fil des siècles, ce qui a eu pour effet de polir les zones ornées et de les faire ressortir par un subtil relief. La dorure a bien entendu disparu, mais on trouve encore un aspect quelque peu noir et métallique, ci et là, sur les fragments de marbres. Cette manière d'utiliser l'or était fréquente à Athènes et on l'observe au niveau de nombreuses parties du Parthénon et du temple de Minerve Polias. Parmi d'autres crimes, on inculpe à Périclès celui d'avoir laissé une ville dorée aux frais des solides ressources de l'Etat ; l'enquête sur la sculpture polychromique des anciens a intéressé un antiquaire instruit (Quatremère de Quincy) et a montré avec abondance la fréquence, à cette époque, de cette pratique.

Considérant cette coutume qu'est la peinture et la dorure extérieure en architecture, si extraordinaire à nos yeux, il est important de rappeler que même si les bâtiments grecs étaient majestueux de par leur conception, leur échelle était réduite ; dès lors, leur

réalisation nécessitait une grande précision et une grande subtilité : les couleurs étaient utilisées comme des moyens pour distinguer et rehausser l'effet dans les nombreuses parties autrement inanimées. Peindre du marbre blanc ou une autre pierre exposée à l'air libre est en désaccord avec nos principes nordiques ; toutefois, si nous prenons en considération le fait qu'en Grèce toute nature est riche de couleurs vives et de variétés, la régularité du blanc qui devrait s'accorder avec notre gris nordique aurait paru spectral et monotone à Egine. Notons aussi que la douceur du climat et la pureté de l'atmosphère préservaient bien plus les œuvres d'exécution finale de la décadence, et conservaient le raffinement des sculptures et de la peinture qui se seraient, ici, estompés. Les habitants de ces climats plus stables, passant le plus clair de leur temps en extérieur ou à l'ombre d'un portique, contemperaient le détail finalement ouvrage d'un ornement d'extérieur avec le même égard que celui que nous accordons à ceux de nos intérieurs. En effet, on remarquera que l'attention de l'architecte grec était principalement portée sur l'effet extérieur, tandis qu'à l'intérieur tout était secondaire, à l'exception d'un réceptacle mis à disposition et convenant à l'image du dieu.

Cela ne fait aucun doute que la relation entre les Grecs de la mer et l'Égypte, où la couleur fut universellement employée, a certainement dû grandement contribuer à cette pratique en Grèce, surtout au cours des premiers siècles : à Athènes, et là où le marbre fut exclusivement employé, il est probable que la couleur fut moins utilisée, bien que cela ne l'exclut en aucune manière des bâtiments, en particulier la dorure qui semble avoir été universelle pendant les premières ères. Par la suite, on remarque que la sculpture de telles décorations (ce qui n'était pas pratiqué au cours des premières ères) fut graduellement introduite, comme à Phigalie, au niveau de la cimaise, laquelle à Athènes fut dorée. Au temps des Romains, la sculpture devint universelle probablement en excluant la peinture et la dorure. Il est à noter que lorsque notre propre architecture gothique atteignit son plus haut degré de raffinement, la dorure et la peinture se sont vus indispensables pour rendre l'effet complet, plus particulièrement pour les intérieurs.

Annexe 5 : Bon-Joseph Dacier, *Les Vies des Hommes illustres de Plutarque, traduites en françois, avec des remarques historiques et critiques*, t. VII, Amsterdam, Zacharie Chatelain Editions, 1735, pp. 248-252.

« [...] Au milieu de cette grande prospérité il [Demetrius] reçut encore nouvelles que Ptolemée avoit renvoyé sa femme et ses enfants, après les avoir comblez d'honneurs et leur avoir fait des présens très magnifiques. Il apprit aussi en même-temps que sa fille Stratonice, qui étoit mariée à Seleucus, avoit épousé le Prince Antiochus fils de ce même Seleucus, et qu'elle avoit été proclamée Reine de toutes les nations barbares de la haute Asie. Et voici comme cela arriva : Antiochus étant devenu éperdument amoureux de la Reine Stratonice, la belle-mère, qui étoit fort jeune, et qui avoit déjà un fils de Seleucus, le trouvoit dans un pitoyable état. Il faisoit tous les efforts pour vaincre la passion, mais toujours inutilement. Enfin, le condamnant lui-même, et se disant continuellement que ses désirs étoient infames, qu'il brûloit d'une passion où il ne pouvoit esperer aucun soulagement, et que sa raison étoit égarée, il resolut de se délivrer de la vie, et de se laisser mourir peu à peu, en négligeant son corps, et en s'abstenant de prendre de la nourriture. Pour y réussir, il fit semblant d'avoir quelque maladie cachée et incurable. Son Medecin Erasistrate s'aperçut sans peine que son mal n'étoit causé que par l'amour, mais il n'étoit pas si aisé de découvrir l'objet qui causoit cette passion si violente. Voulant donc s'en assûrer, il passoit les journées entieres dans la chambre du malade, et quand il entroit quelque beau jeune garçon, ou quelque jeune femme fort belle, il regardoit incontinent au visage d'Antiochus, et observoit très attentivement toutes les parties et tous les mouvements du corps qui répondent naturellement à toutes les passions les plus secrètes de l'ame. Ayant donc remarqué que pour toutes les fois que Stratonice entroit, ou seule, ou avec le Roi son mari, ce jeune Prince ne manquoit jamais de tomber dans tous les accidents que Sapho décrit, et qui marquent une passion violente, extinction de voix, rougeur enflammée, nuage confus répandu sur les yeux, sueur froide, grande inégalité, & pâleur mortelle. Erasistrate tirant de-là des conséquences, conclut, et non sans raison, que le fils du Roi étoit amoureux de Stratonice, et qu'il avoit résolu de cacher sa passion jusqu'à la mort. Mais en même-tems, il pensa qu'il étoit très dangereux de déclarer ce secret qu'il avoit découvert. Cependant, plein de confiance dans l'amitié que Seleucus avoit pour son fils, il se hazarda un jour à lui dire, *que la maladie d'Antiochus étoit un amour très-violent, mais un amour sans remede, qui ne pouvoit jamais être satisfait. Comment, un amour sans remede ?* demanda le père tout étonné. *Oui sans remede,* répondit Erasistrate, *car il est amoureux de ma femme. Quoi, Erastistrate,* repartit Seleucus, *étant mon amis tu ne cederois pas ta femme à mon fils, sur tout nous voyant en danger de perdre nôtre unique esperance ? Mais vous-même, Seigneur,* répondit promptement Erasistrate, *vous qui êtes son père, le feriez-vous, s'il étoit amoureux de Stratonice ? Mon cher Erasistrate,* repartie vivement Seleucus, *plût au Ciel que quelque Dieu favorable, ou quelque homme assez habile changeât la passion de mon fils, substituât Stratonice à la place de ta felle, nous seulement je sacrifierois mon amour, mais je donnerois même tout mon Royaume pour sauver mon cher Antiochus.* Il prononça ces paroles avec tant de passion, et les accompagna de tant de larmes, qu'Erasistrate lui tendant la main, lui dit, *Seigneur, vous n'avez ici nul besoin de*

secours d'Erasistrate, car étant père, mari et roi, vous pouvez seul en même-temps être le meilleur medecin du monde pour guérir vôtre fils et pour sauver vôtre maison.

Dès ce moment Seleucus convoqua une assemblée générale de tout le peuple, et là il leur déclara, *Qu'il avoit résolu, et que tel étoit son plaisir, de couronner son fils Antiochus Roi des hautes Provinces de l'Asie, et Stratonice Reine, et de les marier ensemble ; Qu'il étoit persuadé que son fils, accoûtumé à lui obéir en toute choses, et à lui être soûmis, ne s'opposeroit point à ce mariage ; et que si la femme Stratonice faisoit quelque scrupule d'y consentir, parce que s'étoit une chose qui n'étoit pas autorisée, ni par les Coûtumes, ni par les Loix, il prioit ses amis de lui faire sur cela des remontrances, et de lui bien mettre dans l'esprit qu'elle devoit trouver beau et juste tout ce qui étoit agréable au Roi, et utile au Royaume. Voila comment se fit le mariage de Stratonice et d'Antiochus. [...] »*

Annexe 6 : Jules Claretie, « J.-L. Gérôme », dans Société d'aquarellistes français, *Grands peintres français et étrangers : ouvrage d'art, publié avec le concours artistique des maîtres; texte par les principaux critiques d'art*, Paris, H. Launette Editions, 1884-1886.

J.-L. Gérôme

Voyez-vous passer sur le boulevard de Clichy ce cavalier de nerveuse allure, bien en selle, que suit parfois, allongeant l'échine, un chien slouguis, au poil fauve ? Ne croyez pas que cet homme élégant, l'air mâle et fier, le regard clair et la moustache grise, soit un officier en tenue bourgeoise. Saluez-le, c'est Gérôme, et si vous avez à lui parler, arrêtez-le vite au passage : il sera peut-être ce soir parti pour l'Italie, l'Espagne ou l'Égypte et vous ne le reverrez que lorsqu'il aura rapporté de là-bas et achevé quelque œuvre nouvelle, tableau ou statue.

Léon Gérôme a soixante ans. A peine croirait-on qu'il a dépassé la quarantaine. Il a toujours son vaillant air d'Arnaut. Il est, au physique et au moral, droit et résolu. En 1848, lorsque les élèves de l'École des Beaux-Arts eurent à élire un capitaine d'état-major, leur choix tomba sur Gérôme, qui s'acquitta de ses fonctions d'une façon toute militaire. Beau cavalier, chasseur adroit, c'est un aimable type d'artiste, chevaleresque et résolu.

Léon Gérôme est né le 11 mai 1824, dans la Haute-Saône, à Vesoul. « Première chance », a dit le peintre Timbal, son cousin. Et Timbal ajoute, avec raison « Malheur aux natifs de Paris, la ville marâtre qui abandonne, qui ne connaît même pas ses enfants ! A Vesoul, Gérôme commença ses études, mélange à dose inégale de latin, de grec et de dessin. En dessin, il remportait tous les prix. A Paris, qui s'en fût occupé ? A Vesoul, chacun parlait de l'enfant prodige. Son père était orfèvre ; même en province, c'est un état qui touche à l'art. » De là, sans doute, comme le remarque Timbal, une facilité plus grande à laisser Gérôme devenir artiste. Loin d'entraver sa vocation, le père lui acheta, à Paris, une boîte de couleurs et l'apporta à Vesoul avec un tableau de Descamps. Et, tout aussitôt, l'enfant de copier « assez bien », dit Gérôme lui-même, le tableau. A Vesoul, cette copie fit événement. Un ami de Paul Delaroche se trouvait là, il vit le *chef-d'œuvre*, et voilà Gérôme parti pour Paris avec une lettre de recommandation de l'ami de Delaroche pour le peintre des *Enfants d'Edouard*. Sans compter douze cents francs qui donnait le père. Une fortune !

Gérôme entra donc chez Paul Delaroche. Il y resta trois ans à peu près. Il y aurait un joli chapitre d'art à écrire sur le groupe des jeunes gens qui se trouvaient là, rêvant en commun toutes les gloires. Les *Souvenirs* d'Hamon, publiés par le XIXe Siècle, nous en fait connaître Picou, Damery, Jalabert, et le plus travailleur de tous, Gérôme. Un jour, pendant que Gérôme était à Vesoul, il y eut à l'atelier Delaroche une horrible charge, faite à un *nouveau*, qui en mourut. Le maître renvoya ses élèves, ferma son atelier, et lorsque Gérôme revient de son pays : « Entre chez Drolling, dit Delaroche : je ne veux plus d'élèves ! D'ailleurs, je pars pour l'Italie. – Moi, répondit le jeune gomme, je n'accepte pas deux maîtres, je n'entrerai pas chez Drolling ; vous allez à Rome, j'irai

avec vous ! » Et ils partirent. Léon Gérôme avait un peu plus de dix-huit ans. Timbal a raconté tout ce passé, d'après les *notes* mêmes de Gérôme qui j'ai consultées moi-même.

