



HAL
open science

Le corps antique dans tous ses atours, réinventé par la peinture européenne du XIXe siècle

Colombe Couëlle

► **To cite this version:**

Colombe Couëlle. Le corps antique dans tous ses atours, réinventé par la peinture européenne du XIXe siècle. Journée de l'Antiquité et des temps anciens 2012, Apr 2012, Saint-Denis, La Réunion. pp.80-98. hal-01243729

HAL Id: hal-01243729

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-01243729v1>

Submitted on 2 Oct 2018

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

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

Le corps antique dans tous ses atours, réinventé par la peinture européenne du XIX^e siècle

COLOMBE COUËLLE
MAÎTRE DE CONFÉRENCES, UNIVERSITÉ DE LA RÉUNION
CRESOI – EA 12

Au XIX^e siècle s'opère un important retour d'intérêt pour l'Antique et pour l'archéologie. Le développement scientifique des fouilles en Méditerranée, notamment en Italie, en Grèce, en Turquie puis au Proche-Orient, va exercer un impact indéniable sur cet engouement auprès d'un public d'érudits et d'artistes. Ils sont de plus en plus nombreux à partir sur les sites antiques : le regard sur les ruines a changé depuis la Renaissance et le XVIII^e siècle. Les ruines ont perdu leur valeur de décor pittoresque pour devenir un témoignage de la vie des Anciens et constituer un cadre propre à ranimer le passé. Ce passé se concrétise durablement sous la formes de statues et de divers objets antiques que l'on peut désormais admirer et comprendre dans des musées, créés, dès le début du siècle, dans les capitales européennes. Non seulement la statuaire, les ustensiles du quotidien mais aussi les maisons et les monuments deviennent les nouveaux modes d'emploi pour une entrée concrète dans l'histoire du passé gréco-romain¹. Il n'est pas surprenant que les artistes aient, dès lors, porté une attention particulière au vêtir antique. Comme de bons metteurs en scène, ils ont costumé leurs figurants de vêtements dont ils retrouvaient les modèles dans la statuaire, dans les textes grecs et latins mais aussi par le propre travail de réappropriation du passé. Malgré ces modèles, les artistes ont laissé, le plus souvent, libre cours à leur inspiration. Il sera question de montrer ici avec quels costumes les peintres du XIX^e siècle ont fait revivre les figurants historiques ou imaginaires du monde antique gréco-romain. Je choisis d'aborder seulement la représentation du costume dans la peinture et non en sculpture qui évacue, à priori, la couleur. Cette prise de conscience chromatique sur laquelle beaucoup de savants vont se heurter dans leur difficulté à imaginer un monde antique bariolé conforte nombre d'artistes dans leur désir de costumer en

¹ Voir C. Couëlle, « Désirs d'Antique ou comment rêver le passé gréco-romain dans la peinture européenne de la seconde moitié du XIX^e siècle », in *Anabases* 11 (2010), p. 21-54. *Idem*, « L'engouement pour l'archéologie antique au XIX^e siècle », in *Dunkerque, une collection d'archéologie : les « Antiques »*, Catalogue d'exposition, Musée des Beaux-Arts de Dunkerque, 2012, p. 4-6.

couleur². Ces artistes, qu'ils soient partisans d'une stricte fidélité au modèle de la plastique antique, aux témoignages textuels, ou enclins à l'innovation dans un déploiement coloré, ont en commun la recherche d'une exactitude. Cette idée d'un tout cohérent entre le décor antique, les artefacts et le costume, n'apparaît comme évidente qu'à partir du XIX^e siècle. De la Renaissance à la fin du XVIII^e siècle, les personnages des thématiques antiques ont gardé les vêtements contemporains de leurs créateurs, sans que cet anachronisme n'en perturbe la réception. Un panneau de retable de Konrad Witz, datée de 1453 et intitulée « Auguste et la Sibylle de Tibur » en est un de ces nombreux exemples (ill. 1). Les costumes de l'empereur et de la prêtresses ne sont pas caractérisés par ces draperies dont nous attendons qu'elles nous invitent à entrer dans le monde gréco-romain : ils portent des vêtements cousus dans de riches étoffes colorées avec des ornements de fourrure et de broderies rehaussées de gemmes³. Le récepteur de l'œuvre, au XV^e siècle, se contente du titre donné par le peintre pour opérer ce retour dans l'Antiquité.



(Ill. 1) Konrad Witz, panneau de retable, Musée des Beaux-Arts de Dijon
« Auguste et la Sibylle de Tibur » (1453)

² Pour une mise au point sur le chromatisme dans l'art et les mentalités antiques on consultera désormais l'ouvrage d'A. Grand-Clément, *La fabrique des couleurs. Histoire du paysage sensible des Grecs anciens (VIII^e - V^e s. av. n. è.)*, « De l'Archéologie à l'Histoire », Paris : Ed. de Boccard, 2011, en particulier p. 206-207 sur la couleur dans la statuaire.

³ On se reportera à l'ouvrage collectif de J. Ruppert et alii, *Le costume français*, Tout l'art, Paris : Flammarion, 1996, pour de nombreuses illustrations de costumes de l'Antiquité à nos jours. Les illustrations des pages 50 à 57 donnent des exemples de la richesse des vêtements dans la variété des tissus, des coloris et des ornements au sein des classes régnautes aux XIV^e - XV^e siècles.

