Anabases

Traditions et réceptions de l'Antiquité

26 | 2017

Varia

L'inspiration et l'imprudence : poésie de l'anticomanie dans la critique d'art du second XIX^e siècle

Yannick Le Pape

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/anabases/6351>

DOI : 10.4000/anabases.6351

ISSN : 2256-9421

Éditeur

E.R.A.S.M.E.

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2017

Pagination : 157-174

ISSN : 1774-4296

Référence électronique

Yannick Le Pape, « *L'inspiration et l'imprudence : poésie de l'anticomanie dans la critique d'art du second XIX^e siècle* », *Anabases* [En ligne], 26 | 2017, mis en ligne le 01 novembre 2020, consulté le 20 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/anabases/6351> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/anabases.6351>

ANABASES

Traditions et Réceptions de l'Antiquité

N° 26

2017

E.R.A.S.M.E.

Université Toulouse - Jean Jaurès

Sommaire

N° 26 - 2017

Historiographie et identités culturelles

Jocelyne PEIGNEY

- La polysémie poétique d'*anabase* chez Saint-John Perse :
évocations, étymologie et botanique 11

Nicolas FAELLI

- Les références antiques des fondateurs de l'Amérique française
au XVII^e siècle 19

Silvia ALAURA

- Setting the stage for Hittite studies in Victorian England:
practices and methods of the 1870s 33

Traditions du patrimoine antique

« Restituer Herculaneum I. Des archives de fouilles aux restitutions 3D »

Alexandra DARDENAY et Adeline GRAND-CLÉMENT

- Restituer Herculaneum au XXI^e siècle. L'apport des archives. 55

Antonella CORALINI

- In situ e alibi*, dallo scavo integrato alla cultura dell'abitare :
Vesuviana-DHER a Ercolano 67

Agnes ALLROGGEN-BEDEL

- I documenti settecenteschi come strumenti per lo studio
degli scavi ercolanesi 103

James ANDREWS

- Revisiting the upper floors of the casa di Argo at Herculaneum 117

Nicolas MONTEIX

- Les archives des fouilles d'Herculanum au XX^e siècle :
analyse critique et pistes d'exploitation 143

Archéologie des savoirs

Yannick LE PAPE

- L'inspiration et l'imprudence. Poésie de l'anticomanie
dans la critique d'art du second XIX^e siècle 157

Actualités et débats

Claude AZIZA

- Antiquités parallèles (7). La starlette des bandelettes 177

Alexandra TRACHSEL

- La réception d'Homère dans le domaine de la rhétorique 183

Claude AZIZA

- Curiosa* (2) In vino (vin/eau) veritas (very tasse) : drame de l'ivresse 189

Lire, relire la bibliothèque des sciences de l'Antiquité

Laurent OLIVIER

- Pour en finir avec la race : Henri Hubert et l'anthroposociologie
À propos du commentaire de « L'Aryen, son rôle social »,
de Vacher de Lapouge (1899) 195

Henri HUBERT

- Compte rendu de Georges VACHER DE LAPOUGE, *L'Aryen, son rôle social*,
L'Année sociologique, 1900, p. 145-146 203

L'atelier de l'histoire : chantiers historiographiques

L'Atelier des doctorants (coordonné par Adeline Grand-Clément) (14)

Francesco LODÀ,

- L'initiation des guerriers chez les peuples indo-européens.
Une enquête historiographique dans les pas de Georges Dumézil 207

Comptes rendus

Benjamin ANDERSON et Robert G. OUSTERHOUT

- Palmyra 1885. The Wolfe Expedition and the photographs
of John Henry Haynes* (M. Sartre) 215

Mary R. BACHVAROVA	
<i>From Hittite to Homer. The Anatolian Background of Ancient Greek Epic</i> (G. Hoffmann)	217
Patrick BAKER, Ronny KAISER, Maike PRIESTERJAHN, Johannes HELMRATH (éd.)	
<i>Portraying the Prince in the Renaissance. The Humanist Depiction of Rulers in Historiographical and Biographical Texts</i> (G. Demelemestre) . .	220
Brigitte BAKHOUCHE (éd.)	
<i>Science et exégèse. Les interprétations antiques et médiévales du récit biblique de la création des éléments (Genèse I, 1-8)</i> (F. P. BARONE)	222
Laurence BAURAIN-REBILLARD (éd.)	
<i>Héros grecs à travers le temps : autour de Persée, Thésée, Cadmos et Bellérophon</i> (C. Giovénal)	223
Mark W. PADILLA,	
<i>Classical myth in four films of Alfred Hitchcock</i>	225
Vivien BESSIERES	
<i>Le Péplum et après ? L'Antiquité gréco-romaine dans les récits contemporains</i> (Cl. Aziza)	225
Pierre BRIANT	
<i>Alexandre. Exégèse des lieux communs</i> (É. Guillon)	227
Paulo BUTTI DE LIMA	
<i>Il piacere delle Immagini. Un tema aristotelico nella riflessione moderna sull'arte</i> (C. Noacco)	229
Bénédicte COUDIÈRE	
<i>La truelle et le phylactère. La proximité des images</i> (M. Scapin)	231
Thorsten FÖGEN, Richard WARREN (éd.)	
<i>Graeco-Roman Antiquity and the Idea of Nationalism in the 19th Century, Case Studies</i> (M. Champier)	232
Ronald H. FRITZE	
<i>Egyptomania. A History of Fascination, Obsession and Fantasy</i> (Fabien Bièvre-Perrin)	234
Joseph GEIGER	
<i>Hellenism in the East. Studies on Greek Intellectuals in Palestine</i> (C. Bonnet)	236
Tiffany JENKINS	
<i>Keeping their marbles. How the treasures of the past ended up in museums...and why they should stay there</i> (C. Valenti)	238

Ayelet H. LUSHKOV	
<i>Magistracy and the Historiography of the Roman Republic.</i>	
<i>Politics in Prose</i> (C. Landrea)	240
Jean-Claude MÜHLETHALER	
Énée le mal-aimé. Du roman médiéval à la bande dessinée	
(Fl. Bouchet)	241
Laurent PERNOT	
<i>Epidictic Rhetoric, Questioning the Stakes of Ancient Praise</i>	
(C. Psilakis)	243
PRISCIAN	
<i>Answers to King Khosroes of Persia</i> (O. Gengler)	245
Paul ROBERTSON	
<i>Paul's letters and contemporary Greco-Roman literature:</i>	
<i>theorizing a new taxonomy</i> (M. Cambron-Goulet)	247
Federico SANTANGELO (éd.)	
<i>Approaching the Roman Revolution. Sir Ronald Syme,</i>	
<i>Papers on Republican History</i> (C. Landrea)	249
Molly SWETNAM-BURLAND	
<i>Egypt in Italy. Visions of Egypt in Roman Imperial Culture</i>	
(L. Bricault)	251
Helen VAN NOORDEN	
<i>Playing Hesiod. The 'Myth of the Races' in Classical Antiquity</i>	
(D. Bonanno)	253
Résumés	257
Index	265

The background of the page is a light gray color, overlaid with a white, stylized floral and foliate pattern. The pattern includes long, pointed leaves, circular buds, and a large, prominent flower with five rounded petals in the lower-left quadrant. The text is centered in the upper half of the page.