A Rome, l'enfant de Vesoul se sentit comme enthousiasmé à la fois et humilié, s'apercevant *qu'il ne savait pas grand'chose*. Alors, il étudiait et copiait tout ce qu'il voyait : le Forum, le Capitole, les temples, les passants, les paysages. Puis, après quelque étude rapide faite avec fièvre, il grattait son travail et se disait : « Ce qui se fait si vite ne doit rien valoir ! » Gérôme est là, tout entier avec son enseignement, sa résolution et son art.

De retour à Paris, il entre chez Gleyre, puis il revient chez Delaroche. Il collabore avec son maître à ce *Passage des Alpes par Charlemagne* qu'on voit à Versailles. Il concourt pour le prix de Rome, échoue et se met à peindre deux figures nues. C'est le *Combat de coqs* son premier triomphe.

« La Grèce est la patrie de la simplicité », a écrit à propos de cette page Edmont About, qui, dans son *Voyage à travers l'Exposition des Beaux-Arts* (1855), disait de Gérôme : « M. Gérôme fut Grec du premier coup, parce qu'il fut simple. »

A partir du *Combat de coqs*, J.-L. Gérôme était célèbre. On allait, sur le lit de mort du romantisme agonisant, le sacrer roi des néo-Grecs. Il s'en tint longtemps, en effet, à ces sujets antiques, et, à propos de son *Intérieur grec*, Gautier écrivait peu d'années après : « L'*Intérieur grec* de Gérôme est le seul tableau qu'on puisse mettre à côté de la *Stratonice* d'Ingres, un petit chef-d'œuvre de style, de grâce et de science ». Et l'auteur de *Fortunio* louait le peintre de n'avoir pas eu « le jésuitisme d'appeler cet *intérieur*, *Marché d'esclaves* ou *Captives exposées en vente*, croyant qu'un art si chaste, si sobre et si pur que le sien suffit à voiler ce qu'un tel sujet peut avoir de scabreux. »

L'*intérieur grec* était, en effet, un de ces coins de la ville où, dans la Suburre romaine, Messaline se glissait, avide, *lassata nec satiata*, sous un pseudonyme de courtisane.

Ce qui nous intéresse surtout, dans la vie des gens illustres, c'est l'éclosion de leur talent, ce sont leurs origines, leurs débuts. Lorsque l'artiste entre en pleine gloire, on n'écrit plus sa biographie qu'avec le titre même de ses œuvres. On peut dire que Gérôme a, depuis 1847, lutté constamment, et s'est toujours montré sur la brèche.

Je m'arrêterai plus volontiers sur le souvenir des tableaux que j'ai vus. En 1855, Gérôme exposait une composition magistrale, dont une esquisse, hors de pair, passait naguère aux enchères, lors de la vente Victor Borré ; C'est le *Siècle d'Auguste*, où il montrait les chefs des peuples, les poètes, es guerriers, entourant la crèche d'un enfant.

« *Le Siècle d'Auguste*, écrivait Gautier, restera un des beaux morceaux de l'Exposition de 1855. » et il ajoutait que la toile de Gérôme n'était pas indigne de la sublime page de Bossuet qui l'avait inspirée.

Un vieil article du journal *l'Artiste*, signé Alfred de Tanouarn (15 juillet 1860), décrit ainsi cette maitresse page : « Cette toile, qui contient de très belles parties, révèle chez M. Gérôme un esprit supérieur, une forte étude de l'antiquité et un noble désir de faire revivre l'ampleur imposante des anciens maitres. Le peintre s'est efforcé d'embrasser

dans une vaste composition ce règne splendide d'Auguste, qui est le point culminant de l'histoire du monde païen. La civilisation, parvenue à son apogée, va descendre, d'abord avec lenteur, puis à pas plus rapides, dans l'obscur barbarie du moyen âge, pour renaître bientôt sous une forme nouvelle.

« Voici quelle est la disposition de ce tableau : en avant du temple de Janus, Auguste est assis sur une sorte de trône et domine la scène. Près de lui se tient un jeune homme aux formes à la fois élégantes et viriles image symbolique du Génie de Rome. A la droite du prince sont les hommes politiques de l'époque ; à sa gauche, les artistes et les poètes. Plus loin, sur les premiers degrés du temple, gît le corps de César assassiné, devant lequel se dressent Cassius et Brutus, celui-ci tenant un poignard. Vis-à-vis, les cadavres de Cléopâtre et d'Antoine renversés l'un sur l'autre. Plus bas, des deux côtés de la scène, les peuples vaincus semblent adorer la majesté de Rome triomphante. Enfin, sur les premiers plans, on aperçoit l'Enfant Jésus, Marie et Joseph, groupe mystique qu'un ange recouvre de ses ailes.

Le Duel de Pierrot, qu'on peut voir aujourd'hui dans la magnifique collection du duc d'Aumale, à Chantilly, et qui n'a rien perdu de ses qualités pittoresques et dramatiques, popularisa bientôt le nom de Gérôme, salué jusque-là par les délicats. Ce fut un succès sans précédent. Les 20,000 francs que fut vendu le petit *cuadro* semblèrent alors ce que seraient 200,000 francs aujourd'hui.

Cette scène désolée dans ce morne paysage d'hiver, cette mascarade devenant une tuerie, ce bal de l'Opéra donnant sur la Morgue, causèrent une impression d'autant plus poignante que l'exécution était plus achevée.

Gérôme se plaît d'ailleurs à ces tragédies historiques ou bourgeoises, comme l'auteur de *la Mort du duc de Guise*, son maître, qu'il a prodigieusement dépassé. Il a tout à tour exécuté (je ne fais point de jeu de mots) César mort, le Maréchal Ney fusillé et le Calvaire, dans ce paysage étrange de Jérusalem où, sur les roches brûlées, se profilent les ombres des trois croix des suppliciés...

Mais, en artiste qui n'aime guère à se répéter et qui préfère (chose originale en un temps où chacun se spécialise) les renouveaux aux recommencements, Gérôme à toujours, et toujours avec bonheur, varié ses œuvres. Chacune des toiles de Gérôme résume son talent et forme un tout parfait. Et, encore un coup, quelle volonté, quelles recherches, quelle science, quel souci du dessin et de la vérité, qualités admirables, surtout à une époque où la plupart des artistes sacrifient volontiers au caprice, à cette peinture bâtarde qui tient de la pochade et du décor de théâtre, et qu'on appelle *la peinture chic* !

C'est un voyageur que Gérôme. Dès 1854, après avoir attaché à sa boutonnière le ruban rouge qui lui valait le *Siècle d'Auguste*, il partit pour l'Égypte. Un court séjour à Constantinople l'avait mis en appétit. L'Orient était son rêve. « Probablement, écrivait-il un jour à un ami, parmi mes ancêtres s'est glissé quelque bohémien, car j'ai toujours eu l'humeur nomade et la bosse de la locomotion ! » Il va donc en Égypte, dans cette Égypte où il devait voir son *Prisonnier* passer le long du Nil, et dont il allait rendre si bien, dans le *Hache-paille* égyptien, le côté agricole et pastoral.

C'est en parlant des œuvres d'art rapportées par le peintre que Théophile Gautier, en un lumineux article de *l'Artiste*, intitulé : *Gérôme, tableaux, études et croquis de voyage* (28 décembre 1856), résumait ainsi et caractérisait si admirablement le talent de Gérôme : « M. Gérôme a fait ce pèlerinage que rêvait Th. Chasseriau. Il a vu le Caire, cette capitale de l'Orient, cette ville des califes où l'art sarrasin brillait d'un éclat si vif lorsque l'Occident était encore plongé dans sa rude barbarie ; il a parcouru ces rues tortueuses, bordées de maisons aux étages surplombants, aux moucharabys en treillages, qu'ombragent des bannes rayées ou des nattes de sparterie et d'où s'élancent de loin en loin quelque scelte palmier ouvrant dans le bleu son éventail de feuilles, quelque minaret de mosquée cerclé de ses bracelets de blacons ; il a suivi cette foule composée de tous les types de l'Orient, depuis l'Arabe de noble race et le sévère Wahabite jusqu'au nègre à museau bestial ; depuis l'Arnaut au nez et à l'œil d'aigle jusqu'au placide fellah à la face de sphinx égyptien, cette foule qui s'ouvre sous le courbach, devant le cheval du bey, accompagné de ses saïs, et qui se range contre le mur pour ne pas frôler la cadine passant comme un fantôme sous le domino de son habbarah en taffetas grillagé de crin noir à la place de la figure, et gourmandant la négresse chargée d'un enfant au tarbouch rouge et à la veste brodée d'or.

« Le jeune artiste, accompagné de quelques amis, a remonté le Nil dans une de ces cangues dont l'installation pittoresque et commode fait une véritable partie de plaisir du voyage d'Égypte. – La photographie, poussée aujourd'hui à la perfection que vous savez, dispense l'artiste de copier les monuments, par ses épreuves d'une fidélité absolue, auxquelles l'heureux choix du point de vue et du moment peut donner une grande valeur d'effet. Aussi se fortes études de peintre d'histoire, son talent de dessinateur, fin, élégant, exact et cependant plein de style, un sentiment particulier que nous appellerions volontiers ethnographique et qui deviendra de plus en plus nécessaire à l'artiste, en ce temps de locomotion universelle et rapide, où chaque peuplade de la planète sera visitée, en quelque archipel lointain quelle se cache, le rendaient propre plus que tout autre à rendre ce simple détail qu'ont négligé jusqu'ici, pour le paysage, le mouvement et la couleur, les explorateurs modernes de l'Orient, l'homme ! »

Et dans cette même étude, Gautier ajoutait, parlant d'une des plus exquises peintures antiques de Gérôme : « Nous parlerions bien aussi d'une Esquisse du *Roi Candaulé* attendant au lit sa femme Nyssia qui dépose ses vêtements sur un trépied d'or, pendant que Gygès regarde à travers les fentes de la porte cette beauté sans rivale ; - mais c'est bien assez d'avoir été indiscret, il ne faut pas devenir fat et s'enorgueillir de ce qu'un conte antique de notre façon, qui a déjà inspiré une statue à Pradier, inspire un tableau à Gérôme. »

Gérôme peut, à bon droit, traiter ces sujets antiques et les vivifier ; il sait beaucoup, il sait tout et n'a rien de pédantesque, son *art* ressemble à sa personne, à son esprit ; c'est de la peinture savante qui est de la peinture amusante. Avec une imperturbable sûreté de main, il a le goût, qualité française ; puis, je le répète, le souci de la nouveauté, une solidarité nerveuse ; *il fait bien le tableau*, comme dirait un peintre ; il compose, et tout à son plan, agrandissant ses figures lorsque la perspective les rend trop petites pour l'idée dramatique, pour la sensation qu'il veut exprimer. Y a-t-il beaucoup de tableaux, dans notre Ecole française, aussi complets, aussi parfaits que *Corneille et Molière*

collaborant, que *Frédéric II* jouant de la flûte à Sans-Souci, que *l'Eminence grise* descendant les marches du palais du roi ? L'histoire est là *vivante*, si je puis dire, évoquée avec une précision et une puissance rares. On se dit, là devant- et l'on sent qu'on a raison de se dire : - « *Cela a dû se passer ainsi.* »