Au XIX^e siècle cette inadéquation entre les personnages et leur temps n'est plus possible tant le costume signale l'époque auquel il se réfère. Quel attrait ce vêtement, si différent des normes vestimentaires des hommes du XIX^e siècle, a-t-il pu exercer sur leur compréhension des sociétés anciennes ? Dès le départ cette réflexion pose deux questions qu'on va évoquer par un corpus d'images : il est question du rapport au corps, si présent déjà dans le monde antique, enveloppé dans un vêtement drapé qui voile et dévoile à la fois ; il est aussi question d'une proximité supposé avec les Anciens. Ils procéderaient d'un même rapport aux normes vestimentaires et à des codes identiques dans le paraître et la séduction par la qualité des tissus, des coloris et des parures mais aussi d'une même mise en valeur du statut social que chez l'homme du XIX^e siècle. Peindre l'Antiquité suppose aussi la création d'un cadre architectural s'appuyant sur la connaissance des vestiges antiques : monuments, maison, mobilier, objets du quotidien. Je me propose de reconstruire les étapes de ce travail de réappropriation du passé antique. Il s'agira d'effectuer un rapide tour d'horizon des exemples et modèles dont disposaient les artistes pour accomplir leur travail de restitution du costume des Anciens.

LES SOURCES D'INSPIRATION DU VÊTIR ANTIQUE

Ces sources sont majoritairement muséales avec l'exposition de nombreuses statues antiques gréco-romaines, de terres cuites et de vases grecs. Les artistes, depuis longtemps familiarisés avec l'étude de la plastique antique par les études sur les moulages des principales collections privées, peuvent désormais se rendre dans les musées pour étudier les statues dans ces nouveaux espaces du savoir esthétique⁴. Ces sources sont aussi plus érudites grâce aux textes gréco-romains qui louent ou fustigent les Anciens et surtout les femmes pour leurs tenues vestimentaires. De nombreux indices, relevés chez les auteurs tragiques et comiques et dans les œuvres poétiques grecques et latines, mettent en scène un vêtir masculin et surtout féminin où se dessine une stricte frontière entre pudeur et érotisme. Ces textes renseignent également sur les variétés des tissus, leur opacité ou leur transparence et sur certaines extravagances dans les coloris et les ornements. Peut-on pour autant supposer une telle proximité des artistes avec les écrits antiques ? Au XIX^e siècle beaucoup de peintres européens possèdent une solide connaissance des « humanités » que révèlent leurs archives privées

⁴ En France, la première collection de moulages est constituée au XVII^e siècle par Le Brun pour l'Académie Royale de Sculpture et de Peinture. Ce premier ensemble est enrichi au cours des XVIII^e et XIX^e siècles et transféré en 1834 à l'Ecole des Beaux-Arts sous le nom de « Musée des Etudes ».

constituées de textes antiques, de dessins et de photos dénotant un réel souci de connaissance archéologique⁵.

Le musée, les fouilles archéologiques : les outils de reconnaissance du costume des Anciens

L'ouverture des grands musées européens, enrichis par les collections des particuliers mais aussi par des pillages de guerre, favorise l'accès direct du public aux œuvres d'art antiques. Le British Museum est fondé en 1753 par le Parlement britannique. Il accueille la collection de vases grecs de Hamilton et les marbres de Townley. En 1816, Lord Elgin brade les statues de Phidias qu'il a réussi à démanteler du Parthénon et apporte au musée une œuvre inestimable. En 1803, le musée Napoléon, futur musée du Louvre, naît du butin de ses campagnes d'Italie. En 1819, s'ouvre le musée du Prado à Madrid. Le musée devient à la fois un lieu de conservation mais aussi un espace d'étude des Antiquités.

⁵ Les archives du peintre britannique Alma-Tadema, conservées à Birmingham, constituent une riche source de reconstruction de son travail. Voir à ce propos la monographie que lui consacre J. R. Barrow, *Lawrence Alma Tadema* (trad. de l'anglais par X. Bernard), Paris : Phaidon, 2006, p. 30.

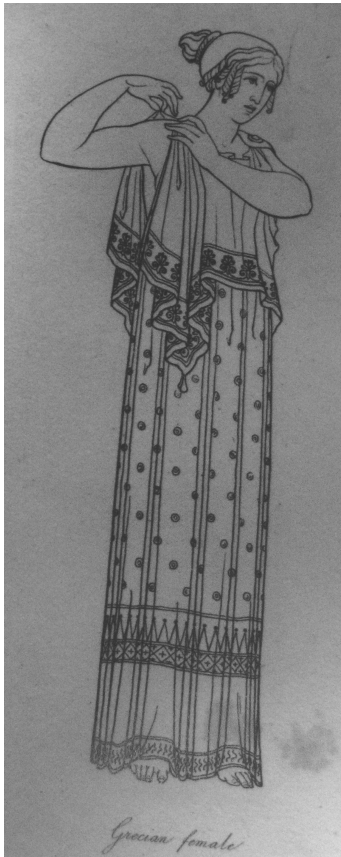


(Ill. 2) Hubert Robert, Musée du Louvre, inv. R. F. 1964-35
« La Salle des Saisons au Louvre » (1802/1803)

Hubert Robert (ill. 2) peint ici une salle d'exposition de statues présentées au Louvre et dont certaines ont été ramenées d'Italie, ainsi le célèbre « Laocoon » des collections vaticanes, installé dans une niche au fond de la salle. Une jeune femme, au premier plan, exerce ses talents de dessinatrice sur le motif en tournant le dos à la « Diane de Versailles »⁶. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle de nouveaux originaux sont exhumés en Grèce et en Asie Mineure et acquis par les

