Anabases

Traditions et réceptions de l'Antiquité

11 | 2010

Varia

Désirs d'Antique ou comment rêver le passé gréco-romain dans la peinture européenne de la seconde moitié du XIX^e siècle

Colombe Couëlle

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/anabases/760>

DOI : 10.4000/anabases.760

ISSN : 2256-9421

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2010

Pagination : 21-54

ISSN : 1774-4296

Référence électronique

Colombe Couëlle, « Désirs d'Antique ou comment rêver le passé gréco-romain dans la peinture européenne de la seconde moitié du XIX^e siècle », *Anabases* [En ligne], 11 | 2010, mis en ligne le 01 mars 2013, consulté le 20 octobre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/anabases/760> ; DOI : 10.4000/anabases.760

Désirs d'Antique ou comment rêver le passé gréco-romain dans la peinture européenne de la seconde moitié du XIX^e siècle

COLOMBE COUËLLE

« *Qui me délivrera des Grecs et des Romains ?* »

J. Berchoux

Recréer l'Antiquité : un passé aux couleurs du présent

EN 1861, GUSTAVE BOULANGER mettait en scène, dans un tableau intitulé « La Répétition du joueur de flûte et la femme de Diomède » (fig. 1), la commémoration d'une fête au cours de laquelle avaient été interprétés un prologue de Théophile Gautier, « La femme de Diomède », et une pièce d'Émile Augier. Le poète et ses amis comédiens étaient représentés, costumés à l'antique, dans l'*atrium* du Palais pompéien du Prince Napoléon, heureux pastiche d'une demeure romaine¹ : « M.G. Boulanger a su fondre ensemble, avec un esprit rare et une convenance parfaite, ces deux éléments inconciliables en apparence : le présent et le passé, Paris et Pompéi, avant l'éruption du Vésuve². » Le commentaire de Gautier exprime bien cet utopique télescopage entre l'Antiquité et le monde contemporain dans ce désir nostalgique de reviviscence du vestige archéologique et dans ses possibilités infinies de reconstitutions : « Ce rêve, un prince intelligent

1 Versailles, inv. MV 5614. Peu de temps après la sortie du roman de Gautier, Gustave Boulanger s'était déjà essayé à une reconstitution pompéienne avec sa « Répétition dans la maison du poète tragique » en 1855 (Saint Pétersbourg, Musée de l'Ermitage).

2 Th. GAUTIER, *Abécédaire du Salon de 1861*, Paris, E. Dentu, 1861, p. 70.

et ami des arts l'a exécuté, et l'avenue Montaigne a vu s'élever une maison antique aussi complète que celle d'Arrius Diomède, du poète tragique ou de Pansa³. » Ainsi le rêve peut prendre forme car, comme le souligne Gautier, « la vie moderne est venue réveiller la vie antique⁴ ». C'est précisément dans le cadre de la villa de Diomède, à Pompéi, que le poète, en 1852, avait rendu la vie à l'antique cité et imaginait la rencontre du jeune Octavien avec la troublante fille de Diomède, *Arria Marcella*. Dans cette résurrection du passé antique romain, il avait été devancé, il est vrai, par l'Anglais Bulwer-Lytton, dans *Les derniers jours de Pompéi*, paru en 1834, premier roman pompéien à succès du XIX^e siècle⁵.

Fig. 1 : G. Boulanger, *La répétition du joueur de flûte et la femme de Diomède*, Versailles, inv. MV 5614

L'Antiquité se paraît désormais de nouveaux atours et allait s'inventer d'autres récits. Ainsi, la littérature et la production scientifique des archéologues, à des degrés divers, allaient concourir à éveiller ce désir de reconstitution du passé, nourri par la nostalgie et la fascination des sites disparus. Jamais la peinture n'avait connu un tel engouement pour ces thématiques tournées vers une histoire du quotidien antique. Les cadres architecturaux mis au jour par les ruines des espaces domestiques, publics

3 IDEM, *Études sur la maison Gréco-Romaine, ancienne résidence du Prince Napoléon*, Paris, Au Palais Pompéien, [1866], p. 10.

4 *Ibid.*, p. 5.

5 Ed. Atherstones, précurseur du genre, avait publié en 1821 *The Last Days of Herculaneum* mais qui ne connaîtra jamais le succès rencontré par son condisciple Bulwer-Lytton.

et sacrés, ainsi que la diversité et l'abondance des objets retrouvés allaient fournir ce matériau concret, propice à la mise en scène du passé.

Au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, un groupe de jeunes peintres s'éloigne ainsi de la peinture d'histoire traditionnelle, quittant les nobles thèmes antiques inspirés d'*exempla virtutis*, chers à David et à ses disciples, pour proposer une autre approche du monde gréco-romain. Ces peintres épris d'une antiquité moins livresque, ayant reçu, en France, une solide formation picturale classique, anciens élèves d'Ingres mais aussi de Delaroche et de Gleyre⁶, son successeur, se démarquent de leurs prédécesseurs par une perception d'un passé plus sensuel et pittoresque. Ils privilégient une reconstitution des décors, des costumes, des détails architecturaux des Anciens, brossant une sorte d'histoire des mœurs antiques. Ils délaissent la plupart du temps les références mythologiques, à moins qu'elles ne soient le prétexte à des études de nus féminins : thèmes aphroditéens, nymphes et bacchantes. Ils s'attardent plus volontiers sur la représentation de personnages anonymes permettant d'établir un rapprochement imaginaire entre les acteurs du monde gréco-romain et nous.

Le succès qu'ils vont rencontrer auprès du public dénote un nouveau regard sur le monde antique : moins de leçons d'histoire et plus de charme. Le critique Tanouarn, rendant compte de cet engouement, résume bien ce type de peinture : « Gracieux sans affectation, simple sans avidité et savant sans pédantisme⁷. » La recette réside dans la référence à un passé que l'on peut reconnaître agrémenté du plaisir de l'esthétique ou du piquant de l'érotisme. Ce nouvel habillage de l'Antique devient d'autant plus probable qu'il est soutenu par l'importance que vont prendre l'archéologie et ses découvertes. L'impact de celles réalisées à Pompéi, leurs publications, les visites individuelles des artistes, l'apparition des premiers guides touristiques et de la photographie vont avoir une influence décisive sur le renouveau des thématiques antiques dans la création du XIX^e siècle. Ce phénomène ne va pas se limiter à la France mais touche également d'autres pays européens. Comment peut-on déceler la genèse de cet engouement pour les sujets antiques d'inspiration, il est vrai, nettement plus pompéienne que grecque ? Depuis le milieu du XVIII^e siècle, les fouilles des cités vésuviennes avaient fourni des données concrètes, des éléments de la vie quotidienne de la plus grande précision, révélant à des artistes, soucieux de détails concrets et de réalisme historique, la possibilité de se projeter vers cet ailleurs historique. Quels étaient ces artistes à la recherche d'une vision nouvelle du passé gréco-romain ?

6 Ch. GLEYRE, « La danse des bacchantes », Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts, inv. 1995-093.

7 A. DE TANOUARN, « Les néo-grecs - Hamon », *L'Artiste* IX (1860), p. 9.

Des peintres épris d'Antiquité

En France, ils entrent au Salon à partir de 1847, sous l'appellation de « Néo-grecs », « Pompéistes » ou « Néo-Pompéiens », termes que leur octroie Théophile Gautier qui loue fort le tableau de J.-L. Gérôme intitulé « Jeunes Grecs faisant battre des coqs » (fig. 2). « Il faut du talent et de la ressource pour élever une scène épisodique au rang de composition noble⁸ », avait dit Théophile Gautier de cette œuvre, en dépit d'un regard plus acerbe porté par Baudelaire sur le tableau de Gérôme, trouvant la thématique peu probable : « L'idée d'un combat de coq appelle naturellement le souvenir de Manille ou de l'Angleterre⁹. » L'enthousiasme de Gautier allait faire la réputation du tableau de Gérôme et la notoriété du jeune peintre qui, créant l'événement, se retrouvait bombardé chef de file de l'école des « Néo-grecs ». La nouveauté du sujet, une scène de genre transportée dans une Antiquité supposée, allait donner le ton de ce retour en histoire antique.

Fig. 2 : J.-L. Gérôme, *Jeunes Grecs faisant battre des coqs*,
Paris, Musée d'Orsay, inv. RF 88

Sous cette appellation se réunissent des artistes comme Gleyre, Hamon, Aubert, Toulmouche, Boulanger, Bouguereau, Lévy, Cabanel pour ne citer que les plus célèbres.

⁸ Th. GAUTIER, *Salon de 1847*, p. 26.

⁹ *Écrits sur l'art. Salon de 1859*, Paris, p. 391.

Certains critiques vont les regrouper sous le terme de peintres « pompiers », raillant ces personnages affublés de casques étincelants en dépit de leur nudité¹⁰. Pourtant, ces artistes, reléguant, pour une fois, les récits belliqueux des hauts faits de l'histoire gréco-romaine, se délectaient du pittoresque, du charmant et de l'anecdotique que pouvait inspirer un passé imaginaire que l'on présupposait proche de nos affects. « Est-il bien certains que les choses se passassent absolument ainsi? », se demandait pourtant Baudelaire, regrettant que l'érudition qu'il reconnaissait à J.L. Gérôme et à ses pairs, se substituât à leur créativité picturale¹¹. Désormais, sur des situations contemporaines, les peintres transportent leurs protagonistes dans le monde antique. Les représentations féminines triomphent et tout est prétexte à les dévoiler dans une débauche de nus à la plastique sculpturale, ennoblie par la référence à la statuaire grecque. Ces artistes sont également représentatifs d'une esthétique séduisante, décorative voire frivole, parfaitement en accord avec l'idéal bourgeois de la Restauration et du second Empire; leurs scènes aimables et sensuelles sont érigées en bouclier face aux vérités brutales du réalisme d'un Courbet. Il y a là un jeu subtil dans la transposition des sentiments, des coutumes modernes et des modèles féminins vers un passé qui se veut garant de perfection classique. Le genre, s'il demeure longtemps favori du public, ne peut cacher ses faiblesses en perdant de sa vigueur dans la mignardise et même le ridicule. Le style a même été crédité d'« anacréontique » en référence à la multiplication des traductions des odes attribuées au poète grec Anacréon, largement compilées à l'époque hellénistique, en vogue chez les poètes et hommes de lettres de la seconde moitié du XIX^e siècle¹². J.L. Gérôme y fait directement référence dans trois tableaux intitulés « Anacréon, Bacchus et l'Amour¹³ ». En 1861, le même Gérôme porte le nu féminin aux frontières de l'invraisemblable, tentant de rapprocher un « fait divers » athénien, imputé au sculp-

10 Voir l'étude de J. HARDING, *Les peintres pompiers. La peinture académique en France de 1830 à 1880* (trad. de l'anglais par N. Chaptal), Paris, Flammarion, 1980.