Archéologie des savoirs

L'inspiration et l'imprudence : poésie de l'anticomanie dans la critique d'art du second XIX^e siècle

Yannick LE PAPE

À la vue de l'œuvre envoyée au Salon de 1848 par Jean-Léon Gérôme, un artiste prometteur véritablement pincé d'Antiquité classique, Paul de Saint-Victor jugea adéquat de présenter le peintre comme « l'André Chénier de la peinture¹ ». De prime abord, la comparaison peut paraître surprenante, sauf si l'on constate que cette référence à la poésie, loin d'être isolée, nourrissait de façon récurrente la critique portant sur ces tableaux qui, à l'époque, faisaient de l'Égypte, de la Grèce ou de la Rome antiques leurs sujets favoris. Ainsi Louis de Geoffroy voyait-il dans une des reconstitutions antiquisantes du même Gérôme, en 1850, « une composition gracieuse, poétique, parfumée au souffle embaumé des lauriers roses² ». Georges Lafenestre, trente ans plus tard, évoquera encore « les poétiques tableaux de M. Puvis de Chavanne³ » au sujet de *Massilia, colonie grecque* (musée des beaux-arts de Marseille). Pour les peintres épris de l'Antique, cette exigence avait tous les traits d'une gageure, tant il leur revenait d'atteindre un équilibre parfait entre sensibilité, spectacle historique et rigueur scientifique. Mais au-delà du procédé lui-même, le plus significatif reste sans doute que les critiques, sur ce sujet précis, furent loin de s'entendre : les contradictions

¹ P. DE SAINT-VICTOR, « Salon de 1848 », *La Semaine*, 22, 2 avril 1848. Cité par H. JAGOT dans *Jean-Léon Gérôme néo-grec. L'Antiquité dévoyée*, La Rochelle, Rumeur des âges, 2010 p. 64.

² L. DE GEOFFROY, « Salon de 1850-51 », *Revue des deux mondes*, 1^{er} mars 1851.

³ G. LAFENESTRE, *L'art vivant : la peinture et la sculpture aux salons de 1868 à 1877*, Paris, G. Fischbacher, 1881, p. 56.

qui se firent jour au sujet de la poésie des peintres dits « néo-grecs », dont on ne savait finalement pas si elle était la marque de leur talent ou l'expression de leur décadence, restent en effet emblématiques des hésitations avec laquelle ces images si particulières étaient abordées à l'heure d'un naturalisme qui, contre toute attente, était en passe de concurrencer l'Antiquité sur ce terrain de l'émotion. À ce titre, l'étude des différents aspects de cette « poésie de l'anticomanie » telle que l'écrivit la critique d'art du second XIX^e siècle, non contente d'éclairer les évolutions et les nouveaux défis auxquels était confronté le grand genre à cette époque, nous permettra surtout de comprendre combien cette mise en demeure de l'Antiquité, avec ses ambitions et ses paradoxes, intervenait bel et bien au cœur d'un discours sur la modernité en peinture.

Au défi de l'art poétique

« Ils sont rares les poètes⁴ ». C'est ce que déplorait Victor Champier, un critique d'art fort respecté, lors du Salon de peinture de 1880. Charles Blanc avait pourtant complimenté les « idées poétiques » que les peintres du Salon de 1866 exprimaient sur Pompéi⁵ et Jules Claretie reconnaissait à la peinture de Jean-Louis Hamon, un des fervents admirateurs de l'Antiquité gréco-romaine, la qualité d'être « gracieuse comme une idylle de Théocrite⁶ ». Pour l'artiste prétendant s'imposer au Salon, il y avait là comme une obligation tacite, celle de faire preuve d'un talent qui, avant même d'être d'ordre pictural, serait en premier lieu d'essence poétique. Au dire de la *Gazette des beaux-arts*, cela constituait même une des facultés attendues du peintre habile : « Heureux s'il ajoute à la beauté optique l'expression du sentiment voulu, et si, accordant sa palette au diapason de la fable ou de l'histoire, il sait en tirer des accents de poésie », lisait-on en avril 1866⁷.

L'ambition était élevée car il ne s'agissait pas simplement de mettre en image ce que la poésie offrait de mieux en termes de sujets ou de thèmes antiquisants dont la solennité serait intéressante à transposer en peinture. Le procédé était certes jugé commode et la critique ne se gênait d'ailleurs pas pour le conseiller aux peintres. Alfred Nettement, lors du Salon de 1859, était clair à ce propos : « Le peintre est le bienvenu à emprunter au poète⁸ », assurait-il en ce qui concerne

⁴ V. CHAMPIER, « Salon de 1880 », *Revue de France*, 1^{er}-15 Juin 1880, p. 773.

⁵ C. BLANC, « Grammaire des arts du dessin », *Gazette des beaux-arts*, 1866-1, p. 378-389.

⁶ J. CLARETIE, *L'art et les artistes français contemporains : avec un avant-propos sur le Salon de 1876*, Paris, Charpentier, 1876, p. 87.

⁷ C. BLANC, « Grammaire des arts du dessin. Livre troisième : Peinture », *Gazette des beaux-arts*, XX, 1^{er} avril 1866, p. 373-389. Citation p. 389.

⁸ A. NETTEMENT, *Poètes et artistes contemporains, Art et poésie, Concours de peinture et*

la peinture d'histoire. Maxime Du Camp n'avait lui non plus aucun scrupule à recommander aux artistes de se tourner vers l'ancienne poésie grecque :

Les poètes sont de bons conseillers pour ceux qui savent les entendre, et l'on ne les consulte peut-être pas assez souvent. Dans sa simplicité grandiose et farouche, Eschyle semble n'avoir écrit que pour offrir aux peintres des sujets magnifiques.

