

Les Références à l'Antiquité dans les arts visuels (1848-1914)

- Présentation
- Public visé
- Objectifs

- La visite : les œuvres
- Avant-Après la visite
- Bibliographie

Présentation

Saisir le propos et l'intérêt de cette visite suppose que soient précisés quelques éléments du contexte culturel et artistique de la période.

1. Au XIX^e siècle, la culture générale, réservée au plus faible pourcentage d'une classe d'âge qui fréquentait les lycées, était fondée pour une part essentielle sur les "humanités", à savoir l'apprentissage des langues anciennes, à travers lequel s'opérait une imprégnation que l'historien Ernest Lavisse, qui conçut les plus célèbres manuels scolaires de l'époque, décrit en ces termes : "J'ai le sentiment d'avoir été élevé dans un milieu noble, étranger et lointain. J'ai vécu à Athènes au temps de Périclès, à Rome au temps d'Auguste (...)"- après quoi, il dénonce les faiblesses de ce système d'enseignement qui faisait passer la rhétorique au premier plan. Le couronnement des études était le discours, et en particulier le discours latin. Ecrire un discours, c'était placer de nobles paroles dans la bouche de grands personnages : on ne pouvait faire tenir à Périclès ou à Dioclétien des propos issus de la vie quotidienne. Seules de fortes sentences, empruntées aux textes étudiés en classe et illustrant les vertus antiques devaient faire l'objet des recherches des futurs bacheliers.

Ce type d'apprentissage peut être rapproché de celui des jeunes artistes étudiant à l'École des Beaux-Arts, cette fois-ci non pas en vue du baccalauréat mais dans l'espoir d'obtenir un jour le Prix de Rome, couronnement des études suivies dans cet établissement.

2. A l'École des Beaux-Arts, un style et une personnalité dominaient : le néo-classicisme et Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867). L'enseignement d'Ingres donnait comme modèle un idéal de beauté classique atteint par l'étude et la mise en forme minutieuse des sources antiques, ce qui allait de pair avec l'affirmation de la primauté du dessin sur la couleur, de la symétrie et de la clarté de la composition sur le mouvement. De tels principes se sclérosèrent aux mains d'artistes de moindre génie.

Les professeurs de l'École des Beaux-Arts s'efforcèrent de maintenir la tradition néo-classique : le travail quotidien des étudiants consistait pour une grande part à copier des moulages de statues antiques ou des modèles vivants dont les poses s'inspiraient de l'antique. Quant aux sujets des concours de Prix de Rome, ils étaient presque toujours choisis dans la littérature gréco-romaine. Dans tous les cas, la statuaire antique était considérée comme le lieu privilégié où s'incarne l'idée du Beau. Par ailleurs, les artistes indépendants (réalistes, impressionnistes) ou même dits "officiels" (c'est-à-dire encouragés par l'Etat et exposant avec succès au Salon annuel) prenaient d'autres voies, plus au moins radicalement.

3. Parmi ces voies, l'une connut un large succès : celle de l'art officiel sous la fin du règne de Louis-Philippe, sous Napoléon III et la Troisième République. Les artistes qui plaisaient à la clientèle de la noblesse et de la haute bourgeoisie et dont beaucoup d'œuvres étaient achetées par l'Etat appartenaient à une même mouvance stylistique : l'éclectisme. Désireux de s'inspirer de tous les styles du passé (de l'Antiquité classique comme du Moyen Age ou de la Renaissance, etc.) sans hiérarchie, et d'en reprendre dans leurs œuvres les éléments iconographiques (costumes, décors, etc.) avec une précision archéologique croissante, ces artistes fondaient leur tendance sur une doctrine : l'historicisme. Ils différaient donc dans leur démarche des artistes néo-classiques travaillant dans la mouvance de l'École des Beaux-Arts, dans la mesure où ils n'hésitaient pas à juxtaposer plusieurs traditions, sans que celle de l'Antiquité n'exerce une quelconque suprématie.

Mais le problème des références à l'Antiquité touche, dans l'art de la période 1848-1914, de nombreuses tendances stylistiques qui ne se limitent pas à l'académisme et à l'éclectisme. Des styles formellement plus novateurs, tant en peinture qu'en sculpture, se tournent, surtout à la fin du XIX^e siècle, à nouveau vers l'Antiquité. Ce "Retour à l'antique" fait l'objet de la 5^e partie de cette visite.

