



HAL
open science

Alma-Tadema ou les couleurs de l'Antiquité

Colombe Couëlle

► **To cite this version:**

Colombe Couëlle. Alma-Tadema ou les couleurs de l'Antiquité. Travaux & documents, 2007, 30, pp.135-174. hal-01885565

HAL Id: hal-01885565

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-01885565>

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.

Alma-Tadema ou les couleurs de l'Antiquité

COLOMBE COUËLLE

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 sais.
(Alma-Tadéma).

Alma-Tadema était-il sérieux lorsqu'il affirmait qu'il savait comment nous transporter chez les Anciens par la seule magie de sa peinture ? Son œuvre et son succès non démenti tout au long de son existence, et l'attrait séducteur de sa démarche historique ne laissent, en tout cas, planer aucun doute sur l'attente d'un public, friand d'un nouveau regard sur le monde antique. Comment a-t-il su rendre séduisant sinon convaincant un passé réservé jusqu'alors aux érudits et aux archéologues ? Cette histoire antique revisitée s'est construite et élaborée selon certains critères que je tenterai d'analyser en apportant quelques indications concernant la personnalité de ce peintre, devenu la coqueluche de la société victorienne, ainsi que sur sa perception de l'Antiquité, conforme aux idéaux et aux goûts de son temps.

Pour mieux comprendre l'engouement des artistes du XIX^e siècle pour le monde antique il conviendra d'opérer, au préalable, un bref retour en arrière sur la place qu'occupaient alors les œuvres et les sites du monde gréco-romain dans la culture européenne.

L'HISTOIRE ANCIENNE AU XIX^e SIECLE

L'Europe, au XIX^e siècle, voit s'amorcer une nouvelle prise de conscience du patrimoine classique lorsque l'érudition humaniste quitte les cabinets privés des antiquaires des siècles précédents pour entrer dans le domaine public. En effet, les premiers musées s'ouvrent, souvent sur des pillages, comme le « Musée des Antiques » de Bonaparte, en 1800, puis le « Musée Napoléon », en 1803, avec les chefs-d'œuvre ramenés des conquêtes militaires, notamment des

collections papales romaines¹. A Munich, le prince héritier de Bavière a chargé l'architecte Leo Klenze de concevoir les plans d'un bâtiment « à la grecque » pour abriter les sculptures du temple d'Égine, âprement acquises en Grèce, dans sa nouvelle Glyptothèque. Tout au long du XIX^e siècle, les exemples de cette passion pour l'antique sont visibles dans le domaine de la peinture et dans l'utilisation de modèles architecturaux repris aux Anciens et qui foisonnent dans l'urbanisme européen. Ce « retour aux sources » se trouve renforcé par la conviction que *nous sommes tous des Grecs et des Romains. Le culte de l'Antiquité est celui des Aïeux*, ainsi que l'affirme alors, en 1820, le théoricien d'art Quatremère de Quincy. Cette citation indique à quel point les « Anciens » sont instaurés en figure tutélaire, en référence suprême. La peinture s'ouvre désormais sur l'histoire d'un passé classique que l'on tente de raccrocher au présent par une confrontation plus intime avec des vestiges plus accessibles au grand public, grâce aux musées.

L'Angleterre va également suivre ce nouveau courant de pensée, et ce, dès le début du XIX^e siècle, pour culminer ensuite durant la période victorienne. Des copies romaines d'originaux grecs ainsi que des pièces exceptionnelles d'épigraphie grecque et des marbres ramenés du monde égéen, dans les collections particulières², témoignent, dès la Renaissance et aux XVII^e et XVIII^e siècles, du prestige de l'Antiquité auprès des érudits anglais. En 1807, ce sont les fleurons de l'art classique athénien qui arrivent à Londres avec les marbres du Parthénon. En entrant au British Museum en 1816, c'est un peu de l'esprit grec qui vient éclabousser de sa blancheur lumineuse les brumes londoniennes. La majeure partie de la frise et des frontons du temple, scandaleusement dérobés par Lord Elgin, est désormais présentée dans la *Elgin Room*, véritable espace de l'imaginaire historique. Ces sculptures allaient révolutionner l'histoire de l'art en imposant de nouvelles formules esthétiques tout en ayant un impact

¹ H. Belting, « Le Musée et la conception du chef-d'œuvre » dans Ed. Pommier (dir.), *Histoire de l'Histoire de l'art I. De l'Antiquité au XVIII^e siècle*. Musée du Louvre, Paris, Klincksieck, 1995, p. 347-368, montre comment ce musée est perçu comme un « temple universel des Muses », dans la conception muséographique que lui a donnée son conservateur, Vivant Denon.

² Je pense à l'exceptionnel document historique qu'est le « marbre de Paros » ou « chronique de Paros », acquis pour Lord Arundel par son rabatteur W. Petty en 1626, et désormais conservé à l'Ashmolean Museum d'Oxford. On lira à ce propos l'ouvrage romancé mais bien documenté de A. Lapierre, *Le voleur d'éternité. La vie aventureuse de William Petty, érudit, esthète et brigand*, Paris, Laffont, 2004.

très fort sur le regard des artistes confrontés, sans avoir à se déplacer, à des originaux antiques. De fait, l'architecture du British Museum, elle-même, dans son style *Greek Revival*, devient l'écrin et la métaphore des témoignages prestigieux de cet âge classique. Aussi, cette confrontation concrète avec les œuvres du passé contribuera-t-elle à alimenter durablement l'imaginaire des artistes dans différents domaines des beaux-arts et à ranimer le courant néo-classique dans son ensemble. Une nouvelle orientation se manifeste durant ce XIX^e siècle : le développement de l'archéologie et l'essor des publications scientifiques qui en découlent. L'architecture et la peinture se mettent alors au service de la recherche archéologique dans un souci de précision scientifique, grâce aux outils des beaux-arts, seuls capables de restituer les vestiges antiques. Ainsi en est-il de l'architecte allemand Jacques Hittorf qui, le premier, découvre et démontre l'usage de la polychromie sur les temples grecs, à partir de ses observations sur les monuments, notamment sur le site de Sélinonte, en 1830. Le passé antique grec perd alors sa pâleur marmoréenne en se revêtant désormais de couleurs inattendues.

Par ailleurs, la multiplication des écoles archéologiques étrangères sur le sol grec va accélérer l'ouverture des chantiers archéologiques, révélant la morphologie des cités et des sanctuaires antiques dans leurs principaux monuments et leur topographie³. Les architectes français, prix de Rome, sont invités, à partir de 1845, à aller étudier les édifices de la Grèce et à en faire des relevés précis en vue de publications scientifiques⁴. Ces travaux le plus souvent rigoureux, sont à la fois un précieux témoignage archéologique et aussi la préfiguration d'une projection plus personnelle de l'Antiquité sur l'imaginaire des artistes, dans leur volonté de faire coïncider une réalité historique avec ces vestiges d'un passé aussi lointain. L'Europe avait néanmoins déjà fait connaissance avec ce passé depuis l'ouverture du chantier de Pompéi, dès 1748. Cette nouvelle perception du passé chez les artistes se concrétisera de plus en plus dans des déplacements vers les sites archéologiques⁵ et dans une nouvelle compréhension des objets de

³ L. Beschi, « La scoperta dell'arte greca » in S. Settis (dir.), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Turin, 1990, III, p. 342-345 ; P. Tournikiotis, *The Parthenon and its Impact in Modern Times*, Athènes, 1994.

⁴ C. Grunche, *Les concours des prix de Rome de 1797 à 1863*, Paris, ENSBA, 1983 ; *Le concours d'esquisses peintres, 1816-1863*, vol. I, Catalogue, vol. 2, pièces d'archives, Paris, ENSBA, 1986.

⁵ J. Raspi Serra et G. Simoncini (dir.), *La Fortuna di Paestum e la memoria del dorico 1750-1830*, Florence, 1986 ; C. Springer, *The Marble Wilderness. Ruins*

fouilles, notamment les céramiques grecques et italiotes, c'est-à-dire fabriquées en milieu colonial grec d'Italie du sud. On connaît l'impact que produira l'arrivée, dès 1772, des vases grecs de la collection Hamilton au British Museum, leur diffusion par la publication de P. F. d'Hancarville, l'engouement pour leur forme et leur dessin tout comme leur influence sur le développement des arts et de l'industrie⁶. L'approche du monde antique se trouva également renforcée grâce à l'accès de l'érudition philologique germanique avec le premier recueil de textes sur la peinture antique de J. Overbeck, en 1868, dont H. Brunn élaborera une œuvre pionnière, son *Histoire des artistes grecs*, publiée vers 1853.

Riches de toutes ces nouvelles informations, imprégnés d'une Antiquité observée et analysée, les artistes du XIX^e siècle vont tenter une nouvelle entrée en histoire ancienne en reconstituant des décors et des costumes, des nouveaux habits pour ces sujets réels ou imaginaires⁷ qui animent leurs œuvres, afin de démontrer la possibilité d'une abolition du temps dans des rencontres parfois improbables, entre la réalité des sites archéologiques et les figurants qui les habitent. Ils désirent ainsi rejoindre une histoire plus tangible et proche de leur projection du passé, *wie es eigentlich gewesen ist*, comme cela a vraiment eu lieu, ainsi que le préconisait l'historien allemand du XIX^e siècle L. von Ranke.

Dans ce contexte particulièrement riche, j'aimerais montrer comment un des peintres les plus renommés de l'ère victorienne, Sir Lawrence Alma-Tadema, a pu se construire une vision personnelle du monde antique.

UN PEINTRE ANIME D'ANTIQUE FERVEUR : ENTRE ERUDITION ET IMAGINAIRE HISTORIQUE

Né néerlandais, en 1836, sous le nom de Laurens Tadema et baptisé Laurens Alma Tadema, il deviendra Lawrence Alma-Tadema pour les Anglais qui l'accueillirent dès 1870 et chez qui il fit l'essentiel

and Representation of Italian Romanticism 1775-1850, Cambridge (Mass), 1987 ; A. O. Cavina, *Les paysages de la raison. La ville néo-classique de David à Humbert de Superville*, Arles, 2005.

⁶ *Antiquités étrusques, grecques et romaines tirées du cabinet de M. Hamilton*, Naples, 1766-1767.