Le critique louait à ce titre les efforts de Jules Lecomte-Denouy pour s'être inspiré de l'*Orestie* dans son tableau *La Sentinelle grecque*, même si sa tentative restait timide : « C'est déjà beaucoup de s'être épris d'un tel poète », relevait Du Camp⁹. Louis Gallet, lors du même Salon de 1865, complimenta de son côté Hector Leroux, un des peintres du moment les plus sensibles à l'histoire latine, pour lui avoir permis de se remettre en mémoire les « charmants traits de mœurs du poète de Tibur », Horace¹⁰. Armand Silvestre ne cacha pas non plus combien il appréciait qu'une toile hellénisante de Léon Bonnat, *Idylle*, lui ait donné le sentiment de se rapprocher des anciens poètes : « Revivons ces belles heures des anciennes églogues immortalisées par Théocrite et par Virgile », s'exclamait-il à la vue du tableau¹¹.

Encore fallait-il avoir le talent nécessaire pour solliciter ainsi le monde de la poésie antique. Vignon estima ainsi qu'Henri Lehmann n'avait pas été à la hauteur avec ses *Océanides* (aujourd'hui conservé en dépôt au Musée muséum départemental des Hautes-Alpes, à Gap), lors du salon de 1851 : « Quand un poème d'Eschyle se trouve réduit à la proportion et aux allures d'un tableau de genre, c'est triste ! », écrivit-il¹². De même Henry Houssaye blâma-t-il Firmin Girard pour son *Idylle*, en 1868, dont les personnages emprunteraient moins aux grands poètes grecs desquels ils se réclamaient qu'à la littérature légère de la fin du XVIII^e siècle : « Ce ne sont pas là des chevaliers de Virgile ni de Théocrite, ce sont des bergers de Gentil-Bernard¹³ », ironisait Houssaye.

exposition des envois de Rome (octobre 1859), Paris, J. Lecoffre, 1859, p. 380-390, citation p. 381.

⁹ M. DU CAMP, « Le Salon de 1865 », *Les beaux-arts à l'exposition universelle et aux salons de 1863, 1864, 1865, 1866 et 1867*, Paris, Vve Renouard, 1867, p. 121-176, en part. p. 156-157.

¹⁰ L. GALLET, *Salon de 1865. Peinture, sculpture*, Paris, Le Bailly, 1865, p. 19.

¹¹ A. SILVESTRE, *Le nu au Salon de 1889*, Paris, E. Bernard, 1888-1930, n. p.

¹² C. VIGNON, *Salon de 1850-51*, Paris, Garnier, 1851, p. 107.

¹³ H. HOUSSAYE, *L'art français depuis dix ans*, Paris, Didier et Cie, 1886, p. 1-58, en part. p. 55.

Ce qui était en jeu, de façon plus générale, c'était surtout la possibilité de faire jeu égal avec les poètes. Jules Delpit, en tout cas, estimait que *L'assassinat de César*, une toile magistrale de Jean-Léon Gérôme dévoilée en 1859 et désormais conservée au Walters Art Museum de Baltimore, ne tenait pas la comparaison avec la manière dont Voltaire avait mis en scène cet événement tragique de l'Antiquité romaine :

M. Gérôme est incontestablement un homme très habile et un chercheur, mais il y a une certaine poésie que la peinture est impuissante à représenter (...) Ni lui, ni d'autres ne représenteront jamais en peinture les seules idées renfermées dans ce vers : Du plus grand des Romains, voilà ce qui vous reste ! ¹⁴.

Pour Charles Clément, Gérôme était de toute façon trop obnubilé par des questions de vraisemblance pour pouvoir être simplement réceptif aux thèmes et aux images transmis par la poésie des Anciens, qui offraient justement aux peintres la possibilité de s'exprimer et réclamaient de leur part un travail « d'interprétation » :

Les choses se sont peut-être passées comme M. Gérôme les dépeint. Il n'importe. La photographie n'est pas plus de l'art que la chronique n'est de l'histoire. Et c'est là précisément le prix des motifs antiques présents par la poésie à toutes les mémoires : ils se prêtent à ces nobles interprétations de l'artiste ¹⁵.

« Ce calme poétique de l'Antiquité »

Chahutée pour sa capacité à mettre en image de façon convaincante ce que les poètes avaient brillamment mis en mots, la peinture gardait pour ambition alternative de faire elle-même œuvre de poésie. Ce que Vincent De Jankovitz reproche d'ailleurs au réalisme, en 1865, c'est « d'enlever aux objets de la nature ce qu'ils peuvent renfermer d'essences idéales, de sens immatériel, de figures, de métaphore et de poésie ¹⁶ ». Preuve du prestige qui lui était accordé, la conscience poétique concurrençait même le métier sur son propre terrain : « S'il est possible d'enseigner la poésie la plus idéale comme on enseigne la peinture matérielle, M. Gleyre ne peut manquer de former d'excellents élèves » arguait ainsi le *Bulletin de l'ami des arts*, en 1843, comme si les qualités de poète et de peintre étaient devenues aussi importantes l'une que l'autre chez cet artiste de référence qu'était

¹⁴ J. DELPIT, « Exposition de la Société des amis des arts de Bordeaux », *Revue de l'art ancien*, 1859, p. 225-231, citation p. 227. Le vers cité par Delpit est extrait de *La mort de César*, acte III, scène 8.

¹⁵ C. CLÉMENT, « Exposition de 1868 », *Journal des Débats*, 3 juin 1868, p. 1-2.

¹⁶ V. DE JANKOVITZ, Étude sur le Salon de 1865, Paris, J. Jacquin, 1865, p. 67.

Charles Gleyre. Paul de Saint-Victor, déjà cité, fit en tout cas l'éloge de Gérôme en raison même de l'habileté dont le tableau présenté au Salon de 1847 (*Jeunes grecs faisant battre des coqs*) témoignait dans ces deux domaines : « La distinction poétique de la composition de M. Gérôme est au moins aussi grande que sa distinction plastique », lisait-on dans *La Semaine*¹⁷. Delécluze, en 1855, opposera encore à la peinture qu'il appelait « anecdotique » l'ascendance de « la peinture de haut style et poétique¹⁸ » dont la peinture d'histoire, volontiers tournée vers l'Antiquité, demeurerait le héraut.

