

Scènes de genre anecdotiques ou figurations fantasmatiques : du détail dans quelques sujets antiques de Leighton, Moore et Alma-Tadema

Anne-Florence Gillard-Estrada, Université de Rouen-Normandie, ERIAC – EA 4307

Mots-clés : peinture victorienne de l'antiquité, Classicisme, Esthétisme, fragments et artefact antiques

Keywords: antique Victorian painting, Classicism, Aestheticism, fragments and antique artefacts

On s'intéressera dans cet article au fonctionnement du détail dans les œuvres de trois artistes qui participent au renouveau des sujets antiques dans la peinture britannique de la seconde moitié du XIX^e siècle. Ces tableaux représentent des scènes de la vie quotidienne dans l'Antiquité : une toile d'Albert Moore (1841-1893), peintre animé par la quête d'effets formalistes, décoratifs et esthétisants ; un tableau de Frederic Leighton (1830-1896), peintre académique soucieux de s'inscrire dans la tradition du « grand genre » ; et une œuvre peinte par Lawrence Alma-Tadema (1836-1912), qui se spécialisait dans les reconstitutions anecdotiques très documentées. On s'attardera sur quelques détails décoratifs ou documentaires – objets du quotidien ou fragments sculptés – qui, bien qu'anodins au premier abord, contribuent à complexifier le sens de l'ensemble. Ces tableaux sont représentatifs du glissement, dans l'art européen du XIX^e siècle, de la peinture d'histoire vers la peinture de genre, qui propose un traitement différent du détail. Le détail, pour reprendre l'une des idées de Daniel Arasse dans son étude du *dettaglio*, détail que le regard découpe ou dé-taille du tableau, se présente dans ces trois tableaux comme « un moment qui fait événement dans le tableau, qui tend irrésistiblement à arrêter le regard, à troubler l'économie de son parcours » (Arasse 12). Le travail du détail au sein de l'œuvre a pour conséquence que les trois scènes au premier abord banales

peintes par Moore, Leighton et Alma-Tadema glissent en fait vers un autre sujet : la scène anecdotique qui se donne à voir d'emblée dans l'œuvre évoque un sujet mythologique ou allégorique, donc placé en haut de la hiérarchie des sujets dans la tradition académique, contrairement à la scène de genre. Le détail ouvre alors le tableau à des réflexions plus profondes qui ont trait à l'identité, à la sexualité ou à la mort.

À partir du début des années 1860, un certain nombre d'artistes remettent à l'honneur les sujets antiques dans la peinture britannique¹. Les commentateurs qui rédigent des articles de critique d'art ou des comptes rendus des expositions annuelles à la Royal Academy rendent compte de ce retour des sujets gréco-romains en peinture. Cette tendance picturale est souvent qualifiée dans la presse de « nouveau classique » (« classic » ou « classical revival ») ou d'« école classique » (« classic school ») ; les peintres sont catégorisés comme « néoclassiques », « classiques » ou « classicisants » (« classicising », « neoclassicists ») en raison de leurs « sujets classiques » (« classical » / « classic subjects ») et de leur manière (« classicality »)². Cette catégorie « classique » renvoie aux tableaux représentant des scènes situées dans l'Antiquité ; elle est aussi utilisée dès lors que le style du peintre se caractérise par l'utilisation de motifs et de sources iconographiques inspirées de l'antique, comme le drapé, les figures sculpturales ou la composition en frise. Les artistes que les commentateurs regroupent dans cette catégorie sont principalement Frederic Leighton, Edward Poynter, W.B. Richmond, G.F. Watts, Edward Burne-Jones, Simeon Solomon, Lawrence Alma-Tadema, Albert Moore, J.R. Spencer-Stanhope, J.W. Waterhouse, Thomas Armstrong, Walter Crane, Frederick Sandys et Evelyn de Morgan. Les motifs gréco-romains sont parfois associés à d'autres sources iconographiques, ce qui explique que nombre de ces

¹ Les spécialistes de cette peinture, dans les années 1980, ont rangé les artistes concernés dans la catégorie des « *neoclassical painters* » ou des « *classical painters* » (voir Christian ; Wood 1983 ; Kestner). Plus récemment, les spécialistes du champ inscrivent un grand nombre de ces peintres (hormis Alma-Tadema) dans le mouvement « esthétique », ou *Aestheticism* : voir Staley ; Prettejohn 1999 et 2007. Rosemary Barrow (2007) fait référence à l'utilisation de l'art et de la littérature « classiques », donc gréco-romaines, dans la peinture et la littérature victorienne en général.

² Les occurrences de ces termes dans les revues publiées entre 1860 et 1900 sont trop nombreuses pour être toutes relevées ici mais l'on peut signaler quelques commentateurs connus qui y ont recours régulièrement : Cosmo Monkhouse dans *The Academy* ; William Michael Rossetti dans *The Academy* et *The Fraser's Magazine* ; Claude Phillips dans *The Academy* et dans *The Art Journal* ; J.B. Atkinson ou Margaret Oliphant dans le *Blackwood's Edinburgh Magazine* ; Sidney Colvin dans *The Cornhill Magazine*, *The Fortnightly Review* ou *The Portfolio* ; Claude Phillips et M.H. Spielmann dans *The Magazine of Art* ; H.M. Statham dans *The Fortnightly Review* ou *The Edinburgh Review* ; et enfin, des comptes rendus anonymes publiés dans *The Art Journal* ou *The Athenaeum* (probablement rédigés par F.G. Stephens pour ce dernier).

peintres soient associés au Mouvement esthétique, ou « Aesthetic movement », qui s'inscrit dans le sillage du préraphaélisme de la décennie précédente.