Chez Gérôme, j'ai vu des tableaux admirables que le public français n'a malheureusement pu connaître ; ils partent vite pour les galeries des amateurs, en Amérique ou en Hollande. Tels un *Charmeur de serpents*, un lion debout fixant le soleil qui se couche, toile ayant pour titre : *Deux Majestés* (exposée depuis au Cercle des Mirlitons), un *Retour de Chasse*, des nègres rapportant un lion qu'ils viennent de tuer et qui pèse lourdement sur leurs épaules de bronze ; un cavalier hollandais dans un champ de tulipes multicolores et éblouissantes ; une *Vente d'esclaves* avec les nus aussi charmants que la fameuse *Phryné*. La liste des œuvres de Gérôme remplirait d'ailleurs les pages de cette livraison. Il a successivement exposé : *Jeunes Grecs excitant des Coqs* (1847) ; *La Vierge, l'Enfant Jésus et Saint Jean, Anacréon, Bacchus et l'Amour* (1848) ; *Bacchus et l'Amour ivres, Intérieur grec, Souvenir d'Italie* (1850) ; *Paestum* (1852) ; *Idylle, Etude de chien* (1853) ; *Gardeur de troupeaux, Pifferaro, Le Siècle d'Auguste et la Naissance de Jésus-Christ*, grande toile historique (1855) ; *La Sortie du bal masqué, Les Recrues égyptiennes, Memnon et Sésostris* (1857) ; *César*, « *Ave, Caesar imperator, morituri te salutant !...* » ; *Le Roi Candaule* (1859) ; *Phryné devant le tribunal, Socrate vieux vient chercher Alcibiade chez Asparie, Les Deux Augures, Rembrandt faisant mordre une planche à l'eau-forte, Hache-paille égyptien, Portrait de Rachel* (1861) ; *Louis XIV et Molière, Le Prisonnier, Boucher turc à Jérusalem* (1863) ; *L'Almée, Un Portrait* (1864) ; *Réception des Ambassadeurs siamois au Palais de Fontainebleau, La Prière* (1865) ; *Cléopâtre et César, Porte de la Mosquée El-Assaneyn, au Caire* (1866) ; *La Mort de César, Arnaules jouant aux échecs* (1867) ; *Le Sept Décembre 1815, Jérusalem* (1868) ; *Marchand ambulante au Caire, Promenade du Harem* (1869). Et je m'arrête pour ne point tomber dans le catalogue. Il a peint, en une des chapelles de l'église Saint-Séverin, à Paris, *La Peste du Murillo* et *La Mort de saint Gérôme* ; dans la bibliothèque des Arts-et-Métiers (ancien réfectoire de Saint-Martin des Champs), les têtes de *Saint Martin coupant son manteau*.

Ce fut à la suite du Salon de 1874 que M. Gérôme obtint la grande médaille ; c'était en effet l'heure de la maîtrise absolue. Gérôme avait cinquante ans. Il semblait arrivé à l'apogée de sa renommée. Mais non pas. Depuis, Gérôme réservait encore à ceux qui aiment le plus son rare de talent, des surprises nouvelles, et c'est ainsi-sans compter ses toiles - qu'on allait à l'Exposition universelle de 1878, le saluer comme sculpteur. Oui, cette même main qui maniait le blaireau avec tant de finesse allait, par grande masse, pétrir la glaise, et, à coté de ses travaux nombreux et des plus intéressants, tous soignés et achevés, dans cette facture lisse qui fait songer à Gérard Dow, magistrale jusque dans l'exquis et toujours souveraine, Gérôme devait offrir au public un groupe admirable, et ce combat de *Gladiateurs*, que M. Gérôme exposait comme sculpteur, emportait l'admiration avec sa facture puissante et mâle. C'est à la fois l'œuvre d'un savant et d'un artiste. Et l'auteur de ce groupe superbe ne s'en est pas tenu là.

M. Gérôme est un artiste à qui, - et je tiens à le redire, - le respect de ses confrères ne marchandera jamais la conscience la plus noble et la plus sévère, dans un temps de *facilisme* irritant et d'*art* à la « va comme je te pousse ». Tout, chez lui, est sûrement, savamment étudié.

Après s'être présenté cinq fois à l'Académie des Beaux-Arts, Gérôme fut élu, non sans peine, malgré ses qualités rares d'artistes, d'homme et de professeur. Il avait été battu, la quatrième fois par Hesse, et acceptant la place de professeur à l'École, il avait dû laisser passer avec lui H. Lehman et ch.-L. Müller. A la fin, il fut nommé, et sans concessions de sa part.

J'aurais voulu, j'aurais pu m'arrêter à chacune des œuvres de ce merveilleux travailleur. Dans le plus petit tableau, dans le moindre de ses dessins, Gérôme marque le coup de griffe du maître. Certaines études multiples exécutées d'après nature pour sa *Phryné*, formeraient dans un cabinet d'amateur une incomparable frise, aussi achevée qu'un antique. Ses *Toreadores*, rapportés d'Espagne, ont une allure pittoresque et fière, une tournure superbe. Cela est calligraphié avec la netteté et la facilité des seuls maîtres. Et, encore un coup, il pétrit la glaise comme il manie le crayon ; sa statue d'*Anacréon* et ses statuette de *Phryné* et de *l'Almée* valent ses tableaux les plus attirants. Tout ce qui porte sa marque, bronze ou toile, croquis ou marbre, est sincère, robuste et distingué comme lui. En un mot, Gérôme est *la race*.

« C'est, disait-il, il y a vingt-quatre ans, ce M. de Tanouarn que je citais tout à l'heure, une nature énergétique et vigoureuse, douée d'une force de volonté extraordinaire et d'une activité infatigable. Il conçoit, il exécute vite ; il écrit, il marche vite, il mange vite, et ses camarades de l'atelier prétendaient qu'il devait dormir vite. Si, comme l'a dit excellemment Franklin, le temps est l'étoffe dont la vie est faite, Gérôme est un habile et consciencieux tailleur qui ne perd rien de celle qui lui a été confiée, et sait en utiliser les moindres morceaux. Chez lui, aucun gaspillage, aucune flânerie, aucun compromis avec l'indulgente paresse. Il mène de front plusieurs travaux, sans rien mêler ni confondre. Il change d'occupation pour se reposer d'un travail par un autre travail. Il a beaucoup voyagé, ce qui ne l'a pas empêché de beaucoup produire. Il semble enfin que pour lui les heures se multiplient et s'allongent, tandis que pour d'autres elles s'évanouissent alors qu'ils sont occupés à réfléchir comment ils les emploieront ».

Tel, à soixante ans, est resté Gérôme, ce qu'il était à trente-six ans : aussi jeune, aussi vigoureux, aussi actif, aussi vibrant, vivant et sympathique. Causeur aimable, gai, pensif aussi sous sa belle humeur, respectueux de son art, franc et loyal, adoré de ses élèves, professeur qui enseigne aux *jeunes* les rares vertus négligées : la simplicité, l'étude, le labeur, pour tout dire, un noble exemplaire de ce que peut être un maître peintre au XIX^e siècle : - une âme d'artiste dans un tempérament de soldat, un cœur d'or dans un corps de fer.

Annexe 7: Edward Bulwer Lytton, *Les Derniers jours de Pompéi*, (1834), Paris, Les Belles Lettres Editions, 2007, p. 31, p.226

[p.31] Dans chaque maison il y a bien quelque différence de détail, mais la distribution générale est la même. Dans toutes vous trouvez les salles, le tablinum, le péristyle, communiquant les uns avec les autres ; dans toutes, des murs avec de splendides peintures ; dans toute enfin, l'indice d'un peuple épris des élégances raffinées de la vie. La pureté du goût des Pompéiens dans la décoration peut être contestée. Ils adoraient les couleurs voyantes et les dessins bizarres. Ils peignaient souvent le bas de leurs colonnes d'un rouge vif, sans teindre le reste ; ou, quand le jardin était petit, ils cherchaient à l'étendre pour la vue en trompant l'œil par la représentation d'arbres, d'oiseaux, de temples, sur les murs, etc., en perspective ; grossiers artifices que Pline lui-même adopta et encouragea avec une vanité ingénue. »

[p. 226] « Sur la table devant laquelle elle était assise, se voyait un petit miroir circulaire en acier poli ; autour, se trouvaient rangés, dans un ordre précis, les cosmétiques et les onguents, les parfums et les fards, les bijoux et les peignes, les rubans et les épingles d'or, qui étaient destinés à ajouter aux attraits naturels de la beauté, l'assistance de l'art et les capricieuses coquetteries de la mode. A travers la demi-obscurité de la chambre brillaient les couleurs vives et variées des peintures de la muraille, avec tout l'éclat des fresques pompéiennes. Devant la table de toilette, et sous les pieds de Julia, s'étendait un tapis sorti des métiers d'Orient. A portée de la main, une autre table était chargée d'une aiguière et d'un bassin ; il y avait aussi sur cette table une lampe éteinte, du plus exquis travail, sur laquelle l'artiste avait représenté un Cupidon reposant sous des branches de myrte ; et un petit rouleau de papyrus contenant les plus douces élégies de Tibulle. Un rideau magnifiquement brodé de fleurs d'or servait de portière à l'entrée du Cubiculum. Tel était le cabinet de toilette d'une beauté à la mode, il y a dix-huit siècles. »

Annexe 8 : Henri Lavoix, « Gustave Boulanger », dans SOCIÉTÉ D'AQUARELLISTES FRANÇAIS, *Grands peintres français et étrangers : ouvrage d'art, publié avec le concours artistique des maîtres; texte par les principaux critiques d'art*, Paris, H. Launette Editions, 1884-1886.

Gustave Boulanger

En quittant la Grèce, je me rendis à Rome. C'était au commencement de l'année 1854. J'avais rencontré Beulé, About, Guérin, Fustel de Coulanges à l'École d'Athènes ; je trouvai Baudry, Benouville, Charles Garnier, Bouguereau, Thomas, Gustave Boulanger à la villa Médicis. L'avenir se réservait de dire ce que cette génération d'écrivains, d'archéologues, de peintre, de sculpteurs et d'architectes, devait apporter aux lettres, aux arts et aux sciences historiques. Quant au présent, sans s'inquiéter des échéances du plus tard, le présent était tout au travail, cette joie, cette force de la jeunesse. Suivant mes projets de voyage, je n'avais que quelques jours à rester dans la ville éternelle ; mais l'homme propose et Rome dispose. Vous verrez Naples en vingt-quatre heures ; un jour vous suffira pour vous rendre compte de Constantinople, étendant le long du Bosphore ses maisons de voies cachées derrière les cyprès des jardins qui l'entourent. Si belle que soit Venise, du lever au coucher du soleil vous pouvez, en la parcourant en gondole, en saisir toutes les beautés d'extérieur. Ainsi vous verrez Gênes, Smyrne, Cordoue, Tolède ou Palerme, panoramas merveilleux, éblouissants d'éclat et d'effet, qui se déroulent devant vous. Mais Rome ne se voit pas ainsi, en passant. Elle ne se jette pas à la tête des voyageurs ; elle n'est ni gaie, ni souriante. Comme les esprits sérieux, comme les âmes sévères, elle veut être connue. Un voyageur demandait à Seroux d'Agincourt combien il fallait de temps pour connaître Rome ? « Toute la vie » répondit d'Agincourt. Il avait raison. Rome, avec ses monuments du VI^e siècle avant notre ère, avec son Forum, ses temples de la république, ses bains, ses cirques, ses théâtres, ses palais des Empereurs, ses Catacombes, premiers refuges de l'Eglise naissante, ses basiliques, premières églises de la chrétienté ; avec ses maisons du XIII^e siècle, ses cathédrales et ses palais du XVI^e ; Rome de Tarquin, d'Auguste, de Constantin, d'Innocent III et de Jules II, Rome toute pleine encore des monuments du monde antique, du moyen âge et du monde moderne, Rome n'est pas une ville, c'est une science.

Malgré mon désir de retourner en France après une absence de près d'une année, je restai donc ; d'autant plus que j'avais trouvé à l'Académie de France une famille de camarades et que les relations de la première heure avaient fait naître de ces sympathies qui promettent des amitiés. Elles ne m'avaient pas trompé. Voilà plus de trente ans de tout cela. Que de choses le temps a atteintes de mon esprit et dans mon cœur, sans atteindre ces amitiés de ma jeunesse ! J'en appelle à vous, Baudry et Garnier, j'en appelle à toi, mon cher Boulanger !