Nota Bene : Les références à l'Antiquité peuvent être d'ordre textuel ou visuel.

- Références textuelles : Les artistes du XIX^e siècle avaient à leur disposition, outre l'ensemble de la littérature gréco-romaine, le plus souvent en traductions et morceaux choisis, des dictionnaires de mythologie appelés "dictionnaires de la Fable". Ils ne faisaient pas de différence notable entre les sources mythologiques, historiques, littéraires.
- Références visuelles : Le XIX^e siècle est une époque riche en recherches archéologiques. Les sculptures exhumées, les décors mis à jour sont universellement admirés et fournissent des modèles aux artistes.

Public visé

1. Elèves latinistes ou hellénistes des collèges et des lycées (4^e à Terminale).
2. Elèves des options de spécialité Arts plastiques et Histoire des Arts.
3. Elèves de Seconde et de Première étudiant le XIX^e siècle en histoire.

Objectifs

1. Montrer aux élèves étudiant les langues et civilisations latines et grecques que le XIX^e siècle, beaucoup plus proche d'eux, considérait l'Antiquité classique comme une source vive d'inspiration et lui réservait une très grande place dans son vocabulaire artistique.
2. Envisager le problème de la transposition, dans les arts visuels d'une époque donnée, d'une civilisation d'une autre époque. C'est-à-dire : réfléchir sur la notion d'interprétation, par des moyens plastiques, d'un corpus fixé par la tradition.
3. Découvrir et comparer, dans les collections du Musée d'Orsay, des techniques (peinture, sculpture, objets d'art) et des styles (néo-classicisme, éclectisme, symbolisme, post-impressionnisme) différents, à travers un point commun : l'usage qu'ils ont fait de la référence à l'Antiquité (cette découverte est en général neuve pour des élèves qui identifient trop souvent le Musée d'Orsay à ses collections impressionnistes).
4. En somme solliciter conjointement :
 - la curiosité (identification et reconnaissance de scènes relatives à la littérature, l'histoire ou la mythologie grecque et romaine).
 - l'esprit critique (en comparant les modes de références à l'Antiquité à travers l'approche d'œuvres très différentes sur le plan formel).
 - une prise en charge active et personnelle de la visite du musée.

La visite : les œuvres

1^{ère} partie : ... de la fidélité au modèle antique... au pastiche ; ou la perte progressive du sens de l'antique vers une "Antiquité d'opérette"

1. Guillaume Eugène (1822-1905) : *Les Gracques*, (1847-48), double buste, bronze
Localisation : rez-de-chaussée, allée centrale

Le sculpteur représente ici le cénotaphe de Caius et Tiberius Gracchus. Les inscriptions portées sur le rouleau où se rejoignent les mains des deux frères : "LEX LICINIA DE AGR. P.Q.R. DIVIDENDIS" et sur les plinthes de devant : "T. ET C. SEMPRONII F. GRACCHIS TRIB. PLEBIS OPTIME DE ROMANO MERITIS" invitent à rappeler aux élèves le rôle historique des deux tribuns. Cette œuvre est exemplaire du courant néo-classique prônant la fidélité au modèle antique. En effet, elle offre un exemple de triple référence :

- littéraire : on connaît les Gracques grâce aux *Vies des Hommes illustres* de Plutarque (46-120 ap. J.C.) dans lesquelles l'historien fait un double parallèle entre les deux rois révolutionnaires de Sparte, Agis et Cléomène, et les deux frères romains ; tous nobles de naissance et promoteurs de la lutte contre la noblesse.
- historique : l'inscription portée par le sculpteur sur la plinthe est, comme on l'a vu, une allusion directe à la loi agraire de C. Licinius Stolo que les Gracques remirent en vigueur.
- formelle : le cénotaphe (tombeau vide), est un type de monument antique élevé à la mémoire d'un mort et ne contenant pas son corps.