⁷ A ce sujet voir S. Bann, *The Clothing of Clío. Representation of History in XIX Century Britain and France*, Cambridge, 1984.

de sa brillante carrière⁸. Il débutera à Anvers dans l'atelier d'un peintre spécialisé dans les reconstitutions historiques, Hendry Leys. L'Académie était alors dirigée par Gustav Wappers qui fut le maître du peintre préraphaélite anglais Ford Maddox Brown, mais aussi un grand admirateur des romantiques. Fort de ces influences, Alma-Tadema se spécialisera, dans un premier temps, dans des reconstitutions de la période mérovingienne, mais ses rencontres avec le romaniste Louis de Taeye ainsi qu'avec l'égyptologue allemand Georg Ebers auront une influence notable sur le choix de ses thématiques ultérieures. Pourtant, deux dates vont marquer son goût pour la reconstitution du passé antique : d'une part 1862, lors de l'Exposition Internationale à Londres, où il est confronté pour la première fois aux marbres du Parthénon au British Museum ; d'autre part, en 1863, lors de son voyage en Italie du sud et sa visite du site de Pompéi, de la baie de Naples et de Rome, durant son voyage de noce. Il va prendre des notes, des photos et des croquis nombreux des ruines des monuments antiques, se passionnant, tout particulièrement, pour le rendu des coloris et des délicates veines des marbres romains. Ce voyage, ainsi que ceux qui le mèneront plus tard en Italie et en Egypte, seront décisifs dans son attrait pour le monde antique gréco-romain et égyptien. Il exposera à Paris, au Salon de 1864, un sujet d'inspiration égyptienne, intitulé *Divertissement dans l'Égypte ancienne, il y a 3 000 ans*⁹, pour lequel il obtiendra une médaille d'or. Cette première reconnaissance de son talent de peintre d'illustrations historiques lui vaudra l'attention de Jean-Léon Gérôme, célèbre alors pour ses reconstitutions d'ambiances antiques intimistes ou historiques¹⁰. Il enrichira encore ses connaissances archéologiques par la lecture des ouvrages d'Henri Roux, *Herculanum et Pompéi*, publiés à partir de 1840 et dont on retrouve des extraits, recopiés dans ses carnets

⁸ R. Ash, *Sir Lawrence Alma-Tadema* (trad. de l'anglais par A. de Gorter), Aylesbury, Shire Publication, 1973 ; 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. Pour un nouvel éclairage sur la monographie du peintre, on peut consulter désormais R. T. Barrow, *Lawrence Alma-Tadema*, (trad. de l'anglais par X. Bernard), Paris, Phaidon, 2006.

⁹ Preston, Harris Museum and Art Gallery, Opus XVIII (1863).

¹⁰ On se reportera aux tableaux célèbres *Jeunes grecs faisant battre des coqs* (Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg) et *Pollice Verso* (Phoenix, Art Museum).

préparatoires¹¹. Il sera le lecteur attentif du *Journal des fouilles de Pompéi* de l'archéologue Giuseppe Fiorelli qui procéda aux premières fouilles scientifiques à Pompéi après des années de chasse aux trésors. C'est lui qui inventa, en 1863, un procédé de moulage permettant de conserver les corps des habitants de Pompéi, surpris par l'éruption du Vésuve en 79, et qui instaura une archéologie minutieuse pour mettre au jour et conserver les témoignages les plus humbles de la vie quotidienne de la cité¹². On peut aisément imaginer à quel point les visites qu'Alma-Tadema fit à Pompéi imprégnèrent son imagination, tout particulièrement dans cette effervescence stimulante que connaît alors le chantier de fouilles mené par Fiorelli. Déjà la cité vésuvienne avait été le cadre d'un roman historique à succès, *Les derniers jours de Pompéi*, de l'anglais Bulwer-Lytton, publié en 1834, que Tadema, comme tous ses contemporains, férus d'histoire ancienne, connaissait certainement. La tentation de faire revivre le passé antique sera d'ailleurs étudiée par Freud, plus tard, en 1907, lorsqu'il analysera le roman de W. Jensen, *La Gradiva*, dans son application de la psychanalyse à l'œuvre littéraire dans *Le délire et les rêves dans La Gradiva de W. Jensen*. Un jeune archéologue y est confronté au désir de voir revivre une jeune fille pompéienne, sculptée sur un bas-relief romain, qu'il a surnommée Gradiva, jusqu'à ce qu'elle se matérialise sous ses yeux lors d'une visite qu'il fait à Pompéi¹³.

Cette étude passionnée du site pompéien était propice à une projection fantaisiste dans le passé, ce qu'Alma-Tadema ne se privera pas de faire en proposant sa propre version de l'histoire. Il va privilégier les atmosphères intimistes aux descriptions de l'histoire événementielle. Sa démarche pourrait sembler novatrice si elle n'était, en réalité, conforme à l'attente de son public, gourmand de détails charmants et plausibles : représentations de jolies femmes à la plastique délicate, subtilement parée d'érotisme, faits et gestes quotidiens familiers, décors et objets archéologiques identifiables vont conférer à son œuvre une approche plus tangible du monde antique.

¹¹ 168 cartons ayant appartenu à Alma-Tadema sont conservés à l'Université de Birmingham.

¹² La bibliographie sur le sujet est abondante on peut consulter E. M. La Rocca, A. De Vos, *Pompéi*, Milan, Mondadori, 1994 ; R. Etienne, *Pompéi, la cité ensevelie*, Paris, Découverte Gallimard, 1987.

¹³ *Et, hier, alors qu'il s'était arrêté au coin de la rue de Mercure, elle (Gradiva) marchait précisément comme une image brusquement apparue devant lui sur les dalles...*

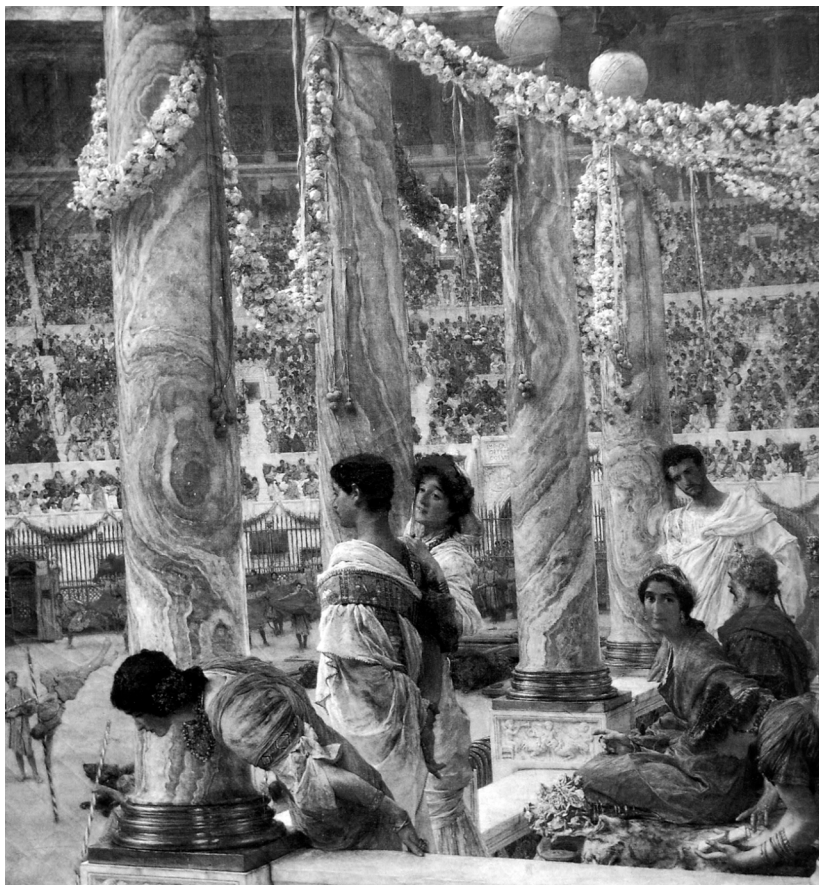
DE NOUVEAUX CADRES ET FIGURANTS POUR L'HISTOIRE ANCIENNE

Alma-Tadema ne semble pas toujours très à son aise avec la peinture d'histoire traditionnelle, celle de ces fresques mettant en scène des hommes illustres, impliqués dans des batailles ou de hauts faits empreints de *virtus*. Il préfère de loin évoquer des atmosphères statiques ou, du moins, dénuées de grandes gestualités et d'effusions de sang. Si les empereurs romains sont évoqués ce sera dans un contexte plus festif que résolument politique. Ainsi en est-il, dans son tableau intitulé *Les roses d'Héliogabale*, des flots de roses répandus sur les convives d'un banquet de l'empereur¹⁴. Ailleurs, il met en scène Caracalla et Geta, à l'ouverture des *Ludi*, dans un Colisée où il ne manque pas un seul des deux mille cinq cents spectateurs dans la portion de gradins visible de l'amphithéâtre, qui pouvait en accueillir trente cinq mille, pour se repaître du spectacle des jeux¹⁵. Si Alma-Tadema se montre soucieux de détails réalistes, en revanche rien ne laisse présager les joutes sanglantes qui vont s'y dérouler.

¹⁴ Collection particulière, Opus CCLXXXIII (1888).

¹⁵ Collection privée, Opus CCCLXXXII (1907).

III I



Pourtant, dans ce choix de thématiques impériales, plus anecdotiques qu'historiques, une toile intitulée *Un Empereur romain*¹⁶ met en scène la découverte, par la garde prétorienne, de l'assassinat d'un des maîtres de Rome, sans que nous puissions, par ailleurs, en préciser l'identité. Visiblement Alma-Tadema s'intéresse ici plus au décor et à la restitution d'une atmosphère, qui se veut tragique qu'au contexte historique événementiel. Le milieu du tableau est occupé par la statue d'un « hermès » de marbre au pied duquel gît le cadavre. On peut se demander pourquoi l'artiste avait privilégié, dans le vaste choix des

¹⁶ Baltimore, Walters Art Gallery, Opus LXXXVII (1871).

figures impériales, celle de Caracalla, dont il exécutera, par ailleurs, une merveilleuse reconstitution de ses Thermes, dans un rendu d'architecture de marbres colorés éblouissants de virtuosité artistique ; ou encore celle d'Héliogabale, fils du même Caracalla, au règne bref et ponctué de débauches et de cruautés ? Toujours est-il que leur histoire s'inscrit pour lui dans l'espace de l'esthétisme de la fête et non dans l'événementiel des faits historiques. On lui opposera les peintres français dits « Pompiers », dont Gérôme représentant une scène de *Ludi* dans *Pollice Verso*, illustration de la violence et de la mort dans l'arène, ou bien encore le célèbre tableau de Thomas Couture, *Les Romains de la décadence*. Dans un grand réalisme de détails, l'artiste avait réuni des figurants au teint verdâtre et aux membres rompus, épuisés par l'ivresse et la luxure. Ces deux œuvres, datées respectivement de 1872 et de 1847 étaient forcément connues d'Alma-Tadema.