Je vois encore Boulanger dans son atelier de la villa Médicis. Il achevait le tableau qui prit pour titre *Et ego in Arcadia*. L'Arcadie dans la pensée du peintre, qui triche un peu ici le texte du poète, c'est la contrée bénie de la jeunesse où passe en dansant un couple d'amoureux, les yeux dans les yeux, les lèvres près des lèvres, en pleine lumière, au

plein soleil de la vie, pendant qu'un vieillard assis dans l'ombre, à l'angle d'un tombeau, regarde tristement ces songes évanouis d'amour et de bonheur : c'était l'envoi de quatrième année du pensionnaire de Rome. Gustave Boulanger avait remporté le grand prix en 1849. Jusque-là, la vie lui avait été sévère pour ne pas dire cruelle.

De nos jours où la fortune a fait sa paix avec les peintres, à ce point, qu'à la voir payer si largement les arriérés dus à leurs prédécesseurs en talent et en gloire, on pourrait penser qu'elle reconnaît et qu'elle répare les méprises du passé, que de bonnes gens se scandalisent de ce retour des choses d'ici-bas ! Mais qu'ils se consolent : le succès venu, si le talent rapporte, il y a toujours les épreuves, les déboires, les privations, la misère des débuts. Boulanger les a connues ces heures, ces journées de tristesse et de malheur.

Sa famille, d'origine créole, vit sa fortune, une assez belle fortune [...].

Je reviens à Gustave Boulanger. Ce voyage en Algérie, cette première campagne du peintre décida de son avenir. Dans cette France en armes, Boulanger s'était lié avec quelques-uns de nos officiers, et si une vocation impérieuse ne l'avait entraîné, la vie du soldat l'aurait appelé à elle ; car tout est ordre et discipline dans la nature de Boulanger. Il suivit sa voie et revint à Paris, où il passa un instant par l'atelier de Paul Delaroche, et où il eut pour camarade d'études Gérôme, Hamon, Picou et tout ce phalanstère de la rue de Fleurus, ce groupe de néo-Grecs qui en appelaient de la Grèce imposante et solennelle à la Grèce simple, charmante et familière. En dehors de ses poètes majestueux, la Grèce a aussi ses *Poetae minores* qui tiennent une place dans sa littérature, et l'anthologie sourit à l'épopée et à la tragédie. Paulo minora canamus ; pour être sur un mode moins élevé, la chanson n'en est pas moins attrayante et moins vraie. Cette école avait pour elle la nouveauté. Chose étrange ! l'antiquité elle-même s'est chargée de donner raison à ces rénovateurs de l'art grec. Voici que depuis une dizaine d'années les figures de terre cuite sortent des fouilles dans toutes les parties de la Grèce et de l'Asie Mineure. Tanagra à elle seule remplit nos musées et nos collections particulières. C'est la vie grecque dans l'agora, dans la rue, dans la maison. Les enfants qui vont à l'école, leur lyre sous le bras, ou leurs tablettes à la main, et qui, dans la basse-cour, appellent leurs coqs de combat ; les jeunes filles occupées à leur toilette ou en promenade avec leurs manteaux repliés sur leur tête, formant voile comme le *Yasmak* des Turcs, ou avec le chapeau plat surmonté d'une pointe ; la coiffure variée à l'infini avec les cheveux nattés, frisés, bouclés, relevés en nœud sur le front et colorés de rouge : ce sont les chercheuses d'amour. Puis la jeunesse élégante, le menu peuple, le soldat et jusqu'aux spectateurs des marionnettes. Ceux qui restent encore du phalanstère de la rue Fleurus doivent singulièrement triompher de ces découvertes. Boulanger suivait ses amis, mais de loin ; il était Grec lui aussi, mais avec Théocrite : il empruntait au poète sicilien la scène mythologique d'*Acis et Galatée*, qui fut en 1849 un de ses premiers tableaux d'exposition, et cette année même il partait pour Rome.

L'oeuvre de Gustave Boulanger est considérable. Le maître, soumis et fidèle à la nature, a traduit l'Afrique avec la plus exacte vérité. C'est elle avec son caractère propre, sa physionomie personnelle. D'autres l'ont vue plus grande, plus poétique. Boulanger l'a faite vivante aux proportions de la vie, réelle l'échelle des réalités. C'est la famille du Kady dans le patio dont les arcades en ogive s'élancent sur des

colonnettes où la vigne court en guirlandes, où le palmier étend ses larges feuilles, où se suspendent les tapis et où le jour filtre discrètement à travers les moucharabiehs. C'est l'Aïd, la fête des enfants armés du sabre et que l'Arabe regarde fièrement dans cet accoutrement militaire, enveloppé du burnou. C'est El Hiasseub, contant comme Harriri, les récits sous la tente, la khetma, la maison de poil. Le marabout, le djeïd, le seigneur passant à cheval et en armes auprès du berger encapuchonné et s'appuyant sur le kezoula. Les Choassa, les éclaireurs couchés à plat ventre sur un monticule et sondant l'horizon du regard. Les bergers de la Kabylie écoutant, le soir venu, la chanson de la djouak, la flûte primitive. C'est le paysage du *Gué*, le *Rendez-vous*, la *Fuite*. Le porteur d'eau à Alger, le Hamal juif ; c'est une scène dans les Aurès avec la femme passant la tête chargée d'un fardeau, les yeux allongés par le kohhel, la bouche entr'ouverte comme une grenade, pendant qu'un cavalier, la main appuyée sur la croupe de son cheval, se détourne et la regarde : un chef-d'œuvre. J'en passe ; il serait injuste pourtant d'oublier la femme des Ouleds Nahil, avec ses tresses de cheveux, avec son éventail et ses bijoux.

Cette phalange de la rue de Fleurus, à laquelle appartenait Boulanger, ce groupe de jeunes peintres à l'esprit délicat, fin, ingénieux, s'était mis à la recherche des terres inconnues l'art : il avait rêvé de reconstituer la vie intime de la Grèce. Il faut bien le dire, quelques-uns d'entre eux avaient pris les allées du Luxembourg pour les jardins de l'Académie. Il y avait bien du Paris dans cette Athènes vue à la distance des lieux et des temps ; mais si le but n'était pas atteint, du moins il était visé et on n'avait pas à se mettre en peine de rectifier le tir. D'autres viendraient mieux renseignés ou plus heureux. Une fois à la Villa Médicis, au milieu de la Rome antique, sur le Forum, sur la voie Appia, dans cette admirable campagne romaine qu'enserrent Tusculanum, Palœstrina, Cenino, Tibur, où se profilent dans le lointain les chaînes de l'Ausostrie et de Gennara et où pointe le Soracle, Boulanger, fidèle au programme de l'école tenta la restitution de la société romaine. Rome fournissait l'inspiration, Pompéï le document.

De là tant d'œuvres que nous avons vues aux Expositions, et qui font la personnalité de Gustave Boulanger dans l'art contemporain. Rappelons *La Via Appia*, sous le règne d'Auguste ; *La boutique du barbier Licinus*, sur le Forum, toute vivante de l'antiquité, comme le prologue de *Caligula*, d'Alexandre Dumas ; *La promenade sur la voie des tombeaux*, où se détache un couple ravissant de Pompéiennes à l'ombre de l'umbrella qu'une esclave de Nubie élève sur leurs têtes ; *Le Gynécée*, où règne la matrone assise sur sa chaise et tout entière à la joie et à l'orgueil de ses enfants. Composition d'un goût sûr et exquis. *La Cella Frigidaria* ; *Le Bain d'été à Pompéï* ; *Le Tepidarium* ; *Le Mamillare*, et tant d'autres sujets où le talent de Gustave Boulanger triomphe par la science du nu et par la supériorité d'un dessin magistral. Pour avoir de moins hautes visées, pour rentrer dans l'art plus familier, les autres compositions de Boulanger n'en sont pas moins remarquables. Je rappellerai *Horace et Lydie*, cette traduction du *Donec gratus eram* ; *La répétition des Comédiens romains* ; *Le Marchande de bijoux*, cette femme debout, les cheveux relevés ; *La Marchande de couronnes*, tenant les jeunes filles à la vue de ses fleurs ; *La Marchande de statuettes*, dont un des personnages, celui qui interroge du regard la jeune marchande, est d'une grâce incomparable. Mais des horizons plus grands ce sont ouverts ; avec *César au Rubicon*, et le *César* marchant à travers les neiges de la Gaule, en tête de sa dixième légion ; avec *L'apparition de saint Sébastien à Maximien*

Hercule, l'œuvre a grandi, le peintre anecdotique a fait place au peintre d'histoire que nous allons trouver peintre décorateur dans le plafond du théâtre de Monte-Carlo, à Monaco, les peintures du foyer de la danse, à l'Opéra, et les peintures de la salle des mariages, de la mairie du XIII^e arrondissement. Au centre du plafond du théâtre de Monte-Carlo, le génie de la Musique bat la mesure avec un ciste ; à droite, la Musique céleste est représentée par des jeunes femmes portant des harpes et des mandolines ; à gauche, c'est la Musique dramatique. Composition d'un bel ensemble et d'une belle perspective. Dans l'œuvre de l'ornementation du nouvel Opéra, Baudry se chargea du foyer du public, Lenepveu du plafond de la salle, Boulanger du foyer de la danse. Le peintre a personnifié la danse guerrière, la danse mythologique, la danse amoureuse et la danse champêtre. C'est la pyrrhique d'abord : ses trois guerriers, dont l'un, celui du milieu, est coiffé d'un casque d'or, et élève, comme les corybantes, un bouclier de la main gauche. Les deux autres sont armés du casque et du bouclier. Dans le second panneau, une femme blonde, la tête jetée en arrière, les seins bondissants, la main droite tenant un canthare d'or ; à sa gauche, une femme brandissant un thyrses, un python enroulé sur son bras. L'homme, la peau de panthère jetée sur l'épaule, le tambourin à la main, excite les danseuses ; c'est la danse bachique. La danse amoureuse est représentée par une femme à tunique rattachée par une ceinture de fleurs, prenant sa robe de la main droite, en tenant de l'autre sa jeune compagne, tandis que le danseur prend un baiser sur son front. Quant à la danse champêtre, un groupe de trois femmes, l'une nue, les deux autres légèrement drapées dans leurs voiles, élèvent leurs couronnes de fleurs au-dessus de leurs têtes.

Le public connaît et se souvient de ces panneaux qui furent exposés dans une des salles de l'École des Beaux-Arts au mois de mai 1874. Leur succès fut des plus grands. La décoration de la salle des mariages du XIII^e arrondissement est d'un caractère élevé, puissant ; venue la dernière en date dans l'œuvre du maître, elle est comme la concentration de son talent, et comme le couronnement : ce sont les fiançailles romaines, origines de notre mariage civil, dans toute sa noblesse, sa sainteté. Toutes les vertus, toutes les forces de l'homme l'entourent : le Travail, la Famille, l'Étude, la Patrie, la Loi ; l'union de l'homme et de la femme est le centre de tout. Au milieu du triptyque, l'époux est assis, tenant à la main l'épousée ; une femme répand des fleurs à leurs pieds ; une autre femme tient la corbeille et la quenouille, emblèmes du devoir sacré de l'épouse. Puis un groupe de femmes avec des fleurs et des lyres. À côté, les témoins des époux, les signataires du contrat, c'est-à-dire les figures des amis du peintre : Guillaume, Augier, Hébert, Cabanel, Gérôme, Dumas, Garnier et l'auteur lui-même, derrière une colonne. Dans un autre compartiment, la Famille ; la mère, avec le groupe des sœurs ou des amies qui l'entourent, appuyées sur le dossier de son siège, pendant que le père porte son premier-né à ses lèvres. Plus loin, c'est l'Étude, avec les enfants travaillant sous la surveillance du maître. Plus loin, c'est le Travail, avec la forge de l'ouvrier ; plus loin encore, la Patrie : les adieux à la mère, le départ du père, des fils pour la défense du sol ; l'appel de la trompette au secours du pays. *Munus, Patria*, toute la vie de l'homme.