Cette tendance « classique » est en fait clairement dissociée du renouveau médiéval qui caractérise la première partie du siècle et qu'exemplifie le préraphaélisme. Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt et John Everett Millais fondent la Confrérie préraphaélite en 1848, mais ils se séparent vers le milieu des années 1850. Si le mouvement préraphaélite à proprement parler prend fin à cette période, le style médiévisant et la technique qui le caractérisent continuent de faire des émules parmi de nombreux peintres. Certains des artistes associés au mouvement et cités plus haut se tournent vers les sujets antiques, jusqu'ici très rarement représentés par les préraphaélites. Des peintres comme Sandys ou Waterhouse abordent ainsi l'Antiquité avec une technique encore marquée par le préraphaélisme, notamment le rendu minutieux des détails. En 1857, Rossetti est engagé pour réaliser les fresques murales d'un bâtiment de l'Université d'Oxford sur des thèmes arthuriens. Il agrège alors autour de lui les peintres E. Burne-Jones, William Morris, Arthur Hughes, Val Prinsep et J.R. Spencer-Stanhope. Cette entreprise collective, largement influencée par les idées et le style de Rossetti, constitue un moment charnière dans la transition du Préraphaélisme vers l'Esthétisme, ou *Aesthetic movement*, qui s'opère au tournant de 1860.

Par ailleurs, à peu près à la même époque, certains peintres académiques qui ont fait leurs classes sur le continent, comme Leighton ou Poynter, reviennent en Grande-Bretagne, où ils introduisent la mode des sujets antiques. La peinture des années 1860 témoigne d'un véritable engouement pour les éléments architecturaux ou sculpturaux antiques ou encore pour les drapés classiques et les objets d'art ou d'artisanat. Le renouveau de l'Antiquité se dilue alors dans l'Esthétisme qui se diffuse dans les arts, même si un grand nombre des peintres évoqués plus haut sont rarement catégorisés comme « esthétiques » (étiquette qui se diffuse plus tard, dans les années 1870 et surtout 1880, lorsqu'Oscar Wilde fait la promotion des théories esthétiques associées à ce mouvement) ; le qualificatif de « classiques », quant à lui, est régulièrement employé pour désigner leurs sujets antiques. Cet éclectisme propre au Mouvement esthétique a pour conséquence que de nombreux artistes, au premier rang desquels Leighton, Spencer-Stanhope ou Burne-Jones, traitent les motifs iconographiques antiques par le filtre de l'art de la Renaissance. D'autres,

comme Moore ou J.A.M.N Whistler, s'inspirent de l'art oriental ou des estampes japonaises, qu'ils combinent avec les sources antiques.

Le retour de l'Antiquité dans la peinture victorienne se fonde sur des connaissances et des sources de plus en plus documentées. Les nombreuses fouilles effectuées à l'époque en Grèce, en Italie et en Asie mineure mettent au jour une multitude de monuments et d'œuvres d'art mais aussi d'objets et d'artefacts du quotidien³. Les peintres peuvent copier les œuvres dans des musées comme le British Museum, qui avait acquis les « marbres d'Elgin » au début du siècle ; ils lisent aussi les résultats des travaux des archéologues dans des revues spécialisées. Certains artistes se rendent sur le continent pour étudier l'art antique *in situ* ou même acquérir des photographies des objets exposés dans des musées ou exhumés sur les sites.

L'intérêt pour les artefacts antiques s'inscrit dans le contexte de la culture consumériste des objets typique de l'ère victorienne. L'aura que revêt l'objet dans la société industrielle et capitaliste britannique se donne à voir non seulement dans les expositions universelles mais aussi dans la production picturale de l'époque. De nombreux artefacts sont représentés avec précision dans les sujets situés dans l'Antiquité. La vogue, en France, des tableaux de « l'école du calque » associée à J.-L. Gérôme incite de nombreux peintres à aborder des sujets antiques dans une veine plus légère que la peinture d'histoire. C'est le cas du peintre néerlandais Alma-Tadema, qui remplit ses toiles d'une foule d'objets détaillés avec minutie. Il offre notamment aux collectionneurs et au public issu des classes bourgeoises amatrices d'art un reflet de leurs pratiques d'expertise, d'acquisition ou de consommation, qu'il transpose dans le monde antique (Barrow 2017, 37-41). Ses œuvres rencontrent un immense succès à Londres, ce qui pousse beaucoup d'artistes à imiter son style.