Cette prédilection pour la peinture de genre historique ne faisait pas d'Alma-Tadema une exception car le thème était en vogue. Ce sont les outils de son travail et ses choix dans le traitement du passé qui lui ont apporté sa notoriété. La peinture historique n'était pas un sujet neuf au XIX^e siècle, car nous savons que, déjà, les Anciens mettaient en scène les hauts faits de leurs hommes illustres. Ainsi en est-il de la geste d'Alexandre le Grand, représentée sur la célèbre mosaïque de la maison des Faunes, à Pompéi, où le jeune roi affronte et défait Darius III, à Issos, en 333 av. J.-C, ou au Granique, un an plus tôt¹⁷. Cette œuvre, avant d'être reprise en mosaïque dans une villa romaine, fut, à l'origine, un tableau, vraisemblablement exécuté par le peintre Philoxénos d'Éréttrie, au IV^e siècle, pour le roi macédonien Cassandre, ainsi qu'en témoigne Pline l'Ancien : *...celui qui peignit pour le roi Kassandros cette bataille d'Alexandre contre Darios qui ne le cède à aucune autre peinture*¹⁸. Ce vestige antique d'une peinture d'histoire, arrivée jusqu'à nous par la découverte d'une mosaïque plus tardive de deux siècles, n'était certes pas un cas isolé, même si nous sommes plus

¹⁷ Naples, Museo archeologico, H : 2, 71 m ; L : 5, 12 m (II^e siècle av. J.-C.), cf. J.J. Pollit, *Art in the Hellenistic Age*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. 3-4 ; 46 : pour la controverse sur l'identification de la bataille exacte, cf. Issos : Arrien, II, 11 (contra) Le Granique : Plutarque, *Alex*, 33, 3-5 ; Arrien, *Anab*, I, 15.

¹⁸ XXXV, 110 cf. A. Reinach, *Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne. Recueil Milliet. Publiés, traduits et commentés sous le patronage de l'Association des études grecques.* (introd. et notes d'A. Rouveret), Paris, Macula, 1985, p. 271, § 345.

familiarisés, pour le monde gréco-romain, avec les nombreux monuments sculptés commémoratifs qu'avec les peintures à thématiques historiques, dont peu sont parvenues jusqu'à nous¹⁹. Ces peintures supposent une contemporanéité de l'artiste avec son sujet. Le peintre agit pour des commanditaires royaux, en l'occurrence la famille macédonienne, dont il s'agit de vanter le pouvoir.

Lorsque la peinture s'essaye au genre historique, inscrivant les traces du passé dans une construction imaginaire, en référence à un temps désormais révolu mais dans son propre présent, dans sa propre perception de ce qui fut, elle doit s'en remettre à un présumé de connaissances historiques et de reconstitution. Dans quelle mesure prétend-elle à la fidélité ou à l'imagination ?

A la Renaissance, des peintres comme Mantegna, Botticelli ou Raphaël vont introduire, dans des scènes profanes ou religieuses, un abondant décor de ruines romaines. Les actions ne sont plus forcément celles des hommes du passé antique, mais, au contraire, celles des princes contemporains des cours italiennes, collectionneurs et érudits, anoblis par cette filiation à l'Antiquité dont ils se veulent les continuateurs. A Rome, la Papauté transmet le message de la victoire et la suprématie de la Rome chrétienne sur les vestiges de la Rome impériale romaine dans une iconographie où se rencontrent les scènes de naitivités du Christ et les monuments antiques²⁰.

Aux siècles suivants, avec la glorification du classicisme, les artistes vont peupler leurs toiles d'allégories mythologiques et moralisatrices, d'*exempla virtutis*, puisés dans les écrits antiques. Ils illustrent

¹⁹ Pour la victoire d'Alexandre à Issos contre Darius III on renverra également au « sarcophage d'Alexandre », Istanbul, Musée d'Archéologie, n° inv. 68, cf B. Holzmann, A. Pasquier, *Histoire de l'art antique : l'art grec. Manuel de l'École du Louvre*, Paris, École du Louvre. Réunion des musées nationaux. La Documentation française, Paris, 1998, p. 230-231. Une fresque funéraire, aujourd'hui disparue, aurait vraisemblablement repris ce thème des victoires macédoniennes. Découverte sur une tombe macédonienne à Naoussa par les fouilles danoises, un relevé archéologique sur une aquarelle exécutée en 1889 seule en attesterait. Cf. J.J. Pollit, *op. cit.*, *supra* n. 15, p. 45.

²⁰ Sur ces thématiques abondamment étudiées, on se reportera, entre autres à N. Dacos, *Roma quanta fuit ou l'invention du paysage de ruines*, Paris, 2004 ; S. Forero-Mendoza, *Le temps des ruines. Le goût des ruines et les formes de la conscience historique à la Renaissance*, Seyssel, Ed. Champ Vallon, 2002. Voir aussi dans cet ouvrage : C. Couëlle, « All'antica : mode d'emploi. Petit traité de l'usage de la ruine dans la peinture des XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles » in M. Kissel (dir.), *Les Journées de l'Antiquité II* (voir *infra*).

des scènes historiques, tel Poussin, avec *L'enlèvement des Sabines* ou *La mort de Germanicus*. Cette transposition du référent antique montre à quel point les peintres du XVII^e s'emparent et transposent les réalités du passé dans des scénographies de leur cru, tout en respectant les exigences de leurs commanditaires. Aux XVIII^e et XIX^e siècles, avec le développement croissant d'un nouveau public voyageur, amateur de *vedute*, ces paysages de ruines antiques, réelles ou imaginaires, vont inspirer des artistes, tel Hubert Robert, mais aussi des paysagistes et jardiniers qui vont créer des décors pour les parcs des princes européens, multipliant des perspectives *all'antica*, des aménagements de colonnades, portiques et balustres, dissimulant des statues de dieux antiques au détour des bosquets²¹. Du luxueux *décorum* à l'antique des folies princières aux ruines mélancoliques des Romantiques, le monument ou le vestige se prête à des mises en scènes multiples où l'image tente de rattraper le passé pour le faire revivre, le sublimer, le rendre tangible. Au XIX^e siècle, des puristes classiques comme David et ses disciples aux Romantiques, plus imaginatifs, ils campent des cités, évoquent des atmosphères temporelles, habillent leurs protagonistes de draperies, s'essayaient aux lumières du passé méditerranéen. Tous ont en commun leur parfait décalage avec ce passé antique : seuls les sites archéologiques et les œuvres des Anciens leurs sont accessibles dans les divers musées ou collections.

Alma-Tadema se prêtera lui aussi au jeu des références antiques dans ce désir utopique de faire revivre le passé antique gréco-romain. J'en présenterai plusieurs exemples afin de montrer à quel point son univers pictural a vainement cherché, dans un esthétisme sans faille, à nous rapprocher du passé, tel qu'il l'a lui-même indiqué, dans cette intuition de représenter l'intemporel de l'humain.

L'AIMABLE ANTIQUITE D'ALMA-TADEMA

L'artiste, nous l'avons déjà souligné, a négligé les hauts faits historiques et les grandes figures tutélaires du passé pour privilégier des atmosphères intimistes dans un quotidien idéalisé. Ses références

²¹ On consultera le traité de R. L. Girardin, *De la composition des Paysages* suivi de *Promenade ou itinéraire des jardins d'Ermenonville*, Seyssel, Ed. Champ Vallon, 1992 qui reprend un traité du XVIII^e siècle sur l'art du paysage idyllique. Dans ce jardin se trouva, un temps, la tombe de J. J. Rousseau avant son transfert au Panthéon et un temple de la philosophie, entouré de bosquets de lauriers et qui inspira notamment le peintre Hubert Robert et, au XIX^e siècle, Gérard de Nerval.

les plus précises aux hommes du monde antique sont le plus souvent tournées vers des représentations d'artistes, poètes et amateurs d'art, mais rarement de combattants²². Il n'est pas non plus un peintre de ruines : la poésie, la mélancolie des vestiges ou leur rendu archéologique ne l'intéressent guère. En 1902 il se rendra en Egypte, mais sans jamais y reproduire ses monuments ou des scènes pittoresques, pourtant chères à ses prédécesseurs, les Orientalistes, ou encore à ses contemporains qui s'y rendirent dans le dernier tiers du XIX^e siècle²³. Comme Edwin Long ou Edward John Poynter, il s'inspirera de faits bibliques dont témoigne magistralement sa toile de 1904, *Moïse sauvé des eaux*, où il se montre soucieux des moindres détails archéologiques dans les costumes, le mobilier, les bijoux²⁴. L'Egypte lui était familière, depuis ses études à Anvers, grâce à son amitié avec l'égyptologue Georg Ebers qui contribua à familiariser le grand public par ses ouvrages de vulgarisation sur le monde de l'Egypte ancienne dans son *Aegypten in Wort und Bild* (L'Egypte en paroles et en images), traduit en anglais en 1881, ou ses romans historiques tel son *Aegyptische Königstochter* (La Fille du roi d'Egypte) qui fut diffusé en seize langues. De l'Italie, qu'il visita lors de son premier voyage de noce, il ne rapportera pas de représentations des vestiges de Pompéi, dont le site aura pourtant une influence décisive sur sa technique picturale. Il ne ressentira pas non plus le besoin d'aller capter la lumière du ciel grec sur ses monuments ; les marbres *Elgin* du British Museum suffisaient sans doute à son imaginaire puisqu'il reconstruisait une Antiquité de collages à l'aide de détails archéologiques et non d'ensembles monumentaux. Aussi semble-t-il bien loin de l'enthousiasme d'un Flaubert, lors de sa confrontation avec le spectacle du Parthénon :

²² On notera un tableau intitulé *Un soldat de Marathon* (collection privée) d'assez peu virile facture, occupé à vider une coupe en présence de deux femmes. Cf. A. Schnapp, *L'Histoire ancienne à travers 100 chefs-d'œuvre de la peinture*, Paris, Presses de la Renaissance, 2004, p. 34.

²³ On se reportera à l'ouvrage de P. A. Clayton, *L'Egypte retrouvée. Artistes et voyageurs des années romantiques*, (trad. de l'anglais par Z. Matignon), Paris, Seghers, 1984. L'auteur y présente également des artistes, postérieurs à l'époque romantique, comme l'Anglais Edwin Long qui voyagea en Egypte en 1874 et exécuta aussi bien des tableaux de sites archéologiques que des reconstitutions historiques et intimistes, ou encore David Roberts à qui l'on doit de nombreuses aquarelles des principaux sites archéologiques égyptiens, peints entre 1846 et 1850.

²⁴ Londres, British Museum, Opus CCCLXXVII (1904).

Et puis les ruines ! Les ruines ! quelles ruines ! Quels hommes que ces Grecs ! Quels artistes ! Nous lisons, nous prenons des notes. Quant à moi, je suis dans un état olympien, j'aspire l'antique à plein cerveau. La vue du Parthénon est une des choses qui m'ont le plus profondément pénétré de ma vie. On a beau dire, l'art n'est pas un mensonge²⁵.

Dans l'histoire antique ce sont avant tout les figures des artistes ou leurs créations qui éveilleront l'intérêt d'Alma-Tadema, lui-même collectionneur de beaux objets, et aucun autre peintre de son temps ne semble s'être le plus personnellement projeté dans ce passé, l'épousant au point de lui donner les visages de sa propre famille. Il était alors hors de question d'en faire les protagonistes d'actions sanglantes ou répréhensibles.