C'est que l'anticomanie se prêtait volontiers à cette tutelle poétique dès lors qu'on avait affaire à des vues qui conservaient une dimension exotique assumée et appréciée des collectionneurs de l'époque. Pour motiver les peintres, on invoquait « cette poésie qui, en Orient, déborde de toute chose¹⁹ » et on ne cachait pas sa satisfaction lorsque, parmi les envois au Salon, on découvrait un tableau évoquant « ce calme poétique de l'Antiquité païenne²⁰ ». La reconstitution égyptisante que Louis Matout présenta au Salon de 1863 (*Moïse abandonné sur le Nil*, fig. 1) était ainsi selon Du Camp un « paysage charmant » où se manifestait « une fantaisie orientale qui touche de près à la poésie²¹ ». Charles Delécluze, en 1850, loua pour des motifs identiques les « Landelle, Gérôme et quelques autres, dont les ouvrages sentent la poésie et ont le grand mérite de nous distraire de la réalité pour nous transporter dans le domaine de l'imagination²² ». Les peintres de l'école dite « néo-grecque », structurée autour de Gérôme, de Hamon ou d'Henry-Pierre Picou, se firent en effet rapidement remarquer sur ce terrain : quand bien même leur maniérisme était régulièrement mis en demeure, on louait le « sentiment poétique²³ » qui se dégageait de leurs reconstitutions historiques et, tel Jules Comte à propos d'Hector Leroux, on appréciait leur facilité à capter « cette poésie qui s'exhale parfois de l'aspect même des lieux et des choses²⁴ ». Lors du Salon de 1883, Comte considéra même Leroux comme un des artistes qui avait le plus de talent pour faire de ses

¹⁷ P. DE SAINT-VICTOR, « Salon de 1847 », *La Semaine*, 24, 11 avril 1847. Cité par JAGOT, *Jean-Léon Gérôme néo-grec. L'Antiquité dévoyée*, p. 52.

¹⁸ C. DELÉCLUZE, *Les beaux-arts dans les deux mondes en 1855*, Paris, Charpentier, 1856, p. 27.

¹⁹ M. DU CAMP, *Salon de 1859*, Paris, Librairie nouvelle, A. Bourdilliat et Cie, 1859, p. 136.

²⁰ Z. ASTRUC, *Les 14 stations du Salon : 1859*, Paris, Poulet-Malassis et De Brosse, 1859, p. 255.

²¹ DU CAMP, « Salon de 1863 », *Les beaux-arts à l'exposition universelle et aux Salons de 1863, 1864, 1865, 1866 et 1867*, p. 1-58. Citation p. 23.

²² E.-J. DELÉCLUZE, *Exposition des artistes vivants*, 1850, Paris, Comon, 1851, p. 28.

²³ G. LAVALLEY, *Le peintre Robert Lefèvre. Sa vie, son œuvre*, Caen, Louis Jouan, 1902, p. 125.

²⁴ J. COMTE, « Salon 1884 », *L'Illustration*, 2149, samedi 3 mai 1884, p. 287.

Fig. 1. Louis Matout, *Moïse abandonné sur le Nil*, 1864. Ajaccio, Palais Fesch-musée des Beaux-Arts, MFA/d 864.1.1. © Cliché Palais Fesch-musée des Beaux-Arts, Ajaccio.

images de l'Antiquité des modèles « de délicatesse et de style », et il en appelait déjà à l'art poétique pour appuyer son propos : « Puisque nous parlons poésie, ne terminons pas notre promenade sans faire une station devant les deux envois de M. Hector Le Roux, qui sont les plus charmants qu'il ait jamais signés », écrivait le critique²⁵. *Sacrarium* (fig. 2) était une des deux toiles évoquées. En 1874, Eugène Montrosier estimait par ailleurs qu'un autre tableau de Leroux, *Tuccia portant dans un crible l'eau du Tibre au temple de Vesta*, manifestait ce talent unique que le peintre avait déjà exprimé avec son *Colombarium* en 1864 : « On retrouve dans la vestale Tuccia cette gravité et cette douce mélancolie qui l'avaient mis au rang des poètes les plus fins de notre

jeune école », affirmait Montrosier²⁶. Théodore Véron, deux ans après, reconnaîtra toujours à Leroux ces mêmes qualités : « Sachons gré à M. H. Leroux de ses poétiques inspirations et de son talent poétique²⁷ », notait le critique au risque de paraître insistant. Il rendait aussi hommage au « naïf et poétique Hamon », auquel Edmond About reconnaissait des mérites identiques : « Ce qui fait de lui un

²⁵ J. COMTE, « Salon de 1883, III », *L'Illustration*, 2100, 26 mai 1883, p. 327-331.

²⁶ E. MONTROSIER, *Les artistes modernes, 1881-1884*, Paris, H. Launette, 1884. Nous renvoyons ici au catalogue de l'exposition *Louis-Hector Leroux, Verdun, 1829 - Angers, 1900. Peintures et esquisses*, musée de Bar-le-Duc, 8 janvier-28 février 1988, musée de Verdun, 11 mars-23 mai 1988. Bar-le-Duc, musée de Bar-le-Duc, 1988, p. 60.

²⁷ T. VÉRON, *Le salon de 1876 : mémorial de l'art et des artistes de mon temps*, Poitiers, L'auteur, 1876, p. 83.

Fig. 2. Hector Leroux, *Sacrum*, 1883. Verdun, musée de la Prinerie, Inv. 81.1.344 © Musée de la Prinerie - Ville de Verdun (Jean-Marie Perraux).

peintre inimitable, estimait About, c'est surtout un goût d'art, un savoir poétique que j'essayerais en vain de définir²⁸. Claude Vignon appréciait lui aussi la nature poétique des tableaux de Hamon : « Voilà bien l'idylle, et l'idylle antique dans toute sa pureté²⁹ », s'exclamait-il en 1853. Deux ans plus tôt, le tableau montré au Salon par Picou, (qui selon Jules Claretie « inventa la néo-antiquité avec M. Gérôme³⁰ »), avait fait l'objet d'un commentaire analogue chez François Sabatier-Unger : « L'effet général est plein de mystère : c'est le rêve frais d'un poète jeune de cœur³¹ », pouvait-on lire.

L'exigence de sensibilité

Loin d'être accessoire, la poésie a d'ailleurs pu être jugée indispensable aux images que les artistes nous offraient des anciennes civilisations proche-orientales. Gustave

Planche déplorait déjà le déficit de sensibilité poétique de Victor Orsel (fig. 3), un peintre familier du musée Charles X, où étaient présentées les antiquités récem-

²⁸ E. ABOUT, *Salon de 1866*, Paris, Hachette, 1867, p. 184. About cite ici un de ses propres commentaires rédigé pour l'Exposition universelle de 1855.

²⁹ C. VIGNON, *Salon de 1853*, Paris, Dentu, 1853, p. 66.

³⁰ J. CLARETIE, *L'art et les artistes français contemporains : avec un avant-propos sur le Salon de 1876 et un index alphabétique*, p. 351.