Certains peintres « classiques », comme Leighton ou Poynter, traitent leurs sujets historiques, mythologiques et allégoriques à la manière du « grand genre » hérité de la tradition académique et théorisé notamment par Joshua Reynolds : ils font primer le dessin sur la couleur et s'appuient sur l'étude des sculptures antiques puis du

³ Parmi les chantiers archéologiques importants menés à l'époque, on peut citer celui que Charles Fellows entame à Xanthos, en Lycie (actuelle Turquie) en 1843 ; les fouilles de Charles Thomas Newton à Halicarnasse et à Cnide dans les années 1850 ; celles de J.T. Wood à Éphèse ; l'exploration des sites sur l'Acropole d'Athènes et à Tanagra dans les années 1870-1880 ; les fouilles menées par A.S. Murray et C.T. Newton à Mycènes. La plupart des monuments et artefacts exhumés par les archéologues britanniques sont envoyés au British Museum. Notons aussi les fouilles entreprises par des archéologues étrangers, comme Giuseppe Fiorelli, qui reprend l'exploration méthodique de Pompéi dès 1860 (site que visite Alma-Tadema), et Heinrich Schliemann, qui découvre Troie à Hissarlik, en Turquie, en 1871.

modèle vivant. Néanmoins, ils sacrifient parfois à la veine du genre historique très à la mode en Europe⁴. Alma-Tadema, Leighton, Moore ou Solomon représentent des scènes de la vie quotidienne dans l'Antiquité qui sont alors souvent qualifiées par les commentateurs de « classic(al) genre » ou de « classic(al) social life ». Ces tableaux sont rangés à part, et ils se distinguent des sujets antiques plus ambitieux, auxquels sont attachées les qualités de « classic(al) ideality » ou « pure classicism ».

Certains des peintres de l'antique avaient en fait effectué leur formation artistique dans des ateliers en France, en Italie ou ailleurs en Europe avant d'entrer à la Royal Academy. Leighton a étudié auprès des peintres académiques Eduard von Steinle et Antoine Wiertz à Florence et à Francfort ; son style est en outre très influencé par le néoclassicisme d'Ingres et par Paul Delaroche, qui contribue à lancer la mode de l'anecdote historique en France. Edward John Poynter a été formé dans l'atelier du peintre académique néoclassique Charles Gleyre, élève d'Ingres. Tous deux font régulièrement part dans leurs conférences (voir les *Addresses* de Leighton et les *Lectures* de Poynter) de leur intention d'aborder leurs sujets antiques dans la tradition académique du « *Grand style* ». Moore, formé lui aussi à la Royal Academy, a recours à des formes « classiques » (drapés, figures sculpturales) pour représenter des scènes ordinaires qui sont qualifiées dans certains comptes rendus d'exposition de « genre domestique classique ». Quant aux reconstitutions très documentées du quotidien des Grecs et des Romains d'Alma-Tadema, elles sont marquées par la formation qu'il a effectuée à l'Académie royale des Beaux-Arts d'Anvers puis auprès de Gustave Wappers, Nicaise de Keyser et Henri Leyes, qui abordent le détail dans un style inspiré du genre historique.

Dans son étude du détail, l'historien de l'art Daniel Arasse s'intéresse au rôle que celui joue dans la peinture académique du XIX^e siècle, notamment dans le contexte de l'évolution de la tradition héroïque vers une peinture de l'anecdotique : le détail, dans la peinture d'histoire, est soumis à l'ensemble afin d'élever l'œuvre « à la dignité de l'histoire ». L'accumulation de détails contribue au contraire à banaliser le sujet et à le faire basculer dans le « registre du genre » (229). C'est ce qui se produit dans les toiles d'Alma-Tadema, dont le succès incite les autres peintres à se lancer dans cette veine. Leighton, Moore ou d'autres abordent eux aussi les détails d'une

⁴ Vottero distingue la « peinture d'histoire anecdotique », ou « scène de genre historique », au sein de la peinture de genre en France (voir Vottero 79-95).

manière qui se rapporte à la peinture de genre, même s'ils ne laissent pas aller à la prolifération de ceux-ci dans leurs toiles.

Les sujets antiques traités sur un mode trivial ou sentimental se rapprochent des scènes de genre contemporaine ou de genre historique qui, avec le portrait et le paysage, sont très à la mode pendant toute l'époque victorienne. Les expositions à la Royal Academy regorgent de scènes anecdotiques situées soit dans une autre époque, soit dans un cadre contemporain, comme les « *problem pictures* » ou les scènes de la vie moderne qu'affectionnent des peintres comme Richard Redgrave, Augustus Egg, W.P. Frith, J.E. Hicks, Louise Jopling, J.E. Millais, W.F. Yeames ou W.Q. Orchardson. Dans leurs toiles, les détails fonctionnent comme des indices qu'il s'agit d'interpréter afin de donner un sens global à la scène⁵. Le spectateur est invité à établir des liens entre les figures et les détails afin de reconstituer ce qui ressort à une véritable intrigue. Dans cette peinture de genre très en vogue, l'attention portée aux détails témoigne du désir de donner une dimension narrative au tableau : le détail contribue à dénouer une histoire, une anecdote, une situation psychologique ou un dilemme moral.

