

La révolution Grecque

PAR EMMANUEL DAYDÉ





MUSÉE DU LOUVRE.
DU 2 DÉCEMBRE 2010
AU 14 FÉVRIER 2011.

***L'Antiquité rêvée –
Innovations et résistances
au XVIII^e siècle.***

Commissariat général :
Marc Fumaroli et Henri Loyrette
Commissariat scientifique :
Guillaume Faroult, Christophe
Leribault et Guilhem Scherf

Joseph-Marie Vien.

La marchande d'amours.

1763, huile sur toile, 116 x 141 x 8 cm.

Galerie de peinture, château de Fontainebleau.



La modernité passe par l'Antiquité. Par trois fois, l'art occidental s'est réinventé en allant s'abreuver à la source gréco-romaine, devenant renaissant au XV^e siècle, classique au XVII^e et néoclassique au XVIII^e. Si le musée du Louvre a choisi d'approfondir le seul XVIII^e, l'histoire de cette modernité à rebours se poursuit encore au XX^e et jusqu'à ce début de XXI^e siècle.

On n'en a jamais fini avec la Grèce. Mais comment comprendre que ces mouvements successifs, qui tous se veulent modernes, aillent s'appuyer sur un art disparu depuis 1 000 à 2 000 ans ? La réponse en est fournie par Emmanuel Kant : "Est sublime ce en comparaison de quoi tout le reste est petit." Et petit, non décidément, le XVIII^e siècle ne peut se résoudre à l'être, surtout après le Grand XVII^e Siècle. On a trop souvent l'habitude d'identifier le siècle des Lumières avec les alanguissements supposés du style rocaille, ses lignes incurvées et ses couleurs pastel, son goût du confort et sa surcharge décorative. Mais le XVIII^e a été un champ de bataille entre tenants du délice rococo et prophètes de l'effroi néoclassique. Face à

Boucher ou Fragonard, de très nombreuses tendances se sont illustrées avec Füssli ou Serget, avant que ne triomphent David ou Canova. En même temps qu'un changement politique violent, la Révolution française, qui clôt le siècle, a aussi été une révolution esthétique.

Ci-dessus :

Augustin Pajou. *Neptune irrité*.

1767, marbre, 78 x 38 x 41 cm. Musée des Beaux-Arts, Lyon.

Ci-contre :

Johann Heinrich Füssli. *Le cauchemar*.

1782, huile sur toile, 101 x 126 cm. Institute of Arts, Detroit.



Cette révolution, qui s'appuie sur la redécouverte d'une Antiquité de plus en plus réelle et de moins en moins rêvée, a saisi tout le XVIII^e siècle, avant d'imposer, non sans mal, sa grandeur terrible.

En 1711, on exhume Herculaneum. En 1733, Pompéi. L'Antiquité n'est plus un mythe, mais un fragment désormais compact, en marbre et en couleur, du réel arraché à l'oubli. Si les milieux philosophiques continuent d'avoir des vues très littéraires sur l'Antiquité, d'autres, comme le comte de Caylus, anticomane militant, incitent à retrouver "le grand, le sublime, et par conséquent le simple" en allant étudier minutieusement des pièces antiques. Tout d'abord traité de charlatan et "d'antiquaire", Caylus met fin au "mauvais goût" rocaille, qui s'impose depuis la France de la Régence sur toute l'Europe. Conspuant le Paris impur et efféminé de Watteau et de Boucher, ce royaliste bon teint consacre le retour du "grand goût" classique du siècle de Louis XIII et Louis XIV. En Angleterre, où l'architecte Inigo Jones avait ramené dès la fin du XVII^e la vogue des villas palladiennes, on réalise que ces beaux palais

vénitiens ne respectent guère le plan antique. Et tandis qu'au milieu du siècle, Nicholas Revett et James Stuart relèvent, sur place et avec précision, les temples antiques d'Athènes, naît à Londres un *Greek Revival* : le néoclassicisme finit par faire figure d'école nationale. Ancien élève à Rome de Piranèse et de ses ruines fantastiques, l'écossais Robert Adam se fait le prophète de ce jeune mouvement. Paris tarde quelque peu à lui emboîter le pas. Entre 1755 et 1776, Soufflot simplifie et épure l'architecture en privilégiant fronton, verticales et colonnades sur le chantier de Sainte-Geneviève – avant que celle-ci ne soit transformée à la Révolution en Panthéon. Ce vocabulaire "à la grecque", enfin décliné sous le règne de Louis XVI dans les arts décoratifs en trépièdes, lits, lampadaires et même coiffures, trouve son aboutissement chez Greuze ou chez Vien. Alors même que Boucher est nommé par Louis XV, à l'encontre de l'évolution du goût ambiant, "Premier peintre du roi" en 1765, c'est Joseph-Marie Vien qui restaure pour Diderot la peinture française. S'inspirant de la simplicité des fresques d'Herculaneum ou de la →