⁶ Artémis à la biche dite « Diane de Versailles », Musée du Louvre, inv. MA. 589 (H : 2m). Copie romaine datée du II^e/I^{er} siècle av. J.-C.

musées comme le Monument des Néréides de Xanthos en 1843, la Nikè de Paionios d'Olympie en 1875, la Nikè rajustant sa sandale du temple d'Athéna Nikè sur l'Acropole d'Athènes dès 1835, la Victoire de Samothrace, entre 1875 et 1879. Elles renouvellent l'inspiration des artistes par la virtuosité du travail de leurs draperies⁷. Cette approche historique et esthétique développe une réflexion sur le costume antique tout en devenant une source d'inspiration dans le domaine de la mode féminine. Ainsi le *designer* anglais Thomas Hope, auteur en 1809 de l'ouvrage *The Costume of the Ancients*, illustré de dessins d'Henry Moses (ill. 3), remet-il le drapé antique et les lignes épurées au goût du jour.



(Ill. 3) Th. Hope, *The Costume of the Ancients*, « Greek Female » (1809)

⁷ Sur le British Museum voir l'étude de I. Jenkins, *Archaeologists and Aesthetes in the Sculpture Galleries of the British Museum 1800-1939*, London: British Museum Press, 1992.

Hope centre uniquement son propos sur le monde gréco-romain, excédant aussi celui de la simple compilation érudite. Il prône le retour à la simplicité antique des Grecs qui fait déjà rage dans la mode néoclassique du premier Empire en France. A travers cette mode « à l'antique », se dessine l'idée d'un costume qui libère le corps et peut le dévoiler partiellement (ill.4). Le corps et le tissu sont liés dans la réception et la compréhension du vêtement antique par les artistes du XIX^e siècle qui ont bien assimilé la part implicite d'érotisation des corps qu'il évoque. Les effets de « draperies mouillées », par exemple, tels qu'on peut les admirer dans les différents musées sur la statuaire grecque, collées au corps féminin, illustrent cette approche. Le corps et sa draperie se fondent en une forme unique comme sur cette hydrie attique du V^e siècle av. J.-C.⁸ (ill. 5). La jeune femme, une déesse, porte une tunique, *chiton*, collée au corps, dévoilant son buste et épousant la rondeur de ses seins. Ce travail de potier, daté de la fin du V^e siècle av. J.-C., est tributaire de l'inspiration parthénonienne comme sur le fronton est où les deux déesses, Aphrodite et Dionè⁹, alanguies dans les bras l'une de l'autre, présentent cette même fusion entre la chair et le tissu (ill. 6).

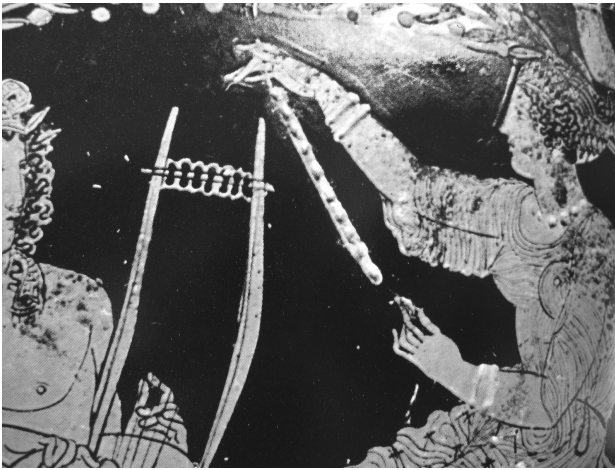


(Ill. 4) J. Bone, « Mrs Hope en robe de velours rouge », Rome, collection S. Bulgari

⁸ Hydrie de Florence, Museo Archeologico Etrusco, inv. 8194. Attribuée au peintre de Meidias, *Attic Red-figure Vase-Painters*, (2nd ed) (=ARV²), Oxford, Clarendon Press, 1312, 1 ; L. Burn, *The Meidias Painter*, Oxford, Clarendon Press, 1987, pls. 27-29.

⁹ Pour la présentation de ce fronton est du Parthénon voir J. Boardman, *Greek Sculpture. The Classical Period, a Handbook*, London: Thames and Hudson, 1985, p. 101-103.

Les artistes du XIX^e siècle se sont-ils interrogés sur la réalité d'un costume dont il ne restait aucune preuve archéologique, en dehors de ses représentations dans l'art gréco-romain et plus particulièrement dans la statuaire antique ? Les bijoux et les objets consacrés aux soins corporels, les cosmétiques et les parfums ont pu être exhumés par l'archéologie comme à Pompéi et Herculanium ou dans des tombes d'époque hellénistique, mais pas ou peu de tissus dans leurs textures, leurs ornements et leurs couleurs¹⁰. Était-ce pour autant le costume du quotidien ? Dans la statuaire parthénonienne, par exemple, il s'agit du corps des dieux, un corps sublimé et qui n'est pas du registre de l'humain. Dans les images de vases grecs les potiers procèdent de la même manière pour montrer les formes féminines qui étaient soulignées *à travers* les vêtements pour pouvoir exister (ill. 5). Mais n'était-ce pas encore qu'une convention de ces sculpteurs et potiers grecs pour revêtir leurs personnages¹¹ ?