La critique de l'époque ne s'y trompe pas : elle salue en cette œuvre une production artistique du XIX^e siècle capable de rivaliser avec celles de l'Antiquité : "si le récit de Plutarque venait à se perdre, on le retrouverait vivant dans cette sculpture. Aussi franchement romain que les ouvrages les plus caractérisés du peuple-roi (...) ce groupe est certainement conçu comme l'Antiquité elle-même ne l'eût pas fait (Arsène Houssay, "Les statuaires français à l'Exposition universelle de Londres" (1862) in *L'Artiste*).

A voir aussi :

Cavelier : *Cornélie, mère des Gracques*, groupe sculpté (rez-de-chaussée, allée centrale)

2. Ingres Jean-Auguste-Dominique (1780-1867) : *Vénus à Paphos*, 1852-53, huile sur toile
Localisation : rez-de-chaussée, salle 1

Sur cette toile, Ingres avait d'abord commencé le portrait d'une famille de la cour de l'empereur Napoléon III. Celle-ci ayant quitté la capitale, le portrait demeura inachevé ; seuls les traits du visage avaient été esquissés. Ingres décida alors de reprendre le tableau, en le détournant de son premier objet : il "habilla" cette tête d'un corps nu, et peignit une Vénus. Ce procédé rappelle,

fortuitement, que les artistes de l'Antiquité, dans le but de représenter les divinités de l'Olympe, prenaient des modèles dans leur entourage. En transformant ce projet de portrait en peinture mythologique, Ingres ennoblit son tableau : la nudité antique le met au rang de la Peinture d'Histoire, sommet de la hiérarchie des genres respectée par le style néo-classique. La préoccupation essentielle du peintre est ici la poursuite d'un idéal de beauté : le corps de la déesse se détache du tableau au premier plan, grâce à sa carnation pâle et nacré. Il témoigne d'un parti-pris de distanciation qui va jusqu'aux déformations étranges du buste. On est assez renseigné sur l'œuvre pour savoir que son titre actuel ne lui fut pas donné par Ingres. Mais la référence mythologique y est néanmoins discrètement précisée par deux détails clairement lisibles, même si secondaires par rapport à la figure centrale : l'enfant et le coin de temple que l'on aperçoit à l'angle supérieur gauche du tableau. Accompagner Aphrodite-Vénus d'Eros-Cupidon, son fils, est une tradition iconographique immémoriale ; quant au temple, il justifie le titre : la légende apprend que c'est à Paphos, ville de l'île de Chypre, que la déesse se réfugia lorsque sa liaison avec Mars fut découverte et ridiculisée par Vulcain son époux. Pendant toute l'Antiquité, on rendit à Paphos un culte à Vénus. Des vestiges du temple qui lui était consacré étaient déjà connus au XIX^e siècle.

A voir aussi :

Ingres : *Jupiter et Antiope*, 1851 (même salle)

3. Cabanel Alexandre (1825-1889) : *Naissance de Vénus*, 1865
Localisation : rez-de-chaussée, salle 3

Dix ans après celle d'Ingres, voici une autre Vénus, dans laquelle on peut observer un rapport à la référence à l'antique d'un type très différent. Certes, la fidélité aux éléments narratifs du mythe est perceptible : la déesse est allongée sur le bord d'une vague ourlée d'écume d'où elle est supposée naître. Mais on est loin de l'érotisme chaste et idéalisé de la *Vénus à Paphos*. La pose de la Vénus de Cabanel n'évoque en fait ni la naissance, ni un réveil vraisemblable : c'est plutôt un étirement propre à mettre en valeur ses charmes, d'une manière convenue dans le code de l'érotisme. La guirlande d'amours qui président à cette naissance a pour fonction formelle de souligner les courbes du corps de la déesse. Ce nu reste idéalisé, ce qui fait dire à Zola : "la déesse, noyée dans un fleuve de lait, a l'air d'une délicieuse lorette, non pas en chair et en os - cela serait indécent - mais en une sorte de pâte d'amande blanche et rose". Mais cette idéalisation n'est qu'une condition pour rendre possible une jouissance visuelle dont est friande la bourgeoisie du Second Empire. Cabanel atteignit pleinement son but avec cette œuvre : elle fut achetée par Napoléon III, l'année même où Manet peignait *l'Olympia*, accueillie par les sarcasmes du public comme une "Vénus des faubourgs".