³¹ F. SABATIER-UNGHER, *Salon de 1851*, Paris, Librairie phalanstérienne, 1851, p. 42.

Fig. 3. Victor Orsel, *Moïse sauvé des eaux*, 1830. Lyon, musée des Beaux-Arts.
Image © Lyon MBA - Photo Alain Franchella.

ment ramenées d'Égypte : « Ce qui lui manque, ce que le séjour des galeries, ce que la vue habituelle et l'étude laborieuse des papyrus et des sphinx ne sauraient donner, quoi qu'on fasse et qu'on veuille, c'est la poésie de son sujet³² », notait Planche. Mario Proth, en 1875, ne dira pas autre chose lorsqu'il pleurera la fin de la grande peinture d'histoire face à la peinture de genre, « médiocre en esprit, nulle en poésie³³ ». La *Gazette des beaux-arts*³⁴, quelques années plus tôt, était elle aussi restée sceptique sur la reconstitution historique que Gérôme proposait avec *Jérusalem* (musée d'Orsay) en soulignant surtout « la vérité poétique dont le tableau manque ». Pour Olivier Merson, c'était justement l'attention portée à l'exactitude de la mise en scène et de l'évocation de l'Antiquité qui portait préjudice à la réceptivité de Gérôme : « On voit trop bien que le peintre, négligeant l'art et surtout

³² G. PLANCHE, *Salon de 1831*, Paris, Imprimerie De Pinard, 1831, p. 187.

³³ M. PROTH, *Voyage au pays des peintres : le Salon de 1875*, Paris, Vaton, 1875, p. 10.

³⁴ J. GRANGEDOR, « Le Salon de 1868 », *Gazette des beaux-arts*, XXVI, 1^{er} juin 1868, p. 509-524, en part. p. 518.

Fig. 4. Jean-Léon Gérôme, *Phryné devant le tribunal*, photogravure couleur.
D'après le tableau *Phryné devant l'Aréopage*, 1861 (Hambourg, Hamburger Kunsthalle,
Inv. Nr. HK-1910). Collection musée Goupil, Bordeaux, Inv. 96.1.2.93.
© Mairie de Bordeaux, photo B. Fontanel.

la poésie, a tout sacrifié à l'arrangement du détail³⁵ », expliquait Merson en 1861 à propos de *Phryné devant l'Aréopage*, un tableau dont on releva simultanément l'extraordinaire érudition et l'absence de délicatesse (fig. 4). Vignon opposait d'ailleurs précisément sur ce point Hamon et Gérôme, dont les tableaux conservaient selon lui un tour trop calculé : « Il y a, on le voit, la science de la ligne [Gérôme] et la poésie de la ligne. C'est la poésie qu'a choisie pour sa part M. Hamon³⁶ ».

En 1898, Antonin Proust jugera toujours que l'art de Gérôme était trop soucieux de réalisme archéologique pour préserver cette part de sensibilité qui était attendue de ces tableaux antiquisants. Ce qui jetait une ombre sur le talent même de l'artiste : « Par des chemins étrangers à l'art, M. Gérôme pense qu'il pourra donner une expression d'art à des reconstitutions où l'ensemble de sa composition se perd d'ordinaire dans la recherche minuscule du détail et où le grain de poésie s'envole au moment où il croit qu'il va le saisir³⁷ », notait le critique. Lorsque Gérôme présenta son *Idylle* au Salon de 1853 (fig. 5), Henri Delaborde évoqua de la

³⁵ O. MERSON, *La peinture en France. Exposition de 1861*, Paris, E. Dentu, 1861. Cité par JAGOT, *Jean-Léon Gérôme néo-grec. L'Antiquité dévoyée*, p. 105.

³⁶ C. VIGNON, *Exposition universelle de 1855. Beaux-arts*, Paris, A. Fontaine, 1855, p. 231.

³⁷ A. PROUST, *Le Salon de 1898*, Paris, Manzi, Joyant et Cie, Paris, p. 43.

Fig. 5. Jean-Léon Gérôme, *L'Idylle, L'Innocence*, dit aussi *Daphnis et Chloé*, 1852. Tarbes, musée Massey, Inv. 872.1.1. © Musée Massey, Tarbes.

Fig. 6. Jean-Léon Gérôme, *L'Âge d'Auguste, la Naissance du Christ* (*The Age of Augustus, the Birth of Christ*), 1852-1854. Étude pour le tableau *Le Siècle d'Auguste*, 1855. Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, Inv. 85. PA 226. Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program.

Fig. 7. Jean-Louis Hamon, *Ma sœur n'y est pas !*, gravure d'après le tableau de 1853 (« Salon de 1853. Une pastorale », *Le Magasin pittoresque*, XXI, 1853, p. 393).

© Bibliothèque nationale de France.

même façon un style « qui sent l'érudit plus que le poète³⁸ ». Gérôme aurait sur ce terrain des leçons à tirer de ses aînés, comme cela parut en tout cas évident pour Pierre Petroz lorsqu'il compara *L'Apothéose d'Homère*, exposé par Ingres au Salon de 1827, et *Le Siècle d'Auguste*, un tableau du même registre présenté par Gérôme en 1855 (fig. 6) : « *Le Siècle d'Auguste* reste bien loin de l'œuvre de M. Ingres quant à la grandeur du style et à la poésie de la conception³⁹ » lisait-on dans *La Presse*. *Le Magasin pittoresque* employa précisément la même expression pour louer les qualités de *Ma sœur n'y est pas !* (fig. 7), une saynète antiquisante de Jean-Louis Hamon présentée au Salon de 1853, exempte de ces carences techniques trop souvent observées chez d'autres peintres et qui, selon le journal, « anéantiraient la poésie de la conception⁴⁰ ».

Le risque de l'afféterie

Car l'exercice n'était pas jugé facile. On le devine bien lorsque Paul Mantz jauge l'œuvre d'Horace Vernet sur ce point précis :

³⁸ H. DELABORDE, « Le Salon de 1853 », *Mélanges sur l'art contemporain*, Paris, Vve Jules Laborde, 1866, p. 67-109. Citation p. 88.

³⁹ P. PETROZ, « Exposition universelle des beaux-arts », *La Presse*, 31 juillet 1855, p. 1-2.

⁴⁰ « Salon de 1853. Une pastorale », *Le Magasin pittoresque*, XXI, 1853, p. 393.