11 *Écrits sur l'art*, p. 393.

12 G. LAMBIN, *Anacréon. Fragments et imitations*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002. Dans cette étude l'auteur s'intéresse à l'engouement des hommes de lettres du XIX^e siècle pour ce poète « mondain » et humaniste. J. LABARBE, dans « Un curieux phénomène littéraire: l'anacréontisme », *BAB* 72 (1982), cite parmi les nombreux traducteurs: Leconte de Lisle, Victor Hugo, Sainte-Beuve, Ambroise Firmin-Didot (p. 172-175). Le poète créole A. Lacauassade en proposera aussi une mouture personnelle. Voir C. COUËLLE, « Lacauassade et les *Anacreonta*. Une rencontre avec le monde grec antique », in P. EVE (dir.), *Auguste Lacauassade (1815-1897). Le fils d'une affranchie d'avant 1848*, Saint-André, Océan Éditions, 2004, p. 277-298; P. COUNILLON, « Lacauassade et les *Anacreonta* », in P. EVE (dir.), *Auguste Lacauassade (1815-1897). Le fils d'une affranchie d'avant 1848 et d'un noble de Guyenne*, Saint-André, Océan Éditions, 2005, p. 37-49.

13 C. RITZENHALTER, *L'École des Beaux-Arts du XIX^e siècle. Les Pompiers*, Paris, Mayer, 1987, ill. p. 173.

teur Praxitèle et à son modèle Phrynè, à une scène de voyeurisme « salonard ». Phrynè perd de son antique splendeur pour incarner la cocotte du second Empire¹⁴ (fig. 3).

Fig. 3 : J.-L. Gérôme, *Phrynè devant l'Aréopage*,
Hambourg, Hamburger Kunsthalle, inv. 1910

À partir de 1860, l'école anglaise du *Classical Revival*, s'inscrivant en réaction au mouvement des Préraphaélites, soutenus par Ruskin, se montre plus subtile dans son traitement du monde antique¹⁵. Peu de nudités offertes mais un travail raffiné sur les textures des costumes, sur le rendu des matériaux architecturaux, la précision des décors antiques et les lumières de la Méditerranée¹⁶. Ces artistes transportent leur public dans des scènes idylliques, peuplées de jeunes gens et d'enfants gracieux,

- 14 Sur ce thème voir les études de B. VOUILLOUX, *Le tableau vivant. Phrynè, l'orateur et le peintre*, Paris, Flammarion, 2002 ; E. PAPET, « Phrynè au XIX^e siècle : la plus jolie femme de Paris ? » dans A. PASQUIER, J.-L. MARTINEZ (dir.), *Praxitèle*, Paris, Musée du Louvre, 2007, p. 362-393.
- 15 E. PRETTEJOHN, in M. LIVERSIDGE, C. EDWARDS (ed.), *Imagining Rome. British Artists and Rome in the Nineteenth Century*, London, Merrell Holberton, 1996, p. 64. L'auteur situe la mode des scènes antiques et leur émergence lors de l'exposition de la *Royal Academy*, en 1865, où étaient exposés six tableaux inspirés de la Rome antique dont *Faithful to Death*, un sujet pompéien de Poynter et *Habet* de Simeon Solomon.
- 16 C. COUËLLE, « Alma-Tadema ou les couleurs de l'Antiquité », in M. KISSEL (dir.), *Journées de l'Antiquité 2005-2006*, Travaux & Documents n° 30, tome 2, FLSH, Université de La Réunion, 2007, p. 135-174.

auréolés d'une innocence païenne. Le fer de lance en est Lord Leighton¹⁷, surnommé « l'Hercule du classicisme victorien » car cette production connaît un succès sans faille durant toute l'époque victorienne et edwardienne. Parmi les artistes britanniques les plus épris de reconstitutions antiques, Alma-Tadema¹⁸ occupe une place de choix avec Sir J.E. Poynter, A. Moore, W. Godward ainsi que certains Préraphaélites ne dédaignant pas les rejoindre dans leurs rêveries gréco-romaines comme Burne-Jones¹⁹ et Waterhouse²⁰. En Italie, ces mêmes années soixante voient se développer un « genre pompéien » mis à l'honneur par une école napolitaine réunissant des artistes comme F. Maldarelli, F. Netti mais surtout D. Morelli, déjà repéré en 1853 par le marchand d'art français Goupil et grand ami d'Alma-Tadema²¹. À Rome, des artistes étrangers résidant dans la nouvelle capitale ainsi que des peintres italiens, se sont réunis dans l'*Associazione Artistica Internazionale* afin de promouvoir ces nouvelles orientations picturales. L'Allemagne, avec le groupe des *Deutsch-Römer*, actifs dès 1870, et, dans une moindre mesure, des artistes slaves installés à Rome comme Siemiradzki et Bakalowicz revisitent à leur tour l'Antiquité dans des scènes de genre ou des reconstitutions des espaces gréco-romains.

À quel degré d'érudition et d'exactitude archéologique peuvent prétendre ces artistes ? Comment entrent-ils en histoire sans se plier au genre de la grande peinture avec ses hommes célèbres et ses batailles ? En France, leur appellation de peintres « Néo-grecs » et « Néo-pompéiens », voire même « Pompéistes », exprime clairement leurs sources d'inspiration. Pourtant l'Antiquité grecque appartient aussi à leurs références, mais reste plus livresque ou muséale que concrète. En effet, la Grèce leur est encore peu accessible en raison des difficultés que l'on rencontre à s'y rendre, immédiatement après l'Indépendance et l'installation sur le trône de la monarchie bavaroise, en 1834²². Entre 1831 et 1838, l'expédition menée par la France en Morée par des architectes, archéologues,

-
- 17 T. BARRINGER, E. PRETEJOHN, *Frederic Leighton: Antiquity, Renaissance, Modernity*, New Haven and London, Yale University Press, 1999.
 - 18 E. QUERCI, S. DE CARO (a cura di), *Alma-Tadema e la nostalgia dell'antico*, Milano, Mondadori Electa, 2007.
 - 19 *Edward Burnes-Jones 1836-1898. Un maître anglais de l'imaginaire*, Catalogue d'exposition, Paris, RMN, 1999 ; R.T. BARROW, *Lawrence Alma-Tadema* (trad. de l'anglais par X. Bernard), Paris, Phaidon, 2006.
 - 20 P. TRIPPI, *J. W. Waterhouse*, Paris, Phaidon, 2007.
 - 21 L. MARTORELLI (a cura di), *D. Morelli e il suo tempo, 1823-1901, dal romanticismo al simbolismo*, Napoli, Electa, 2005 ; Colloque « *Pittura italiana nell'ottocento* » del Kunsthistorisches Institut in Florenz Max-Planck-Institut, Venezia, Marsilio, 2005.
 - 22 Ch. PELTRE, *Retour en Arcadie, le voyage des artistes français en Grèce au XIX^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1997 ; « Prosper en Morée ou la Grèce et l'architecture », *Voyage en Italie et en Grèce de Prosper Morey (1805-1886). Architecte lorrain*, Musée des Beaux-Arts, Nancy, 1990, p. 131-137. Ce voyage d'étude d'un architecte lorrain est assez exceptionnel par l'abondance des notes et dessins qu'il en ramènera. Il faut néanmoins attendre les années quarante pour que les artistes s'aventurent en terres grecques.

artistes et savants s'apparente encore à une expédition militaire. Le pays n'est pas sûr et les artistes n'y séjournent pas longtemps, préférant continuer plus loin vers la Turquie, le Proche-Orient et l'Égypte leur quête d'orientalisme comme J.-L. Gérôme ou Gleyre. L'Italie, en revanche, leur offre Pompéi toute entière contenue dans son destin tragique et la Sicile, terre imprégnée de Grèce par ses villes coloniales antiques.

Les références : sites, recueils scientifiques et romans historiques

Un contexte favorable au développement de l'intérêt des artistes pour l'Antique s'était mis en place, dès le milieu du XVIII^e siècle, avec les découvertes d'Herculanum et de Stabies, puis de Pompéi et les premières fouilles qui en découlèrent. Pourtant, ces trouvailles ne suscitent pas, dans un premier temps, l'enthousiasme des érudits et antiquaires, contribuant plutôt à nourrir le débat bien connu sur la supériorité relative des Anciens sur les Modernes²³. À partir de 1747, la mise au jour des fresques des villas de Stabies, découpées en tableautins, dans l'esprit rococo, et exposées dans le musée de Portici, attise la querelle des tenants du « bon goût » classique contre les modernes. Il n'est pas vain d'insister sur le rôle qu'a joué Winckelmann dans la réception de l'Antique en Europe. Au Salon de 1763, Vien expose d'ailleurs une « Marchande d'Amour », directement inspirée d'une des fresques de Stabies. Aussi, la relative indifférence du monde des lettres et des arts se mue en véritable engouement avec les découvertes de la cité de Pompéi dont les fouilles démarrent une dizaine d'années après celles d'Herculanum. On assiste également, dès le début du XIX^e siècle, à un déplacement d'intérêt face aux ruines, désormais orienté vers l'émotion du drame humain et vers la renaissance de la cité dans ses murs, ses demeures et ses objets quotidiens. Des maisons, constituant des ensembles domestiques complets, sont dégagées permettant de mieux saisir le fonctionnement de la vie quotidienne antique, telles la villa suburbaine de Diomède, la villa de Salluste, celle du Boulanger, de Pansa, d'Apollon, exhumées entre 1805 et 1813²⁴.

Si tous les artistes européens de cette seconde moitié du XIX^e siècle ne visitent pas Rome, Pompéi et les différents vestiges du monde méditerranéen, ils en connaissent les publications scientifiques et peuvent disposer ainsi de plans, de gravures puis, à partir de 1850, de photographies (fig. 4). En effet, plusieurs ateliers de photographes vont s'ouvrir à Rome proposant des prises de vue de divers monuments antiques, remplaçant,

23 C. SPRINGER, *The Marble Wilderness. Ruins and Representation of Italian Romanticism 1775-1850*, Cambridge (Mass.), 1987. On peut citer l'exemple du Comte de CAYLUS, *Éclaircissement sur quelques passages de Pline qui concernent les arts dépendants du Dessin*, 1751 et la synthèse de C. MICHEL, « Les découvertes d'Herculanum et la Querelle des Anciens et des Modernes », *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art Français*, 1986, p. 105-117.