(Ill. 5) Hydrie attique, Florence, Museo Archeologico Etrusco, inv. 81947 (420/410 av. J.-C.)

¹⁰ Voir A. Grand-Clément (2011) p. 149, n. 101 à propos d'une tunique de lin, brodée de fils d'or, datée d'environ 400 av. J.-C, mise au jour en Attique et conservée à Londres au Victoria and Albert Museum. A ce propos voir J. Beckwith, « *Textile Fragment from Classical Antiquity. An Important Find at Koropi, near Athens* », *Illustrated London News*, 224, 1954, p. 114-115. Voir aussi D. Andrianou, *The Furniture and Furnishings of Ancient Greek Houses and Tombs*, Cambridge-New York: CUP, 2009, p. 92-93.

¹¹ On se reportera à l'étude de L.L. Llewelyn-Jones, « *A Woman's View? Dress, Eroticism, and the Ideal Female Body in Athenian Art* » dans L.L. Llewelyn-Jones (ed.), *Women's Dress in the Ancient Greek World*, London: G. Duckworth & Co Ltd, 2001, p. 171-195. L'auteur pose le postulat de la réception de ces images par les hommes grecs et de la réalité quotidienne du costume par les femmes. Le costume féminin des sculpteurs et potiers est une reconstruction idéalisée à partir de l'observation d'un vêtement quotidien.



(Ill. 6) Figures L et M du Fronton est du Parthénon, Londres, British Museum
Aphrodite et Dionè (447-433 av. J.-C.)

La pertinence de l'attente d'un récepteur antique, sensible à la représentation d'un costume dévoilant les formes d'un corps féminin idéalisé et érotisé, émane d'une réflexion de l'histoire de l'art actuelle. Les artistes du XIX^e siècle vont aussi être tributaires de cette attente du public pour un corps revêtu de vêtements propres à suggérer l'Antique mais aussi sa part d'érotisme implicite. En 1872, l'archéologie met au jour, dans des tombes béotiennes du site de Tanagra, des figurines en terre cuite, majoritairement féminines, obtenues par la technique du moule et peintes. Ces jeunes femmes sont revêtues de draperies colorées, aujourd'hui pâlies en raison de leur long séjour dans l'obscurité des nécropoles. De semblables figurines, issues de la coroplastie ont également été retrouvées dans des tombes hellénistiques (Ill. 7). Simples mortelles ou divinités, elles portent des tenues ou se superposent tunique et manteau, souvent rabattu sur la tête en guise de voile. Les mains et les bras peuvent être dissimulés dans les plis des manteaux¹².

¹² Ces vêtements d'époque classique et hellénistique sont analysés par J. F. Géraud, « Aphrodite dévoilée » in C. Couëlle, J. F. Géraud (dir.), *Journées de l'Antiquité 2009-2010*, Travaux & Documents, n° 36, oct. 2010, p. 67-85. On verra aussi V. Jeammet, « Le costume grec à travers les figurines en terre cuite » in F. Chausson, H. Ingleberg (dir.), *Costume et société dans l'Antiquité et le haut Moyen-Age*, Paris : Picard, 2003, p. 25-35.



(Ill. 7) Figurines en terre cuite de Myrina. Londres British Museum
Inv. 2274 C. 529 (H. 20 cm), Déméter et Korè (vers 100 av. J.-C.)

Cette production, vivante illustration de la « petite histoire » vestimentaire, se double d'un côté décoratif qui séduit un public d'amateurs et d'artistes¹⁵. Cette variété de sources iconographiques s'alimente de textes dans lesquels les artistes tentent de s'approprier les témoignages des Anciens sur le costume de leurs contemporains. Mais que nous disent au juste ces textes ? Sont-ils garants d'une crédibilité infaillible dans cette reconstruction du vêtement chez les artistes ?

Les textes grecs et latins sur le costume antique : pudeur et frivolité

Il n'est pas question d'en présenter ici une compilation, mais de tenter de retenir ce que les Anciens disent de leur paraître, et de le confronter aux thématiques antiques peintes par les artistes du XIX^e siècle. Laisant de côté l'abondance des témoignages sur le vêtement masculin, je préfère rassembler ici des exemples sur le vêtir féminin car les représentations féminines sont largement majoritaires dans la peinture française, britannique ou italienne au XIX^e siècle. On peut ainsi se faire une idée assez précise de leurs sources littéraires en fonction des sujets qu'ils ont abordés. Il ne s'agit pas non plus d'imaginer ces artistes

¹⁵ Sur les Tanagra, voir V. Jeammet, *Tanagra. De l'objet de collection à l'objet archéologique*, Paris : Picard, 2007. On consultera aussi le catalogue de l'exposition du Louvre, *Tanagra. Mythe et Archéologie*, Paris : RMN, 2003, et du même auteur son étude sur *La vie quotidienne en Grèce antique. Des figures pour la vie et pour l'Au-delà*, Paris : RMN, 2001.