M. Horace Vernet a été un historien fidèle, sinon héroïque et puissant (...) Toutes les fois qu'il s'en est tenu prudemment à la prose, il a montré ses nombreuses qualités ; mais, lorsqu'il a voulu s'aventurer dans les hautes régions de la poésie, il a échoué (...) ⁴¹.

Échec aussi, selon Théophile Gautier, pour tous les peintres antiquisants dont la peinture manque d'ampleur et qui, à ce titre, « rappellent les *poetæ minores* de l'*Anthologie grecque*, esprits ingénieux, subtils, mais qui ne vont guère au-delà de l'élégie, de l'odelette ou de l'épigramme ⁴² ». Pour Gautier, il était tout autant risqué de manquer de poésie que de paraître affecté (voire maniéré) à force d'en rechercher les effets. Ce que Baudelaire condamnait d'ailleurs dans l'école néo-grecque, c'était certes sa « pédanterie » et son raffinement trop prononcé, mais c'était surtout son « esprit épigrammatique ⁴³ ». Edmond de Goncourt, dans le même sens, ne vit dans ce cercle d'artistes qu'une « bande légère de petits poètes légers et riants, habillant à l'antique des penseurs menus et délicats, peignant des odelettes ⁴⁴ ». Leurs intentions poétiques, que d'autres jugeaient estimables, devenaient ainsi la cause première de leur disgrâce. Dès 1855, les mises en scène plaisantes de Hamon étaient devenues pour Du Camp « de petites idylles insignifiantes ⁴⁵ », et Victor Fournel, trente ans plus tard, reconnut que les compositions des néo-grecs conservaient « un charme et une poésie un peu mièvres ⁴⁶ ». Pour ridiculiser les images des artistes néo-grecs, qu'il considérait trop raffinées, Léonce de Pesquidoux ne trouvait d'ailleurs rien de mieux que d'en souligner l'aspect poétique : « Leur jeunesse a donné des fruits veloutés et charmants (...) L'art des *pompéistes* consiste à donner à l'Antiquité une nouvelle forme selon le goût d'André Chénier ⁴⁷ ». Paul Mantz, en 1865, écrivait encore plus de complaisance cette « petite école de néo-grecs qui, sous prétexte d'idéal et de poésie, allait mettre l'Antiquité en vaudeville ⁴⁸ ». On comprend qu'il en allait aussi du respect dû à l'Antiquité, que ces peintres aux envies de poètes mettaient sans scrupule en péril. C'est du moins ce qu'estimait Amédée Cantaloube en 1861

⁴¹ P. MANTZ, *Salon de 1847*, Paris, Ferdinand Sartorius, 1847, p. 88.

⁴² T. GAUTIER, *Les beaux-arts en Europe*, Paris, Michel Lévy, 1856, p. 35.

⁴³ C. BAUDELAIRE, « Lettre à M. le Directeur de la *Revue française* sur le Salon de 1859 », *Revue française*, XVII, juin-juillet 1859, p. 385-398. Citation p. 385.

⁴⁴ E. DE GONCOURT, *Études d'art : le Salon de 1852, la peinture à l'exposition de 1855*, Paris, Flammarion, 1893, p. 171.

⁴⁵ M. DU CAMP, *Les beaux-arts à l'Exposition universelle de 1855*, Paris, Librairie nouvelle, 1855, p. 232.

⁴⁶ V. FOURNEL, *Les artistes français contemporains*, Tours, A. Marne et Fils, 1884, p. 399-407.

⁴⁷ L. DE PESQUIDOUX, *Voyage artistique en France. Études sur les musées d'Angers, de Rouen, de Dijon, de Lyon, de Montpellier, de Toulouse, de Lille, etc.*, Paris, Lévy, 1857, p. 63.

⁴⁸ P. MANTZ, « Salon de 1865 », *Gazette des beaux-arts*, XIX, 1865, p. 5-42. Citation p. 5.

lorsqu'il s'attachait à bien distinguer « ceux qui demandent à l'antiquité l'idéal propre à émouvoir l'âme et ceux qui lui prêtent des mœurs de convention pour aider aux raffinements de leur poésie maniérée ». Cantaloube tournait même en dérision Jean-Louis Hamon, qu'il juge emblématique du deuxième groupe, en lui faisant tenir des propos imaginaires qui refléteraient bien sa naïveté de peintre anticomane emprunté : « Mon idéal, c'est la poésie de l'élégance ⁴⁹ », aurait assuré Hamon. La moquerie laissait cependant la place à une plus grande sévérité à l'égard des artistes qui se montraient trop licencieux. Jean-Léon Gérôme en fit la difficile expérience avec *Phryné devant l'Aréopage*, qui fut jugé bien trop leste en 1861 : « Il était impossible de prendre de plus grands et plus poétiques sujets pour les défigurer d'une façon plus mesquine et plus misérable ⁵⁰ », écrivit Jean Rousseau à cette occasion.

Entre science et grâce : un équilibre à trouver

L'ambition poétique avait beau être louable, elle n'en restait donc pas moins périlleuse, soit que les artistes aient du mal à l'atteindre, soit qu'elle affaiblisse la peinture d'histoire à force de rechercher le charme et l'émotion. Edmond About y voyait même « une imprudence capitale » : « Il est bon qu'un peintre soit philosophe, poète, mathématicien et même astronome ; personne ne lui reprochera d'être trop complet, mais à cette condition expresse que la brosse à la main il ne sera que peintre », précisait-il ⁵¹. Lors même qu'on demandait aux artistes de faire preuve de poésie, voilà qu'on les mettait en garde contre les excès dans ce domaine sauf à courir le risque, pour eux, de laisser leur travail en jachère perpétuelle. « M. Hamon est avant tout un poète. Il indique l'idée d'un tableau, il ne la réalise pas toujours », écrivait ainsi Pierre Petroz ⁵². Pour Claude Vignon, plus dur, le travail de Gérôme – que d'autres jugeaient trop austère – présentait de réelles faiblesses dues à ses prétentions poétiques, qui auraient détourné l'artiste de ses obligations scientifiques initiales. Sa grande toile *Le Siècle d'Auguste*, exposée en 1855, le montrerait bien : « M. Gérôme a trop oublié d'être un peintre, notait Vignon, et sa couleur repousse ; son tableau est le rêve ébauché d'un poète, et non le nerveux récit d'un historien ⁵³ ».

⁴⁹ A. CANTALOUBE, *Lettre sur les expositions et le Salon de 1861*, Paris, E. Dentu, 1861, p. 73.

⁵⁰ J. ROUSSEAU, « Salon de 1861. Les succès », *Le Figaro*, 30 mai 1861. Cité par JAGOT, *Jean-Léon Gérôme néo-grec. L'Antiquité dévoyée*, p. 120.