Cette utilisation du détail comme clé d'interprétation pour l'ensemble caractérise aussi le style préraphaélite, qui privilégiait un rendu fidèle de tous les éléments représentés dans la toile. Dans son étude de la production du cercle qui se constitue autour de Rossetti à partir de la fin des années 1850, Elizabeth Prettejohn s'intéresse au fonctionnement des motifs, accessoires et détails dans la production de l'Esthétisme. Le détail, dans la peinture préraphaélite, remplit en effet deux fonctions : chaque élément est copié avec exactitude, de façon à respecter le double principe ruskinien de fidélité à la nature et de transfiguration typologique de celle-ci (Prettejohn 1997, 12 ; 20). La représentation mimétique participe d'un désir de donner une image fidèle de la nature. Mais l'Esthétisme accentue un processus déjà au cœur du Préraphaélisme : le détail se dote d'une dimension symbolique. L'objet, l'élément ou l'accessoire renvoient à une idée ou une valeur dont le sens est cependant opaque et difficile à interpréter. Prettejohn parle alors d'un symbole « proliférant », dont le sens n'est plus envisagé comme stable et figé (24). Le détail est investi d'une potentialité de significations.

⁵ Sur cette catégorie picturale à la mode, voir Gerrish Nunn et Fletcher.

Un même processus, comme nous allons le voir, est à l'œuvre dans trois scènes antiques de Moore, Leighton et Alma-Tadema. Dans ces tableaux, le détail a valeur d'indice, comme dans les *problem pictures* ou les scènes de genre, mais il fonctionne aussi à la manière d'un symbole « proliférant » et échappe ainsi à toute tentative d'en fixer le sens.

Le bol de fruits d'Albert Moore, ou la réactivation du Jugement de Pâris

Le peintre Albert Moore compose des toiles décoratives montrant des figures isolées ou en groupe, la plupart du temps féminines, vêtues de drapés à l'antique. Celles-ci tiennent ou contemplant des objets ou des accessoires anodins, tels des fleurs, des fruits, des colliers, des éventails, des pots, des coupelles ou des raquettes. Leur fonction au sein du dispositif du tableau n'est pas uniquement ornementale car ces détails donnent parfois leur nom au titre de l'œuvre, comme dans *Apricots* (1866), *Azaleas* (1868), *Pomegranates* (1866), *A Sofa* ou *Beads* (1875). Moore détache ses œuvres de tout sujet pictural traditionnel (historique, mythologique ou même narratif et anecdotique), ce qui a décontenancé un grand nombre de commentateurs de l'époque. Moore veut avant tout créer un arrangement musical de lignes et de couleurs. Il compose ses tableaux à partir d'une grille de lignes droites et de diagonales dans laquelle il insère les figures et les objets. Il accentue le caractère sculptural et décoratif des figures en faisant poser ses modèles à côté de moulages de plâtre⁶. L'objet tient alors lieu de support pour la contemplation des figures, souvent montrées en proie à une introspection impénétrable. Malgré son caractère apparemment décoratif, l'objet est constitué en détail signifiant. Or, ce détail entretient parfois une relation très particulière avec la ou les figure(s) : il vient troubler l'interprétation de l'œuvre et faire surgir plusieurs hypothèses de sens.

C'est le cas dans le tableau *The Marble Seat* de 1865⁷. Trois jeunes filles sont assises sur un banc de marbre dans un jardin luxuriant. Moore a composé son tableau selon plusieurs plans horizontaux, désignés par le banc, les parterres d'herbe et de fleurs, les frondaisons et la ligne d'horizon à l'arrière-plan, auxquels répondent en contrepoint musical les lignes verticales des figures, des plis des

⁶ Sur la technique et les modes de composition de Moore, voir Asleson 1999 et 2000, 96-114 et 146-149 ; Prettejohn 2007, 101-127.

⁷ Albert Moore, *The Marble Seat*, 1865, huile sur toile, 47 x 74,6 cm, collection particulière. Voir : https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0c/Albert_Moore_-_The_marble_seat.jpg

drapés et des troncs des arbustes. Les figures très sculpturales sont dessinées d'après les statues en marbre du Parthénon représentant Déméter, Perséphone et Hébé⁸ et Moore joue sur la répétition des figures afin de leur ôter tout caractère individuel et expressif. Cette œuvre est typique du parti pris formaliste du peintre : les formes inspirées de la statuaire grecque sont combinées avec d'autres sources afin de produire un art purement esthétisant et décoratif. Or, si les trois femmes qui font bloc rappellent inmanquablement le modèle sculpté antique, elles observent aussi d'une manière insolite le jeune garçon qui se tient debout et se détache du groupe. Tourné vers elles, il verse un breuvage dans une coupelle translucide. Le caractère singulier de cet échange provient de la nudité de l'échanson, visiblement plus jeune qu'elles, dont la pose connote la gêne. Car malgré leur relative inexpressivité, les femmes le regardent d'une manière insistante et quasi-voyeuriste ; une légère coloration trouble leurs joues, signe, peut-être, d'un certain intérêt pour le jeune homme.