Membre de l'Institut, Gustave Boulanger est aujourd'hui professeur à l'École nationale des Beaux-Arts. Sa parole a continué l'enseignement de son œuvre. Sous ce titre : A nos élèves, quelques pages du maître ont formulé sa doctrine. Elles conseillent

le travail, l'étude, la science et la conscience de l'art. Que de tempêtes n'ont-elles pas soulevées dans la presse ? En ces temps de liberté dans l'art qui font du naturalisme une tyrannie, on aurait dit vraiment que l'intentionnisme était menacé et le tachisme atteint. Et puis, cette doctrine était-elle bien nouvelle ? C'est l'éternelle admiration convenue du beau, c'est l'éternelle soumission au passé. Tout cela, j'en conviens, est vieux, vieux comme le bon sens. Mais on ne sait pas tout ce qu'il faut d'indépendance dans le talent pour rester esclave de la tradition, et d'originalité dans l'esprit pour penser comme tout le monde et pour bien dire ce que tout le monde en pense.

Annexe 9 : Ovide, *Les Métamorphoses*, livre X, Paris, Les Belles Lettres Editions, 2009.

Pygmalion fut témoin de leur vie de débauche,
Et s'indigna du vice au cœur des femmes mis
Par nature. Il vivait en célibataire.
Nulle épouse longtemps ne partagea sa couche.
Merveilleux artisan, d'un ivoire de neige
Il sculpte un corps si beau qu'aucune femme en naissant
N'en reçut de pareil, puis en tombe amoureux.
Vraie figure de vierge, elle semblait vivante
Et prête à se mouvoir, n'eût été sa réserve,
Tant l'art se cache à force d'art. Emmerveillé,
Il s'enflamme le cœur pour ce semblant de corps,
Souvent s'approche, y met la main pour s'assurer
S'il est ivoire ou chair, ne veut le croire ivoire,
Donne et croit recevoir des baisers, parle, étreint,
Croit que cède la chair au contact de ses doigts,
Craint d'imprimer des bleus sur les membres qu'il serre,
Caresse son aimée, lui offre des cadeaux,
Chers aux filles, galets, oisillons, coquillages,
Fleurs de mille couleurs, lys blanc ou balles peintes,
Et les larmes tombées de l'arbre des Héliades,
La pare aussi de vêtements, orne ses doigts
De diamants, et lui passe au cou de longs colliers,
Des chaînes sur le sein, aux oreilles des perles,
Tout lui sied, quoique, nue, elle n'est pas moins belle,
Couchée sur un tapis de pourpre de Sidon,
Il l'appelle sa femme, et dépose sa nuque
Sur un mol oreiller, comme une chair sensible.

Tout Chypre célébrait la fête de Vénus,
Des génisses au cou de neige, aux courbes cornes
Revêtues d'or, étaient tombées sous le couteau,
L'encens fumait. Portant à l'autel ses offrandes,
Timide, il dit : Si vous pouvez, dieux, tout donner,
Mariez-moi à une vierge, et n'osant dire :
D'ivoire, dit : pareille à ma vierge d'ivoire.
Vénus était là, parée d'or. Elle comprit
Ce qu'il voulait. Trois fois, présage favorable,
Sa flamme ravivée dressa sa pointe en l'air.
Rentré chez lui, il va vers sa statue chérie,
Couché, lui donne des baisers, et la sent tiède,
En rapproche sa bouche et tâte sa poitrine.
L'ivoire s'amollit, perd sa rigidité,
Docile aux doigts, comme la cire de l'Hymette
Ramollie au soleil, qui, prenant mille formes

Sous le pouce, à l'usage en acquiert de nouveaux.
N'osant croire à sa joie, redoutant quelque erreur,
Surpris, il palpe et palpe encor l'objet aimé.
Il vit. Il sent la veine, elle bat sous son pouce.
Le héros de Paphos par d'abondant discours
En remercie Vénus. Sa bouche embrasse enfin
Une vraie bouche. Ayant rougi sous ses baisers,
Levant vers la lumière un timide regard,
La vierge ensemble voit le ciel et son amant.
La déesse est présente au mariage, son oeuvre.
Les cornes de la lune ayant fait neuf pleins cercles
Une enfant naît, Paphos. L'île en garde le nom.

Annexe 10 : Helen Zimmern, « Alma-Tadéma », dans Société d'aquarellistes français, *Grands peintres français et étrangers : ouvrage d'art, publié avec le concours artistique des maîtres; texte par les principaux critiques d'art*, Paris, H. Launette Editions, 1884-1886.

Alma-Tadéma

Le 8 janvier 1834 devait faire époque à Dronryp, petit village pittoresque de la Frise hollandaise, car il naissait au notaire Peter Tadéma, homme de talent, un fils appelé à devenir un des peintres modernes les plus remarquables. Du reste, le nom de cette ancienne famille de Frise était loin d'être obscur ; on le retrouve dans les légendes qui ont trait à la formation du Zuyderzée, mais sans le préfixe Alma, que le peintre reçut de son parrain, et qu'il porta toujours depuis.

Tout petit, son joujou favori était un crayon, et l'on raconte qu'à l'âge de quatre ans, poussé par cette sûreté d'instinct qui ne l'abandonna jamais, il indiqua, dans le dessin d'un artiste, une erreur que celui-ci eut la rare sagesse de rectifier. Et ce fut à cet âge si tendre que Laurence perdit son père. La famille était nombreuse, la fortune médiocre, mais la veuve, bien que délicate, était à la hauteur de sa tâche ; les difficultés ne l'effrayèrent pas, et, douée d'une force de volonté à toute épreuve, elle apprit à son fils à regarder les obstacles en face et à les vaincre. Cette éducation devait porter ses fruits, car malgré les dispositions remarquables de l'enfant pour la peinture, et malgré ses prières pour qu'il lui fût permis de s'y consacrer entièrement, sa mère et ses tuteurs avaient décidé qu'on lui ferait suivre les cours universitaires.

Laurence fut donc envoyé, bien malgré lui, au collège de Leeuwarden ; cependant, l'étude des classiques grecs et latins éveilla bientôt sa curiosité : il voulut se familiariser avec les anciens et avec leur mode de vie qu'il devait nous faire connaître plus tard, par ces toiles sont comme autant de révélations. Mais pendant ces années de collège, ce n'est qu'entre temps, aux heures de récréation, à celles prises sur le sommeil, qu'il se livre à ses instincts d'artiste. Il a obtenu de sa mère de le réveiller au petit jour en le tirant par un cordon qu'il s'attache au pied avant de s'endormir. Et n'admirez-vous pas avec nous cet enfant secouant la torpeur qui menace de l'envahir, se livrant avec courage à son occupation favorite ? Il n'avait d'autre maître qu'un professeur de dessin, élève du grand Van der Kooy, le David de la Hollande ; mais il travaillait avec tant d'ardeur que, dès l'année 1851, son premier tableau, le portrait de sa sœur, fut exposé en Hollande. Vers la même époque, il se peignit lui-même ; ce portrait, aujourd'hui dans le cabinet de travail de sa fille aînée, est peut-être un peu dur de ton ; pourtant, la vigueur du dessin révèle la main qui sera celle d'un maître, et le fond dénote déjà cette préférence marquée pour l'étude de l'architecture et de la perspective.

Ces premières années furent, dans la vie d'Alma-Tadéma, une période d'angoisse : lui faudra-t-il éteindre à tout jamais le feu sacré qui le porte vers son idéal, et suivre la carrière aride de l'étude sans but ?

Laurence avant quinze ans ; il était pâle et maladif, et le corps dépérit bientôt dans la lutte qui se faisait dans cette âme à la fois si tendre et si ardente. Tout travail devint une fatigue insurmontable. Les médecins appelés déclarèrent que Laurence portait en lui les germes de la phtisie, et qu'il n'atteindrait pas l'âge d'homme. Alors la pauvre mère désespérée, voulant qu'au moins les dernières années de son enfant fussent des années de bonheur, lui rendit le libre exercice de ses pinceaux.

Nous bénissons tous aujourd'hui cet arrêt des médecins, car dès que le jeune artiste put donner libre cours à ses aspirations et vivre pour l'art, le mal qui le minait fut vaincu, et vaincu pour toujours.

Mais où trouver l'école propre à développer son talent ? Il s'adressa en vain aux artistes hollandais, ceux-ci ne le comprirent pas. Il se rendit à Anvers, où régnait à cette époque une grande activité artistique, et où l'on était en plein romantisme.

Alma-Tadéma se sentait attiré vers l'école flamande : il entra à l'Académie, alors sous la direction intelligente de Wappers. D'une nature énergique et persévérante, Alma-Tadéma ne connut plus le repos ; n'avait-il pas à réparer des années perdues ? Fort de sentir sa vocation comprise, il s'y adonna avec ardeur mais il voulut aller plus loin. La voie qu'il suivra plus tard est indiquée par les sujets qu'il choisit : presque tous sont empruntés à l'histoire légendaire, où il lui fallut deviner et reconstruire. Impossible, hélas ! de juger de ces études, car, ne pouvant atteindre au but rêvé, la main de l'artiste les a détruites sans remords. Rien ne sortira de l'atelier qui ne réponde au moins en partie à ce qu'il désire faire. Du reste, nous voyons encore aujourd'hui chez le grand artiste le même sentiment qui le faisait agir à cette époque. Il sacrifie le travail de plusieurs semaines pour arriver à rendre le ton voulu, à reproduire avec fidélité les détails d'expression et de science que ne saurait apprécier une personne sur mille. La plupart de ses tableaux en recouvrent d'autres aussi beaux, et c'est sans regret qu'il efface des figures et des détails qui nous auraient charmés. Mais l'artiste, le poète qui voit plus loin, nous dit « que l'art est un sacerdoce ; que tout artiste doit effacer et refaire son oeuvre jusqu'à ce qu'il ait approché quelque peu de la splendeur du vrai. »

En 1863, Alma-Tadéma eut la douleur de perdre sa mère, qu'il adorait, et qui était venue avec sa sœur le rejoindre à Anvers. Il est triste de penser qu'elle n'ait pas vécu assez longtemps pour jouir de la réputation de son fils ; mais elle put du moins voir le tableau qui fut le commencement de son succès : *L'Education des petits-fils de Clotilde*, exposé à Anvers en 1861. Ce fut le premier tableau peint sous l'influence de Leys, dont il tient encore aujourd'hui à se dire l'élève, et cela à plus d'un titre. Il pouvait d'autant mieux profiter de ses conseils qu'il travaillait à ses tableaux comme le faisaient autrefois les jeunes élèves à l'époque du grand art. L'exactitude des détails archéologiques et historiques du tableau que nous venons de citer, la vigueur du coloris, la manière dont le sujet est traité, le fini de la vieille école hollandaise joint au sentiment du beau de l'école française moderne, annonçaient l'artiste que nous connaissons aujourd'hui. La Société pour l'encouragement des Beaux-Arts d'Anvers lui acheta ce tableau de *Clotilde* pour la misérable somme de 1,600 francs ; mais peu lui important, sa réputation était parfaite.

Les chroniques de l'époque si obscure des Mérovingiens l'attiraient irrésistiblement, comme nous le prouvent son tableau de *Gontran-Boson*, et celui de *Prétextat adressant des reproches à Frédégonde qui vient le visiter à son lit de mort*.

Du reste, en 1878, Alma-Tadéma puisa encore aux mêmes sources lorsqu'il fit son grand tableau de *Frédégonde*. La reine répudiée assiste de sa fenêtre aux fêtes nuptiales de sa rivale Galswinthe, sœur de la reine Brunehaut. C'est dans ce tableau surtout que le peintre a su rendre avec une intuition merveilleuse la splendeur barbare, la passion indomptée, la transition du paganisme au christianisme qui caractérise cette époque.

« Pourquoi donc peignez-vous toujours des barbares ? » lui demanda-t-on un jour. « Le fait est, » répondit-il, « qu'ils ne valent pas grand'chose ; mais, que voulez-vous, ils sont si pittoresques ! » Mais les siècles barbares ne devaient pas seuls occuper cet artiste, qui est par excellence le peintre de tout ce que la civilisation a créé pour embellir la vie et pour la faire aimer. Alma-Tadéma tourna donc ses regards vers la source de toute culture, vers le grand pays mystérieux d'Isis et d'Osiris, vers la Grèce et Rome, et surtout vers le Rome impériale.