⁵¹ ABOUT, *Salon de 1866*, p. 191-192.

⁵² P. PETROZ, « Exposition universelle des beaux-arts », *La Presse*, 31 juillet 1855, p. 1-2.

⁵³ VIGNON, *Exposition universelle de 1855*, p. 239.

Gérôme, à l'instar de l'école néo-grecque dans son ensemble, ne serait donc pas parvenu à concilier ses ambitions scientifiques, celles d'un artiste passionné d'exactitude historique, et la recherche d'expressivité et de sensibilité. Au point qu'Albert de La Fizelière, en comparant *L'intérieur grec*, une toile décrite pour sa richesse archéologique abusive, et *Bacchus et l'Amour ivres*, auquel le critique reconnaissait « beaucoup de grâce », se demanda si l'artiste n'était pas un peu schizophrène : « Y a-t-il donc deux natures ou deux volontés en M. Gérôme, une qui le tient enchaîné dans le plus triste parti pris, et une autre – la bonne celle-là – qui le pousse vers les hauteurs embaumées, où fleurit la poésie ?⁵⁴ ». Henri Delaborde sommat d'ailleurs Gérôme de choisir entre une approche de l'histoire d'ordre analytique, « au fond plus sérieu[se] », et la tentation du succès facile et de l'estime populaire qui le poussait à « appliquer à la peinture des sujets antiques la poétique pratiquée ailleurs par M. Biard⁵⁵ », un peintre de genre réputé pour ses compositions aimables et exotiques.

Le recueil consacré à Gérôme en 1910, publié sous la direction d'Henri Roujon, soulignait pourtant combien le peintre, à force de charme et de finesse, parvenait à restituer la « poésie pastorale » de l'ancienne Égypte tout en sauvegardant sa vraisemblance scientifique : « Gérôme avait un amour sincère et profond de l'Antiquité ; ce goût n'était pas celui d'un contemplateur, d'un esthète impassible, mais celui d'un historien et même d'un archéologue aussi bien que d'un auteur dramatique⁵⁶ ». C'est un peu ce que relevait Alexandre Dumas en 1859 quand il voyait en Gérôme, un des derniers peintres « historique, poétique, savant⁵⁷ ». Jules Claretie, en 1874, insistera pareillement sur cette capacité de Gérôme à concilier le sensible et le scientifique : « Il y a autre chose dans les tableaux grecs ou romains de M. Gérôme ; il y a autre chose aussi que la fidélité d'un savant, il y a l'intuition d'un poète⁵⁸ ». Charles Timbal soutenait dans la même veine qu'on avait tort de réduire Gérôme, tout archéologue fut-il, à un simple anticomane soucieux d'exactitude visuelle (Gérôme, selon lui, arrivait toujours à « être quelque chose de plus »). Timbal évoquait à ce titre la manière dont l'artiste parvenait à créer une tension inédite dans ses scènes égyptisantes, imaginées « sur les bords du Nil » : « Voilà de ces contrastes que plus d'un peintre pourra rendre d'un pinceau aussi habile, mais le cœur d'un poète seul les trouvera », achevait-il avec emphase⁵⁹. Lorsque Picou présenta sa *Cléopâtre et Antoine sur le Cydnus* (fig. 8),

⁵⁴ A. DE LA FIZELIÈRE, *Salon de 1850-51. Exposition nationale*, Paris, Passard, 1851, p. 63.

⁵⁵ DELABORDE, « Le Salon de 1861 », p. 161-209. Citation p. 174.

⁵⁶ H. ROUJON, *Gérôme : huit reproductions fac-similé en couleurs*, Paris, P. Lafitte, 1910, p. 59 et 44.

⁵⁷ A. DUMAS, *L'art et les artistes au Salon de 1852*, Paris, A. Bourdilliat, 1859, p. 5.

⁵⁸ J. CLARETIE, *Peintres et sculpteurs contemporains*, Paris, Charpentier, 1874, p. 14.

⁵⁹ C. TIMBAL, *Notes et causeries sur l'art et les artistes*, Paris, Plon, 1881, p. 316.

Fig. 8. *La Galère de Cléopâtre*, d'après le tableau *Cléopâtre et Antoine sur le Cydnus*, d'Henry-Pierre Picou (1848). Gravure, impression coloriée à la gouache de Louis-Adolphe Gautier, 1875. Collection musée Goupil, Bordeaux, Inv. 95.1.2.546.
© Mairie de Bordeaux, photo B. Fontanel.

F. de Lagenevais souligna chez le peintre la même capacité à trouver un équilibre entre ses exigences de réalisme et une légèreté de ton et de composition qui fit finalement sa renommée. « L'érudition suffisante dont M. Picou fait preuve ne tourne pas au pédantisme et ne lui fait sacrifier ni la grâce ni l'harmonie », estimait le critique, qui résumait sans détour : « Tout respire la volupté, la poésie des sens⁶⁰ ».

Lors du Salon de 1865, c'est François-Louis Français qui avait fait l'objet de louanges similaires pour son tableau sur Pompéi : « M. Français, devenu archéologue pour un moment, laisse apercevoir qu'il est toujours poète » notait Félix Jahyer dans son compte rendu de l'exposition⁶¹. Être capable de briller simultanément sur le front de la science et de l'émotion demeurerait sans conteste une des qualités essentielles de l'artiste de talent. On l'observe encore en 1880 lorsque Charles Clément complimente Leroux pour ses représentations de

⁶⁰ F. DE LAGENEVAIS, « Le Salon de 1848 », *Revue des Deux Mondes*, XXII, 1848. Cité par C. SCIAMA, « Henry-Pierre Picou, un néo-grec oublié », in C. SCIAMA, F. VIGUIER-DUTHEUIL (dir.), *La lyre d'ivoire. Henry-Pierre Picou et les néo-grecs*, Nantes, Musée des beaux-arts de Nantes ; Paris, le Passage, Montauban, musée Ingres, 2013, p. 33-43. Citation p. 38.

⁶¹ F. JAHYER, *Salon de 1865 : étude sur les beaux-arts*, Paris, Dentu, 1865, p. 286.

vestales qui faisaient de lui, selon le critique, « un archéologue doublé d'un poète⁶² ». Louise Boyeldieu d'Auvigny, en 1853, ne voyait d'ailleurs aucun paradoxe à envisager la peinture néo-grecque comme « la poésie de la ligne savante⁶³ ».