Or, un détail fait basculer la scène de genre et évoque un sujet mythologique qui revient souvent dans la tradition picturale académique. Moore a placé un bol noir rempli de trois fruits au milieu de la toile, précisément entre les mains d'une des femmes, comme pour attirer l'attention sur ce détail. Le spectateur est donc invité à voir en lui un indice dont le sens est à élucider. Les figures féminines tournent en outre leur regard vers le jeune homme, comme pour le jauger. La scène se mue alors en une variation sur le thème du Jugement de Pâris : selon la légende, les trois déesses Athéna, Héra et Aphrodite se mettent à nu devant le héros troyen afin qu'il désigne la plus belle d'entre elles. C'est la déesse de l'amour qui gagne ce concours, car elle a promis à Pâris de lui offrir Hélène, la plus belle femme de Grèce, s'il lui accorde le prix, matérialisé par l'octroi d'une pomme d'or, transposée ici dans les fruits, peut-être des pommes, dans le bol. Moore inverse cependant le mythe : ce sont les femmes qui sont en position de supériorité, contrairement à la légende de Pâris ou à cet autre mythe dans lequel une pomme d'or permet à un homme de soumettre la femme à son désir : la course d'Atalante et Hippomène⁹.

À cet élément apparemment insignifiant répondent deux autres détails dont le statut interroge. La boisson que l'échanson verse dans la coupelle unique évoque un

⁸ Groupe de sculptures provenant du fronton est du Parthénon, réalisées sous la direction de Phidias : https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1816-0610-94.

⁹ Hippomène utilise trois pommes d'or pour vaincre à la course Atalante, qui s'est consacrée au célibat et à la chasse, et ainsi l'épouser. Poynter reprend ce sujet d'une manière qui reflète des considérations genrées (voir Gillard-Estrada 2016).

brevage dionysiaque mais l'on ne sait à laquelle des trois il est destiné. Les femmes semblent en fait toutes convoiter la coupe – ou peut-être convoitent-elles le jeune homme ainsi offert à leur regard désirant. Les fruits et la boisson fonctionneraient selon cette lecture comme des détails métonymiques évoquant les thèmes de la consommation sexuelle ou de l'ivresse. La scène inverse par conséquent les rôles genrés : non seulement le nu masculin est rarement représenté dans la peinture victorienne, mais un jeu de voyeurisme s'installe entre le regard que les trois femmes posent sur le jeune éphèbe nu et celui du spectateur qui contemple tous ces corps érotisés. Certes, les figures féminines sont vêtues d'un chaste drapé, mais le tissu translucide épouse leurs formes et laisse entrevoir leurs seins. Moore tire en outre parti de la pose sculpturale du jeune homme androgyne pour cacher son sexe, schématisé par un espace vide et triangulaire, autre détail qui constitue un point aveugle dans la toile.

Selon Moore, les sources iconographiques antiques étaient les plus nobles, et donc elles permettaient à l'artiste d'atteindre la beauté formelle. Mais au-delà de ses ambitions formalistes, il traite aussi du désir charnel et de formes de dissidences sexuelles abordées à la même époque par d'autres poètes et artistes. Les conventions picturales, de même que les convenances, l'obligeaient à ne rien montrer du sexe du jeune homme et à en estomper la charge érotique ; ce faisant, il le féminise et semble suggérer des formes de sexualité irreprésentables dans le contexte. Moore était en fait très proche du peintre Simeon Solomon et du poète A.C. Swinburne, qui évoquaient régulièrement l'homosexualité féminine et masculine dans leurs œuvres. Solomon avait exposé l'année précédente un sujet lesbien, *Sappho and Erinna in a Garden at Mytilene*¹⁰, qui montre la poétesse grecque Sappho enlaçant son amante Erinna. La composition des deux œuvres est très proche, de même que le traitement des figures vêtues de drapés et assises sur un banc. La toile de Moore suggère donc peut-être aussi une connivence ambiguë entre les trois femmes, qui contraste avec la solitude du jeune échanton. Certes, Moore souhaitait représenter un type de beauté idéale fondé sur des modèles antiques, ce qui conduit Robyn Asleson à estimer qu'il ne faut pas nécessairement voir de contenu érotique dans la toile (80) ; mais il semble difficile de souscrire à l'idée que les femmes regardent le jeune homme sans trouble. Dans les tableaux

¹⁰ Simeon Solomon, *Sappho and Erinna in a Garden at Mytilene*, 1864, aquarelle sur papier, 33 x 38,1 cm, Tate Britain. URL : <https://www.tate.org.uk/art/artworks/solomon-sappho-and-erinna-in-a-garden-at-mytilene-t03063>

« esthétiques » de Moore, dont les effets reposent en grande partie sur la reprise de sources visuelles classiques, le détail vient troubler la lecture de l'œuvre, comme dans cette toile, où le désir érotique circule entre les femmes et le jeune garçon.

La pelote de laine de Frederick Leighton : de la mère à la Moire

Le succès rencontré par les reconstitutions anecdotiques a poussé le peintre académique Leighton à se détourner des sujets historiques ou mythologiques ou des toiles esthétisantes qu'il affectionnait pour se tourner vers les scènes de la vie quotidienne dans l'Antiquité. Leighton souscrivait au principe de clarification de la composition propre à la peinture académique, ce qui impliquait que le détail soit subordonné à l'ensemble. Mais dans les toiles qu'il réalise dans une veine plus anecdotique, l'objet ou l'accessoire, s'il joue un rôle documentaire ou décoratif, produit cependant un certain jeu, une forme de déviation par rapport à l'ensemble.