A voir aussi :

Manet : *Olympia*, 1865 (rez-de-chaussée, salle 14)



1

2



3



4



5

1. Guillaume : *Les Gracques*, 1847-48
2. Cavelier : *Cornélie, mère des Gracques*, 1861
3. Ingres : *Vénus à Paphos*, 1852-53
4. Ingres : *Jupiter et Antiope*, 1851
5. Cabanel : *Naissance de Vénus*, 1865

4. Moulin Julien-Hippolyte (1852-1884) :

Secret d'en-haut, groupe, marbre, 1879

Localisation : rez-de-chaussée, allée centrale

Quel secret ce Mercure moqueur confie-t-il à l'oreille du vieux faune hilare? Cette sculpture est caractéristique de la scène de genre "à l'Antique" de style éclectique : elle ne fait plus aucune référence aux valeurs néo-classiques, elle n'aspire ni à la grandeur ni à l'élévation morale, elle abandonne le sens de l'*exemplum*. Sans référence précise à une source mythologique ou littéraire, l'artiste reprend le motif du terme* surtout pour mettre en valeur le nu masculin souple et gracieux qui lui fait pendant. Cette scène est donc dépouillée de tout caractère mythique ou rituel. L'atmosphère de complicité qui règne entre les deux personnages, comme accentuée par la nonchalance de la pose de Mercure, correspond au climat d'Antiquité d'opérette, souriante et facétieuse, que l'on retrouve dans les opéras bouffes d'Offenbach où les héros homériques sont réduits à la mesure de la verve régnant dans les salons parisiens de la fin du XIX^e siècle.

* les termes, colonnes surmontées d'un buste représentant une divinité agreste, faisaient fonction de bornes aux carrefours des chemins romains : ils étaient l'objet d'un culte au moment des *terminalia*.

2^e partie : la référence à l'Antiquité comme prétexte

a) prétexte à un message politique

1. Galbrunner Paul-Charles (1825-1905) :

Napoléon III, buste, 1866, divers matériaux précieux

Localisation : rez-de-chaussée, salle 9

2. David Adolphe (1828-1895) :

Apothéose de Napoléon I^{er}, camée sur sardonix gris cendré à veines blanches (modèle d'Ingres)

Localisation : même salle

Ces deux objets d'art sont des exemples analogues de l'usage que pouvaient faire les artistes de la deuxième moitié du XIX^e siècle de la référence à l'Antiquité comme prétexte. La représentation de souverains en empereurs romains n'est d'ailleurs pas spécifique de cette période : elle a été abondamment illustrée sous l'Ancien Régime. C'est donc plutôt dans une continuité que s'inscrivent ces deux objets. Le buste de Galbrunner présente Napoléon III vêtu de la toge prétexte, couronné des lauriers qui étaient le signe du résumé en la personne de l'empereur romain de tous les pouvoirs (*Imperator Caesar Augustus*). Gageons que Napoléon "le petit", surtout dans la deuxième partie de son règne (l'œuvre date de 1866) favorisait le développement d'une imagerie officielle propre à renforcer l'attachement du peuple à l'Empereur.

Le camée de David joue sur le même registre et reste fidèle au sens de l'apothéose. En effet, c'est après la mort d'Auguste qu'un décret sénatorial le

range au nombre des dieux (*divus Augustus*) et la cérémonie de l'apothéose a toujours lieu (sauf dans le cas d'empereurs mégalomanes comme Caligula) après la mort de l'impéreur. Napoléon I^{er} est ainsi représenté dans une nudité que l'Antiquité réservait aux dieux, debout sur un char romain, emporté vers les cieux olympiens. On sait quelle application le Second Empire mettait à se situer dans le sillage du Premier. Une œuvre comme celle-ci en témoigne.

b) Prétexte à une figuration emblématique

La référence à l'Antiquité peut offrir un support à l'expression d'une allégorie moderne. Nous en choisissons un exemple : la poétesse grecque Sapho, qui a été choisie par de nombreux artistes romantiques et symbolistes comme figure emblématique de la poésie et plus largement de la création artistique.