Antiquité vs réalité : bataille pour le monopole poétique

Sans doute est-ce que ce renvoi récurrent de l'anticomanie vers la poésie, bien plus qu'un simple procédé stylistique ou une affectation, exprimait au premier chef cet espoir ambigu et presque contradictoire que la critique plaçait dans cette peinture : celui d'y retrouver l'image d'une Antiquité à la fois scientifique et onirique, une Antiquité qui se devait d'être exacte (et ce d'autant plus que la photographie naissante en documentait les vestiges) sans renoncer pour autant aux représentations, aux rêves et aux fantasmes qui lui étaient associés. On perçoit bien cette ambivalence lorsque Théodore Véron, en 1877, regrettait en première instance que le tableau de Leroux présenté au Salon (*Les Danaïdes*, fig. 9) affichât une facture un peu trop flottante, bien que la mise en scène soit très documentée, avant de justifier finalement le choix du peintre : « Cet aspect livide et presque diaphane de tons blancs a quelque chose de plus poétique et répond mieux aux exigences de la ligne et du style néo-grec⁶⁴ ».

Quitte même, à terme, à autoriser certaines licences au nom de l'esprit poétique que l'on continuait d'associer à la peinture d'histoire, ne serait-ce que pour contrarier un tant soit peu l'intérêt trop prononcé que les peintres seraient tentés de porter à l'exactitude de leurs restitutions. Marius Chaumelin, dans ses notes sur les grandes expositions du moment, évoquait en tout cas les sacrifices que l'on pouvait envisager en termes scientifiques pour sauvegarder ce « cachet original » qui doit rester la qualité essentielle des œuvres à sujets anticomanes :

Il n'est pas douteux que la préoccupation archéologique poussée à l'excès ne détourne les artistes de l'étude de la nature vivante ; mais est-il donc impossible d'allier à l'exactitude historique des costumes et des autres accessoires la vérité des types et des caractères, et d'imprimer à l'ensemble un cachet original ? Qu'importe, d'ailleurs, au point de vue spécial de l'art, s'il se glisse quelques anachronismes et quelques disparates dans une œuvre poétiquement conçue !⁶⁵.

⁶² C. CLÉMENT, « Exposition de 1880, 4^e article », Feuilleton du *Journal des débats*, 9 mai 1880.

⁶³ L. BOYELDIEU D'AUVIGNY, *Salon de 1853*, Paris, Jules Dagneau, 1853, p. 54-55.

⁶⁴ Cité dans le catalogue de l'exposition *Louis-Hector Leroux, Verdun, 1829 - Angers, 1900. Peintures et esquisses*, p. 60.

⁶⁵ M. CHAUMELIN, *L'Art contemporain : la peinture à l'Exposition universelle de 1867. Salons de 1868, 1869, 1870 ; Envois de Rome, Concours*, Paris, Renouard, 1873, p. 160.

Fig. 9. Hector Leroux, *Les Danaïdes*, 1877. Détail.

Verdun, musée de la Prinerie, Inv. 81.1.227

© Musée de la Prinerie - Ville de Verdun

(Jean-Marie Perraux).

La question, on le devine ici, était aussi de savoir si la référence à l'Antiquité ne devait pas céder la place à l'observation directe de la réalité du moment (« la nature vivante »), et il est significatif que ce glissement ait été lui-même envisagé en regard de la valeur poétique que chaque option possédait. C'est du moins en ces termes que Jules-Antoine Castagnary décrivait le choix qui se présentait à l'artiste en cette période d'éclosion du naturalisme :

Tout le problème pour lui consiste à se demander s'il doit chercher à ses risques et périls une source de poésie neuve dans l'interprétation des réalités que la vie lui apporte, ou s'il n'est pas plus sage, s'en tenant aux conceptions anciennes, de faire tourner le robinet connu des vieilles poésies mythologiques⁶⁶.

Gustave Planche, lui aussi, constatait que le temps était venu, pour certains peintres, d'élever ce qu'il appelle la « réalité », c'est-à-dire le monde et surtout les hommes du moment, « au rang de la poésie⁶⁷ ». Si bien que Cantaloube se sentit obligé en 1864 de prendre la défense des peintres amateurs de l'antique en rétorquant aux disciples de l'observation réaliste que Shakespeare, connu pour piocher ses thèmes dans le passé classique, avait bel et bien été révolutionnaire :

⁶⁶ J.-A. CASTAGNARY, « Salon de 1879 », in *Salons, 1857-1870*, t. II, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1892, p. 359-388. Citation p. 362-363.

⁶⁷ G. PLANCHE, *Études sur l'école française (1831-1852), peinture et sculpture*, t. I^{er}, Paris, Michel Lévy frères, 1855, p. 210.

Ne voit-on pas dans son œuvre flotter les ombres de Coriolan, d'Antoine et de Cléopâtre, de Brutus et de César ? Tâchez un peu d'être poètes ; vous saurez être modernes, non par le sujet, mais par l'esprit⁶⁸.

Sans être destitué de toute influence, le passé gréco-romain commençait indubitablement à être concurrencé sur ce terrain de la fibre poétique qui semblait lui être réservé. Léon Lagrange était clair à ce sujet :

L'Antiquité demeure pour l'imagination une mine inépuisable ; elle fournira toujours au grand art des sujets d'une incomparable poésie. Mais l'histoire proprement dite, les faits positifs des annales grecques ou romaines offrent-ils plus de ressources de beauté que les faits de l'histoire moderne ?⁶⁹.

Le ton ne fut d'ailleurs pas toujours aussi conciliant à l'égard des anciennes références. On peut le constater lorsqu'Ernest Chesneau invective avec rudesse les partisans du retour à l'antique dès 1864 en contestant précisément leur autorité en territoire poétique, quand bien même le prestige des civilisations anciennes avait jusqu'ici fait référence : « Le XIX^e siècle n'a ni moins de grandeur ni moins de poésie que les siècles fabuleux où vous vous enfermez⁷⁰ », concluait-il.

Yannick Le Pape

Docteur de l'EHESS

Ingénieur des services culturels
et du patrimoine - Musée d'Orsay

Administration générale

62 rue de Lille, 75343 Paris cedex 07

yannick.lepape@musee-orsay.fr

⁶⁸ A. CANTALOUBE, « Salon de 1864 », *Nouvelle revue de Paris*, 1864, p. 593-612. Citation p. 602.

⁶⁹ L. LAGRANGE, « Salon de 1861 », *Gazette des beaux-arts*, X, 1^{er} juin 1861, p. 257-282. Citation p. 275.

⁷⁰ E. CHESNEAU, *L'art et les artistes modernes en France et en Angleterre*, Paris, Didier, 1864, p. 207.