Quelles sont alors les thématiques qui vont intéresser le peintre ?

D'une part, il va privilégier des représentations des poètes et sculpteurs comme Homère, Alcée, Sapho ou Phidias, puis il va mettre à l'honneur des figures d'amateurs et collectionneurs d'art romain, lui permettant de mettre en scène un florilège d'œuvres d'art, célèbres et connues du grand public cultivé de son temps. D'autre part, son goût prononcé pour les œuvres du passé donne lieu à des assemblages entre des vestiges archéologiques gréco-romains et des scènes religieuses ou profanes imaginaires, illustrant sa fascination pour le tangible historique. Enfin, la part la plus importante du répertoire pictural d'Alma-Tadema se concentre sur la représentation d'une foule de gracieux figurants, jeunes femmes, enfants et jeunes hommes, impliqués dans des occupations, somme toute fort anodines, mais néanmoins charmantes, comme embrasser des enfants, attendre un amoureux, cueillir des fleurs, rêver devant un horizon marin, s'ébattre dans l'eau des thermes. En bref, le peintre veut recréer pour ses contemporains une résonance intimiste, centrée sur une ambiance familière et sensuelle, pouvant abolir le temps pour retrouver le quotidien des Anciens. Point d'occupations vernaculaires, de récipients à remplir à la fontaine ni de linge à tisser sur le métier car, dans les habitations et dans les jardins de ses habitants, majoritairement des femmes, c'est l'intériorité des personnages qui intéresse le peintre : le rendu des émotions que l'on

²⁵ Gustave Flaubert débarque au Pirée avec son ami le peintre Maxime Du Camp, en 1850. Des extraits de son voyage en Grèce sont publiés dans H. Duchêne, *Le voyage en Grèce. Anthologie du Moyen Âge à l'Époque Contemporaine*, Paris, R. Laffont, 2003, p. 654.

devine palpiter dans les cœurs et se refléter dans les regards tendres des jeunes femmes et des enfants. La conviction du peintre en la permanence des sentiments humains, en la fragilité de l'instant, lui donne la certitude de « savoir » à quoi pouvait ressembler leur quotidien. L'artiste semble nous dévoiler, pour notre plus grand plaisir, quelque peu voyeuriste, le réel de la vie antique. Seul le cinéma du *peplum* pourra aller plus loin dans le pastiche en nous offrant du son et de l'action.

Alma-Tadema s'était fait aménager, à St John's Wood, à Londres, une habitation à la hauteur de ses exigences esthétiques, le « Palais de la Beauté », décorée dans un style totalement éclectique que l'on pourrait qualifier de « gothico-byzantino-pompéien » et où le maître de maison offrait de somptueux bals costumés et avait table ouverte pour tous les artistes de son temps²⁶. Dans le jardin, un bassin à la romaine était ceint d'une exèdre en marbre blanc que l'on trouve fréquemment représentée dans ses œuvres. Son atelier était coiffé d'un demi-dôme, revêtu d'aluminium, afin de capter les moindres éclats de la lumière et restituer un environnement méditerranéen sous le ciel londonien. C'est dans cette ambiance qu'il faut situer la création de ses toiles qui ne furent jamais peintes sur le motif.

Lorsque Alma-Tadema fait entrer des artistes de l'Antiquité dans ses tableaux, on sent tout le sérieux qu'il apporte à la véracité de son propos. Ce thème lui est cher puisqu'il soulève, de surcroît, le problème du statut du créateur et la réception de l'œuvre d'art.

Prenons le cas de *Phidias et la frise du Parthénon à Athènes*²⁷. Cette toile fut exécutée six ans après sa première visite à Londres et à sa confrontation avec les originaux de Phidias au British Museum.

²⁶ V. G. Swanson, *op. cit.*, *supra*, n. 8, p. 24-25.

²⁷ Birmingham, Museum and Art Gallery, Opus LX (1868).

III II



Nous sommes transportés sur l'échafaudage du temple, à la hauteur de la frise, à l'angle nord-ouest, correspondant aux préparatifs du cortège des cavaliers dans la procession des Grandes Panathénées. Là, comme à l'occasion d'un « vernissage » mondain, se sont réunis autour de Phidias : Périclès, sa maîtresse Aspasia ainsi que d'autres visiteurs. C'est néanmoins Alcibiade qui figure en premier plan du tableau, de profil, revêtu d'un luxueux manteau couleur safran, le bras reposant sur l'épaule d'un homme plus âgé, figuré de dos (Socrate ?). Derrière eux se déroule, minutieusement représenté, un extrait des cent soixante mètres de la frise, ornant le pourtour du haut de la cella. Il s'agit du départ de la célèbre cavalcade des jeunes *hippeis* athéniens. Elle se lit, de droite à gauche, de la façon suivante : un *pais*, petit esclave, aide aux préparatifs d'un jeune cavalier, revêtu d'une tunique courte, le *chitoniskos*, prêt à enfourcher son cheval bai, tandis que, derrière lui, en second plan, un autre cavalier s'élance sur une monture noire pour se joindre au cortège. Viennent ensuite un troisième cavalier, debout, son

manteau bouffant au vent, et, derrière lui, en arrière plan, un jeune homme lancé au galop de son cheval blanc. A l'angle, côté ouest, un *hipparque*, chef de la cavalerie, règle les préparatifs.

Tout l'intérêt réside dans le choix que Tadema opère dans l'espace et la complexe iconographie de la frise : c'est un des extraits le plus animé et empreint de virtuosité du sculpteur²⁸. La dynamique des chevaux, la superposition habile entre les séquences de préparatifs, statiques, et celles des cavaliers qui s'élancent au galop, scandent l'ensemble, lui apportant cette vivacité qui nous émerveille encore. De plus, il s'applique à mettre à l'honneur la polychromie qui animait réellement certaines surfaces du bandeau sculpté. Il n'a pu observer *de visu* des traces de peintures sur les marbres Elgin qui avaient été abondamment lavés et avaient subi de nombreux moulages depuis leur arrivée à Londres. En revanche, dans les milieux érudits, et ce, dès le début du XIX^e siècle, avec les archéologues anglais Clarke et Dodwell, l'emploi de la couleur dans la sculpture grecque avait été démontré. De même, Quatremère de Quincy, dans son *Jupiter olympien* paru en 1814, prenait parti pour cette polychromie et, comme je l'ai déjà indiqué, l'architecte Hittorf en confortait la théorie, en 1830, dans *De l'architecture polychrome chez les Grecs*. Les restitutions colorées des lauréats des prix de Rome, allant jusqu'à recouvrir les moindres surfaces de marbres, étaient contemporaines d'Alma-Tadéma, mais il faudra un certain temps au public pour se détacher de l'idée d'une Antiquité peuplée de sculptures immaculées²⁹. En 1869, un an après l'exposition de cette toile, on mettait au jour le *sarcophage des Amazones* à Tarquinia, autre exemple fameux de sculpture peinte grecque et, en 1870, A. Michaelis fut le premier à donner la reconstitution matérielle des sculptures³⁰. Aussi on peut considérer qu'Alma-Tadema, à sa manière, se voulait historien dans cet hommage rendu au sculpteur athénien, même si, en dépit de sa précision archéologique, sa

²⁸ Il s'agit des plaques XLI et XLII de la frise.

²⁹ La célèbre toile de Karl Friedrich Schinkel, intitulée *Regard sur l'Age d'Or de la Grèce*, datée de 1825, montre dans un paysage archéologique fantaisiste et sur les échafaudages d'un temple grec imaginaire en construction, l'installation d'une frise d'une éclatante blancheur marmoréenne, comme on se représentait alors l'art grec.

³⁰ *Der Parthenon*, Leipzig, 1870-1871. Il apporte des détails techniques très précis sur l'épaisseur des reliefs par rapport au fond et sur le travail des contours qui n'est pas identique selon tous les points d'accroche de la lumière afin d'animer la frise : cf. Cl. Rolley, *La sculpture grecque II. La période classique*, Paris, Picard, 1999, p. 91.

restitution frise le kitsch. Les figures des jeunes cavaliers sont plâtreuses et les principaux protagonistes historiques, assez peu convaincants, pour ne pas dire ridicules, tel cet Alcibiade frisotté et aux joues roses et rebondies qui occupe le premier plan. Néanmoins, il donne une tonalité assez convaincante aux couleurs de la frise en employant des tons des pigments naturels dont disposaient les Anciens.

Avec la figure de Phidias, Alma-Tadema se plaît à imaginer une « figure » universelle de l'artiste conforme aux idées de son temps, mais en réalité bien éloignée de la vérité historique. Nous savons, par les textes des Anciens eux-mêmes, que les termes d'art et d'artiste étaient, d'une part, inexistant dans le vocabulaire grec, le sculpteur étant désigné par le terme de *demiourgos*, « artisan » et que, d'autre part, le crédit que la société réservait à ces techniciens du savoir plastique³¹ était fort peu élevé, du moins à l'époque de Phidias. Ce dernier est nommé, dans les textes épigraphiques relatifs au chantier de l'Acropole, un *ergolabos*, c'est-à-dire un « entrepreneur ». Il n'en reste pas moins que certains de ces « artistes », comme nous les nommerions aujourd'hui et dont l'Antiquité, elle-même, établissait des répertoires, pouvaient être forts prisés, mais sans que leur statut en soit pour le moins enviable si nous nous reportons à cette citation de Plutarque³² :

Il n'y a pas un jeune homme bien né qui, pour avoir vu la statue de Zeus à Pise ou d'Héra à Argos, souhaite être un Phidias ou un Polyclète, ni un Anacréon, un Philémon ou un Archiloque, pour avoir pris plaisir à leurs poèmes.

La thématique du collectionneur d'art romain revient à plusieurs reprises dans le répertoire d'Alma-Tadéma. C'est une façon d'apporter une caution scientifique à son désir de faire revivre l'Antiquité en exposant des objets antiques qui l'avaient particulièrement frappé lors de son voyage en Italie, ainsi qu'il l'exprime lui-même :

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

³¹ On se reportera aux intéressantes synthèses proposées par les différents auteurs de Ed. Pommier (dir.), *Histoire de l'Art I. De l'Antiquité au XVIII^e siècle*, Conférences du Louvre, Musée du Louvre, Paris, Klincksieck, 1995.

³² *Vie de Périclès*, 2, cité par Cl. Rolley, « Le sculpteur et son public : artistes et artisans », in *La sculpture grecque I. Des origines au milieu du V^e siècle*, Paris, Picard, 1994, p. 57.

dois aussi m'appuyer sur l'archéologie. Je dois non seulement créer une mise en scène possible mais il faut aussi qu'elle soit probable³³.