construisant des œuvres d'une érudition pointue comme celles des peintres de la Renaissance, conseillés par des hommes de lettres illustres¹⁴. Les artistes utilisent un référent textuel qui peut être identifié par le public. Les textes homériques, les tragiques grecs et la poésie de Théocrite appartiennent à leurs références culturelles ; les poètes satiriques et élégiaques latins, Ovide, Juvénal et Martial, mais aussi Catulle et Horace, connaissent un grand succès dans l'Europe érudite de la seconde moitié du XIX^e siècle¹⁵. Plusieurs artistes peignent ainsi les déboires d'amants éconduits par leurs maîtresses, comme Hector Leroux qui produit des séries sur ce thème en vogue dont « Tibulle et Délie » en 1867, « Lesbie pleurant son moineau » en 1868 et dont il décline plusieurs autres versions¹⁶, « Lesbie à sa Toilette » en 1870 et « Lesbie » en 1880. Alma-Tadema peint deux toiles sur ce même sujet : « Tibulle chez Délie » en 1866 et « Catulle et Lesbie » en 1869. Dans quelle mesure ces artistes ont-ils puisé des renseignements dans les textes pour rendre compte des vêtements de ces riches aristocrates ? Cadre opulent et parures sont les éléments les plus distinctifs de ces mises en scènes. Quelque soit l'usage que les artistes font des textes antiques sur les tissus et les vêtements, ils y voient surgir la couleur, le raffinement des broderies, la transparence des étoffes, en d'autres termes : la variété, la séduction et le statut social. Ils découvrent dans les textes homériques l'écho de la dextérité du tissage des femmes grecques et des techniques d'ornementation : « Là se trouvaient tous les *peploi* chatoyants qu'elle avait faits elle-même. Hélène, femme divine, choisit d'en tirer celui qui était le plus beau et le plus grand pour son riche décor coloré : il brillait comme un astre étendu tout au fond »¹⁷. C'est le parti qu'en tire le peintre britannique John William Waterhouse qui fait endosser à Pénélope une fine tunique pourpre ceinturée d'un ruban coloré et laisse la toile du métier blanche pour éloigner les prétendants, tandis que, dessous, apparaît le dessin bleu et brodé, défait sur le métier chaque nuit (ill. 8). Les textes grecs et latins établissent une dichotomie nette entre pudeur

¹⁴ Je pense aux deux toiles de Botticelli, la « Naissance de Vénus » et le « Printemps », admirablement étudiées par A. Warburg dans *Essais florentins*, Paris : Klincksieck, 1990. L'artiste, conseillé par Ange Politien, poète et brillant helléniste de la cour médicéenne, illustre le deuxième *Hymne à Aphrodite* et *La Giotra* d'Ange Politien. Sur ce déryptage passionnant de Warburg on consultera L. Cahen-Maurel, *Aby Warburg, La Naissance de Vénus et le Printemps de Sandro Botticelli. Etude des représentations de l'Antiquité dans la première Renaissance italienne* (trad. de l'allemand), Paris : Allia, 2007.

¹⁵ J. Soury, « La Délia de Tibulle », *Revue des deux Mondes*, 1872. Sur la thématique élégiaque voir aussi T. P. Wiseman, *Catullus and his World. A Reappraisal*, Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

¹⁶ Cette thématique est encore à la mode lorsque J. W. Godward représente sa « *Lesbia and her Sparrow* » en 1916.

¹⁷ Homère, *Od*, XV, 105-108 cité par A. Grand-Clément, « Du bon usage du vêtement bariolé en Grèce ancienne », in, Fl. Gherchanoc (dir.), *Parures et artifices*, 2011, p. 255-272 et plus particulièrement p. 258, n. 13. Traduction de P. Jaccottet revue par l'auteur.

et coquetterie que signalent non seulement la parure, la coiffure mais aussi le tissu et son drapement. En Grèce, la confection des vêtements est l'apanage de la femme vertueuse. Filer et tisser sont les seules occupations d'une épouse précise Xénophon au IV^e siècle¹⁸. Le tissage est d'ailleurs tellement lié à la condition féminine que son état naturel est le port du vêtement par opposition à l'homme qui peut exposer sa nudité¹⁹.



(Ill. 8) J. W. Waterhouse « Penelope and the Suitors »

Le *péplos* de laine qui dissimule le corps sous son lourd plissé est ainsi chargé des valeurs symboliques du travail domestique, consacrant le rôle économique des femmes dans la maisonnée. Les épouses incarnent des valeurs de *sophrosynè*, de retenue et de pudeur, dans une certaine façon de nier leur corps, c'est-à-dire en le protégeant par le vêtement de la concupiscence masculine²⁰. À l'opposé du chaste *péplos*, le chiton peut être d'une finesse translucide comme

¹⁸ *Economique*, 7, 6.

¹⁹ Voir les mises au point de E. D. Reeder (ed.) « Textiles », dans *Pandora. Women in Classical Greece*, Princeton: Princeton University Press, 1995, p. 201.