1. Pradier James (1780-1852) :

Sapho, statue, marbre, 1852

Localisation : rez-de-chaussée, allée centrale

De la fin du XVIII^e siècle à la fin du XIX^e siècle, aucun personnage féminin de l'Antiquité ne connaît une vogue plus croissante que Sapho. De la vie de la poétesse grecque du VI^e siècle avant Jésus-Christ, l'épisode le plus souvent retenu par les artistes est celui de son suicide. La légende rapporte qu'amoureuse du beau Phaon et repoussée par lui, Sapho se précipite du haut du rocher de Leucade. La statue de Pradier est à cet égard une énigme pour les contemporains. Seules les vaguelettes sculptées sur le socle évoquent ici la future noyade de la jeune femme. En revanche, l'attention du spectateur est attirée sur la lyre déposée à la droite du personnage : sa caisse de résonance sculptée en forme de carapace de tortue et ses cordes figurées en bronze sont d'une taille imposante qui lui confère un rôle de premier plan. S'éloignant de la vraisemblance anecdotique qui aurait voulu que s'extériorise le désespoir de Sapho, le sculpteur crée un climat d'intériorité en animant son œuvre d'une sorte de mouvement circulaire. Pradier a donc voulu faire de sa Sapho avant tout une figure méditative, un symbole de la création artistique et de la mélancolie qui, selon les romantiques, en est indissociable.

c) La référence à l'antique dans le paysage héroïque : son abandon et l'avènement du paysage champêtre

1. Corot Camille (1796-1875) : *Une matinée. La*

danse des nymphes, 1851, huile sur toile

Localisation : rez-de-chaussée, salle 6

La présence traditionnelle depuis le classicisme de petits personnages peuplant les toiles des paysagistes subsiste dans un certain nombre d'œuvres de Corot, qui participe par ailleurs aux recherches du groupe de l'École de Barbizon. Les peintres qui avaient choisi le village de Barbizon comme lieu de ralliement, autour duquel ils



1. Moulin : *Secret d'en-haut*, 1879
2. Galbrunner : *Napoléon III*, 1866
3. David : *Apothéose de Napoléon I^{er}*, 1861-1874
4. Pradier : *Sapho*, 1852
5. Corot : *Une matinée. La danse des nymphes*, 1851

rayonnaient en forêt de Fontainebleau, privilégiaient la peinture en plein air ("sur le motif") et ne jugeaient plus nécessaire de se référer à des sujets antiques pour justifier leur intérêt pour la nature. Cet abandon du prétexte mythologique constitue un des éléments de la naissance du paysage réaliste : la nature peut devenir elle-même sujet du tableau, elle passe du statut de décor à celui d'acteur. Dans *Une matinée. La danse des nymphes* le rideau d'arbres qui isole les personnages du fond agit à la manière d'un rideau de scène et évoque un ballet d'opéra, ambiguïté à laquelle participe le titre. Néanmoins, le traitement velouté et floconneux des feuillages, si spécifique de Corot, témoigne du déplacement de l'intérêt de l'artiste de la scène narrée aux éléments naturels eux-mêmes. Cette tendance se confirme dans d'autres œuvres comme dans *Une clairière à Ville d'Avray* où la jeune femme assise dans la trouée lumineuse de la clairière n'est que discrètement identifiable en tant que Diane chasseresse à l'arc déposé à ses pieds, alors que le cerf s'enfuit au loin. Le titre ne mentionne plus l'allusion mythologique, il ne reste qu'un pas à franchir pour que soit abandonnée toute référence à l'Antiquité : on passe alors au paysage champêtre, qui annonce les recherches des futurs impressionnistes.