Dans *Winding the Skein*¹¹, Leighton représente une mère et sa fille en train de filer une pelote de laine. Le sujet mièvre est comme souvent dans les tableaux de genre historique de ces peintres un prétexte pour montrer les paysages méditerranéens tant prisés par les collectionneurs victoriens, qui pouvaient ainsi s'évader de leur monde enlaidi et pollué par l'urbanisation et l'industrialisation. Le recours aux formes classiques vise à l'idéalisation et la généralisation, qualités que la tradition académique attribuait à la statuaire antique et que Leighton transcrit par le biais du caractère figé et de l'absence d'expression sur le visage des figures (voir Prettejohn 2007, 139-149). Leighton accentue en effet le caractère sculptural et monumental des figures drapées à l'antique afin d'élever son sujet banal. Il adopte la composition horizontale de la frise, avec des figures placées sur une plateforme qui se détachent de la toile de fond. La lumière douce et les couleurs atténuées sont propices au sentiment d'harmonie et de bonheur domestique qui se dégage de la scène. On pense aux scènes de genre situées dans l'époque contemporaine, comme celles peintes par W.P. Frith ou G.E. Hicks, dont les Victoriens raffolaient. Il s'agit en effet plutôt d'une représentation mièvre d'une mère et sa fille s'adonnant à des activités typiquement féminines mais déguisées en femmes grecques.

La formation académique de Leighton induit chez lui une pratique du détail paradoxale. Ses dessins montrent qu'il se concentrait tout d'abord sur les détails,

¹¹ Frederic Leighton, *Winding the Skein*, 1878, huile sur toile, 100,3 x 161,3 cm, Art Gallery of New South Wales, Sydney. Voir <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/1.1974/>

principalement sur les parties du corps des figures. La maîtrise du dessin se fonde sur la copie de fragments de corps d'après moulage puis d'après modèle vivant, comme dans la tradition académique (voir Robins & Martin). Les parties sont ensuite subordonnées à l'ensemble afin d'atteindre une organisation claire, qui souvent hiérarchise les figures principales au sein de la composition. La technique de Leighton vise à fondre les détails dans l'ensemble afin de produire une vision globale lisible d'emblée. Leighton applique ce processus typique de la peinture académique à ses scènes de genre, en grande partie pour conférer à celles-ci le vernis de l'idéalisation. Cependant, la généralisation des apparences particulières, nécessaire à l'effet d'unité, d'harmonie et d'idéal qu'ambitionne Leighton, laisse parfois la place à un traitement typiquement victorien des figures féminines : leur carnation et leur type évoquent la « rose anglaise », ou « *English rose* », stéréotype féminin très apprécié dans la peinture victorienne, tandis que l'activité à laquelle les figures s'adonnent fait de cette toile une scène somme toute assez sentimentale.

Or, malgré cette configuration, le détail fait basculer la scène vers un autre sujet. Le fil de laine couleur rouge sang qui relie la mère à l'enfant, et dans lequel les mains de la femme semblent enchevêtrées, donne une toute autre dimension à la relation entre les figures. La pelote de laine semble symboliser le passage du stade de la fillette à celui de femme, idée renforcée par le contraste entre le blanc virginal des drapés et la partie rouge du vêtement de l'enfant. Surtout, on pense à une transposition de la légende des Moires, ou Parques – ces trois femmes âgées et imposantes filant la laine. Ce sujet légendaire, souvent représenté en peinture, symbolise le temps qui passe et l'inexorabilité de la mort. Le thème domestique se colore ainsi d'un sens plus mélancolique.

Un second détail vient apporter un autre niveau de sens. Le siège occupé par la mère est recouvert d'une peau de panthère, attribut typique du bachique. Ce détail semble signifier que la mère s'est détournée des pratiques dionysiaques, qui, chez les Grecs, offraient un espace de liberté aux femmes hors de la cité, et ce, alors que les femmes mariées étaient vouées aux tâches domestiques et à l'éducation des enfants dans la société grecque. Tout se passe comme si la femme avait placé « derrière elle » cette peau de bête pour embrasser la fonction d'épouse et de mère, fonction symbolisée par la pelote et les écheveaux de laine. Ce détail occupe un rôle symbolique dans la tradition néoclassique, comme dans le tableau *Les lecteurs rapportent à Brutus les corps de ses fils* (1789) de J.-L. David. Le peintre a placé

dans sa toile un détail, l'ouvrage, qu'il invite à interpréter clairement comme signifiant l'inscription des femmes dans une sphère féminine opposée au monde public des hommes. Dans le tableau de Leighton, ce détail remplit cette fonction traditionnelle tout en ouvrant d'autres significations. La dimension symbolique du détail, par conséquent, s'opacifie et celui-ci modifie en profondeur l'appréhension du tableau dans son ensemble.