²⁰ J. Scheid, J. Svenbro, *Le métier de Zeus. Mythe du tissage et du tissu dans le monde gréco-romain*, Paris : La Découverte, 1994. On consultera aussi M. Lee, « Constru(ct)ing Gender in the Feminine Greek "Peplos" », dans L. L. Cleland, M. Harlow, L. Llewellyn-Jones (ed.), *The Cloathed Body*, Oxford: Oxbow books, 2005, p. 55-63 et aussi L. B. Arthur « Dress and the Social Construction of the Body » dans *Religion, Dress and the Body*, Oxford/New York: Berg Publishing, 1999, p. 1-7. Voir désormais les mises au point apportées par Fl. Gherchanoc, V. Huert (dir.), *Vêtements antique. S'habiller, se déshabiller dans les mondes anciens*, Arles, Ed. Errance, 2012 et plus particulièrement p. 15-24.

celui d'Amorgos, qui révèle le corps en transparence ainsi que nous l'indique Aristophane²¹. Ces tuniques sont majoritairement en lin de Sicile, en byssus²² et en mousseline de Tarente. Elles sont portées sous le *péplos*, la tunique de laine ou seules. Elles présentent une particularité décorative dont rend compte la sculpture grecque : leur plissé. Ces séries de petits plis verticaux qui animent le tissu ont donné lieu à de nombreuses conjectures érudites quant à leur réalité dans le vêtement antique²³. Par ailleurs, des études récentes en archéologie et en histoire de l'art permettent de mesurer l'étendue et la richesse des matières des vêtements grecs et surtout romains, leurs provenances, leurs couleurs, leurs raffinements et leurs modes²⁴. On peut encore répertorier des laines d'Apulie, des lins de Sicile, des soies naturelles de Cos (*sbantung* ou *tussor*), puis des soies de Chine extrêmement coûteuses dont Cléopâtre était parée aux dires d'Horace²⁵. « Les tissus de Cos te laissent voir à peu près comme nue, tu n'as pas à craindre qu'elle ait la jambe mal faite ou le pied vilain »²⁶, précise Horace. Si la laine est, pendant longtemps, majoritairement utilisée en Grèce ancienne et dans la Rome républicaine pour les tuniques et les manteaux, le lin, plus léger, et les textiles recherchés comme les cotons et diverses soieries feront leur apparition avec les conquêtes alexandrines puis celles de Rome, notamment en Egypte lagide. La description des manteaux brodés de fils d'or des rois hellénistiques offre un aperçu du faste des tissus et des costumes que Rome reprendra à son compte avec l'agrandissement de son Empire²⁷. Dans le monde grec, l'usage du lin, d'abord importé du monde perse dès le VI^e siècle av. J.-C., puis cultivé en Elide, comme nous l'apprend Pausanias, va se concrétiser dans la confection d'une tunique plus fluide, plus légère et surtout transparente qui semble avoir eu la préférence des imagiers des vases attiques et des sculpteurs grecs²⁸. Ce rapide état des lieux permet de comprendre que les

²¹ *Lysistrata*, v. 151-152. Voir aussi G. Losfeld, *Essai sur le costume grec*, Paris : Ed. de Boccard, 1991, p. 248 pour ce *chitonion armorginon*.

²² Le byssus est une plante qui donne au tissage une étoffe arachnéenne très prisée des femmes grecques : Plin, *H. N.*, XIX, 20.

²³ Voir Y. Morizot, « Le vêtement grec dans sa matérialité : découvertes et recherches récentes », in *Histoire de l'art*, 48, 2001, p. 11-22.

²⁴ F. Vicari, *Produzione e commercio dei tessuti nell'Occidente romano*, BAR International Series 916, Oxford: J. and E. Hedges Ltd, 2001. Pour le vêtement et son port voir J. L. Sebesta, L. Bonfante (ed.), *The World of Roman Costume*, Madison: The University of Wisconsin Press, 2001.

²⁵ Horace, *Pharsale*, X, 141.

²⁶ *Idem*, *Satires*, II, v. 101-102.

²⁷ S. Descamps-Lequime, « Le costume grec », dans *Tissus et vêtements. 5000 ans de savoir-faire*, Catalogue d'Exposition du Musée archéologique du Val d'Oise, 1986, p. 91-98. Elle cite ce manteau brodé d'un ciel parsemé d'or et orné des signes du zodiaque de Démétrios Poliorcète relaté par Plutarque (*Vie de Démétrios*, 41,909a), p. 91.

²⁸ Pausanias, VI, 25, 6 ; VII, 21, 7.

vêtements revêtus par les Anciens, depuis l'époque archaïque, en Grèce, et au-delà jusqu'à la période hellénistique, puis dans le monde romain, se caractérisent par deux constantes : la variété des tissus dans leur matière et la possibilité d'une riche ornementation colorée (broderies ajoutées ou tissées dans la toile). Les témoignages littéraires confortent des peintres, formés aux jeux des couleurs et au désir de faire vivre des corps sous les étoffes, à recomposer un vêtir antique sensuel et chatoyant. Comment exercent-ils ce retour en Antique ?

ENDOSSER LES VÊTEMENTS DE L'ANTIQUITÉ

Les peintres britanniques de la deuxième moitié du XIX^e siècle abordent une Antiquité joyeuse, éclatante de vêtements colorés et rehaussés de motifs imprimés. Leurs Grecques et Romaines donnent envie de s'embarquer illico pour les rivages de la Méditerranée. Ils produisent ces œuvres pour des marchands d'art et se conforment au goût d'un public de commanditaires victoriens, amateurs de voyages méditerranéens. Les plus prisés sont Lawrence Alma Tadema, Frederic Leighton, John William Waterhouse, John William Godward ou même le préraphaélite Edward Burnes-Jones²⁹. En France, les « néo-Grecs », ainsi dénommés par Théophile Gautier, s'illustrent par des scènes de reconstitutions antiques où abondent les représentation de corps féminins à peine voilés avec Jean Léon Gérôme, ou plus chastes avec le peintre Hector Leroux, fervent adepte de scènes antiques romaines et de Vestales recluses³⁰. Les artistes italiens participent également à cette demande de scènes antiques comme Roberto Bompiani ou Francesco Maldarelli³¹. Ils ont tous en commun une sincère volonté de faire « vrai »