Dans la toile intitulée *un Romain amateur d'art*³⁴, il s'amuse à se mettre en scène, en compagnie de sa première épouse dans un intérieur romain, près de l'*impluvium* de son *atrium*, d'où une stèle-fontaine, servant de socle à une statue, identifiable au *Faune dansant* de Florence³⁵, déverse de l'eau par une tête de lion. Il récidive l'année suivante avec *Un Romain amateur d'art (la statue d'argent)*³⁶ où il est encore ce Romain collectionneur de statuaire célèbre, puis, toujours dans cette période d'inspiration post-pompéienne, dans *La Galerie de sculpture*³⁷, Alma-Tadema endosse une fois de plus le rôle de l'amateur éclairé, accompagné de sa famille, au milieu d'un bric-à-brac de statues et bas-reliefs dont l'*Agrippine assise* du musée du Capitole³⁸. Ce télescopage entre le réel de l'objet archéologique et la fiction de son voyage familial dans le passé ne semblait pas gêner le peintre, bien au contraire il se plaisait à s'inscrire dans la lignée des amateurs du beau.

³³ V. G. Swanson, *op. cit.*, *supra*, n. 8, p. 44.

³⁴ Yale University Art Gallery, Opus LVII (1868).

³⁵ 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. Copie du III^e siècle d'un original en bronze, actuellement au Palais des Offices, attestée dans la collection médicéenne depuis le XVII^e siècle.

³⁶ Royal Academy, Glasgow Art Gallery, Opus LXV (1868).

³⁷ Dartmouth College, Hannover, New Hampshire, Opus CXXV (1874).

³⁸ F. Haskell, N. Penny, *op. cit.*, *supra* n. 34, p. 157.

III III

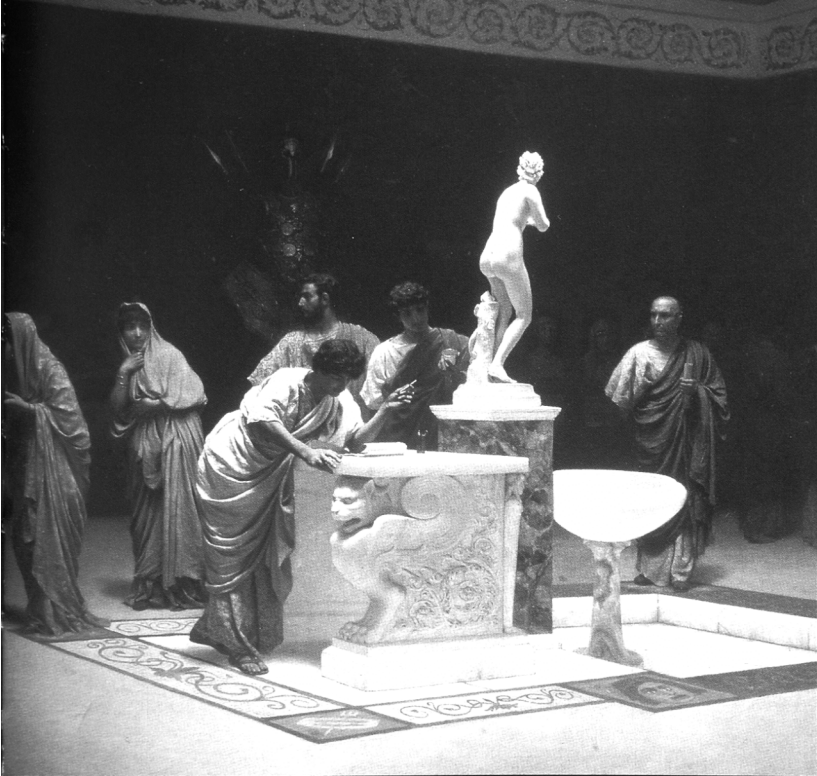


Dans autre tableau intitulé, *Une galerie de sculpture à Rome au temps d'Auguste*³⁹, trois personnages sont en train d'admirer une statue de bronze, étrangement semblable à la copie de marbre de *Sophocle*, conservée au Musée du Vatican. Dans sa galerie fictive, Alma-Tadema, faisant acte d'érudition, expose l'original et non la copie, indiquant ainsi la valeur de l'objet et sa rareté pour son acquéreur romain. Il réunit aussi des sculptures qu'il a pu admirer à Rome tels l'illustre *Laocoon*, exposé au Belvedere du Vatican, et en arrière plan, deux statues de femmes assises : l'*Agrippine assise* du Musée du Capitole et la *Pénélope* du Musée du Vatican. Ces statues étaient considérées comme des œuvres majeures par les voyageurs européens du XIX^e siècle. Aussi peut-on aisément imaginer Alma-Tadema allant les admirer à son tour, aidé par des guides érudits comme celui de Mrs Starke, *Travels on the Continent : Written for the use and particular of Travellers*, édité en 1820, et qu'il ne pouvait ignorer. Cet assemblage improbable de sculptures est un parfait reflet du goût du public de la première moitié du XIX^e siècle pour la statuaire gréco-romaine et de l'obsession d'Alma-Tadema pour ce sujet : une vingtaine de toiles exécutées entre 1867 et 1877 traite cette thématique de l'œuvre d'art antique et de ses amateurs et collectionneurs dans le monde romain. L'artiste n'était pas un cas isolé dans cet intérêt porté à la figure du collectionneur d'art car, au tournant du XIX^e et du XX^e siècle, le peintre Stepan Bakalowitsch illustrera également cette atmosphère d'esthétisme et d'érudition dans son tableau intitulé *l'Atrium de Mécène* où figure une Vénus du type *Médicis* vue de dos⁴⁰.

³⁹ Montréal, Musée des Beaux-Arts, Opus CXXV (1867).

⁴⁰ A. Schnapp, *op. cit.*, *supra* n. 20, p. 176.

III IV



La mise en exergue de l'objet archéologique permet à l'artiste de conforter son sens de l'esthétisme sans toutefois justifier de la véracité de son point de vue historique. Cela lui permet de s'inscrire dans la continuité des amateurs antiques du beau, tout en exposant sa propre conception du goût, dans une vision plus conforme aux orientations esthétiques de son époque qu'à la réalité historique du goût romain antique⁴¹. Alma-Tadema possédait une façon toute personnelle de

⁴¹ En témoignage, par exemple, la correspondance de Cicéron à son ami Atticus pour agrémenter sa *domus* d'œuvres d'art grecques ou le témoignage de Polybe, *Histoires*, IX, 10, 9 sur les butins de la prise de Syracuse, transformés en objets de collections artistiques par Marcellus. On se reportera dans ce même numéro à l'article de J. F. Géraud, *Varron, Verrès : collectionneurs*, in M. Kissel (dir.), *Journée de l'Antiquité II* (voir *infra*).

s'approprier certains objets antiques « préférentiels », en les installant dans plusieurs de ses compositions. Un grand cratère d'argent, provenant du trésor romain d'Hildesheim⁴², dont il possédait une copie, figurera à plusieurs reprises dans son travail. Ce document archéologique, découvert en Allemagne en 1868, montre que le peintre était au courant des grandes découvertes de son temps. Le cratère apparaît dans trois de ses œuvres à thématique dionysienne.

III V



Dans *Un hommage à Bacchus*⁴³, un jeune enfant romain va être initié aux rites de Bacchus. La scène se déroule sur une esplanade revêtue de marbre blanc et surplombant la mer, des îles montagneuses

⁴² Ce cratère en argent romain de 36 cm haut, de style néo-attique et daté du milieu du I^{er} siècle avant J.-C., fut découvert fortuitement à Hildesheim dans le Hanovre en 1868. Il faisait partie d'un ensemble de pièces d'argenterie d'un très grand raffinement. Le cratère, dont l'original est aujourd'hui perdu et dont seule la galvanoplastie est conservée à Berlin à l'Antikenmuseum, présentait un décor élégant de griffons donnant naissance à des rinceaux peuplés d'Amours pêcheurs. Cf. Fr. Baratte, *Manuel de l'École du Louvre. Histoire de l'art antique. L'Art romain*, Paris, Ecole du Louvre. Réunions des musées nationaux. La Documentation française, 1996, p. 40 ; A. Schnapp (dir.), *Histoire de l'art Flammarion. Préhistoire et Antiquité*, Paris, Flammarion, 1997, p. 487.

⁴³ Hambourg, Kunsthalle, Opus CCXCIII (1889).

dessinant l'horizon. Le récit iconographique se déroule entre une ménade brune, une peau de fauve nouée sur sa tunique, le fameux cratère d'argent d'Hildesheim à ses pieds, et un autel où les officiants attendent l'enfant. Entre ces deux pôles sont réunis des chœurs de ménades jouant du tambourin, des porteurs d'une outre vineuse gigantesque et des danseuses aux poses gracieuses, dont une jeune femme à l'opulente chevelure rousse. Alma-Tadema fait une fois de plus se rencontrer des objets archéologiques totalement anachroniques : une statue en porphyre, faisant office de brûle-parfum, un extrait du relief de la frise de la *Centauiromachie* du temple d'Apollon *Epikourios*, de Bassae en Arcadie⁴⁴ et la statue du plus jeune *Centaure Furietti* du Musée du Capitole⁴⁵. Ce florilège d'œuvres d'art, célèbres au XIX^e siècle et réunies en un musée imaginaire, mêlant allégrement les époques, les styles et les provenances, s'inscrit *a contrario* des vœux du peintre de nous transporter dans le passé par le biais d'une connaissance archéologique rigoureuse. Quant au thème de l'œuvre il fait entrer le spectateur dans le déroulement d'un rituel encore paisible mais où la présence des tambourins, annonce la frénésie de la danse à venir et les déchaînements plus violents des *bacchanales*. Un frisson de paganisme sensuel n'était sans doute pas pour déplaire à la prude société victorienne où les œuvres d'Alma-Tadema ne furent jamais ouvertement condamnées.

⁴⁴ Cl. Rolley, *op. cit.*, *supra* n. 26, p. 172-174. Le temple a été fouillé dès 1812 et les sculptures ont été envoyées à Londres. Dix des plaques de la frise de la cella représentent une Centauiromachie. Les sculptures sont datées d'environ 400 av. J.-C. Alma-Tadema reprend encore cet extrait dans une toile intitulée *Le Printemps* conservé à Malibu, Musée J. Paul Getty, Opus CCCXXVI (1894).

⁴⁵ F. Haskell, N. Penny, *op. cit.*, *supra* n. 32, p. 194-198. Il s'agit d'un ensemble de deux statues figurant des Centaures, un barbu et un plus jeune, découvertes au XVIII^e siècle à la Villa Adriana par Mgr Furietti, puis achetées par le pape Clément XIII pour le Musée du Capitole. Elles furent très en vogue en Angleterre ornant le vestibule de la Royal Academy à Londres.