linéarité des bacchantes entrevues sur le chantier de fouilles de Pompéi, Vien peut être considéré comme le père du néoclassicisme. Sa *Marchande d'amours*, avec son côté froid et poli, ses nez grecs roses, ses colonnades grises, ses meubles et autre cassolette à têtes de bélier tirés de l'archéologie, fit naître un frisson nouveau au Salon de 1763. Bien que se disant transcrite d'une peinture antique récemment retrouvée à Baïes, dans la baie de Naples, et gravée ensuite sur ordre du comte de Caylus, cette idylle à la mièvrerie bien libertine n'échappe pas à une certaine forme d'érotisme rocaille. En attestent le bras d'honneur lancé par l'angelot ou le geste de la femme "relevant sa tunique à l'endroit de...", comme le remarque Diderot, moralisateur toujours attentif aux bijoux indiscrets.

L'austérité la vraie, dure et radicale, on la retrouve dans le *Septime Sévère reprochant à Caracalla son fils d'avoir voulu l'assassiner* peint par Greuze en 1769. Une austérité d'ailleurs si neuve qu'elle fut immédiatement la cible de toutes les attaques. Furieux d'avoir été agréé dans la modeste catégorie de "peintre de genre" avec ce tableau manifeste, on dit que l'artiste

ne cessait plus de lancer des imprécations contre les académiciens dans les couloirs du vieux Louvre, où s'était installée l'Académie de peinture et de sculpture. "J'aime les fanatiques, assurait Diderot. Quand par hasard, ils ont rencontré la vérité, ils l'exposent avec une énergie qui brise et renverse tout." Bien que pourfendant la peinture "immorale" de Boucher au nom d'un retour à la vérité, à la nature et aux anciens, l'auteur du *Neveu de Rameau* n'a pas su reconnaître "la grande idée" qu'il appelait de tous ses vœux dans la peinture de son cher Greuze. Il n'y voit qu'un sujet "ignoble", où "tout est noir". Certes, sur un lit antique, devant un rideau noir presque beckettien, l'empereur offre un corps avachi et distendu, et →

Ci-dessus : Jean-Baptiste Greuze.

Septime Sévère reprochant à son fils Caracalla d'avoir voulu l'assassiner.
1769, huile sur toile, 124 x 160 cm. Musée du Louvre.

Ci-contre : Thomas Banks.

Titan foudroyé.

1786, marbre, 84 x 90 x 58 cm. Royal Academy of Arts, London.



T. BANKS

SCULPT.

1786



son fils affiche non le remord mais le dépit sur un visage de tueur. Tandis que le coloris s'assombrit dans des gris violacés de sang séché, le geste se fait péremptoire, et les attitudes se figent dans une tension insupportable. Refusant, à l'inverse de la gracieuse *Marchande d'amours* de Vien, d'assouplir et de corriger ses sources d'inspiration, Greuze a pris pour modèle *Le Testament d'Eudamidas* de Poussin et l'a exacerbé jusqu'à son dépouillement le plus complet. Ce *Septime Sévère* et *Caracalla*, tranchant comme un rasoir minimaliste, annonce le *Bélisaire* et plus encore *La Mort de Socrate* de David, à venir en 1787.

La vertueuse cause antique n'est pourtant pas gagnée à cette date. Car entre 1750 et 1790, trois contre-courants viennent contrebalancer la vogue néo-classique. On n'a guère donné d'importance jusqu'à présent à un mouvement néobaroque qui tente de se faire entendre, soucieux de revivifier le geste ample et tempétueux de Bernin ou de Pierre de Cortone. Winckelmann et ses amis "antiquaires" dénoncent le renouveau de cet art "de l'enflure et du superflu", n'y voyant qu'un "style vicieux". Voulant plus frapper les yeux que plaire à la raison, Adam et Pajou portent l'expressivité de la sculpture à son paroxysme avec

leurs *Neptune* respectifs, versions tourbillonnantes et furieuses d'un modèle de Bernin. Quand bien même "l'Antique ne peut avoir tort", la référence sous-jacente au *Laocoon* hellénistique ne suffit pas à calmer les esprits. Fragonard, à leur suite, revendique "l'école du tartouillis" moqué par Antoine Renou, dans son *Corésus et Callirhoé*. Bouleversant l'ordonnement vertical des énormes colonnes du temple par des figures en pâmoison, cette mise en scène d'une grande machine antique est comme saisie du pinceau par le grand vent de la tragédie lyrique.