24 Pour une mise au point récente voir P.M. ALLISON, *Pompeian Households. An Analysis of the Material Culture*, Monograph 42, The Cotsen Institute of Archeology, University of California, Los Angeles, 2004.

Fig. 4 : L. Majolino, *Souvenirs de Pompéi. Maison d'Orphée* [s.n., s.d.]

en quelque sorte, les *vedute* du XVIII^e siècle mais dans un esprit fort différent : le propre de la photographie consistant à offrir un témoignage fiable du réel²⁵. À Pompéi, des photographes comme Giorgio Sommer, spécialisé dans les « souvenirs » photographiques destinés aux visiteurs étrangers, finit par offrir sa collaboration à l'archéologue Fiorelli, faisant de cette technique un nouvel outil de recherche scientifique²⁶. En France, le public érudit a été éveillé à l'intérêt des découvertes de l'architecture domestique par le travail de Mazois, sans doute le premier à percevoir toute l'importance d'une histoire de la vie privée, à partir des fouilles des maisons pompéiennes : « Ils [les édifices consacrés aux besoins des particuliers] offrent le tableau curieux de la vie privée chez les simples citoyens ; ils fournissent des documents précieux sur les coutumes, et complètent ainsi l'histoire des mœurs et celle de l'art²⁷. » Les artistes européens peuvent également s'ins-

25 On verra à ce sujet *Pittori fotografi a Roma dalla raccolta fotografica comunale*, Roma, Palazzo Braschi, Multigrafica editrice, 1987, p. 61-67.

26 G. FANELLI, *L'Italia virata all'oro attraverso le fotografie di Giorgio Sommer*, Firenze, 2007 ; « L'immagine dell'Italia nell'opera fotografica di Robert Rives », *AHAI* 13 (2007), p. 136-143.

27 Fr. MAZOIS, *Les ruines de Pompéi*, Paris, Didot, 4 vol., 1824-1838, p. 14, cité par P. PINON, « Les architectes et Pompéi de la fin du XVIII^e au début du XIX^e siècle », *Archeologia* 1951 (1981), p. 21.

pirer d'ouvrages archéologiques, publiés dans leur langue, comme ceux de J. Goldicut sur les décorations pompéiennes²⁸, d'A. Mau et de J. Overbeck qui prêtent une attention égale au mobilier, à la vaisselle et aux bâtiments²⁹. En d'autres termes, la seconde moitié du XIX^e siècle entre dans l'ère d'un nouveau type d'archéologie à Pompéi : celui des *realia*. Enfin, G. Fiorelli leur fournit de véritables annales des fouilles pompéiennes³⁰ avec la reprise, dès 1860, des fouilles interrompues par les Français. Il présente alors le plan général de Pompéi, *Tabula Veneriae Corneliae Pompeiae*, offrant le premier découpage de la cité en *regiones* et *insulae*. Les maisons sont conservées dans l'intégralité de leurs décors, des fresques aux revêtements de sol avec leurs mosaïques. Les jardins et leurs ornements architecturaux complètent ces ensembles urbains. Il expose les menus objets de la vie courante ainsi que des matières organiques périssables, fidèlement conservées dans la lave, restituant des éléments botaniques des jardins pompéiens, en bref redonnant vie à la cité³¹. D'une façon plus spectaculaire, Fiorelli, loin d'occulter l'aspect tragique de l'histoire de la cité, est à l'origine, en 1863, de la présentation des moulages des victimes calcinées lors de l'éruption. Cette confrontation étrange avec les corps toujours présents des Pompéiens, va avoir un impact décisif sur l'imagination des visiteurs. Devant ces empreintes moulées d'habitants essayant d'échapper à la mort, tels ceux retrouvés dans la maison de Gavius Rufus, E. Breton s'exclame : « C'est la personification du désespoir poussé à son dernier paroxysme³². »

En outre, la révélation des couleurs de l'Antique, non seulement sur les fresques, connues depuis le XVIII^e siècle, mais aussi sur la statuaire et les monuments, contribue à ranimer une histoire de l'art jusqu'alors figée dans une marmoréenne blancheur. Du Parthénon à la Sicile³³, de Rome à Pompéi, une passion pour la polychromie caractérise les envois des pensionnaires des Beaux-Arts dans des restitutions colorées où

28 J. GOLDICUT, *Specimens of Ancient Decorations from Pompei*, 1825.

29 J. OVERBECK, A. MAU, *Pompeji in seinen Gebäuden, Alterthümern und Kunstwerke dargestellt*, Leipzig, 1884, Roma, l'Erma di Bretschneider, 1968 (4^e éd).

30 G. FIORELLI, *Gli scavi di Pompei dal 1861 al 1872. Relazione al Ministero della Istruzione pubblica* Napoli, Tipografia del Liceo V. Emanuele, 1873 ; *Guide de Pompéi. Nouvelle traduction, revue et corrigée*, Napoli, Tipografia della Regia Università, 1897.

31 S. DE CARO, P.G. GUZZO (a cura di), *Giuseppe Fiorelli nel primo centenario della morte*, Atti del Convegno, Napoli (19-20 marzo 1999), 1999.

32 E. BRETON, *Pompeia décrite et dessinée par Ernest Breton [...] suivie d'une Notice sur Herculanium*, 3^e édition revue et considérablement augmentée, Paris, L. Gérin & Cie Editeurs, 1869, p. 273. À propos d'une certaine complaisance morbide face à ces restes humains voir E. DWYER, « Science and Morbid Curiosity? The Casts of Giuseppe Fiorelli and the Last Days of romantic Pompei », in V.C. GARDNER COATES, J.L. SEYDL (ed), *Antiquity Recovered. The Legacy of Pompei and Herculanium*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2007, p. 171-188.

33 J. STUART, N. REVETT, *Antiquities of Athens*, London, 1762.

l'enthousiasme le dispute souvent à la réalité³⁴. La peinture murale pompéienne, quant à elle, connaît un traitement scientifique avec la première étude sur les différents styles de peintures par A. Mau, en 1873, qui fait encore autorité de nos jours³⁵. À côté de ces outils d'accès à l'Antiquité que sont les publications érudites, les artistes peuvent également fréquenter les collections antiques, réunies dans les grands musées européens qui s'ouvrent, depuis le début du XIX^e siècle, souvent sur des pillages comme le Musée Napoléon, en 1803, avec les chefs-d'œuvre ramenés des conquêtes militaires ou dérobés par des particuliers comme le British Museum où les marbres du Parthénon sont installés, depuis 1816, dans l'*Elgin Room*. La Vénus de Milo arrive au Louvre en 1821. La Grèce est d'abord un pays de statues avant d'être un espace géographique à découvrir dans ses vestiges. Cette rencontre physique avec ces fleurons de l'art antique va non seulement changer le regard des connaisseurs devant ces originaux, mais aussi nourrir l'imaginaire des artistes dans les différents domaines des Beaux-Arts et, notamment, ranimer le courant néo-classique. En Allemagne, l'architecte Léo Klenze est chargé de concevoir une Glyptothèque pour abriter les sculptures du temple d'Égine, âprement acquises en Grèce par le prince héritier de Bavière.

Pourtant, c'est bel et bien la confrontation avec le réel des données archéologiques, à l'occasion de visites sur le site évocateur de Pompéi, véritable musée en plein air et laboratoire d'expériences scientifiques, qui va façonner un imaginaire antique chez les artistes européens. Les écrits des hommes de lettres et la vogue du roman antique témoignent de ce troublant retour vers le passé : « [...] une ville romaine conservée toute entière comme si ses habitants venaient d'en sortir un quart d'heure auparavant³⁶ », constate Chateaubriand. Cette impression d'étrangeté et de tristesse est propre au site pompéien où l'intérêt scientifique des fouilles rejoint l'atmosphère et l'émotion d'un drame humain. « On y sent l'hier qu'une nuit d'épouvante, il y a mille ans, a transformé en aujourd'hui », renchérit le Prince Maximilien, lors de son passage à Pompéi le 12 août 1851³⁷.

34 Ph. JOCKEY, « Praxitèle et Nicias, le débat sur la polychromie de la statuaire antique », *Praxitèle*, p. 65-68 ; A. GRAND-CLÉMENT, « Couleur et esthétique classique au XIX^e siècle : l'art grec antique pouvait-il être polychrome ? », *Ithaque – Quaderns Catalans de Cultura clàssica* 21 (2005), p. 139-160. Sur les envois de Rome, voir P. PINON, FR. X. ARIMOZ, *Les envois de Rome (1778-1968). Architecture et archéologie*, coll. École Française de Rome, n° 110, Rome, 1988 et Ph. GRUNCHEC, *La peinture à l'école des Beaux-Arts, les concours d'esquisses 1816-1863*, catalogue de l'exposition École Nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris, 1986 ; *Italia Antiqua. Envois de Rome des architectes français en Italie et dans le monde méditerranéen aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris, École Nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris, 2002.

35 A. MAU, *Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji*, Berlin, 1873.

36 R. DE CHATEAUBRIAND, *Voyage en Italie*, Paris, Édition Hernod, 1947, p. 145-146.

37 Cité par E.C. COMTE CORTI, *Vie, mort et résurrection d'Herculanum et de Pompéi* (trad. de l'allemand par H. Daussy), Paris, Plon, 1953, p. 180.