III VI



Dans une autre oeuvre, intitulée *Les Femmes d'Amphissa*⁴⁶, le peintre s'attache à décrire, cette fois, une anecdote historique grecque, datée du IV^e siècle av. J.-C, à l'époque de la guerre sacrée delphique entre les Thébains et le tyran de Phocidé⁴⁷. Cette cité de Locride, proche du Parnasse, où avait lieu l'*oreibasia*, les rites dionysiaques nocturnes, avait protégé le retour d'un cortège de ménades, soucieuse de ne pas les voir enlevées par des troupes phocidiennes, en guerre avec Amphissa et présentes sur son territoire. Alma-Tadema décrit l'*agora* de la cité, au petit matin, alors que les ménades émergent doucement du sommeil, les femmes des citoyens leur apportant de quoi se sustenter. Les figurantes sont toutes de très jeunes femmes et jeunes filles aux longues chevelures bouclées et aux tuniques aux drapés impeccables, évoquant difficilement les longues séances de transe au milieu des futaies montagnardes, au contact de la boue, de la terre et des épineux⁴⁸. L'une des ménades, celle qui semble diriger le *thiasé*, a

⁴⁶ Williamstown, The Sterling and Francine Clark Museum, Opus CCLXXVIII (1887).

⁴⁷ Plutarque, *Œuvres morales*, 249-250.

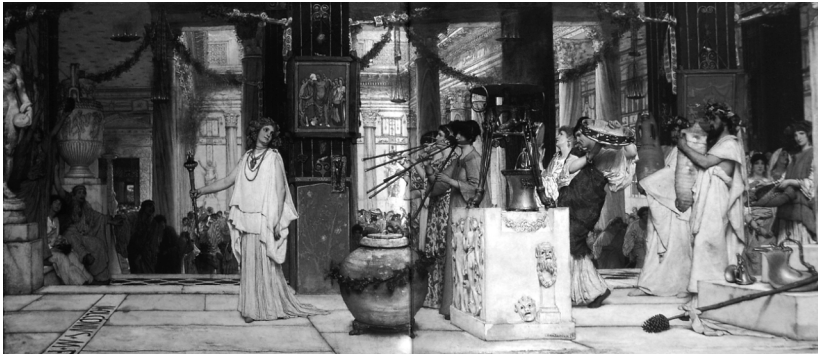
⁴⁸ Pour la description des rituels dionysiaques au féminin, on consultera l'excellent ouvrage de E. R. Dodds, « Appendice I. Le ménadisme » in *Les Grecs et l'irrationnel* (trad. de l'anglais par M. Gibson), Paris, Flammarion, 1977,

les traits de Laura, la seconde femme du peintre. Indubitablement, le peintre se plaît à déguiser son présent en passé antique et à développer un climat sensuel, légèrement agrémenté d'érotisme, dans cet assemblage de jeunes beautés chastes et alanguies. Nous sommes pourtant bien loin du monde antique et ce n'est pas l'assortiment anachronique du cratère d'Hildesheim ni des vases attiques et italiotes qui peuvent ajouter une quelconque véracité à la scène.

Dans quel univers l'artiste veut-il nous faire entrer ?

Tandis que la peinture d'histoire ne s'était pas réellement préoccupée, jusqu'alors, des décors, le XIX^e siècle cherchait à tout prix à accorder aux vestiges archéologiques une caution scientifique dans ses reconstitutions historiques. Les tableaux regorgent donc d'un grand nombre de monuments ou d'objets d'art appartenant à la mémoire collective d'un public cultivé, désireux de retrouver sa propre vision de l'Antiquité. Dans le cas d'Alma-Tadema les scènes sont agrémentées d'une sélection personnelle d'extraits archéologiques, coupés de leur appartenance réelle à des monuments (morceaux choisis de frises) et d'objets exhumés en son temps (le cratère d'Hildesheim) ou admirés dans les musées qu'il connaissait.

III VII



p. 265-278 ; Voir aussi W. F. Otto, « Dionysos et les femmes » in *Dionysos, le mythe et le culte* (trad. de l'allemand par P. Lévy), Paris, Gallimard, coll. Tel, 1992, p. 180-189.

Son tableau intitulé *La fête de la vendange*⁴⁹ est un des plus beaux fleurons de ses pastiches antiques réunissant des objets réels et évoquant, par son décor, le voyage à Pompéi. Il s'agit d'une procession en l'honneur de Bacchus sous le péristyle d'un *atrium* chez les Holconii, une des grandes familles de Pompéi ainsi que le précise l'inscription sur le sol. Une foule en liesse attend le cortège que va mettre en branle une prêtresse, couronnée de pampres, tenant une torche. Elle se tourne vers une formation musicale de joueuses d'*aulos* (double flûte) et de tambourin. Le décor est extrêmement soigné et foisonne d'objets archéologiques que nous reconnaissons sans qu'ils soient toujours soigneusement copiés des originaux. Sur un autel de marbre, ornés de bas-reliefs et de masques de théâtre, des offrandes brûlent dans un grand trépied en bronze. Sous le trépied se trouve une *situla* (seau) en argent, et un beau *pinax* (tableau) accroché à un des piliers du péristyle figure une scène bacchique. Sous le tableau, le peintre a suspendu un *ex-voto* figurant une jambe en métal comme on pouvait encore en trouver dans de nombreuses boutiques napolitaines, destiné à être déposé dans les églises pour guérir un membre malade. Bacchus est aussi métaphoriquement présent dans un grand vase à vin, en terre cuite, ceint d'une guirlande de feuilles de vigne et chapeauté d'un couvercle rond mais dépourvu de scène figurée. Il ne correspond à aucune forme archéologique répertoriée pas plus qu'un grand vase en marbre décoratif, évoquant les célèbres œuvres néo-attiques que sont le *Vase Borghèse* et le *Vase Médicis*⁵⁰ mais dans une typologie plus proche de celle des cratères à volutes italiotes funéraires que des cratères en calice attiques. Le décor sculpté par Alma-Tadema sur son cratère figure une transe ménadique. Sur le mur opposé du péristyle on peut discerner des statues d'empereur dont l'une n'est pas sans rappeler celle d'Auguste dite de *Prima Porta*⁵¹, statue qu'il reprend d'ailleurs dans une autre de ses toiles.

⁴⁹ Hambourg, Kunsthalle, Opus LXXXI (1870).

⁵⁰ F. Haskell, N. Penny, *op. cit.*, *supra* n. 32, p. 347-349. Voir aussi J. J. Pollit, *op. cit.*, *supra* n. 15, p. 154-186 ; D. GRASSINGER, *Römische Marmorkratere*, Mayence, Ph. von Zabern, 1991, au sujet de ce style, dit néo-attique, correspondant à une production athénienne destinée au marché romain des I^{er} et II^e siècles av. J.-C.

⁵¹ Fr. Baratte, *op. cit.*, *supra* n. 35, p. 104-105. Il s'agit de la copie, en marbre, d'un original en bronze découvert dans la villa de Livie et créé peu après 20 av. J.-C. lors de la restitution aux Romains des enseignes de leurs légions par les Parthes qui les avaient vaincus à Carrhae en 53 av. J.-C. Cette statue de l'empereur victorieux devait effacer l'humiliation causée à l'armée romaine, ce que

Ainsi, ces tableaux d'inspiration religieuse dionysiaque, sont contemporains de sa découverte de l'Italie et surtout de Pompéi et d'Herculanum, avant son installation définitive à Londres. On est tenté d'y retrouver une Antiquité reflétant avant tout les connaissances non plus livresques mais tangibles du peintre devant les sites qui l'ont profondément marqué et dont il va développer l'atmosphère lumineuse dans son travail ultérieur.

III VIII



Autant les hommes de la Renaissance et des siècles ultérieurs avaient fait un grand usage des paysages de ruines pour en faire ressortir la vanité des hommes et la mélancolie du temps, autant les artistes du XIX^e siècle vont concevoir des mises en scènes, par leurs rencontres avec les sites antiques, majoritairement romains, pour habiter ces lieux de personnages historiques ou de simples figurants. Peu importe les anachronismes : l'objet antique, le vestige du monument sont des marqueurs symboliques suffisamment évocateurs pour inspirer l'imaginaire au détriment du réel historique. Je pense notamment au peintre Anselm Feuerbach, appartenant au groupe dit des *Deutsch-Römer*, ces Allemands-Romains, actifs dans les années

célébrent les reliefs figurant sur la cuirasse de la statue. Voir aussi P. Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder*, Munich, C. H. Beck, 1990.

1870 et auxquels on peut rattacher Arnold Böcklin. Leurs références à l'Antiquité ne cherchent qu'à provoquer des atmosphères oniriques et non historiques.

Dans son tableau intitulé *Le banquet de Platon*⁵², Feuerbach, tout comme Alma-Tadema, brosse un décor à la romaine pour accueillir les protagonistes de son *symposion* athénien. Des tableaux néo-pompéiens ornent les murs d'une salle de banquet ouvrant sur un péristyle totalement imaginaire. Un vase d'inspiration attique, à figures rouges, mais de forme répertoriée, se trouve au pied d'un des lits de banquet. Un jeune banqueteur (Alcibiade ?), revêtu d'une toge romaine et d'un manteau, tient une coupe d'argent ornée d'une figurine en forme d'Eros. Tout est le fruit d'une pure recomposition et la palette bleutée et plombée du peintre nous transporte dans un ailleurs irréel.

Cette vogue de l'espace antique animé est totalement familière à Alma-Tadema qui va investir sur ses toiles un cadre antique supposé, fortement idéalisé, afin de rendre compte des paysages et des couleurs du passé. On a vu le peintre inspiré par ses voyages et ses visites dans les musées italiens, ébloui par la qualité et les couleurs des marbres romains, dont il effectuera de nombreux relevés et dont il travaillera inlassablement la texture, se rendant maître des effets marmoréens les plus délicats. On sait, par ses carnets de voyage, qu'il prit aussi de nombreuses photos des sites qu'il visita. Plus concret qu'imaginatif, à la manière de ses prédécesseurs romantiques et de ses successeurs symbolistes, Alma-Tadema va nous transporter dans le passé par des coloris éclatants pour lesquels il va créer de nouvelles mises en scènes intimistes et sensuelles.

⁵² Karlsruhe, Landesmuseum, cf. A. Schnapp, *op. cit.*, *supra* n. 20, p. 56.

LES LUMINEUSES COULEURS DE L'ANTIQUITE

III IX



C'est dans son atelier au dôme d'aluminium que le peintre va travailler ses toiles aux couleurs les plus éblouissantes, évoquant les extérieurs méditerranéens, avec une prédilection marquée pour les arrière-plans marins. Lorsqu'Alma-Tadema réalise *Attente*, en 1885⁵³, les artistes européens peignent depuis longtemps sur le motif. Les paysages de Corot, à Rome, dès 1843, sont un témoignage précieux de cette approche sensible des peintres aux lumières italiennes, sans parler, bien sûr, des peintres orientalistes, tels Chasseriau ou Fromentin qui partent en Algérie, en 1846, fascinés par le soleil et le ciel de l'Afrique pour y croquer des aquarelles qui leur serviront à l'élaboration de futurs tableaux. En Angleterre, à partir de 1849, le groupe des jeunes Préraphaélites, s'attachant au principe pictural de la fidélité au « vrai », théorisé par Ruskin avec l'école du *birdnest*, et exposé dans son ouvrage *Les Peintres modernes*, publié entre 1843 et 1847, vont s'appliquer à capter les lumières d'après la nature. Leurs paysages accueillent des scènes inspirées de la Renaissance italienne ou de la Bible. Enfin, en 1853, les peintres de l'école de Barbizon, menés par l'ancien peintre « pompier » Thomas Couture, vont partir saisir les coloris des paysages, peints directement sur le motif et qui ne doivent leur luminosité qu'à l'air, la lumière et les végétaux qu'ils ont sous les yeux.