²⁹ De nombreuses monographies et articles sont parus depuis une quinzaine d'année sur ces peintres victoriens. On renverra à *Beauté morale et volupté dans l'Angleterre d'Oscar Wilde*, Exposition du musée d'Orsay, Paris, Skira, 2011 ; E. Querci, S. de Caro (a cura di), *Alma Tadema e la nostalgia dell'antico*, Milano : Mondadori Electra, 2007 ; P. Trippi, *J. W. Waterhouse*, Paris : Phaidon, 2007 ; M. Th. Brandlhuber, *Frederic Leighton. A Princely Painter of the Victorian Age*, London: Prestel, 2009 ; R. T. Barrow, *Lawrence Alma-Tadema*, Paris : Phaidon, 2006 ; T. Barringer, E. Prettejohn, *Frederic Leighton : Antiquity, Renaissance, Modernity*, New Haven and London: Yale University Press, 1999 ; *Edward Burnes-Jones 1836-1898. Un maître anglais de l'imaginaire*, Catalogue d'exposition, Paris : RMN, 1999 ; Vern. G. Swanson, *J. D. Godward. The Eclipse of Classicism*, London: Phaidon, 1997.

³⁰ La bibliographie est abondante concernant ces peintres, abusivement dénommés « pompiers ». On verra par exemple C. Ritzenthaler, *L'Ecole des Beaux-Arts du XIX^e siècle. Les Pompiers au XIX^e siècle*, Paris : Mayer, 1987 ; J. Harding, *Les peintres pompiers. La peinture académique en France de 1830 à 1880* (trad. de l'anglais), Paris : Flammarion, 1980.

³¹ Pour ces artistes italiens dans la mouvance antique on peut consulter L. Martorelli (a cura di), *D. Morelli e il suo tempo 1823-1901, dal romanticismo al simbolismo*, Napoli : Electra, 2005. Sur F. Maldarelli voir R. Barilli (a cura di), *Il secondo '800 italiano. Le poetiche del vero*, Catalogue

avec des décors appropriés et des scènes domestiques. Les figurantes féminines portent des vêtements appropriés à leur rôle dans la scène représentée. Parfois, les sources d'inspiration percent dans le rendu des draperies, comme dans cette scène intimiste intitulée « *Greek Girls Playing at Ball* » de Frederic Leighton (Ill. 9) où le peintre, qui fut aussi sculpteur, a retenu la leçon des envois de draperies de la sculpture grecque de la fin du V^e siècle av. J.-C. et du début IV^e du siècle av. J.-C. Les Néréides du Monument de Xanthos, conservé au British Museum ou de la copie romaine des *Nikai* du parapet du temple d'Athéna Niké d'Athènes, ainsi cette plaque conservée au musée des Offices à Florence³², sont d'évidentes sources d'inspiration.



(Ill. 9) F. L. Leighton, « *Greek Girls Playing at Ball* », Kilmarnock, Dick Institute (1889)

La Néréide 909, la plus intimement dévoilée dans son *chiton* translucide, est la candidate la plus vraisemblable pour la jeune Grecque réceptionnant la balle (Ill. 10). La dépression du nombril, visible sous le tissu, tout comme le jeu de la dynamique de la statue vont dans ce sens. En revanche, le manteau bouillonnant dans le vent est une invention du peintre puisque celui de la Néréide de Xanthos est manquant, mais on peut aisément imaginer une fascinante virtuosité sous le ciseau du sculpteur antique. Les coloris des vêtements, rose pâle pour la jeune fille

d'exposition, Milano, 1988, p. 132 et suiv. R. Dinoia, *Dizionario Biografico degli Italiani*, (F. Maldarelli), vol. 68, Treccani, 2007.

³² R. Barrow, « *Drapery, Sculpture and the Praxitelean Ideal* », dans T. Barringer, E. Prettejohn (1999), p. 49-65 et plus particulièrement p. 52-53, où elle met en évidence l'évolution des toiles de Leighton vers ce bouillonnement de plis plaqués par un vent imaginaire inspiré par la plastique grecque de la fin du V^e siècle et du début du IV^e siècle av. J.-C.

à la balle et violine pour celle qui la lance, montrent le désir de l'artiste d'axer son propos sur le jeu des draperies et non sur l'éclat de la couleur. A cheval entre ce XIX^e siècle finissant et le début du XX^e siècle, le peintre anglais Godward fait figure d'élève appliqué dans le sillage d'un Alma-Tadema qui fut d'ailleurs son mentor. Les couleurs éclatent, intenses, sous son pinceau mais ses toiles s'apparentent souvent à des chromos tant la veine antique s'est tarie. Dans cette toile, intitulée « *Sommer Flowers* » (Ill. 11), la jeune Grecque est revêtue d'un *chiton* mandarine, drapé d'une écharpe lie de vin qui lui ceint les hanches et où l'on retrouve nettement l'influence de son précurseur Alma-Tadema. Cette pièce de tissu n'a aucune réalité dans le costume grec et fait office de barrière pour occulter le ventre, sans doute une concession à la pudeur victorienne du public. Pourtant, ni Leighon, ni Waterhouse ne craignent de laisser le regard errer à travers les tissus translucides. Godward lui-même, dans son abondante production, joue avec brio des corps révélés dans les plis de tuniques aux coloris joyeux et aux superpositions de tonalités parfois surprenantes comme des saris dans une rue indienne où éclatent des jaunes safran, des rouges coquelicots et des verts fluorescents.