Cette particularité du site pompéien est propice à l'apparition d'une production littéraire abondante. Les artistes et le public européen de la seconde moitié du XIX^e siècle continuent à se passionner pour les romans antiques où sont mis en scène non seulement la tragédie de Pompéi mais aussi l'atmosphère de la Rome impériale, offrant ainsi matière à s'imaginer ce monde disparu. Des années 1850 à 1890, l'Angleterre offre à ses lecteurs des fictions à succès comme le récit d'une martyre chrétienne *Hypatia* de Ch. Kingsley en 1853, *The Gladiators* de G.J. Whyte-Melville en 1863, *The Slave Girl of Pompéi* d'Emily Holts en 1886, *Ben Hur* de Lew Wallace en 1880 ou *Quo Vadis* de Henry Sienkiewicz en 1896. La popularité de ces ouvrages montre à quel point ils correspondent à l'attente d'un public anglais érudit est attiré par ces romans où le destin de héros anonymes du passé prend corps dans la description réaliste des infimes détails de la vie de tous les jours³⁸. Ces ouvrages mettent plus volontiers en scène le monde romain, réputé pour ses excès et ses violences, que le passé grec. Ils sont également popularisés par de nombreuses gravures d'illustration. À la fin du XIX^e siècle en France, là où Théophile Gautier avait fait figure de précurseur, le genre de la fiction pompéienne continue à faire florès. Les moindres vestiges de la vie des Pompéiens, les objets de leur quotidien ou les empreintes désirables de leurs cadavres favorisent l'épanouissement d'une complaisante et morbide nostalgie pour ces existences brutalement brisées par la catastrophe³⁹. Des restes vineux retrouvés dans une amphore inspirent la reconstitution imaginaire de la dernière soirée de Pompéiens bon vivants⁴⁰. Des bijoux ayant paré des corps féminins, chairs désormais figées dans les laves, mortes mais non corrompues, activent la trouble rémanence des habitants de l'antique cité. De Bulwer-Lytton à Jean Bertheroy, Pompéi est la ville de Vénus et de ses plaisirs, et l'éruption du Vésuve fait aussi figure de punition pour ses excès de volupté : « Vénus Physica était l'objet d'un culte particulier dans la ville. Patronne et protectrice, on lui dressait des autels partout⁴¹. » Aux ouvrages érudits et aux romans d'atmosphère s'ajoute une édition de qualité dans le domaine des guides de voyage dont les Anglais sont les précurseurs. À mi-chemin entre l'ouvrage scientifique et le guide citons le travail de William Gell, *Pompeiana*, publié en 1832, qui contribue à populariser les fouilles de Pompéi auprès du public britannique, grâce à de nombreuses planches de restitutions

38 L. GOLDSTEIN, « The Impact of Pompei on the Literary Imagination », *Centennial Review* 23 (1979), p. 227-241.

39 Dans le roman de F. CHAMPSAUR, *La Faute des Roses*, Paris, Fasquelle, 1899, p. 336, le héros tombe amoureux du « cadavre charmant » d'une jeune Pompéienne.

40 G. TOUDOUZE, *Le Cécube de l'An 79*, Paris, 1877.

41 J. BERTHEROY, *La danseuse de Pompéi*, présentée par Cl. AZIZA, *Le rêve sous les ruines*, Paris, Omnibus, 2002, p. 637. Le thème d'une Pompéi débauchée est repris par de nombreux auteurs de cette époque, comme dans le roman de Ed. SCHURE, *La prêtresse d'Isis. Légende de Pompéi*, Paris, Perrin et Cie, 1907, rééd. Paris, Édition Triades, 2003.

de bâtiments et de villas de la cité⁴² dont certaines remettent en scène les habitants au sein de leur maison.

Vers 1840 apparaissent les premiers guides touristiques à l'usage des voyageurs anglo-saxons avec *Le Murray Handbook* édité entre 1836 et 1860 qui reprend les conseils prodigués par l'ouvrage précurseur de Marianne Starke, soucieuse du bien-être de ses compatriotes dans son *Travel to the Continent* de 1825. La référence de ces premiers touristes partis visiter l'Italie va bientôt être celle du *Baedeker* publié en allemand et très vite traduit en anglais et en français⁴³. La version française de 1896 ne se contente pas de bâtir une série d'itinéraires dans Pompéi mais offre des gravures de reconstitutions de maison et de bâtiments particulièrement évocateurs⁴⁴. Ces ouvrages pratiques nous orientent vers une meilleure perception du goût de ces nouveaux voyageurs, public érudit et fortuné mais aussi artistes désireux d'un voyage aux sources de l'Antique. Tous insistent sur l'étonnante proximité avec le passé et leurs habitants que l'on trouve à Pompéi : « En entrant dans ces ruelles nous quittons forcément l'année où nous sommes et le quartier où nous habitons : nous voilà transportés dans un autre âge et dans un autre monde. L'Antiquité nous envahit, nous absorbe et, ne fût-ce qu'une heure nous revivons Romains⁴⁵ », précise Marc Monnier dans son *Pompéi et les Pompéiens* de 1864. Outre ces guides de voyage, l'édition française propose, tout au long de la seconde moitié du XIX^e siècle, diverses compilations conçues comme un compromis entre l'ouvrage pratique, destiné au voyageur, et celui de l'érudit, en une sorte de vulgarisation de l'ensemble des découvertes réalisées à Pompéi. La *Pompéia* d'Ernest Breton, publiée en 1870 en est un exemple parfait. Tout en précisant sa filiation avec les ouvrages archéologiques de Mazois à Fiorelli, il tient à faire œuvre de popularisation : « Nous adressant principalement aux gens du monde, nous ne leurs supposons jamais les connaissances spéciales qui sont l'apanage des antiquaires⁴⁶. » Dans un autre registre, citons la série des *Villes retrouvées* de la collection encyclopédique *La Bibliothèque des Merveilles*, fondée en 1864 par Edouard Charton. Georges Hanno sera chargé de présenter Pompéi et Herculaneum dans la foulée des grandes cités antiques. Dans un souci de lisibilité pédagogique, il indique à son public son désir de s'en remettre aux trouvailles archéologiques en suivant un circuit des monuments assez convenu mais avertit ses lecteurs que le principal intérêt d'une cité modeste comme Pompéi réside dans la mise au jour du mode de vie de ses habitants : « C'est justement

42 *Pompeiana: the Topography, Edifices and Ornaments of Pompeii, the Results of Excavations since 1819*, London, Jennings and Chaplin, 1832, 2 vol.

43 K. BAEDECKER, *Italie méridionale, Sicile, Sardaigne et excursions à Malte, Tunis et Corfou. Manuel du voyageur*, Paris, P. Olendorff, 1896 (11^e édition).

44 C. WEICHARDT, *Pompeji vor der Zerstoerung*, Leipzig, Einhorn, 1909.

45 M. MONNIER, *Pompéi et les Pompéiens*, Paris, Hachette, 1864, p.17-18.

46 *Ibid.*, p. 2-3.

la vie intime, journalière, les petits faits de civilisation, tout ce qui échappe au souvenir et ce qui se perd absolument parce l'histoire trouve indigne d'elle de s'en occuper ⁴⁷. »

Devant les multiples possibilités littéraires de se construire une approche des cités vésuviennes, les voyageurs, « gens du monde » et artistes ne vont cependant acquérir cette conviction d'une rencontre avec le passé qu'en partant sur les sites antiques et notamment à Pompéi. Aussi, est-il intéressant de se pencher sur les témoignages des artistes qui se sont rendus en Campanie avant d'étudier leurs œuvres pour saisir ce qui a fait leur succès, un regard insolite ouvert sur un passé antique, oscillant entre rêverie et réalité.

Fig. 5 : J.D. Ingres, *Stratonice ou La maladie d'Antiochus*, Montpellier, Musée Fabre, 844.1.1 (1886)

Voyages et ruines

Si un grand artiste comme Ingres visite, en 1814, les ruines de Pompéi en compagnie de son ami Mazois, il ne s'exprime pas particulièrement sur l'émotion et l'intérêt que lui procure cette visite. Il est venu exécuter des portraits de la famille royale et son principal intérêt semble alors se porter sur la collection de vases de la reine. D'inspiration antique,

⁴⁷ G. HANNO, *Les villes retrouvées. Pompéi et Herculaneum. Bibliothèque des Merveilles*, publiée sous la direction de Ed. CHARTON, ouvrage illustré de 75 gravures d'après les dessins de P. SELLIER, E. THEROND, etc., Paris, Hachette, 1881, cité dans [www.mediterranees. Net/hanno/pompei.html](http://www.mediterranees.net/hanno/pompei.html), p. 8 (site consulté le 10 mars 2008).

« Stratonice » ou « La maladie d'Antiochus » (fig. 5), dont il va concevoir pas moins de six versions tout au long de sa vie, emprunte aux dessins des vases grecs et italiotes le cadre domestique de sa mise en scène⁴⁸. L'œuvre d'Ingres est avant tout un récit d'inspiration grecque : la représentation de la chambre d'Antiochus, une recomposition, à partir de ses goûts personnels pour les décors de vases, et non un rappel de la cité vésuvienne. Pourtant, dans la version de 1840, un premier décor d'ébauche est inspiré par la mosaïque de la bataille d'Alexandre contre Darius, retrouvée dans la Maison du Faune à Pompéi, effacé par la suite de sa toile⁴⁹.

L'impact émotionnel des vestiges et la richesse de son matériel archéologique ont eu plus d'influence sur de nombreux artistes car nul autre lieu que Pompéi ne pouvait réunir un passé matériel aussi tangible et une perception de la mort aussi forte. L'humain y est partout présent et nombreux ont été les peintres désireux de le remettre en scène : « Il n'est rien d'anormal à ce que l'écrivain [...] désirât vivement repeupler une fois encore ces rues désertes, restaurer ces ruines élégantes et réanimer des ossements encore cachés à son regard, traversant ainsi le gouffre de dix-huit siècles et éveillant à une seconde existence la Cité des Morts⁵⁰. » Comment échapper alors au désir de reconstituer le passé et comment le rendre à la fois perceptible et crédible ?

Le regard sur les ruines a changé depuis la Renaissance, le XVIII^e siècle et le début du XIX^e siècle en Europe. Le vestige n'est plus perçu comme un sujet en soi, propice à une réflexion éthique sur l'usure et la brièveté du temps. Il a perdu sa valeur intrinsèque de décor pittoresque pour témoigner de la vie des Anciens et constitue un cadre tangible propre à ranimer ce passé. Il est intéressant de voir à quel degré de fidélité aux données archéologiques se plient les artistes dans leurs œuvres. Alma-Tadema pousse certainement au plus haut point son désir de reconstitution historique en insérant des « pièces à conviction » dans ses tableaux sous la forme de statues et d'objets rencontrés sur les sites ou admirés dans les musées italiens. C'est par le voyage que les artistes de cette seconde moitié du XIX^e siècle font connaissance avec les sites antiques pour prendre la mesure de cette atmosphère particulière qui se dégage des ruines des monuments et des habitats. En automne 1828, Charles Gleyre part pour Rome, l'Italie puis l'Orient (fig. 6). Le jeune peintre y recopie des œuvres de la Renaissance et se rend à Pompéi en avril 1834 – année de la parution du roman de Bulwer-Lytton –, non sans avoir réalisé des croquis de statues antiques au musée de Naples⁵¹.

48 Voir à ce propos le travail de P. PICARD-CAJAN, « L'illusion grecque », in P. PICARD-CAJAN (dir.), *L'illusion grecque. Ingres et l'antique*, Arles, Actes Sud, 2006, p. 189-198.