Alma-Tadema avec son extrême habileté technique, servie par une grande aptitude à restituer, de mémoire, les nuances des lumières méditerranéennes, nous transporte avec ravissement dans une virtuose palette de bleus intenses. Mais est-ce vraiment l'Antiquité ?

La toile *Attente* réunit la blancheur éclatante du marbre d'une exèdre, sur une terrasse dominant la mer, aux couleurs bleutées d'une matinée méditerranéenne. Nous en percevons toute l'aveuglante lumière, d'autant que la jeune personne, scrutant l'horizon, a jugé bon d'en atténuer la réverbération en abritant ses yeux de sa main en visière. Elle est vêtue d'une tunique crème ce qui permet au peintre de jouer des subtiles nuances entre le tissu de son vêtement et la clarté laiteuse du marbre sur lequel elle est assise. Au loin, on peut distinguer une côte escarpée et une ville portuaire vers laquelle la jeune fille dirige son regard. La branche d'un arbre de Judée en fleurs, avec son ton rose vif, fait chanter les camaïeux bleus et blancs de la scène. Une dizaine d'années plus tard, Le peintre reprendra la même thématique dans *Ses yeux accompagnent ses pensées et elles sont toujours loin*⁵⁴ : une

⁵³ Collection particulière, Japon, Opus CCLXVI (1885).

⁵⁴ Collection particulière, (1897).

pergola de marbre remplaçant l'exèdre où se tient une autre jeune fille, également rêveuse. On peut aisément s'imaginer sur les hauteurs de Capri ou d'Ischia où la famille d'Alma-Tadema aimait à s'échapper des brumes londonniennes, mais il est plus difficile de se dire transporté dans le monde antique.

III X



Dans *Poissons argentés*⁵⁵, contemporain du précédent tableau, trois jeunes femmes se sont réunies sur une terrasse, agrémentée là encore d'une exèdre, et donnent à manger à des poissons qui se pressent dans un bassin rond, figuré en premier plan. Nous retrouvons les mêmes éléments architecturaux, ce marbre au rendu sans pareil et des figurantes gracieuses et indolentes. Elles déploient toutes les nuances délicates de coloris pastels dans leurs tuniques et leurs voiles : rose dragée, parme, crème et imprimés, ton sur ton, beige. La jeune fille occupée à nourrir les poissons est coiffée d'un bandeau à la grecque, une *sphendonè*, celle qui est allongée sur l'exèdre porte une couronne de fleurs pour retenir ses boucles. Le bleu saphir de la mer est comme rafraîchi par la pâleur du marbre et la texture fine des vêtements.

Alma-Tadema a inscrit sur le cadre du tableau ces vers du poète Wordsworth, assez énigmatiques, il est vrai, dans ce contexte plutôt frivole⁵⁶ :

Où, sensible à chaque rayon
 Qui frappe cette mer minuscule,
 Vos panoplies écaillées remboursent
 Le prêt à un taux usuraire

Sa technique picturale imparable fut louée par ses contemporains et détracteurs comme le Pré-raphélite Sir Edward Burne-Jones, lorsqu'il reconnaît :

Aucun homme n'a jamais rendu avec autant de force l'effet de la lumière solaire sur le métal et sur le marbre⁵⁷.

Un critique d'art contemporain ajoutant :

Aucun brouillard, aucune vapeur n'atténuent l'intensité et la linéarité des ombres que les murs et les arbres projettent et nous ne pouvons en cet instant nous rappeler un seul exemple de sa peinture dans lequel le temps n'est pas assez beau pour convenir au tempérament d'un lézard⁵⁸.

Pour Alma-Tadema tout se passe comme si un rayonnant optimisme devait transparaître dans ses reconstitutions de l'espace paysager

⁵⁵ Manchester, City Art Galleries, Opus CCCLXXIII (1903).

⁵⁶ Détail cité par R. J. Barrow *in opus. cit., supra* n. 8, p. 181.

⁵⁷ Cité dans R. Ash, *op. cit., supra* n. 8, p. 23.

⁵⁸ Edmund Gosse, « Laurens Alma-Tadema », *The Century Magazine*, New York, 1894, cf V.G. Swanson, *op. cit., supra*, n. 8, p. 43.

antique. Les figurantes de ces deux toiles pourraient tout aussi bien être de jeunes femmes victorienne en villégiature dans le golfe de Naples que des jeunes Romaines. Une fois sortis de leur contexte de colonnades, de péristyles ou de villas pompéiennes, ses personnages « hurlent le faux » comme l'affirme Paul Veyne à propos du roman historique. Si Alma-Tadema se plaît au thème de la reconstitution c'est aussi sans doute qu'il n'aime pas l'idée de la ruine, induisant nécessairement une méditation sur la notion de temps et de la destinée humaine, une médiation s'instaurant entre l'homme et le passé antique par ces vestiges qu'il côtoie, qu'il visite ou qu'il peint⁵⁹. Les peintres en ont cherché, de diverses manières, à rendre l'essence philosophique de la fragilité humaine. A l'inverse, Alma-Tadema préfère aborder cet aspect du passé sous un angle esthétisant, par le recours aux objets, auxquels l'histoire, depuis le monde romain collectionneur, a attribué un statut de beauté et de prix ou par des vues solaires de l'espace méditerranéen. Il n'y a pas, chez Alma-Tadema, de paysage moral, de paysage d'idée pas plus que d'espaces oniriques ou dramatiques pour percevoir cet ailleurs antique ; le paysage « tadémien » est joyeux, animé d'un éternel printemps de fleurs, ainsi que le précisent les vers du poème *Dédicace* d'Algernon Swinburne⁶⁰ que le peintre a inscrit sur le cadre de son tableau intitulé *Le Printemps*, daté de 1894⁶¹ :

Dans un pays où les couleurs et les histoires sont claires,
 Dans une région où les heures ne s'assombrissent pas,
 Là où la terre revêt une parure de gloire
 Et bruit un murmure de fleurs musicales⁶².

Le ton est donné : l'Antiquité du peintre est un pays de lumière où le génie créatif des sculpteurs et des poètes a pu s'épanouir avec gloire, où les hommes, des créateurs ou des esthètes, semblent s'effacer derrière un souriant monde juvénile d'enfants et de jeunes femmes. Son passé est celui du luxe et du raffinement. Il dépeint le sentimentalisme d'une bourgeoisie victorienne aisée et cultivée, dénuée de

⁵⁹ Parmi les dernières œuvres de sa vie, juste avant « poissons argentés », il peint une toile intitulée « Parmi les ruines » (Opus CCCLXXII).

⁶⁰ Ce poète jugé « sulfureux » par la société victorienne était affilié au mouvement préraphaélite.

⁶¹ Malibu, J. Paul Getty Museum, Opus CCCXXVI (1894).

⁶² Il s'agit d'un extrait de *Dedication* dans *Poems and Ballads* de 1865 dans une traduction proposée par A. de Gorter in R. Ash, *op. cit.*, *supra* n. 8, pl. 28.

questionnements métaphysiques et d'imagination mélancolique que pourrait induirent les représentations du passé.

On lui opposera certains de ses contemporains, tel Puvis de Chavannes, qui réussirent à évoquer le monde antique par le recours à l'évasion onirique.

Le bois sacré cher aux arts et aux Muses est exposé au Salon de 1884, à Paris. C'est une commande pour le nouvel escalier du musée des Beaux-Arts de Lyon, composé de trois volets dont cet autre, au titre évocateur de *Vision antique*. Les Muses du *bois sacré* adoptent un aspect fantomatique, tant dans la couleur évanescence de leur toilette que dans leurs attitudes supra-humaines, volant dans un espace opalescent en jouant de la lyre, ou, prosaïquement réunies dans ce bois, aux coloris fanés, orné d'une structure architecturale d'inspiration néo-antique. Il ne subsiste aucune ambiguïté pour le spectateur, lequel ne pourra confondre son présent avec ce passé imaginaire.

Alma-Tadema nous paraît finalement en décalage avec son sujet historique en voulant apporter un trop grand réalisme à son cadre paysager car, en peignant de « vrais » paysages méditerranéens comme toile de fond à ses personnages, il nous enlève les étapes nécessaires à notre voyage dans le passé. Nous avons besoin d'un tamisage pictural de la lumière et des espaces pour les penser ailleurs que dans notre présent. Le roman de la *Gradiva*, où l'auteur imagine l'apparition d'une jeune pompéienne dans la vapeur lumineuse du plein midi d'un été caniculaire, nous invite plus profondément au passage vers le monde mort du passé antique car il en a saisi le poignant décalage :

Comment est constituée l'enveloppe physique d'un être qui est à la fois mort et vivant – et encore pour ce dernier cas, seulement durant l'heure de midi propice aux fantômes ?⁶³.

Dans son Antiquité revisitée, Alma-Tadema s'applique à gommer l'idée sous-jacente de la mort, pourtant inhérente au sujet. Il occulte même un certain travail de remémoration, un souci de traduction et d'honnêteté dans l'aveu d'ignorance auquel se doit l'historien du passé. Son engouement pour le monde des Anciens, bien qu'il en ait aussi traité les thèmes funestes comme *Le père désespéré*⁶⁴ ou encore *La Mort des premiers-nés*, élue « peinture de

⁶³ S. Freud, *Le Délire et rêve dans la Gradiva de W. Jensen* (trad. de l'allemand par P. Arhex et R. M. Zeitlin), Paris, Gallimard, 1986, p. 87.

⁶⁴ Johannesburg, Art Gallery, Opus X (1859).

l'année »⁶⁵, en 1872, par le *Pall Mall Magazine*, prennent l'Égypte ancienne pour cadre, mais restent par trop anecdotiques. Il lui manque cette distanciation nécessaire, ce filtrage psychologique dans le souci du réel recomposé que critique Chateaubriand en jugeant trop pragmatiques les historiens de son temps :

La société demeure inconnue, si l'on ignore la couleur du haut de chausse du roi et le prix du marc d'argent. Cet historien doit savoir non seulement ce qui se passe dans sa patrie, mais encore dans les contrées voisines, et parmi ces détails, il faut qu'une idée philosophique soit présente à sa pensée et lui serve de guide ; voilà les inconvénients de l'histoire moderne, ils sont tels qu'ils nous empêcheront peut-être d'avoir jamais des historiens comme Thucydide, Tite-Live et Tacite ; mais on ne peut éviter ces inconvénients, et force est de s'y soumettre⁶⁶.