Le fragment sculpté d'Alma-Tadema, fascinant *memento mori*

Le peintre Alma-Tadema avait fait de la représentation minutieuse et virtuose des artefacts antiques sa marque de fabrique. La multitude de détails a d'ailleurs été notée par de nombreux commentateurs dans la presse. L'appréciation de ces toiles implique de s'arrêter sur chaque détail et donc de connaître le nom et la fonction des objets, ce qui tantôt ravit, tantôt rebute les critiques : certains considèrent que le détail confère une aura culturelle et sociale au spectateur tandis que d'autres estiment à l'opposé que l'accumulation d'objets savants nécessite un travail d'interprétation et d'érudition laborieux qui nuit à l'appréciation pure des œuvres¹².

Le peintre joue aussi sur le détail pour délivrer un sens caché. Rosemary Barrow a montré qu'un grand nombre d'objets d'art ou d'artisanat qu'il représente comportent un sens érotique ou égrillard pour peu que l'on connaisse leur fonction dans le monde antique. Alma-Tadema fait notamment allusion de manière facétieuse aux mœurs sexuelles des anciens ou évoque certains aspects de la culture antique qui faisaient alors débat, comme les rites irrationnels ou violents des Grecs et des Romains. Daniel Arasse montre comment certains peintres se servent du détail pour marquer leur « présence discrète, latente et même cachée » et établir ainsi un « écart par rapport à l'œuvre dans son 'tout ensemble' » (Arasse 9). C'est ce même processus qui est en jeu dans *Among the Ruins* (1902-1904)¹³. Dans cette scène apparemment banale, une jeune fille se promène dans les ruines d'une cité antique située en bord de mer. Elle est dépeinte comme une patricienne romaine (les tissus de son vêtement sont élaborés et ornés) ; ses cheveux et ses yeux clairs et le rendu de sa carnation rappellent le stéréotype de la « rose anglaise ». Nombre des sujets

¹² Les articles évoquant cet aspect de l'œuvre d'Alma-Tadema sont trop nombreux pour être cités, mais l'on pourra mentionner qu'il y est fait allusion dans les revues *The Art Journal*, *The Magazine of Art*, le *Blackwood's Edinburgh Magazine*, *The Athenaeum*, *The Fortnightly Review*, *The Academy* ou encore le *Fraser's Magazine*.

¹³ Lawrence Alma-Tadema, *Among the Ruins*, 1902-1904, huile sur toile, 39 x 24 cm, collection particulière. URL : <http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/victorian/images/LawrenceAlmaTadema-Among-the-Ruins-1902-04.jpg>

antiques d'Alma-Tadema montrent des femmes gréco-romaines représentées comme des Anglaises en bonne santé physique, et donc aussi morale. Le public des classes moyennes et aisées appréciait en effet ces scènes montrant des anciens qui leur ressemblaient sur de nombreux points. Alma-Tadema reprend ici les éléments qui faisaient son succès auprès d'acheteurs désireux de s'évader dans un monde de beauté situé à la fois loin dans l'espace et dans le temps et peuplé de jolies jeunes filles vêtues de drapés et associées aux fleurs.

Or, malgré ce sujet convenu, l'attitude de la jeune fille intrigue : elle penche le corps, comme aimantée par quelque chose, et à y regarder de plus près, on note un détail caché dans un massif d'iris : un fragment sculpté dans une pierre noire, visiblement une tête d'homme. Le rapport que le dispositif du tableau établit alors entre ce détail et la figure vient bouleverser le sens de l'ensemble. Le sujet banal – la flânerie oisive dans les ruines – se transmue en une scène d'introspection. La contemplation de cette tête noire rappelle le thème des vanités ou du *memento mori*. La jeune Romaine se transmue en une figure emblématique qui contemple non plus un crâne mais une tête sculptée et s'interroge ainsi sur la vie et la mort. Peu de tableaux victoriens ont en fait abordé ce sujet d'une femme en proie à une méditation de type ontologique, hormis un tableau de genre, *The Doubt: "Can these dry bones live?"* de H.A. Bowler, qui montre une jeune fille contemporaine¹⁴. Dans le tableau d'Alma-Tadema, les vestiges d'une cité antique plus ancienne presque recouverts par la végétation s'inscrivent dans la tradition picturale des paysages montrant des ruines, qui se doublent d'une réflexion sur le caractère éphémère des plus glorieuses civilisations.

La jeune fille semble découvrir un dieu appartenant peut-être à un monde plus ancien que le sien. Si la tête sculptée renvoie au thème de la brièveté de la vie humaine, elle semble aussi faire naître chez la jeune fille une attirance vers une force incontrôlable, voire une forme de désir. La couleur noire du fragment, qui tranche avec le marbre blanc ou gris des fragments de colonnes, de métopes ou de chapiteaux représentés, ne correspond pas aux attentes du public de l'époque vis-à-vis de la représentation des statues, qui sont souvent dépeintes en marbre blanc dans la peinture de l'époque. Cette couleur connotait en effet la grandeur et la pureté

¹⁴ Un critique a d'ailleurs jugé que le tableau aurait eu plus de force si la figure posant cette question fondamentale avait été un homme (Wood 1976, 103-105).
URL : <https://www.tate.org.uk/art/artworks/bowler-the-doubt-can-these-dry-bones-live-n03592>

de l'antique¹⁵. Alma-Tadema s'était d'ailleurs intéressé aux controverses contemporaines sur la polychromie des sculptures et des monuments antiques, comme en témoigne son tableau *Phidias Showing the Frieze of the Parthenon to his Friends* (1868) : les frises du Parthénon qu'il y représente comportent des traces de couleur, ce qui a déplu à de nombreux critiques.