Rompant avec la déclamation néoclassique, l'alternative néomaniériste de Pompeo Batoni en Italie ou de John Deare en Angleterre vise à renouer avec la virtuosité sinueuse de Corrège ou de Goujon. Mais cet art élégant est vite terrassé par la puissance →

Ci-dessus : Nicolas Poussin. *Le testament d'Eudamidas*.

1644, huile sur toile, 110 x 138 cm.

Statens Museum for Kunst, Copenhague.

Ci-contre : Thomas Lawrence. *Satan et Belzébuth*.

Dessin, 67 x 40 cm. Musée du Louvre.





expressive de David comme par la vivacité altière de Houdon. Il n'en est pas de même avec le dernier courant, parfois qualifié de "gothic", qui donne une version toute différente du sublime. Réfutant la "noble simplicité" et la "grandeur tranquille", une nouvelle esthétique de l'excès et de la dissolution, contemporaine des romans noirs qualifiés de "gothiques" d'Horace Walpole et d'Ann Radcliffe, se fait jour en Angleterre et dans les pays nordiques. Rappelant la notion antique de sublime héritée de Longin, le philosophe irlandais Edmund Burke justifie la terreur pour arriver à l'extase, et donne pour nouveaux modèles aux artistes l'obscurité et la confusion des formes. Ouvrant les portes de l'inconscient, la part obscure de l'art grec envahit le rêve antique à la

façon d'un cauchemar contemporain. Renouant cette fois-ci avec la *terribilita* de Michel-Ange, le danois Abilgaard fait hurler son *Philoctète blessé*, tandis que James Barry s'inspire, dans son *Roi Lear pleurant sur le corps de Cordélia*, du Moïse michelangelesque. Saisies en plan serré, ses figures shakespeariennes se réduisent à d'extravagants pantins désarticulés.

Ci-dessus : Johan Tobias Sergel. *Mars et Vénus*.
Plâtre, 52 x 63 cm. Nationalmuseum, Stockholm.

Ci-contre : Jean-Honoré Fragonard. *Corésus et Callirhoé*.
1765, huile sur toile, 310 x 400 cm.
Musée du Louvre.



Mais ce sont peut-être Sergel et Füssli qui vont pousser le "style sublime" jusque dans ses retranchements les plus sombres. Partageant avec Füssli, mais aussi Abilgaard ou Banks une passion homérique pour Achille, le neurasthénique Johan Tobias Sergel rapporte de Rome, à la brillante cour du roi de Suède Gustav III, son art sado-masochiste de la colère et du viol. Peut-être plus encore que sa sculpture, déjà toute de violence et d'abandon (comme on peut le voir avec un *Mars et Vénus* renversé et renversant), ses dessins raturés et griffés à l'encre noire et au lavis brun signifient, dans leur fébrilité mangée d'ombre, toute la rage et la perversité castratrice qui est à l'œuvre dans cet univers torturé. En guerre contre l'art jugé "frigide" de Mengs, le suisse Füssli, venu tard à la peinture, revendique l'incorrection académique comme une marque de son génie. Sans refuser l'outrance, s'il affine son dessin au contact de Sergel, c'est pour mieux susciter tension et vertige. En abandonnant Ariane non plus à Naxos mais au *Cauchemar*, cette toile emblématique hallucinée qu'il révèle à l'exposition londonienne de 1792, Füssli

impose, avant Goya et le surréalisme, sa propre fantasmagorie. Son monde chaotique traversé d'élan furieux demeure animé par la seule force d'un rêve obscur et ténébreux.

"Tout ce qui est terrible est toujours grand" : Jacques-Louis David, porté au pouvoir par Robespierre et la Terreur montagnarde, ne mettra pas un terme à ces aspirations gothiques au néant. Mais il en retiendra la spectaculaire leçon de déséquilibre. Ses grands tableaux sacrificiels, cruels et sanglants que sont *Le Serment des Horace* ou *Les Licteurs rapportant à Brutus les corps de ses fils* portent la marque d'une certaine esthétique de l'horreur (chère au colonel Kürtz d'*Apocalypse Now*). D'autres échos de grandeur et servitude militaire se retrouveront encore dans le "goût martial" des lavis d'architectures visionnaires de Ledoux ou de Boullée. L'aspiration à l'idéal antique a rencontré son spleen contemporain. La révolution grecque, aux lendemains de Thermidor et de Waterloo, a désormais un goût de cendre. Et nul pompier n'en pourra plus éteindre le feu.