49 *Ibidem*, p. 91.

50 E.G. BULWER-LYTTON, *Les derniers jours de Pompéi* (trad. de l'anglais par H. Lucas), Paris, Le livre de poche, 1989, p. 15.

51 C. LEPDOR (dir.), *Charles Gleyre : Le génie de l'invention*, Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts, 2006.

Fig. 6 : Ch. Cleyre, *Intérieur d'une maison, Pompéi*,
Boston, Museum of Fines Arts, inv. 143, 49

Théodore Chassériau est en Italie en 1840 et visite Pompéi, Herculaneum et Paestum en juillet-août⁵². Il est saisi d'une vive émotion dans la maison de Diomède : « J'ai baisé ces traces douloureuses et inouïes », écrit-il en 1841⁵³. Il laisse un témoignage intéressant, dans une lettre à Théophile Gautier, expliquant ce que serait son traitement d'un sujet antique à partir du présupposé d'une permanence d'affects et de mœurs entre le vécu de son temps et de celui du monde antique : « Si je fais un sujet des temps anciens de ce pays je dois y faire un peu voir de ce qui existe aujourd'hui qui devait exister dans l'ancien temps⁵⁴. »

Il s'inspire ainsi directement du site de Pompéi dans son tableau présenté au Salon de 1835 et intitulé « Le Tepidarium : salle où les femmes de Pompéi venaient se reposer et se sécher en sortant du bain ». À l'instar de ses contemporains, il est un artiste érudit mais ses sources sont moins archéologiques qu'historiques. Ce qui prime pour le jeune artiste reste plus du domaine de l'émotion et du travail sur la matière picturale que du désir scientifique de reconstitution. J.-L. Gérôme est en Italie, à Rome, Florence et Naples en 1843. Il parcourt le plus souvent ces espaces de la Péninsule à pied pour s'imprégner des paysages⁵⁵. J.-J. Henner, quant à lui, évoque également l'étrangeté de cette

52 Chr. PELTRE, *Théodore Chassériau*, Paris, Gallimard, 2001, p. 68 ; voir aussi St. GUEGAN, V. POMAREDE, L.A. PRAT, *Chassériau. Un autre romantique*, Catalogue d'exposition, Paris, RMN, 2002, p. 63.

53 L. BENEDITE in *Théodore Chassériau. Sa vie et son œuvre. Manuscrit inédit publié par André Dezarros*, Paris, s.d. [1932] cité par Chr. PELTRE, *Théodore Chassériau*, p. 68.

54 E. BERGERET, *Th. Gautier. Entretiens, souvenirs et correspondance*, Paris, Gallimard, 2001, p. 68.

55 H. LAFONT-COUTURIER, *Gérôme*, Paris, Ed. Herscher, 1998, p. 12. Sur la correspondance du peintre voir Ch. MOREAU-VAUTHIER, *Gérôme peintre et sculpteur. L'homme et l'artiste*

citée merveilleusement conservée et néanmoins pleine de fantômes : « On se promène là dans les rues telles qu'elles étaient ; on entre dans chaque maison, dans toutes les chambres⁵⁶... » Il laisse aussi sourdre un certain malaise dans une lettre envoyée à son ancien professeur de dessin : « Ma parole d'honneur, j'ai eu peur en passant dans une certaine rue où il y a une fontaine au coin⁵⁷. »

Moins connu, mais résolument attaché aux valeurs antiques, le peintre Louis-Hector Leroux a séjourné longuement à Rome à partir de 1860 en voyageant fréquemment en Campanie et en allant à Pompéi : « [...] j'étais voué à l'antique. Du reste, j'étais à Rome en pleine histoire et il m'eût été difficile de ne pas suivre ma vocation⁵⁸. » Cette « vocation » va orienter l'ensemble de sa production dans le sens d'une reconstitution du monde gréco-romain avec une prédilection pour les figures de vestales et des scènes cultuelles se déroulant à Pompéi⁵⁹. Sa fidélité sans faille au monde des Anciens lui vaut l'estime du public du second Empire amateur de thématiques antiques : « Hector Leroux a su se faire une place à part parmi les amoureux de l'antiquité ; sans s'égarer dans les grandes scènes historiques, il saisit le côté intime des mœurs païennes et sait le traduire d'une façon exacte et pleine de charme⁶⁰. » Le britannique Alma-Tadema découvre Pompéi en 1863, dans l'euphorie de son voyage de noce, au moment où Fiorelli y a pris son poste. L'artiste en possède même les rapports de fouilles, gage affirmé de la fiabilité de ses reconstitutions⁶¹. À ces peintres voyageurs, l'Antiquité se révèle dans l'éclat de sa lumière méditerranéenne et dans le mystère de ses vestiges. Le savoir des archéologues nourrit leur émotion de données tangibles, les encourageant dans leur quête de reconstitutions antiques.

La mise en scène de l'antique : reconstitution, restitution ou imaginaire ?

Riches d'une telle abondance de sources archéologiques ou imprégnés de leur sensibilité propre n'était-il pas tentant, sur ces sites évocateurs du passé, de forcer la fiction et de se

d'après sa correspondance, ses notes, les souvenirs de ses élèves et de ses amis, Paris, Hachette et Cie, 1906.

56 Lettre du 12 septembre 1862. Musée Jean-Jacques Henner, Paris.

57 Lettre du 23 août 1862 à M. Gontzwiller. Musée Jean-Jacques Henner, Paris. Je remercie chaleureusement Claire Bessède, Conservatrice du musée J.-J. Henner, de m'avoir communiqué ces documents.

58 Cité par L. M. GOHEL, *Louis-Hector Leroux (Verdun 1829-Angers 1900). Peintures et esquisses*, Bar-le-Duc, Imprimerie du Barrois, janv. 1988, p. 15.

59 C. COUËLLE, « Hector Leroux (1829-1900). Un peintre du XIX^e voué à l'Antique », in J.-F. GERAUD (dir.), *Journée de l'Antiquité 2008*, Travaux & Documents, n° 35, Université de La Réunion, 2009, p. 209-245.

60 R. MENARD, *L'art en Alsace-Lorraine*, Paris, Ch. Delagrave, 1876, p. 444.

61 J.R. BARROW, *Alma-Tadema*, p. 30.

faire acteur de l'histoire antique, la refaçonnant pour la faire coïncider avec leur esprit et leurs mœurs d'hommes du ^{xix}^e siècle? Comme les personnages de Bulwer-Lytton revivent l'éruption du Vésuve, l'Octavien de Théophile Gautier se glisse dans la société pompéienne, les peintres européens se donnent le regard grec ou romain pour habiter leurs toiles d'une antique réalité qui reste néanmoins bien inscrites dans le goût de leur temps. « Il lui sembla qu'il avait été l'un des artistes de Pompéa, et qu'il reprenait son labeur interrompu par l'éruption du Vésuve », avait affirmé le critique A. de Tanouarn à propos du peintre « néo-grec » Hamon⁶². Plus radicalement, le britannique Alma-Tadema n'hésite pas à proclamer: « Maintenant si vous voulez savoir à quoi ressemblaient les Grecs et les Romains dont vous avez fait vos maîtres au niveau du langage et de la pensée, alors venez vers moi, car je peux non seulement montrer ce que je pense mais aussi ce que je sais⁶³. » Dans quel cadre de vie les artistes vont-ils installer leur protagonistes et comment avait-on jusqu'alors reconstitué leur habitat?

Restaurer: la primauté du texte

Avant la mise au jour des vestiges de l'habitat romain, les antiquaires et érudits de la Renaissance cherchaient dans le modèle littéraire vitruvien la structure de l'espace domestique des Anciens. Avec la découverte des cités vésuviennes, le plan des habitats allait souvent les décontenancer devant une réalité bien éloignée des théories développées par leur référence suprême, le *De architectura* de Vitruve, théorisé à la Renaissance par Alberti. Il est vrai que les maisons d'une petite cité provinciale comme Pompéi ne correspondaient guère aux proportions idéalisées du traité de Vitruve. Entre la référence textuelle et le réel des maisons pompéiennes, l'écart se creusait mais le problème des parties manquantes des édifices devait longtemps se résoudre avec l'appui des textes. Dans les publications des résultats des fouilles de l'habitat antique mais aussi des édifices religieux, se développe l'art de la restauration, exercice de style par excellence des architectes. En effet, au cours du ^{xix}^e siècle, la voie de la reconstitution avait été ouverte par les travaux des jeunes aspirants des Beaux-Arts en architecture, leurs envois de quatrième année se présentant sous la forme de travaux dessinés et peints de monuments antiques que l'on nommait des « restaurations⁶⁴ ». Non seulement l'habitat pompéien mais d'autres modèles, telles les villas de Cicéron ou de Pliny, ont servi de modèle à de nombreuses tentatives de restauration de maisons romaines.

« La définition de la restauration n'a rien à voir [...] avec les moyens qu'on prend pour l'établir, mais avec les moyens qu'on prend pour représenter son résultat aux

62 A. DE TANOUARN, « Les néo-grecs - Hamon », p. 9.

63 V.G. SWANSON, *Sir Lawrence Alma-Tadema: un peintre victorien, une évocation de l'Antiquité* (trad. de l'anglais par M. Courtois-Fourny), Paris, Ed. du Chêne, 1977, p. 43.

64 Ph. GRUNCHEC, *La peinture à l'École des Beaux-Arts, les concours des Prix de Rome 1816-1863*, ENSBA, Paris, 1986; *Les concours d'esquisses 1816-1863*, Catalogue de l'exposition, ENSBA, Paris, 1986.

autres », explique Pierre Pinon dans son étude menées par les érudits et architectes, depuis la Renaissance jusqu'au ^{xx}^e siècle, sur l'ensemble des propositions et leurs tentatives de restitution d'une villa ayant appartenu à Pline et connue par sa seule correspondance⁶⁵. Cette habitation mythique, celle d'un homme de lettres romain, devant correspondre dans sa fonctionnalité et ses proportions à un idéal d'harmonie et à une éthique de l'art de vivre.