(Ill. 10) Néréide BM 909, Londres, British Museum (vers 400-380 av. J.-C.)



(Ill. 11) J. W. Godward, « Sommer Flowers »
(collection privée) (1903)

J. W. Godward, qui enchantait le public britannique par un éblouissant défilé de vêtements colorés était-il plus proche de la réalité vestimentaire des Anciens que d'autres artistes tout aussi fervents de reconstitutions antiques ? Il représente l'aboutissement d'un mouvement qui s'est développé autour de peintres, de *designer* et de romanciers tel Oscar Wilde, engagés dans l'*Aesthetic Movement*. Ces artistes ont privilégié des sujets sans contenu historique, une influence éclectique des arts décoratifs japonais, de l'art antique ou médiéval et le recours à la synesthésie ou l'art de la stimulation des sens, ici la vue avec les couleurs du *chiton* de la jeune femme, l'odorat par le parfum des fleurs et leur toucher. Le monde antique n'est qu'un prétexte décoratif³³.

Une toile de F. Maldarelli, « *La Vestizione* » nous transporte cette fois dans une *domus* où une jeune patricienne est en train d'endosser la *stola*, la tunique des matrones romaines (ill. 12).

³³ Voir L. Federle Orr, « L'avant-garde victorienne et son contexte », in *Beauté, morale et volupté dans l'Angleterre d'Oscar Wilde*, Paris, Skira, 2011, p. 25.



(ill. 12) F. Maldarelli, «*La Vestizione*», (1864)

La scène est sobre : le cadre n'abonde pas en indices propres à nous évoquer le monde antique. Seul le mur rouge pompéien et la porte qui s'ouvre sur un *atrium* nous guident vers ce passé. Une jeune femme vient d'enfiler une tunique blanche, la *stola*, aidée par une deuxième jeune femme, également revêtue d'une *stola* d'une chatoyante couleur d'algue. L'artiste a déjà traité ce thème d'une Romaine en train de se vêtir, en 1863, sous le titre de « *La Prova dell'abito* ». Maldarelli, originaire de Naples, familiarisé avec les fouilles des cités vésuviennes, oriente, à partir de 1860, sa création vers des thématiques à l'antique. Il séjourne à Paris en 1866 où il rencontre J. L. Gérôme et est invité à exposer au Salon de 1880. Il fréquente également les peintres britanniques lors d'un autre séjour à Londres et expose des toiles à la Rundel Gallery comme « Le Bain pompéien » et « La Vierge Vestale ». Ses toiles se caractérisent par un regard retenu sur le quotidien féminin romain que souligne une palette peu colorée. L'artiste italien compose un subtil effet de miroir entre une jeune femme qui s'habille, en des temps antiques, et celui qui l'habille, le peintre, en son propre temps. En France, Hector Leroux qui s'est consacré au monde antique dans une totale immersion avec la terre italienne où il vivra dix-sept années³⁴, procède d'une même approche dans le rendu des vêtements antiques. Les costumes féminins sont de tonalités mates, les femmes voilées dans un pan de manteau et les thématiques restent le plus souvent chastes : les vêtements s'accordant à la scène représentée. Leroux privilégie le blanc, adepte d'une tradition plus passiviste et d'un goût calqué sur un certain refus de la couleur, fidèle au référent de la plastique antique, longtemps tenue pour monochrome et synonyme de beauté et de raffinement³⁵. Ainsi dans cette toile intitulée « Sapho » (Ill. 13), Leroux revêt la poétesse grecque d'un *chiton*, tunique et d'un *himation*, manteau, uniformément blancs, signes distinctifs d'une antiquité grecque marmoreenne, conforme à une conception personnelle de l'artiste.

³⁴ C. Couëlle, « Hector Leroux, (1829-1900) : un peintre XIX^e du siècle voué à l'Antique », dans J.-F. Géraud (dir.), *Journée de l'Antiquité 2008*, Travaux & Documents, n° 35, octobre 2009, p. 209-245.

³⁵ On se référera aux précisions apportées par A. Grand-Clément (2011), p. 493-494 sur la désolation de certains savants de cette fin du XIX^e siècle lorsqu'ils doivent se résoudre à admettre que nombre de statues et de décors des temples grecs étaient polychromes. Le bariolage ne s'accordait pas avec le bon goût.



(Ill. 13) Hector Leroux, « Sapho », Verdun, Musée de la Princerie, inv. 77. 64 (1886)

CONCLUSION

Dans cette brève approche consacrée au costume antique, revisité par les artistes du XIX^e siècle, on touche au plus près des sensibilités esthétiques d'une époque, des goûts du public et de l'expression du plaisir et de la sensualité exprimés sous le pinceau des peintres, selon leur formation académique et leur environnement culturel. Costumer les corps féminins est leur priorité. Quelles que soient leurs sources d'inspiration, l'Antiquité gréco-romaine, si masculine dans ses mentalités, n'a jamais été si féminine et intimiste dans ces reconstitutions. Ces femmes antiques que les peintres font revivre sous nos yeux ont toutes en commun d'être belles, parées, désirables et vivantes. Eclatantes de couleurs, coquettes, voire aguichantes ou pudiques, leur vêtement les revêt d'une Antiquité rêvée.