3^e partie : le "retour de l'antique" (fin du XIX^e siècle et premières années du XX^e siècle)

1. Bourdelle Emile-Antoine (1861-1929) :
Héraclès tue les oiseaux du lac Stymphale, 1909
Localisation : niveau médian, terrasse Lille

Déjà Rodin, dont Bourdelle fut l'élève, n'avait pas négligé les références à l'Antiquité : elles lui avaient permis, comme dans un groupe sculpté intitulé *Faune et nymphe* exposé au Musée d'Orsay, d'incarner dans des figures porteuses des forces obscures de la nature la jouissance du désir et de la résistance, dans une scène qui devient presque une représentation de viol. Bourdelle procède un peu de la même manière avec son Héraclès : il dépouille la sculpture de tous les éléments narratifs et anecdotiques qui s'attachent à la légende des douze travaux mais cherche à symboliser la force et l'équilibre, la maîtrise du geste, quintessence de l'homme-héros. Aussi, le personnage est comme revêtu d'une puissance allégorique, ce qui n'enlève rien à sa modernité formelle.

2. Roussel Ker-Xavier (1867-1944) :
L'enlèvement des filles de Leucippe, 1911
Localisation : niveau médian, salle 70

C'est au XXXII^e livre des *Idylles* du poète bucolique grec Théocrite qu'est puisé le sujet de cette toile : Castor et Pollux, les Dioscures, inséparables frères jumeaux à la double nature (Castor est mortel tandis que Pollux est divin), enlèvent les filles de leur oncle Leucippe (les

Leucippides), promises à d'autres cousins. Ce rapt aura des conséquences terribles : dans la bataille qui s'en suit, Castor est tué, mais Pollux obtient de Zeus qu'ils soient tous deux immortalisés : ils deviennent la constellation des Gémeaux. Roussel a choisi un moment du début du récit, encore empreint de calme : les Dioscures, au loin, aperçoivent les jeunes filles au bain. Les deux nus féminins du premier plan inscrivent l'œuvre dans la tradition de la pastorale. Les couleurs mates des chairs s'accordent à la gamme sourde que le peintre a choisie pour son paysage. Mais la petite touche de rouge pur, qui révèle la présence des deux frères, dynamise l'ensemble, en faisant pressentir l'action proche. Roussel introduit donc discrètement, mais efficacement la temporalité du récit antique dans ce panneau à première vue essentiellement décoratif : la mise en valeur de ce rouge, détonnant sur l'ensemble du coloris de la toile, encore accentué par le buisson blanc sur lequel il se détache, entraîne notre regard, comme d'ailleurs celui des Leucippides, vers un point qui suggère la profondeur dans cette composition essentiellement frontale.

3. Redon Odilon (1840-1916) : *Le char d'Apollon*, 1905-1914, peinture et pastel sur toile
Localisation : niveau supérieur, salle 40

Intégrée dans le vocabulaire personnel d'un artiste aussi puissamment visionnaire que Redon, structurant l'espace poétique de la toile, la référence à l'Antiquité participe aussi de l'imaginaire. Le sujet du *Char d'Apollon* tient ainsi une place privilégiée dans l'œuvre de Redon, qui écrivait, en étudiant la composition de Delacroix dans la Galerie d'Apollon au Louvre : "C'est le triomphe de la lumière sur les ténèbres. C'est la joie du grand jour opposée aux tristesses de la nuit et des ombres, et comme la joie d'un sentiment meilleur après l'angoisse" (*A soi-même*, Paris, 1922).

Avant - Après la visite

Pour préparer ou exploiter cette visite au Musée d'Orsay, différentes possibilités s'offrent à l'enseignant :

- présenter aux élèves, par exemple en organisant une visite au département des antiquités grecques et romaines du Musée du Louvre, les modes de représentation des figures mythologiques ou historiques dans l'art antique.
- s'intéresser à tous les "retours à l'antique" de l'histoire de l'art occidental : la Renaissance, le classicisme du XVII^e siècle, le néo-classicisme davidien...
- étudier l'histoire de l'archéologie, depuis la constitution de cette science jusqu'au XX^e siècle (ses méthodes, ses incidences).
- choisir un thème précis de l'histoire, de la littérature ou de la mythologie antiques et faire faire des recherches aux élèves sur l'évolution de la représentation de ce thème, de l'Antiquité au XX^e siècle.



Bibliographie

- Claire Barbillon, *Vénus et l'Amour*, Paris, RMN, 1986, Carnet-Parcours du Musée d'Orsay n°8
- Irène Aghion, Claire Barbillon et François Lissarague, *Héros et Dieux de l'Antiquité. Guide iconographique*, Paris, Flammarion, 1994