Traiter son thème favori d'après le point de vue strictement archéologique, et décrire l'antiquité classique en copiant servilement ce qui nous en reste, n'entraîne pas dans les idées d'Alma-Tadéma. Il voulait nous montrer que l'Égypte était autre chose qu'un empire, qu'il y avait vécu des hommes et des femmes ayant éprouvé des joies et des douleurs semblables aux nôtres ; et ceux qui ont pu voir ces toiles si riches d'instinct poétique, de conceptions hardies et originales, peuvent s'écrier avec nous que le maître a véritablement fait revivre les temps disparus. Citons quelques-uns de ces tableaux : *Comment on s'amuse en Égypte il y a 3,000 ans* ; *Un Égyptien debout contre sa porte entr'ouverte* ; *Les Joueurs d'échecs* ; etc. Son plus beau tableau égyptien est à coup sûr celui tiré de la Bible : *La Mort du premier-né*. Prières, offrandes, chants sacrés n'ont pu prévaloir contre la mort : la terrible vengeresse est entrée dans la demeure royale, et le fils aîné de Pharaon gît sans sur les genoux de son père. Regardez cette immobilité égyptienne de Pharaon, qui veut paraître calme, mais dont les lèvres tremblantes trahissent malgré lui l'émotion contenue. Ce tableau, d'un sentiment si profond, nous paraît le plus merveilleux, le plus pathétique et le plus vivant qu'ait peint le maître.

Bien que la composition dans son ensemble et dans ses détails soit triste, l'impression qu'elle laisse n'a rien de pénible. Le peintre du monde joyeux et sensuel des anciens ne comprend pas les sentiments complexes du genre moderne. En principe, Alma-Tadéma a horreur du faux, du forcé ; rien de morbide dans sa nature.

En 1864, Alma-Tadéma épousa une Française, Mlle Marie-Pauline Gressin Dumoulin du Bois-Girard. Trois enfants, deux filles et un fils furent le fruit de cette union, mais le fils ne devait pas perpétuer le nom de son père. En 1869 il eut la douleur de perdre sa femme, et une année plus tard, Alma-Tadéma qui, à l'époque de son mariage, s'était fixé à Bruxelles, quitta cette ville pour aller habiter Londres.

L'Angleterre, son peuple, ses institutions lui étaient sympathiques, et à plus d'un titre : n'est-il pas, lui aussi, issu de la race anglo-saxonne ? Les paysans frisons ne

parlent-ils pas encore presque le même idiome que celui des Anglo-Saxons en Ecosse, où il se conserve encore aujourd'hui ?

Puis ce fut en Angleterre qu'il devait, en 1871, connaître de nouveau le bonheur domestique, et qu'il put donner à ses deux filles une seconde mère dans la personne de Mlle Laura-Thérèse Epps, artiste de cœur et de talent, dont les tableaux ont souvent été remarqués au Salons et aux Expositions internationales de Paris.

En 1873, il reçut de la reine Victoria des lettres patentes de naturalisation, et il est aujourd'hui fier de se dire sujet de la Grande-Bretagne.

Guidé par l'expérience de la vie des grands maîtres, Alma-Tadéma a pour théorie que de voyager comme élève ne sert qu'à dérouter un artiste au début de sa carrière ; aussi refusa-t-il dans sa jeunesse toutes les offres qui lui furent faites de voyager.

Il ne vit absolument que l'art qui l'entourait, jusqu'à ce qu'en 1861 le succès de son tableau *L'Education des petits-fils de Clotilde* lui eût appris qu'il avait trouvé sa voie. Alors, sentant qu'il pourrait maintenant voyager avec fruit, il quitta Anvers et alla étudier l'art allemand à l'Exposition de Cologne. L'année suivante, en 1862, il vint à Londres pour y voir l'Exposition universelle.

Il ne vit Rome qu'en 1863. Depuis, il visita souvent l'Italie, qu'il aime en fils reconnaissant. Mais il n'a jamais été en Grèce ni en Egypte ; l'Orient lui a en quelque sorte été révélé par son imagination créatrice, aidée de ses études archéologiques. Il ne vint à Paris qu'en 1864, lorsqu'il obtint la médaille d'or pour son tableau *Il y a trois mille ans*.

On comprend que plus tard Alma-Tadéma ait tiré ses sujets du Latium et du pays des Hellènes. Quelles autres civilisations réunissent ces traits caractéristiques pour lesquels il a tant de sympathie ? Qu'il nous soit ici permis d'insister sur un point : les tableaux que le maître nous donne ne sont pas des scènes modernes travesties en scènes classiques à l'aide de vêtements et d'accessoires, ni des imitations serviles de peintures pompéiennes, comme on en voit tant, aujourd'hui que l'Orient est à l'ordre du jour. Alma-Tadéma saisit les vestiges des mœurs et des coutumes telles qu'elles survivent dans les monuments et dans la littérature, et se pénètre si bien dans la vie réelle, de l'atmosphère morale de ces peuples morts depuis des siècles, qu'il les fait revivre pour nous comme des êtres humains que nous comprenons.

Nous les accompagnons aux jeux publics, au forum, au temple, à leurs affaires, nous assistons à la *Fête des Vendanges*, aux *Danses pyrrhiques*.

Nous voyons Phidias montrant avec un noble orgueil les frises immortelles de l'Acropole aux connaisseurs de l'art.

Nous nous croyons à Rome en regardant Tarquin le Superbe abattre les têtes les plus hautes des pavots de son jardin ; nous suivons du regard Agrippa allant donner audience à ses clients, et nous sommes présents lorsque les prétoriens proclament

empereur ce pauvre Claude, qui, caché derrière un rideau semble paralysé par la peur. Alma-Tadéma nous fait connaître aussi les *Fêtes intimes* des Romains. Grâce à lui, nous assistons à leur sieste, nous pénétrons dans le tepidarium où de belles jeunes femmes et de charmantes jeunes filles prennent leurs ébats. Là, de grandes dames romaines jouent avec leurs animaux favoris ; ici, d'illustres sénateurs qui, pendant la grande chaleur de l'été, ne trouvent pas d'occupation plus noble, pour se reposer des fatigues du repas, que de s'enivrer du parfum des fleurs en écoutant une musique douce et langoureuse ; il nous semble presque entendre leurs déclarations d'amour ; nous sommes chez eux, nous vivons dans leur vie.

Les odes d'Horace, les chants d'amour de Catulle et d'Anacréon, les idylles de Théocrite prennent vie devant nos yeux.

Croyez-vous qu'il soit facile
De nous rendre ainsi vivant
Théocrite de Sicile ?
Il veut un pinceau docile
De poète et de savant,
Ce maître du doux Virgile.

Mais en nous rendant spectateurs de la vie des anciens, en nous les montrant débarrassés des chaînes de l'étiquette, Alma-Tadéma écarte d'eux tout mélange de moderne ; il n'oublie pas de noter avec soin particulier que ces peuples vivaient dans un monde intellectuel différent du nôtre, et que leur vie et leur caractère portaient l'empreinte de cette différence.

Ses bacchantes gardent la mesure, on y sent l'enthousiasme religieux et la joie de vivre, sans la frénésie extravagante de la passion sensuelle. Il y a du mouvement, de la vie, mais les limites du pittoresque ne sont jamais dépassées. Alma-Tadéma n'est jamais théâtral.

« Tout ce qui concerne mon art, » a-t-il dit, « est l'expression d'une idée ; mes tableaux représentent différents sujets, mais je n'y ai exprimé qu'une recherche artistique homogène. »

La réputation d'Alma-Tadéma est universelle ; les honneurs et les décorations lui ont été décernés de tous côtés.

Malgré la fertilité de son cerveau, malgré son travail incessant, il ne peut suffire aux nombreuses commandes qui lui arrivent. Doué d'une grande habileté, il peint vite, c'est vrai, mais avec trop de soin et de conscience pour jamais finir à la hâte un de ses tableaux, dont le moindre lui a coûté infiniment de patience et d'étude. Il a pris, comme les musiciens, la louable habitude de numéroter chacune de ses œuvres ; nul doute n'est donc possible quant à leur ordre chronologique.

Heureusement pour lui et pour le public, Alma-Tadéma n'est pas gâté par le succès ; il devient, s'il est possible, encore plus exigeant et plus critique pour son travail. Il ne perd jamais de vue que noblesse oblige ; aussi la poursuite de son idéal, le vrai, est-elle

incessante. Il n'y a pas de plaisir plus vif que de le voir manier le pinceau, ou indiquer rapidement, pour une oeuvre nouvelle, des traits dont chacun aura un but ou racontera un fait. Dans sa manière de faire, dans le fini qu'il y apporte, Alma-Tadéma est resté Hollandais, et surtout dans sa recherche de lumière ; il nous rappelle alors Peter de Hooghe, le grand maître de sa patrie.

La nature d'Alma-Tadéma est aussi chaude que son art ; l'indulgence fait le fond de son caractère ; mais, en principe, il a une sainte horreur de toute négligence dans le travail, surtout en peinture : « J'aime trop mon art, » dit-il, « pour admettre qu'un tableau bâclé soit une oeuvre d'art, et cela m'enrage de voir que souvent le public l'accepte pour telle. »

On est heureux de pouvoir ajouter que l'homme vaut le peintre. Plein de cœur, il est toujours prêt à venir en aide à ceux qui s'adressent à lui. – *L'Escalier*, par exemple, dont une gravure accompagne ces pages, fut donné par lui, en 1870, à la loterie ouverte au profit des paysans français.

C'est par le portrait qu'Alma-Tadéma a débuté, et il s'en est occupé très sérieusement depuis quelques années. Citons le portrait de Hans Richter, le grand chef d'orchestre viennois, qui a fait revivre à Londres le nom de Berlioz ; celui de Ludwig Barnay, l'acteur hongrois, représenté dans le rôle de Marc-Antoine ; puis ceux du comte Bylandt et de la duchesse de Cleveland, exposés, en mai 1883, dans Grosvenor Gallery ; le premier si vivant, et dont les mains seules feraient comprendre la science de Lavater ; le second, un chef-d'oeuvre de carnation, et dans lequel se voit surtout la prédilection d'Alma-Tadéma pour les gothiques, comme aussi dans son portrait de sa seconde fille. Et n'oublions pas de mentionner ses portraits-tableaux, parmi lesquels le plus réussi est celui de Mme Semon, si bien connue dans le monde musical sous le nom de Mlle Redecker ; elle chante debout, accompagnée par son mari.

Cependant, ce n'est pas comme portraitiste qu'Alma-Tadéma atteindra jamais ses plus grands triomphes, ni comme peintre de portraits qu'il passera à la postérité, quelques excellentes que soient ses oeuvres en elles-mêmes, à l'exception de deux portraits, celui du sculpteur italien Amendola et celui du graveur d'eau-forte hollandais Loewenstam. Ce ne sont pas là les portraits que la postérité appréciera, qu'elle ait ou non connu les originaux ; car l'expression de la physionomie n'est pas le fort d'Alma-Tadéma, c'est là le côté faible de son art, mais c'est aussi ce qui lui permet de si bien reproduire le caractère classique. Il sait bien mieux rendre les traits stéréotypés, l'expression immobile des Grecs et des Romains d'autrefois, qu'il ne sait reproduire nos personnages modernes, avec leurs sentiments complexes, leur nervosité exagérée. Il ne les comprend ni par tempérament ni par race. Pour lui, les événements et les sentiments sont simples, directs, comme ils étaient, ou comme nous le supposons qu'ils l'étaient dans les heureux temps passés, avant que le monde eût été saisi par la fièvre d'analyse d'aujourd'hui ; aussi les meilleurs oeuvres de Tadéma seront toujours celles qui reproduisent les époques reculées de l'antiquité.