Dans le cas de la villa *Laurentine*, l'absence de données archéologiques ne doit se résoudre que par le recours à la lettre de Pline qui devient alors le passage obligé pour imaginer un cadre domestique disparu. Ce témoignage historique et littéraire a donné lieu à des propositions bien disparates mais toujours influencées par les références architecturales contemporaines de leurs inventeurs. La *Villa Madame* en est le premier exemple concret proposé par Palladio⁶⁶. On voit bien que toute restauration de l'habitat, aussi rigoureuse soit-elle pour les architectes ou plus fantaisiste chez les peintres, ne peut échapper à une projection de leur propre expérience d'urbanisme domestique. Entre restauration, restitution ou recomposition, il n'est pas aisé de trancher pour décrire le rendu d'un habitat recomposé entre rigueur scientifique et imaginaire. En effet, la terminologie adoptée par les historiens, les érudits et les architectes sur les notions de « reconstitutions » ou de « restitutions » n'était pas la même qu'aujourd'hui. On parlait alors de « restauration » pour ce que nous qualifierions aujourd'hui de reconstitution, c'est-à-dire l'invention de la forme architecturale d'un monument à partir de ses vestiges – souvent insignifiants – et de témoignages littéraires.

Ainsi, pour l'historien d'art Quatremère de Quincy la notion de « restitution » consiste-t-elle « à faire revivre, par le dessin, tous ceux des monuments et des ouvrages de l'art que les écrivains grecs ou romains ont décrits⁶⁷ ». Les érudits vont donc rester longtemps soumis au modèle littéraire et il faut attendre les travaux novateurs de Mazois pour prendre en considération la spécificité des vestiges de l'habitat de Pompéi. Son attention se porte surtout sur la structure de l'habitat et sur sa partie centrale, l'*atrium*, espace qui occupe également une place de choix dans les tableaux des artistes.

Restaurer et imaginer

Jules Bouchet est l'un de ces architectes qui utilisent toutes les ressources de son savoir au service de la restitution. Il voyage en Italie dans le premier quart du ^{xix}^e siècle et visite Pompéi dont il rapporte une vision à la fois sincèrement scientifique mais aussi fantaisiste. Dans un premier temps il publie avec l'antiquaire Raoul-Rochette un délicat

65 P. PINON, *La Laurentine. L'invention de la villa romaine*, Institut français d'Architecture, Paris, 1982.

66 Voir B. HUET, « Relire Pline », in P. PINON, *La Laurentine*, p. 165-167.

67 *Monumens et ouvrages d'art antiques restitués d'après les descriptions des écrivains grecs et latins*, Paris, 1829 ; tome I cité par P. PINON, *La Laurentine*, p. 212.

porto-folio de reproductions des peintures murales de la « Maison du Poète Tragique » en 1828⁶⁸ mais, dans un deuxième temps, il propose avec ses *Compositions antiques* de 1851 des gravures d'une cité imaginaire, inspirée par Pompéi, qu'il repeuple à sa guise dans son habitat et dans ses rues. J. Bouchet offre à son lecteur tout un jeu de références en remplissant l'espace domestique d'une foule d'objets et de figurants. Le titre de l'ouvrage indique sans ambages qu'il travaille ses restitutions par des « compositions » : il recrée des mises en situation à partir des éléments archéologiques qu'il connaît. En additionnant ces références il propose un cadre de vie des Anciens. Il extrait des objets de leur contexte d'origine, invente des statues, dispose des pièces de mobilier sans réel souci de vérité scientifique. Sur la planche x, l'*Atrium* (fig. 7) on peut s'amuser décoder un cadre façonné de pièces disparates. L'auteur fait aussi appel à notre érudition : ce groupe de trois jeunes femmes, par exemple, présentes dans le péristyle, ouvrant sur le jardin, sont copiées de dessins de vases grecs. Elles sont des « figurantes » antiques⁶⁹.

Fig. 7 : J. Bouchet, *Choix de monuments inédits*, Paris, 1828, pl. X

Contrairement aux artistes qui inventent des personnages antiques dans le goût du XIX^e siècle, J. Bouchet reste fidèle aux témoignages archéologiques gréco-romains et ses personnages ont le plus souvent une « existence » archéologique. Ils sont mis à la disposi-

68 *Choix de Monuments inédits*, Paris 1828.

69 J'adresse mes remerciements à l'ENSBA qui m'autorise à publier cette reproduction.

tion du lecteur pour habiter les lieux, redonner vie aux ruines et rester le plus fidèles possible au réel archéologique. J. Bouchet compose mais ne transpose pas : il est en cela plus architecte que peintre. Les artistes ne procèdent pas autrement pour camper leurs décors, seuls leurs personnages vont être le fruit de leurs désirs. Au-delà du texte, la restitution fait forcément appel à l'imagination et Viollet-le-Duc, n'hésite pas à amplifier la part d'inspiration libre dans sa vision de la restauration lorsqu'il affirme : « Restaurer un édifice, ce n'est pas l'entretenir, le réparer ou le refaire, c'est le rétablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné⁷⁰. » L'invention ne nuisait pas à la restitution des édifices antiques ; bien au contraire elle ajoutait cet attrait du détail « vrai », propre au désir de se rapprocher de l'histoire antique. Cette interprétation dans la restitution : la « restauration », pour reprendre les termes de Viollet-le-Duc, permet de comprendre les orientations des artistes dans leur recomposition du passé. Ainsi, les artistes s'arrogent-ils de nombreuses libertés car l'essentiel n'était pas d'être des peintres de ruines comme à la Renaissance mais de redonner vie au passé. Armés de bonnes intentions scientifiques ou portés par leur seule imagination, les artistes européens ont, sans surprise, le regard plus romain que grec dans les reconstitutions de l'habitat antique. Faire revivre le passé et ses protagonistes nécessitait avant tout des mises en scène qui soient compatibles avec l'attente du public. C'est ainsi que les artistes des différents pays européens ont mis plus ou moins l'accent sur les décors architecturaux, les costumes et les lumières, ou sur la présence des corps, dans leur nudité et leur érotisme.

Revivre l'espace antique : reconstruire l'intimité et le quotidien des Anciens

Le regard que portent les artistes sur un passé historique dans lequel ils tentent un retour imaginaire est d'autant plus fascinant qu'ils ont conscience de la totale impossibilité de cette entreprise. Cette Antiquité plurielle, car sans cesse réinventée depuis la Renaissance, demeure toujours source de rêve et de nostalgie⁷¹. La reconstitution se propose comme la fiction d'une connivence entre l'appropriation des vestiges d'un passé, tangible dans ses détails les plus vernaculaires, et le présupposé d'une permanence des faits et affects humains. Aussi, l'intérêt pour les fouilles de Pompéi est-il au centre de ce retour complice avec le passé. Même si de nombreuses thématiques d'inspiration grecque sont proposées par les artistes, le cadre quotidien s'impose à partir de références pompéiennes car la cité offre comme le dit M. Fr. David le paradoxe de « la destruction

70 *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Paris, 1854-1869, tome VIII, p. 14.

71 On se reportera à l'ouvrage *Antiquités imaginaires. La référence antique dans l'art occidental, de la Renaissance à nos jours*, Paris, ENS, 1996 ; V.A. DESHOULIERES, P. VACHER, *La mémoire des ruines. Le modèle archéologique dans l'imaginaire moderne et contemporain*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2000.

créatrice⁷² ». Cette nouvelle orientation de la production picturale, en nous faisant sortir des champs de bataille et de la geste héroïque pour pénétrer l'espace domestique des Anciens, n'échappe pas à la tentation de moderniser ce passé pour se l'approprier. Pénétrer dans l'espace de la *domus* romaine est une tentation à laquelle les artistes des courants néo-classiques européens n'ont pas manqué pas de succomber. Les critiques du XIX^e siècle soulignent ce jeu de dupe auquel se livrent les peintres et qui est paradoxalement la source du succès de ces œuvres auprès du public : « [...] ces restitutions demeurent forcément inexactes, et la meilleure preuve de leur inexactitude relative, c'est que chaque peintre qui se consacre au culte du passé, façonne le monde qu'il nous restitue, d'après des données qui lui restent essentiellement personnelles⁷³. »

Être Grec, mais dans quels décors ?

Quelques incursions dans le monde grec montrent la pauvreté des moyens de restitutions des artistes, qui ne disposaient pas de l'extraordinaire documentation et vestiges de l'habitat pompéien. J.-L. Gérôme avait lancé le ton avec ses « Jeunes Grecs faisant battre des coqs ». Son inspiration hellénique ne pouvait qu'être indécise dans son cadre mais précise dans ses nudités. Ainsi, les scènes d'inspiration grecque se contentent-elles de « bricoler », à l'aide de quelques colonnades, un décor d'inspiration antique où se mêlent des références romaines à des ornements grecs imprécis pour camper les décors : le contenu narratif des sujets justifiant la scénographie. Ch. Gleyre, dans son « Hercule et Omphale⁷⁴ », installe ses protagonistes dans un cadre de colonnes doriques reposant sur un carrelage composite, vague réminiscence de composition de « grecques » et de dallage moderne (fig. 8). Le lieu, palais de la reine lydienne, reste un compromis entre un espace sacré (le groupe statuaire d'Aphrodite et d'Eros juchés sur une colonne au chapiteau ionique) et domestique (la chaise de type *klismos*) sur laquelle siège Omphale et sa corbeille à ouvrage. Immanquablement Gleyre fait appel à la référence architecturale du temple pour « faire grec ».

Gustave Boulanger travaille dans le même esprit dans son « Ulysse reconnu par Eurycle⁷⁵ ». Le mur de fond du gynécée de Pénélope est orné d'un bandeau de frises à la manière de la présentation en déroulé d'un vase grec. Une colonne supporte une statue d'Athéna également représentée sous sa forme anthropomorphe derrière la chaise

72 « La transfiguration de l'objet trouvé : réédification de Pompéi à partir du vestige dans les textes de la fin du XIX^e siècle », *ibidem*, p. 49-58.

73 H. HARVARD, *Salon de 1885. Cent planches en photogravure*, Paris, Goupil et Cie, 1885, p. 26.

74 Huile sur toile, Neuchâtel, Musée d'Art et d'Histoire, inv. 86.

75 Huile sur toile, Paris, ENSBA, PRP 94 ; Ph. GRUNCHEC, *Les concours des prix de Rome 1793-1863*, tome I, ENSBA, Paris, 1986, p. 172 ; *Dieux et Mortels : les thèmes homériques dans les collections de l'École nationale supérieure des Beaux-Arts*, Paris, 2004, ill. n° 26.

Fig. 8 : Ch. Gleyre, *Hercule et Omphale*,
Neuchâtel, Musée d'Art et d'Histoire, inv. 86

où Ulysse a pris place. Le cadre propose le même type d'assemblage entre lieu profane et sacré. Dans la critique de Délecluze rien n'est dit sur le décor, somme toute sans inspiration⁷⁶. Les artistes n'hésitent pas à transposer des sujets grecs dans un décor résolument romain et plus précisément pompéien.