Alma-Tadema voulait *se transporter dans les temps disparus... et faire revivre la vie ancienne*. Ces temps supposent des lieux de vie, des vêtements, des paysages mais aussi des actes.

Pour l'artiste les lieux de vie se résument à des scènes d'intérieur où s'accumulent les objets d'art antique ou à des espaces paysagers, aperçus depuis des jardins décorés de marbres, sous des cieux immanquablement azurés. Les vues d'ensemble et les reconstitutions de villes ne l'inspirent pas, ce sont les détails qui lui suffisent à camper une atmosphère, définissant un temps et un ailleurs historiques. Les vêtements de ses protagonistes font chatoyer les étoffes brodées, les coloris pastels. Il inspirera d'ailleurs la mode victorienne par ses modèles pour des robes de satin, « à la Tadema », réalisées par Liberty à Londres et composera des vêtements pour de célèbres comédiennes de son temps. Il sera également sollicité pour créer des décors de théâtre, comme le *Coriolan* mis en scène par sir Henry Irving, en 1880, pour lesquels il opéra pour une architecture et des objets archéologiques étrusques⁶⁷, même si ce héros de la Rome du V^e siècle av. J.-C. combattit les Volsques et non les Etrusques. Les Etrusques étant à la mode en Angleterre, Alma-Tadema, fidèle à son méticuleux souci de réalisme archéologique, s'inspirera des dernières découvertes des

⁶⁵ Amsterdam, Rijksmuseum, Opus CIII (1872).

⁶⁶ « Etudes ou discours historiques », Préface T. I in *Ceuvres complètes*, t. IV, 1831, cité par S.A. Leterrier, *Le XIX^e siècle historien. Anthologie raisonnée*, Paris, Belin, 1997, p. 164.

⁶⁷ Une aquarelle d'un décor de scène pour *Coriolan* est actuellement conservé au Victoria and Albert Museum de Londres.

tombes peintes de Tarquinia, de Volterra, de Vulci et de Cerveteri, réalisées entre 1820 et 1892, de ses propres voyages, ainsi que des détails sur les différents sites, réunis dans le célèbre roman de George Dennis, *The Cities and Cemeteries of Etruria*, publié en 1848, la bible de tous les voyageurs érudits en terres étrusques. Une fois encore, Alma-Tadema montre toutes les ressources qu'il peut tirer de la science archéologique de son temps dont il est l'observateur appliqué.

L'Antiquité d'Alma-Tadema est donc bien un décor dans lequel il peut faire évoluer des personnages familiers, ses proches ou les représentants de la société victorienne. Ces derniers, notamment pour les sujets féminins, quand ils ne sont pas les portraits de son épouse, de ses filles ou de ses modèles anglais, adoptent rarement un type méditerranéen⁶⁸, voire africain.

Tout se passe comme si le peintre ne pouvait intégrer des données trop réalistes ou exotiques dans l'élaboration de ses compositions, pour des raisons qu'il semble lui-même définir comme étant d'ordre esthétique plus que raciales, même si elles nous semblent choquantes aujourd'hui.

Dans une lettre écrite par l'artiste, lors de son voyage en Egypte, en 1903, il constate, comme s'il s'agissait d'un manquement au goût et à l'harmonie de sa palette :

...Plus les gens ont la peau foncée, plus leurs vêtements sont noirs. J'ai vu sur la retenue d'eau deux bateaux remplis de Soudanais, tous habillés de noir, mais leurs visages étaient encore plus noirs, leurs vêtements paraissaient gris : ils devaient avoir été noircis de frais le matin même⁶⁹.

L'Antiquité d'Alma-Tadema ne pouvait choquer l'*Establishment* victorien car elle lui dépeignait un monde antique à son image, conquérant mais créatif, païen mais pieux, peuplé d'une foule de personnages au teint clair (à l'exception de certains esclaves égyptiens), habitant des demeures luxueuses :

Nous rêvons tous d'habiter dans des pièces de marbres, quand on parle de vous, lui écrivait un de ses correspondants⁷⁰.

⁶⁸ Pour les femmes brunes il fera appel au même modèle, l'italienne Antonia Cura, connue des ateliers des peintres londoniens.

⁶⁹ G. V. Swanson, *op.cit.*, *supra*, n. 8, p. 29.

⁷⁰ *Idem*, p. 48.

Ce même public ne voulait pas s'imaginer le monde antique tel qu'il l'avait réellement été, avec son brassage de populations diverses et métissées et où il n'était pas rare de croiser des Sénateurs africains sur le Forum romain pas plus qu'une plèbe nombreuse, sale, violente. Il lui a été parfois reproché, même avec virulence, cet aspect mièvre et inexpressif qu'adoptaient ses personnages, manquant d'aspiration, de passion ou d'idéal, comme Oscar Wilde se faisant critique de l'exposition de 1877 à la Grosvenor Gallery :

...le dessin d'Alma-Tadema, qu'il s'agisse d'hommes ou de femmes, est ignoble. Il ne m'est pas possible de laisser mettre mon nom au bas d'un article qui dit qu'il est un remarquable dessinateur...⁷¹.

III XI



En revanche, ses thématiques antiques pouvaient laisser croire à une certaine liberté de mœurs, dénuée du pesant joug du puritanisme anglais où les femmes pouvaient s'affranchir de l'excessive pudeur

⁷¹ V. G. Swanson, *op. cit.*, *supra*, n. 8, p. 53.

victorienne. Ainsi, dans la scène de genre intitulée *Strigile et éponge*, trois jeunes femmes nues prennent un bain en jouant dans un bassin à la romaine, surmonté d'une fontaine de bronze dont le modèle est exposé au Musée de Naples⁷². Cette thématique de la baignade des trois jeunes femmes — son épouse est représentée en premier plan — restait dans la norme honorable de la morale de son époque, les thèmes antiques étant un prétexte admis pour exposer des nudités féminines. Une seule de ses œuvres fut jugée choquante, mais il est vrai par l'évêque de Carlisle, *Le Modèle du sculpteur*, représentant une jeune femme nue, debout, dans une pose « ingresque », face au spectateur, mais offrant son dos et ses fesses au regard de l'artiste, à la manière d'une Vénus *callipyge* :

Mon esprit a été terriblement préoccupé ces temps-ci par l'exposition de la Vénus nue d'Alma-Tadema (« Le Modèle du sculpteur »)...Si l'on peut se montrer indulgent envers les nus d'un maître ancien, l'artiste vivant qui expose une représentation grandeur nature, quasi photographique, d'une belle jeune femme nue, paraît à mon esprit dépourvu de sens artistique, pour le moins empreint de quelque malignité⁷³.

Le trouble exprimé par l'homme d'église devant tant de réalisme charnel était sans doute à la hauteur du plaisir que s'autorisait le public devant cette plastique évocatrice, mais nimbée de références antiques. Selon le critique d'art américain, qui écrivit entre 183 et 1894 sur le peintre, également fort prisé de la société de la Nouvelle-Angleterre :

Ses tableaux devaient représenter la vie...non pas la vie d'aujourd'hui, mais une vie tout aussi réelle mais bien plus belle⁷⁴.

Ou encore, un critique anglais, en 1879, expliquant l'attrait du public pour les œuvres d'Alma-Tadema :

[... Il sait] comment nous fasciner et nous intéresser...et ne trouve pas son inspiration dans la fumée et la saleté et dont les couleurs restent claires et fraîches au milieu de l'air sinistre du dehors, qui satisfait notre sens de l'harmonie et de l'ordre, qui ennoblit enfin notre goût par la sensation du beau⁷⁵.

⁷² Londres, British Museum, Opus CXCVII (1879).

⁷³ Cité par V. G. Swanson, *op. cit.*, *supra* n. 8, p. 22.

⁷⁴ *Idem*, p. 45.

⁷⁵ V. W. Crommelin, *ibidem*, p. 19.

L'engouement de son public résidait dans ce mélange subtil que leur apportait Alma-Tadema entre le plausible de situations humaines permettant de rapprocher les hommes du XIX^e siècle de ceux du passé antique, combiné à l'attrait d'une représentation de la beauté dont la référence classique était pour le moins rassurante.

Alma-Tadema a visiblement tenu son pari auprès du public de son temps : *savoir à quoi ressemblaient les Grecs et les Romains* puisqu'il fut couvert d'honneurs académiques de son vivant, consacré chevalier en 1899⁷⁶, il recevra l'Ordre du mérite, en 1905, d'Edouard VII pour son *Moïse sauvé des eaux*. Pourtant l'artiste n'a pas particulièrement brillé par des positions avant-gardistes dans une fin de XIX^e siècle pourtant fertile en innovations picturales. Il existe un profond décalage entre son travail, classé et reconnu comme académique, et les tendances picturales des mouvements indépendants anglais tels les Ecoles *New English* et *Camden Town*, et surtout, le *Birdnest* des Préraphaélites. Il ne semble pas avoir été affecté non plus par l'Impressionnisme ou le Pointillisme. Aussi, son influence sur la peinture de son temps, sera quasi inexistante, dans une période artistique mouvementée où se sont succédé les grandes ruptures artistiques que furent le Fauvisme et le Cubisme.

Alma-Tadema meurt en 1912, sa dernière toile s'intitulant *Préparatifs dans le Colisée*. Cette même année Marc Chagall arrivait à Paris, les Futuristes italiens présentaient leur première exposition à la galerie Berheim-Jeune, et Braque et Picasso proposaient leurs collages simultanés... C'est dire l'abîme qui le séparait des artistes de son temps.

Il se percevait avant tout comme un peintre de genre antique et un portraitiste n'ayant cessé de montrer que les vieux Romains étaient de chair et de sang comme nous, et agissaient sous l'effet des mêmes passions et des mêmes émotions.

Cette obstination dans le choix des thématiques antiques⁷⁷ en fait un peintre considéré aujourd'hui comme original et dont les qualités techniques sont indéniables. Le charme de son travail réside dans cette assimilation à un monde antique de substitution. On peut le qualifier d'anecdotique ou de superficiel, mais il possède le mérite de nous avoir rendu palpable les couleurs d'une prétendue Antiquité où chacun reste

⁷⁶ Il sera le septième artiste des Pays-Bas à recevoir cette consécration après des talents tels que Rubens et Van Dyck.

⁷⁷ On peut dénombrer plus de trois cents thèmes d'inspiration antique sur les quatre cent sept toiles qu'il réalisa.

libre de faire évoluer des jeunes femmes en draperies colorées. Laissons pourtant à Gustave Courbet le mot de la fin lorsqu'il explique qu'on ne peut faire revivre le passé :

Toute époque ne peut être peinte que par ses propres artistes. Je veux dire par ceux qui l'ont vécue.