Il serait puéril de spécialiser là où presque tout est supérieur, mais ses chefs-d'oeuvre dans ce genre sont peut-être la *Galerie de peinture* et la *Galerie de sculpture*, dans lesquels

des amateurs romains visitent les ateliers des artistes, leurs contemporains, adirant et critiquant les œuvres, comme cela se pratique encore de nos jours. Ces deux œuvres peuvent, à coup sûr, être considérées comme typiques de la manière d'Alma-Tadéma. Toutes deux abondent en recherches archéologiques, toujours exactes dans le moindre détail ; toutes deux font valoir au plus haut degré la faculté d'imitation extraordinaire de l'artiste à reproduire les tissus ; cependant, dans toutes deux on peut remarquer le défaut de presque toutes ses peintures, c'est-à-dire que l'élément inanimé n'y est pas suffisamment subordonné à l'élément humain, et que, par conséquent, les marbres, les soies, les statues, les tableaux, etc., frappent l'œil aussi vivement que les personnages.

Alma-Tadéma a été enclin, ces dernières années, à répéter le même motif avec de légères modifications. Cela provient plutôt du désir d'approcher davantage de la perfection que d'un affaiblissement de la faculté créatrice. Ce trait se remarque spécialement dans la gracieuse idylle d'une jeune femme assise sur un tertre, au-delà duquel on aperçoit la mer bleu foncé du Midi. Son fiancé est étendu sur un banc à ses côtés ; il paraît saisir les draperies de sa robe blanche, dans une attitude suppliante, ou bien lui offrir des roses qu'elle effeuille négligemment, troublée et hésitante, avant de répondre à la question qu'il lui adresse. L'artiste a reproduit cette scène à l'huile et à l'aquarelle, toujours dans de petites dimensions ; elle se distingue parmi les belles œuvres du peintre par l'éclat de la couleur et le charme de l'exécution. Une de ces variantes est exposée cette année à la Galerie Grosvenor sous le titre d'*Attente* (Expectation). Dans cette toile, la jeune fille est assise seule, contemplant la baie d'azur et la ville antique dans le lointain, et suivant de l'œil un petit bateau à voiles qui, sans doute, lui ramène son bien aimé. Ce petit canevas, littéralement baigné de soleil, est exquis par l'harmonie des couleurs. Le marbre blanc, éclairé par les rayons du soleil, est une merveille d'exécution, ainsi que l'arbre de Judée qui projette l'ombre et ses fleurs roses sur le banc et sur le sol.

C'est Diderot qui a prononcé cette maxime : « Le milieu explique l'homme ; l'atelier commente l'oeuvre. » Et cela est si vrai d'Alma-Tadéma, qu'il serait injuste de terminer un article sur son art sans décrire sa demeure, qui est, elle aussi, une oeuvre artistique sortie de son propre cerveau. L'architecture a toujours eu pour lui beaucoup de charme, et il aime passionnément à s'occuper de constructions, de combinaisons, et surtout d'ornementation d'intérieur. Comme on peut s'y attendre, vu son goût pour la couleur éclatante, les tons lumineux sont proéminents dans sa demeure. On n'y remarque aucun style, aucune époque particulière. La maison est éclectique comme l'art de son créateur. C'est naturellement l'atelier qui concentre l'intérêt. C'est une pièce carrée de dimensions modérées, située au premier étage, éclairée par une seule fenêtre haute et large. La décoration en est pompéienne comme couleur et comme effet général ; les murs sont couverts de fresques de la main de l'artiste. Vues à une certaine distance, elles semblent représenter de graves scènes pompéiennes, mais regardées de plus près, ce ne sont que des jeux d'esprit ; car cet homme de génie aime beaucoup la plaisanterie. Le plafond admirable, peint aussi de la main de l'artiste, reproduit celui des Bains de Titus, à Rome. Pas la moindre trace de fouillis artistiques ; on n'y voit d'autres toiles que celles auxquelles travaille le peintre. Tout est soigneusement rangé dans les cases d'un vaste buffet de forme antique qui occupe un des murs du fond. Trois marches de cuivre jaune conduisent le visiteur dans un joli petit appartement de

style tout hollandais, aux plafonds voûtés et aux murs garnis de sombres panneaux en chêne ; par une portière tombant d'une arche double, on passe, par une rapide transition, dans un salon tout recouvert de lambris d'or et dont le plafond et les murs resplendissent sous une couche d'or bruni ; la lumière pénètre dans cette pièce ravissante à travers une fenêtre en onyx mexicain, produisant un effet magique le jour et surtout le soir, lorsque, par une disposition particulière des bougies, on obtient l'effet d'un clair de lune artificiel. On arrive ensuite à un troisième salon supporté d'un vieux palais vénitien. Des tapis et des étoffes d'Orient sont étalés à profusion dans ce salon, qui est un des plus confortables de toute la suite. Sortant de ce dernier, on arrive dans une petite pièce pompéienne qui donne dans l'atelier. La chambre de travail de l'artiste se trouve ainsi placée juste au milieu des salons de réception, dont elle n'est séparée que par une portière. Alma-Tadéma peut ainsi obtenir dans sa propre demeure, en passant d'un appartement à l'autre, ces perspectives différentes qu'il affectionne dans ses tableaux, ces effets variés de couleur et de lumière déjà habilement utilisés par ses ancêtres hollandais, et surtout par Peter de Hooghe, dont il se montre le fervent admirateur.

Alma-Tadéma, si bien connu à Londres, est un homme de taille moyenne et fortement bâti ; sa figure pleine de franchise respire la force et la bonté ; son œil observateur est d'une vivacité et d'une douceur extrêmes ; sa voix forte et sonore vous souhaite la bienvenue comme pas un. Plein d'énergie, son ardent enthousiasme pour tout ce qui est beau et bon ensemble se communiquer à tous ceux qui l'approchent ; on se sent meilleur et plus fort après avoir causé avec lui dans cet atelier où l'on oublie les mesquineries, journalières.

« Les secret de mon succès dans mon art, » lui avons-nous entendu dire, « provient de ce que je suis toujours resté fidèle à mon programme, que j'ai travaillé d'après mon inspiration, et que je n'ai pas imité d'autres artistes. Pour réussir en quoi que ce soit dans la vie, il faut tout d'abord être fidèle à soi-même, et je crois l'avoir été. »

Annexe 11: Robert Hamerling, *Aspasia, A romance of art and love in ancient Hellas*, New-York, William S. Gottsberger Editions, 1882, 196-198, suivi d'une traduction libre réalisée par S. Fardeau

[...] He now came to one of the groups on the frieze of the Parthenon—youths curbing rearing steeds. " On what animal, Lycius, did you see that broad head, these blunt ears ? The whole is too stiff, not sufficiently free, too old-fashioned. Did you go to school with the Eginetans? Argeladas would no longer have approved such bungling work!" Such were Alcamenes' exclamations, particularly condemning this or that point, and as he grew angry seeming by no means disinclined to shatter the pupil's carvings, a thing he was quite capable of doing, when passion overpowered him.

Agoracritus stepped forward and, as often happened, defended the fiercely reviled work against the impetuous Alcamenes. The hot blood crimsoned the latter's face, and he made a hasty reply.

Just at that moment, Phidias approached with two companions, who were by no means strangers in his house.

How could Pericles and Aspasia have denied themselves the pleasure of sometimes casting a glance at the quiet creation and progress of these vast designs?

They found the master in the midst of throngs of pupils and assistants, among clay models, half-hewn' statues and blocks of marble; found him more silent, stem, thoughtful and reserved than ever before.

When Alcamenes saw Aspasia, he strove to appear gay and careless, to conceal the indignation he could not yet wholly stifle, and to which he had allowed himself to give expression during the hasty meeting in the Agora. The sullen Agoracritus made no effort to hide the secret rage he still cherished in his heart against Aspasia, He turned away and wasted no words on the distinguished visitors.

As the latter had overheard some portion of the dispute, the conversation soon reverted to the same subject, and Aspasia did not hide the fact, that she entirely agreed with Alcamenes in his desire to see every trace of old-fashioned tradition effaced from art. While looking at the sketches and clay models for the colossal groups on the pediment, the frieze, and the metopes, she found many of the most beautiful a little hard and rigid, and even the richest development of the art seemed to her to advance too slowly. These opinions she expressed without reserve.

"The beautiful Aspasia," said Phidias with a grave smile, "would like to have everything we carve as delicate, luxurious, and charming as herself. But do not forget, that in these tasks we sculptors have to represent no mere human, commonplace prettiness, but almost supernatural beauty."

" Perhaps Phidias is right in not allowing himself to be entirely deprived of what Aspasia calls the harsh, stiff, old-fashioned style," said Pericles. "Who knows whether the highest ideal of beauty may not dwell on the narrow line, that separates chaste, virginal loveliness from luxurious, fully developed charms ? The highest and last stage of development is often the first of decline; so the point which delights and refreshes the mind with the purest, loftiest magic, should lie a little on the side of the summit and not directly upon it"

[...] Il se dirigea à présent vers l'un des groupes de sculptures sur la frise du Parthénon, représentant de jeunes gens calmant des étalons domestiques. « Sur quel animal, Lycios, as-tu vu cette large tête et ces oreilles mal taillées ? L'ensemble est trop raide, insuffisamment libre, trop démodé. Es-tu allé à l'école avec les Éginètes ? Argéladas n'aurait pas approuvé plus longtemps cette incompetence ! » Telles furent les exclamations d'Alcamène, condamnant particulièrement ceci et cela tandis que la colère montait en lui, si bien qu'il ne semblait pas du tout réticent à l'idée de briser les sculptures des élèves, ce qu'il était tout à fait capable de faire lorsque la passion le subjuguait.

Agoracrite s'avança et, comme souvent lorsque cela se produisait, défendit l'œuvre féroce ment injuriée contre l'impétueux Alcamène. Le sang bouillonnant colorait le visage désormais cramoisi de ce dernier qui s'empressa de répondre.

À ce moment précis, Phidias s'approcha avec deux compagnons, lesquels n'étaient pas du tout considérés comme des étrangers dans sa maison.

Comment Périclès et Aspasia ont-ils pu se priver du plaisir de jeter par moment un regard à la création et au progrès silencieux de ces immenses motifs ?

Ils trouvèrent le maître au milieu de la foule d'élèves et d'assistants, parmi les modèles d'argile, les statues à moitié entamées et les blocs de marbre ; ils le trouvèrent plus silencieux, pensif et réservé que jamais.

Lorsqu'Alcamène vit Aspasia, il fit de son mieux pour paraître enjoué et inattentif afin de dissimuler l'indignation qu'il ne pouvait encore totalement étouffer, et qu'il s'était permis d'exprimer au cours du rassemblement hâtif à l'agora. Le sombre Agoracrite ne fit aucun effort pour cacher la rage secrète qu'il attisait contre Aspasia. Il se détourna et ne gaspilla aucun mot avec les distingués visiteurs.

Comme ces derniers avaient surpris des bribes de la dispute, la conversation revint bientôt à ce même sujet, et Aspasia, loin de s'en cacher, partagea le désir d'Alcamène de voir disparaître de l'art toute trace d'une tradition passée de mode. Tandis qu'elle regardait les croquis et les modèles en argile destinés aux groupes de sculptures colossales du fronton, la frise et les métopes, elle jugea nombre des plus beaux quelque peu durs et rigides ; et même la progression la plus raffinée de cette œuvre d'art lui semblait avancer trop lentement. Ce sont ces avis qu'elle exprima sans réserve.

« La belle Aspasia, dit Phidias avec un sourire sérieux, voudrait que tout ce que nous sculptons soit aussi délicats, somptueux et charmants qu'elle. Mais n'oubliez pas que dans cette entreprise, nous, sculpteurs, nous ne devons-nous contenter de représenter de simples êtres humains ou une beauté banale, mais une beauté presque surnaturelle ».

« Phidias a probablement raison de vouloir conserver un style qui ne soit pas entièrement dépourvu de ce qu'Aspasia appelle le dur, le rigide et le démodé, dit Périclès. Qui sait si l'idéal suprême de la beauté ne se trouve pas sur la ligne étroite qui sépare le charme chaste et virginal de celui plus somptueux et pleinement développé ? Le dernier et plus haut niveau de progrès est souvent le premier annonciateur de déclin ; ainsi, l'objet qui enchante et repose l'esprit grâce à la magie la plus pure et la plus noble devrait s'allonger un peu sur les flancs du sommet et non immédiatement sur sommet lui-même ».