J.-L. Gérôme, dans son « Intérieur grec » (fig. 9), ne procède pas autrement en prenant délibérément le parti de forcer l'ambiance pompéienne. Son gynécée est composé d'un *atrium* assorti d'un *impluvium* romain. Il y dispose divers objets archéologiques qui servent son propos comme ce trépied décoré de satyres ityphalliques, exhumé à Pompéi⁷⁷ (fig. 10). Le titre de l'œuvre n'est qu'un prétexte pour exposer des nus féminins particulièrement suggestifs dans leurs poses lascives.

Fig. 9 : J.-L. Gérôme, *Intérieur grec*, Paris, Musée d'Orsay, inv. 96

Nous avons déjà évoqué « Phrynè devant l'Aréopage » (fig. 3), exposée par Gérôme au Salon de 1861. Si le nu a retenu toute l'attention du public et des critiques, le décor architectural de la salle du tribunal athénien, en revanche, malgré son rendu minutieux, peine à trouver son inspiration. Ce ne sont pas la statuette de bronze dorée d'une Athéna vaguement archaïsante, ni la frise composite du fond de la pièce, à mi-chemin entre le déroulé d'un vase grec assortie d'une fresque de type pompéien ni encore le bâtiment lui-même, avec ses pilastres massifs et grisâtres, qui peuvent nous transporter dans l'Athènes du IV^e siècle avant J.-C.

⁷⁶ *Journal du Débat*, 28 sept. 1849, p. 3.

⁷⁷ Cf. S. DE CARO (a cura di), *Il Museo archeologico nazionale di Napoli*, Napoli, 1994, 221.

Fig. 10 : *Brasero tripode*,
Naples, Museo Nazionale, Mann,
inv. 27874

Charles Gleyre, dans « Le coucher de Sappho » (fig. 11), daté de 1867, crée un nu très librement inspiré de la « Vénus callipyge » de Naples dont il avait exécuté un croquis sur place lors de ses premiers voyages de jeunesse⁷⁸. Est-ce bien la poétesse de Lesbos que cette jeune femme, offerte de dos au public, le déhanché accentué et la fesse rebondie, occupée à remplir sa lampe à huile ? La dénomination du tableau est apocryphe mais passe néanmoins à la postérité par des critiques d'art, plus soucieux de mode littéraire que de décor archéologique.

La lyre, le *tympanon* et la statue d'une divinité sur une colonne à chapiteau ionique vont dans le sens de cette interprétation. Par contre, les peintures murales et la lampe en bronze surmontée d'un sphynx sont définitivement pompéiennes⁷⁹. La représentation de l'espace domestique grec reste majoritairement tributaire du titre de l'œuvre et le nu féminin constitue un alibi de choix pour lequel le décor n'a pas à être justifié.

De nombreux artistes européens vont, à leur tour, s'inspirer des différents modèles de la statuaire aphroditéenne, largement représentée dans les musées et les ouvrages scientifiques. Le choix de ces représentations dénote aussi leur succès auprès du public ou leur récente mise au jour. Pour Edward John Poynter, la « Diadumène » de 1884⁸⁰ (fig. 12) est une reprise, dans sa plastique et dans sa pose, de la « Vénus de l'Esquilin », retrouvée à Rome en 1874, dans la villa Palombara⁸¹. Une jeune femme aux seins menus et aux hanches étroites noue un bandeau dans sa chevelure devant la piscine d'une salle d'eau. En un clin d'œil érudit, l'artiste a détourné l'usage de l'appui de marbre de la statue,

78 Copie d'après l'antique : *La Vénus callipyge*, crayon sur papier. France. Collection privée, G. DUCREY, « Intimité pompéienne », in C. LEPDOR (dir.), *Charles Gleyre*, p. 225, ill. 185.

79 On retrouve le modèle de ce candélabre dans les planches de l'ouvrage d'Overbeck mais aussi dans *Museo Borbonico*, IV, 1827, pl. LVII.

80 En 1877 Alma-Tadema s'était déjà inspiré de cette même statue pour « Le modèle du sculpteur ».

81 Musée du Capitole (Horti Lamiani), inv. MC 1141. Voir aussi A. PASQUIER, *Praxitèle*, p. 344-345. Cette statue inspirera un roman à G. CIMBALI, *Venere capitolina: romanzo romano contemporaneo*, Roma, E. Perino, 1895.

Fig. 11 : Ch. Gleyre, *Coucher de Sappho*,
Musée Cantonal des Beaux-Arts de Lausanne,
inv. 1332

camouflé par le vêtement de la déesse et qui assure sa stabilité, pour le transformer en un support accueillant la délicate tunique blanche aux rubans bleus de sa jeune baigneuse. Dans cette salle de bain imaginaire, la référence au monde grec est rendue par la présence d'une servante, porteuse d'hydrie, qui s'éloigne dans le fond du tableau par une volée de marches et par le motif de grecques sur le sol. Le décor est un minutieux travail de coloris et de motifs rappelant plus les décorations néo-égyptiennes de la peinture des Orientalistes ou les recherches ornementales de son contemporain William Morris, qu'une architecture grecque. Dans « *The Bath of Psyche* », Lord Leighton se contente de quelques colonnes ioniques et d'un rideau défendant la pudeur de son personnage pour évoquer le contexte grec. La scène se concentre sur le corps de la jeune fille en train de se dévoiler. À la blancheur des marbres de la pièce et de son

chiton s'oppose la tâche jaune safran du tissu répandu à ses pieds et l'éclat mordoré d'une hydrie de bronze. Cette figure, dans le léger mouvement de torsion qu'elle opère pour contempler son dos dans le reflet de l'eau de la piscine, n'est pas sans évoquer une fois encore une statue connue du public : la « *Vénus callipyge* » du Musée de Naples.

À ces scènes d'intérieur grec, somme toute peu convaincantes d'un point de vue du rendu du cadre archéologique et historique, les artistes vont opposer les représentations d'un vécu romain dans une débauche de détails vrais, offrant à leur public une connivence érudite et sensible.

Fig. 12 : E.J. Poynter, *Diaduménè*, Exeter, Royal Albert Memorial Museum

Revivre à Rome et à Pompéi

En parcourant, dessinant, photographiant ou tout simplement en rêvant sur les sites romains et pompéiens, les artistes ont imaginé une Antiquité à leur ressemblance : beauté, sensualité et richesse sont les ingrédients de leur succès. Le choix des artistes pour le monde romain n'est pas seulement une évidence, en raison de la richesse de leurs sources, mais aussi souvent une métaphore, à peine voilée, de la puissance conquérante des grands pays européens et de la richesse et du luxe de la société bourgeoise qui s'y épanouit. Rome et Pompéi offraient à l'imagination du public l'attrait de mœurs, qualifiées de païennes, c'est-à-dire libres du poids des conventions morales de leur temps et plus proches des plaisirs sensuels de la vie. Les artistes, tout comme le public, sont également sensibles aux références culturelles des Anciens, leur goût pour la posses-

sion d'objets de valeur, pour la poésie, le théâtre. Ces références à une société riche et raffinée mais aussi déconcertante par ses excès, cadraient avec leur mode de vie tout en les dépayasant. Ils pouvaient y opposer les références rassurantes du christianisme. Les scènes de genre d'inspiration romaine évacuent la plupart du temps les aspects les plus cruels du monde romain et lorsqu'ils sont suggérés comme les jeux du cirque, par exemple, ils restent vidés d'un contenu trop immédiatement sanglant. Les références à la banalité des gestes du quotidien du peuple romain se font plus rares en dehors de quelques scènes d'artisanat, boutiques d'artisans ou de fleuristes, donnant lieu à de savoureuses imprécisions botaniques. La société représentée reste majoritairement celle des puissants et des nantis. En Angleterre le modèle historique de l'empire romain fonctionne comme paradigme de la réussite impérialiste britannique, notamment dans son expansion orientale⁸². Alma-Tadema est incontestablement le chef de file de cette veine picturale. Il se distingue par le rendu extrêmement précis de ses décors, l'abondance de ses références archéologiques et la luminosité de ses toiles. Rome et Pompéi sont pour lui des lieux du bonheur de vivre où ses contemporains pouvaient partager ses inclinaisons pour une vie de luxe tout en se glissant dans des costumes romains. Contrairement à la France qui pratiquait une politique d'achat de sujets d'inspiration historique, offrant ainsi à ses artistes la possibilité de vendre leurs œuvres à l'État, les artistes britanniques ne pouvaient compter que sur des marchands d'art et sur leurs commandes. Alma-Tadema a presque exclusivement travaillé pour le marchand d'art Gambart que lui avait présenté Rosa Bonheur à Paris. Ce dernier possédait une galerie à Londres et passa de nombreuses commandes à l'artiste tout en orientant ses choix selon les désirs de son public, ce qui explique les versions multiples de certaines thématiques, comme les mises en scène de collectionneurs d'art romains ou les scènes de jeunes femmes oisives, assises sur des terrasses ou dans des jardins méditerranéens surplombant l'horizon marin. Les protagonistes de cette production sont le plus souvent des figures anonymes, se glissant dans le monde romain, à l'image de ceux des romans antiques tant prisés en Europe. Certains personnages historiques apparaissent dans ces œuvres d'inspiration antique mais le choix se porte alors plus sur des figures de poètes et des sculpteurs que sur des empereurs romains. De la même manière que les odes anacréontiques étaient à la mode pour le monde hellénique, les poèmes élégiaques, ceux de Catulle et d'Horace, ont connu un succès analogue dans l'Europe érudite de la seconde moitié du XIX^e siècle⁸³. Il n'est pas étonnant que les artistes s'en soient inspirés. Thomas Couture, le premier, avait illustré leur vie avec son tableau de 1843, « Horace et Lydie ». Ch. Fr. Jalabert va s'en inspirer à son tour dans son « Virgile, Horace et Varius à la maison de Mécène » en 1844. Hector Leroux a, lui aussi, mis en scène plusieurs versions des déboires de

82 C. EDWARDS (ed.), *Roman Presences. Reception of Rome in European Culture, 1789-1945*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

83 J. SOURY, « La Delia de Tibulle », *Revue des deux Mondes*, 1872; L. M. GOHEL, *Louis-Hector Leroux*, p. 52.

Fig. 13 : H. Leroux,
Lesbie pleurant son moineau,
Verdun, Musée de la Prinerie,
inv. 76.2.346

Catulle pour la volage Lesbie et les amours de Tibulle et Délie entre 1867 et 1869. Alma-Tadema a également représenté ces deux poètes entre 1865 et 1877.