INDEX

- About,Edmont : 9, 43, 44, 46, 51, 66
- Adam, Jean-Pierre : 15, 16
- Adorno, Theodor : 91
- Alexandre Le Grand : 41, 79
- Alma-Tadema (Sir), Lawrence : 7, 9, 55, 69-103
- Amprimoz, François-Xavier : 14
- Antiochus : 9, 39-42
- Aziza, Claude : 51
- Baltard, Victor : 42
- Balze, Jean-Antoine-Raymond : 41
- Baudelaire, Charles : 63, 98
- Bell, Hilary : 100
- Blanc, Charles : 62
- Blouet, Abel : 13, 22, 23, 29, 30, 31, 33
- Bossuet, Jacques-Bénigne : 45
- Boulanger, Gustave-Clarence-Rudolphe : 15, 53, 54, 55, 56
- Bulwer-Lytton, Edward : 51
- Burne-Jones, Edward : 61
- Castellani, Fortunato Pio : 57
- Castellani, Alessandro : 57
- Celebonovic, Aleksa : 4
- Claretie, Jules : 46
- Cockerell, Charles Robert : 22, 23, 29, 31, 32, 38, 84
- Coomans, Diana : 71, 99, 100, 101

Couture, Thomas : 48

Daremberg, Charles-Victor : 47

Darius : 41, 42

David, Jacques-Louis : 38, 46, 56

De Montfaucon, Bernard : 18

Demoule, Jean-Paul : 17

Delaborde, Henri : 42

Delaroche, Paul : 44

De Savoie (Clotilde) : 51

Diderot, Denis : 64, 86

Diéterle, Jules : 117

Fontaine, Pierre-François-Léonard : 50

Fiorelli, Giuseppe : 75

Focillon, Henri : 112

Fontenay, Eugène : 57

Francastel, Pierre : 6, 69

Garnier, Charles : 13, 14, 86

Gatteaux, Edouard : 42

Gautier, Théophile : 53, 54, 59, 63

Gérôme, Jean-Léon : 6, 7, 37, 43-48, 53, 59-63, 65, 67, 68, 69, 71, 95-98, 103

Gibson, John : 62, 83

Goupil, Adolphe : 47

Godward, William : 7, 71, 96-101

Hamon, Jean-Louis : 44

Haskell, Francis : 6

Hittorff, Jacques Ignace : 23, 24, 26, 28, 29, 34, 35-38, 42, 50, 51, 53, 54, 84

Homère : 45, 52

Houssaye, Arsène : 53

Ictinus : 50

Ingres, Jean-Auguste-Dominique : 6, 37-43, 45, 69

Jockey, Philippe : 8, 12, 13, 32

Juvénal : 49

Kugler, Franz : 30, 35

Lapauze, Henry : 41

Laplanche, J. : 53-55

Lécharny, Louis-Marie : 58, 67

Lechat, Henri : 11

Ledoux, Claude-Nicolas : 50

Letronne, Antoine : 28, 29, 33, 34, 35

Mathilde (princesse) : 51

Méhul, Etienne-Nicolas : 40

Ménard, René : 58

Millin, Aubin-Louis : 41

Murat, Caroline : 38

Napoléon III : 45, 51, 57

Napoléon-Joseph (prince) : 51

Niccolini (frères) : 56

Normand, Alfred-Nicolas : 51, 53, 56, 100

Ovide : 60

Pausanias : 11, 19, 21, 22, 24, 27, 28, 33, 34

Pavlovitch Briullov, Karl : 49

Percier, Charles : 50

Picou, Henri-Pierre : 6, 69

Pinon, Pierre : 14

Pinot de Villechenon, Marie-Noëlle : 55

Platon : 11

Pline, L' Ancien : 8-11, 22, 24-27, 33, 34, 84, 99

Plutarque : 39, 40

Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostome : 18, 29-31, 33, 86

Rachel : 50, 54

Raoul-Rochette, Désiré : 15, 23, 28, 33, 34

Ravett, Nicholas : 20-21

Récamier, Juliette : 56

Rewald, John : 68

Saglio, Edmont : 47

Seleucus : 39

Stuart, James :

Stratonice : 9, 39, 40-43

Swanson, Vern : 71, 77, 78, 81, 82, 93, 97, 99

Thomine-Berrada, Alice : 42

Thuillier, Jacques : 68, 69, 102

Timbal, Charles : 19, 27

Vever, Henri : 57

Von Kaulbach, Wilhelm : 49

Vigée-Lebrun, Elisabeth : 56

Vitruve : 11, 16, 21, 24, 26, 27, 33

Winckelmann, Johann Joachim : 18, 19, 66

Wolf, Norbert : 68, 92, 103

Yon, Jean-Claude : 54

Zimmern, Helen : 72-74, 80, 81, 88

Zola, Emile : 64, 65, 73

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	3
SOMMAIRE.....	4
INTRODUCTION.....	6
PARTIE I : L'ANTIQUITÉ REDÉCOUVERTE AU XIX^E SIÈCLE	10
I. Les Envois de Rome : pour une mise en couleur de l'Antiquité	12
A. Les Envois : de quoi s'agit-il ?.....	12
1. <i>De Rome</i>	12
2. <i>...Jusqu'à Athènes</i>	13
B. Le mobilier archéologique coloré, preuve tangible de la réflexion.....	13
1. <i>La « Restauration » : l'Envoi de dernière année</i>	13
2. <i>Charles Garnier et son temple de Jupiter Panhellénien</i>	14
C. Réalisations fantasmiques pour architectures de papier ?.....	14
1. <i>Une polychromie à l'excès</i>	14
2. <i>... pour des réalisations architecturales modifiées</i>	15
II. L'archéologie au cœur du renouveau	16
A. Rappels historiques de la quête du renouveau Antique.....	16
1. <i>Chronologie succincte des périodes de découvertes</i>	16
2. <i>Evolutions progressives des méthodes</i>	18
B. Quand, enfouie pendant des siècles, la couleur réapparaît.....	20
1. <i>La polychromie : du rejet à l'adhésion</i>	20
2. <i>La polychromie reconnue et recherchée</i>	22
III. Relecture & réécriture : de la réalité au fantasme	24
A. La véracité de la couleur dans la relecture des textes.....	24
1. <i>Relire Pline</i>	24
2. <i>Relire Vitruve</i>	26
3. <i>Relire Pausanias</i>	27
B. La couleur retrouvée, objet de fantasme des antiquaires et architectes.....	29
1. <i>Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy</i>	30
2. <i>De Charles Robert Cockerell à Guillaume-Abel Blouet</i>	31

3.	<i>Jean-Antoine Letronne</i>	34
4.	<i>Jacques-Ignace Hittorff</i>	35
PARTIE II : L'ANTIQUITÉ REVUE ET CORRIGÉE : DE L'ADULATION AU REJET		37
I.	Un renouveau de la peinture d'Histoire ?	38
A.	Jean-Auguste-Dominique Ingres : figure emblématique du renouveau	38
1.	<i>Une passion pour l'Antiquité</i>	38
2.	<i>Une oeuvre clé : Antiochus et Stratonice.</i>	39
3.	<i>Un artiste qui a su s'entourer</i>	42
B.	L'entre-deux de Jean-Léon Gérôme : scènes de genre ou peinture d'Histoire ?	43
1.	<i>Jeunes Grecs faisant battre des coqs : un tableau « grec »</i>	44
2.	<i>Une peinture d'Histoire en hommage à Jean-Auguste-Dominique Ingres</i>	45
3.	<i>L'Antiquité héroïque : Morituri te salutant & Pollice verso</i>	46
C.	Une « peinture d'Histoire » sur le déclin ? Les <i>exempla virtutis</i> mises à mal.....	48
1.	<i>Les « décadences plurielles » de Thomas Couture</i>	48
2.	<i>Résurgence des hauts faits historiques de l'Antiquité</i>	49
II.	Vivre à l'Antique	50
A.	Au 18, avenue Montaigne : Une villa pompéienne au cœur de Paris.....	50
1.	<i>Aux origines : La maison de Glaucus</i>	51
2.	<i>Descriptions de la villa</i>	53
3.	<i>Gustave-Clarence-Rudolphe Boulanger : pour une mise en couleur de la Villa</i>	54
B.	Effets de modes.....	55
1.	<i>Mobilier d'intérieur</i>	55
2.	<i>Une mode vestimentaire « à l'antique » ?</i>	56
3.	<i>Parures et bijoux</i>	57
III.	Approches esthétiques et débats	58
A.	Renouveau de l'étude du nu : la quête du Beau et d'un art pour l'art	58
1.	<i>Du tepidarium et du gynécée...</i>	59
2.	<i>...A l'atelier de l'artiste</i>	60
3.	<i>Beautés sculpturales</i>	61
4.	<i>Avènement d'un art pour l'art ?</i>	63
B.	Une Antiquité malmenée et critiquée... ..	64

1.	<i>Une Vénus maquillée à la poudre de riz</i>	64
2.	<i>La question de la polychromie en débat</i>	66
C.	... jusqu'à son rejet	67
1.	<i>Le poids des avant-gardes et de la critique</i>	67
2.	<i>Une histoire de l'art à repenser ?</i>	68
PARTIE III : LAWRENCE ALMA-TADEMA OU LA PASSION DE L'ANTIQUÉ.....		70
I.	Inspirations archéologiques	73
A.	Rigueur archéologique : Etudes sur le motif, photographies et historiographie	73
1.	<i>Des études sur le motif pour éduquer le regard et la photographie pour se perfectionner</i>	73
2.	<i>Des relevés archéologiques pour être au plus proche de la réalité</i>	74
3.	<i>Lawrence Alma-Tadema, un érudit qui a su s'entourer.....</i>	75
B.	Pour une réappropriation du mobilier archéologique : des « tableaux-archéologiques » et des « tableaux-musées »	76
1.	<i>Des « tableaux-archéologiques »</i>	76
2.	<i>Des « tableaux-musées »</i>	78
C.	Son seul et unique tableau grec : pour une archéologie reconstituée...à l'excès ?....	80
1.	<i>Description de l'œuvre</i>	81
2.	<i>Une oeuvre qui suscite le débat : Vers un excès archéologique ?</i>	82
II.	Fascination pour la Grande-Grèce : scène de genre ou peinture d'Histoire ?.....	85
A.	Les scènes de genre romano-pompéiennes.....	85
1.	<i>De l'intimité.....</i>	86
2.	<i>...Aux festivités.....</i>	87
B.	Glissement entre scène de genre et peinture d'Histoire	89
1.	<i>Une peinture d'Histoire à priori mineure dans la démarche de l'artiste</i>	89
2.	<i>Les Roses d'Héliogabale : une peinture d'Histoire singulière</i>	90
C.	Un genre pictural critiqué : une peinture kitsch ?.....	91
1.	<i>Une peinture vouée à l'oubli</i>	92
2.	<i>Une peinture victorienne exclusivement.....</i>	93
III.	Influences du « peintre du marbre ».....	94
A.	Jean-Léon Gérôme comme source d'inspiration.....	94
1.	<i>Influences réciproques</i>	94
2.	<i>L'heure dorée : l'Hommage d'Alma-Tadema à Gérôme.....</i>	95

B.	Dans les pas d'Alma-Tadema : John William Godward.....	96
1.	<i>Sa place dans la peinture britannique</i>	96
2.	<i>Similitude avec la peinture d'Alma-Tadema : vers un phénomène de copie ?</i>	96
3.	<i>Influences et autonomie : un artiste qui se doit d'être reconsidéré</i>	97
C.	L'Antiquité de Diana Coomans	98
1.	<i>La Belgique comme origine commune</i>	98
2.	<i>Une Antiquité quotidienne</i>	99
	CONCLUSION	101
	BIBLIOGRAPHIE	103
	ANNEXES	114
	INDEX	155
	TABLE DES MATIÈRES	160