Hector Leroux réside à Rome, en 1868, lorsqu'il réalise une « Lesbie pleurant son moineau » (fig. 13), métaphore de la fin des amours du poète élégiaque avec l'objet de sa passion, thème de ses poèmes 2 et 3⁸⁴. Entre 1870 et 1880, il propose plusieurs versions de cette frivole et belle Romaine. Sur le tableau de 1868, Lesbie s'est assoupie sur son chagrin en un savant désordre vestimentaire dévoilant son sein gauche. Dans une pièce au décor composite, la jeune femme est appuyée au dossier d'un siège de facture plus grecque que romaine, la tête tournée vers une curieuse table ronde aux pieds contournés, supportant la cage de l'oiseau. Le fond de la pièce est orné d'une fresque s'inspirant des couples de faunes et de ménades enlacés de la « Maison des Vetii » de Pompéi,

contrepoint érudit à l'imprécision du reste du décor et allusion au contexte érotique du sujet. Le charme du tableau réside dans la représentation de Lesbie. La richesse des perles et des bijoux en or, rehaussant l'éclat de sa carnation de blonde, attestent des faveurs accordées à ses amants, sa pose gracieusement alanguie contribue à évoquer son indolente existence. La palette de Leroux est sourde : les bruns et les gris dominent. Seuls le coussin rouge et le manteau couleur safran de Lesbie éclairent la scène. Ce choix de tons assombris est une caractéristique de l'œuvre de Leroux et n'est pas sans incidence sur l'atmosphère qui se dégage de l'ensemble de son travail. Alma-Tadema se montre plus précis dans la mise en scène du cadre domestique des mêmes poètes élégiaques et de leurs maîtresses. Contrairement à d'autres peintres d'inspiration analogue, le décor importe plus que le titre qu'il octroie à ses toiles.

84 Mes remerciements vont au Musée de la Prinerie de Verdun qui m'autorise à publier cette reproduction du tableau. Sur la thématique catulienne voir T.P. WISEMAN, *Catullus and his World. A Reappraisal*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985. Le moineau est un oiseau sacré d'Aphrodite.

Dans son « Tibulle chez Délie » de 1866 (fig. 14), l'artiste a soigneusement reconstitué un cadre antique de style pompéien avec son mobilier et ses peintures. Il y campe le poète déclamant ses vers, assis au pied du lit de repos où est installée Délie, un public d'admirateurs se pressant à ses côtés. On peut reconnaître la majorité des pièces constituant le mobilier : le poêle qui réchauffe la pièce vient d'une villa près de Stabies, la table pliante, le candélabre sont conservés au musée de Naples⁸⁵ et le tabouret de bronze a été retrouvé à Herculanium (fig. 15). Ce goût pour les « pièces à conviction », déjà souligné dans le travail du peintre, apparaît à la fois comme une justification de ses sources historiques et comme un jeu de composition. « Si je veux faire revivre la vie ancienne, si je veux la faire revivre sur la toile je ne peux le faire uniquement en me transportant en esprit dans les temps disparus, qui m'intéressent prodigieusement, mais je dois aussi m'appuyer sur le fait archéologique. Je dois non seulement créer une mise en scène possible, mais il faut aussi qu'elle soit probable⁸⁶ », explique l'artiste. En effet, pour établir ce lien concret entre le passé et le présent, Alma-Tadema disposait de tout un arsenal de références sous la forme d'une abondante documentation photographi-

Fig. 14 : Alma-Tadema, *Tibulle chez Délie*,
Boston, Museum of Fines Arts

85 R.J. BARROW, *Alma-Tadema*, p. 32.

86 V.G. SWANSON, *Sir Lawrence Alma-Tadema*, p. 8.

que, non seulement d'objets archéologiques, mais aussi de mises en scènes à l'antique du photographe allemand G. Plüschow. Ces sources lui permettaient à la fois de ranimer ses souvenirs mais encore de lui restituer les justes proportions des monuments et objets de fouille⁸⁷. Ce souci du détail archéologique construit tout un travail de décryptage, en un jeu de miroir savant sur le statut de l'objet d'art entre le collectionneur romain de l'Antiquité et l'érudit du XIX^e siècle.

Fig. 15 : It 725, p. 11. Naples, Museo Nazionale, inv. 74009

87 U. POHLMANN « Alma-Tadema and Photography », in Ed. BECKER (ed.), *Sir Lawrence Alma-Tadema*, Van Gogh Museum, New York, Rizzoli, 1997, p. 111-124.

Fig. 16: Alma-Tadema, *Un amateur d'art romain*,
Yale University Art Gallery, New Haven, Mary Gertrude Abbey Fund

Ainsi, dans un « Amateur d'art romain » (fig. 16), peint en 1868, cinq ans après son premier voyage à Pompéi, Alma-Tadema s'est glissé dans la peau d'un riche collectionneur faisant les honneurs d'une statuette précieuse dans l'*atrium* de sa villa. Du sol au plafond, le peintre réalise un décor romain dont les moindres détails sont soigneusement élaborés sans que cela n'en devienne fastidieux. Nous assistons à une leçon d'histoire de l'art offerte par ce peintre érudit. Le rendu minutieux des pavements de mosaïque, le mobilier de marbre et de bronze sont pompéiens mais des détails insolites se glissent dans cette mise en scène qu'Alma-Tadema pourrait se plaisir à qualifier de « probable ». La statue du « Faune dansant », conservée au Musée de Florence⁸⁸, a pris place sur la fontaine de l'*impluvium*, une Muse du Vatican séjourne près d'un lit de repos. Sur la table de marbre aux pieds léonins, une statuette de Tanagra, un petit

88 Copie du III^e siècle d'un original en bronze entré dans la collection des Médicis depuis le XVII^e siècle, F. HASKELL et N. PENNY, *Pour l'amour de l'antique. La statuaire gréco-romaine et le goût européen, 1500-1900* (trad. de l'anglais par F. Lissarrague), Paris, Hachette, 1988, p. 229-230.

bronze de femme de facture hellénistique ainsi qu'un lécythe attique à fond blanc résumant un ensemble d'acquisitions grecques de qualité⁸⁹. Au centre de la toile, l'objet qui fait l'admiration des invités du maître de maison, est une habile invention du peintre : une sorte de chimère entre une Aphrodite *anadyoménè* et une Vénus au miroir, réunissant les matières précieuses que sont l'or et le lapis-lazuli, mais qui ne possède aucune réalité archéologique. Elle figure justement l'œuvre d'exception que tout collectionneur rêve de posséder. Les tableaux exposés sur les murs de cette *domus* parachèvent cet exposé d'histoire ancienne. En effet, le grand tableau exposé sur le mur du fond n'est autre que la « bataille d'Issos », œuvre célèbre du peintre grec Philoxénos d'Érétrie, vraisemblablement commanditée par Cassandre au IV^e siècle av. J.-C. et popularisée dans le monde romain par des mosaïques comme celle retrouvée à Pompéi dans la « Maison du Faune ». Si la mosaïque est le dernier témoignage de cette peinture disparue, Alma-Tadema, en fin érudit, nous la « restitue » sous sa forme originale.

Dans l'ensemble de ses reconstitutions, l'artiste établit une sorte de florilège d'œuvres antiques célèbres en son temps : statues, objets précieux, peintures murales que ses acheteurs pouvaient reconnaître tout en évaluant leur propre érudition. Ce « musée imaginaire », déjà réuni par Alma-Tadema dans sa propre collection de photographies, nous apparaît aujourd'hui non seulement comme une compilation de preuves pour une entrée en histoire ancienne réaliste, mais aussi comme un désir de connivence entre le spectateur et l'artiste autour de la valeur de l'objet muséal. En effet, de nombreuses reproductions de pièces archéologiques, conservées dans les musées italiens et principalement au musée de Naples, vont être reproduites sous la forme de petits modèles de bronze, à partir de 1870, par la Fonderie Chiurazzi de Naples (*Fonderie Artistiche Italiane*) contribuant à vulgariser ces témoignages du passé dans toute l'Europe⁹⁰.

Conclusion

Entre 1847 et l'orée du XX^e siècle, le public européen offre un accueil bienveillant à un genre pictural évocateur de l'histoire des mœurs gréco-romaines qualifié d'académique car, à première vue, proche de la peinture d'histoire dans son contexte et son rendu pictural. Pourtant, la caractéristique de cette production réside avant tout dans la conviction des artistes d'approcher au plus près d'une vérité intime du passé. Cette confrontation avec l'Antiquité était rendue possible par l'essor des fouilles archéologiques sur des sites particulièrement évocateurs comme celui de Pompéi et par la visite

89 On consultera l'article de R. LINDNER sur les représentations de vases grecs dans la peinture du XIX^e siècle : « Bemalte antike Keramik im Werk Lawrence Alma Tademans und seiner Zeitgenossen », in *Griechische Keramik im kulturellen Kontext*, Actes du colloque de Kiel, 2001, Bonn, 2003, p. 287-289.

90 Voir à ce propos l'essai de L. MARTORELLI « Alma-Tadema e Napoli : incontri sui modelli dell'antico », in E. QUERCI, S. DE CARO (a cura di), *Alma-Tadema*, p. 82-83.

des musées où étaient exposés de nombreux objets antiques (statuaire, terres cuites, bronzes) récemment mis au jour en Italie, en Grèce et en Asie mineure. Le choix d'une représentation idéalisée du quotidien des Anciens par des décors, des mises en scènes, des costumes va s'imposer un temps comme une mode que répercutent une abondante production littéraire, l'essor de la photographie mais aussi une vulgarisation des guides de voyages sur les sites archéologiques. L'importance des achats de l'État aux Salons parisiens, les commandes des marchands d'art européens, l'intérêt de nouveaux acheteurs américains fortunés, permettent de comprendre la réception qui leur a été accordée; leur fortune critique, auprès des hommes de lettres, établie leur place au sein de l'histoire de l'art de cette seconde moitié du XIX^e siècle⁹¹. D'une appropriation du passé par les voyages à son idéalisation par l'image, ces artistes européens se sont inventé une Antiquité désirable qui continue à nous séduire en dépit de son invraisemblance.

Colombe COUËLLE

Maître de Conférences en Histoire
Université de La Réunion
1, rue de la Providence
13710 Fuveau
colombe.couelle@univ-reunion.fr

91 Voir P. VAISSE sur les problèmes de réception dans l'art dans « La réception de Puvis de Chavannes ou les ambiguïtés de la gloire », *Revue de l'Art* 156 (2007), p. 29 et n. 1.