Mais dans *Among the Ruins*, les traits réguliers et beaux du visage masculin sculpté sont ceux d'une figure apollinienne. Par contraste, la couleur noire de la pierre confère à la tête sculptée une dimension chthonienne sombre et inquiétante. On pense au vestige enfoui d'un dieu mystérieux, dont l'aura magique ou maléfique vient perturber les êtres qui l'ont découvert. Le regard de la figure sculptée semble en effet tourné vers la jeune fille, qui pour sa part est comme médusée par le fragment. L'échange qui les lie renforce l'effet de présence du détail. On se prête à imaginer que la vie bien ordonnée de la jeune fille sage va être troublée par la découverte d'un monde, de croyances ou de pratiques archaïques.

Le détail du fragment sculpté donne ainsi lieu à une multitude d'interprétations, comme la conscience inquiète de la mort ou l'irruption troublante du désir. Car l'association entre éros et thanatos est suggérée par un autre détail, le bas-relief à droite qui représente un homme et une femme nus et armés. La scène rappelle certains bas-reliefs de marbre déjà visibles à cette époque au British Museum : l'Amazonomachie du Mausolée d'Halicarnasse (350 av. J.-C.) et la frise en marbre du temple d'Apollon de Bassae (420-400 av. J.-C.)¹⁶. Cette dernière représente la guerre que les Grecs, dirigés par Héraclès, mènent contre les Amazones pour voler la ceinture de pouvoir de leur reine et vaincre ce peuple de femmes dérogeant aux codes patriarcaux. On note en effet des ressemblances entre les bas-reliefs et la toile, notamment les corps nus, les drapés fluides, les boucliers ronds ou les pattes de lion de la peau d'Héraclès. Alma-Tadema représentait souvent des fragments de fresques ou de statues pour faire allusion aux thèmes de la prédation et de la violence sexuelles.

¹⁵ La statuaire grecque, à l'origine colorée ou dorée, a été réputée blanche dès l'époque romaine. Sur la dimension impérialiste et racialisante du discours concernant la blancheur des sculptures grecques dans l'esthétique occidentale, voir Jockey.

¹⁶ Voir URL :

[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Amazonomachy_from_the_Mausoleum_at_Halicarnassus_\(British_Museum\)](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Amazonomachy_from_the_Mausoleum_at_Halicarnassus_(British_Museum))

et URL : https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Amazonomachy_in_the_Bassae_Frieze

Plutôt que de saturer la toile de multiples détails, comme à son habitude, Alma-Tadema choisit ici de focaliser l'attention du spectateur sur quelques fragments. L'observateur est invité à se rapprocher du détail, à l'image de la jeune fille, dont le mouvement nous entraîne dans un rapport d'intimité avec celui-ci. La toile est de surcroît de très petit format, ce qui incite à nous rapprocher de celle-ci. Dans ce tableau, qui est l'un de ses derniers, le détail fonctionne comme un signe discret qui informe sur le regard que le peintre porte à son œuvre dans son ensemble. Toute sa carrière durant, Alma-Tadema s'est en effet attaché à proposer des reconstructions du passé, notamment antique. Le détail est le point de départ d'une réflexion sur le sens de son art et sur sa propre pratique en tant que peintre. Le fragment sculpté, détail incontournable du système autoréférentiel qu'a construit la tradition picturale académique néoclassique, se dote ici d'un nouveau sens. Car ce qui intéresse peut-être le peintre avant tout lorsqu'il interroge ce qui est en jeu dans le processus de reconstruction du passé en peinture, c'est le travail de perception de ce détail, voire du travail d'affect qu'il produit chez le peintre mais aussi le spectateur.

On peut donc voir un fonctionnement métonymique à l'œuvre dans la peinture victorienne de l'Antiquité. Le détail témoigne d'un travail de déplacement ou de cristallisation de ce qui peut sembler au premier abord absent de la toile : l'irruption du désir, l'intuition du temps qui passe ou l'angoisse de la mort. Or comme le propose Daniel Arasse, reprenant une réflexion de Kenneth Clarke, notre expérience du tableau doit se nourrir de « surprises », suscitées notamment par le détail. Le détail, en effet, « peut être 'inventé', au sens archéologique du terme, par le désir de celui qui regarde » (Arasse 6-7). Dans ces trois œuvres de Leighton, le détail est proliférant et « [s]a valeur tient à ce qu'il acquiert [...] un statut polysémique auquel l'iconographie traditionnelle doit se résoudre » (Arasse 125). Les peintres de l'Antiquité effectuent une transposition de scènes auxquelles la peinture d'histoire a attribué un sens, comme les sujets mythologiques ou allégoriques, dans des scènes de genre. Dans ces tableaux, les détails – fruits, pelote de laine, fragment sculpté – déclenchent des chaînes d'associations et s'ouvrent au travail fructueux de l'imagination. Ces représentations de l'Antiquité présentent aussi la figuration d'angoisses ou de désirs refoulés. La tête sculptée est un morceau détaché d'un corps, un fragment extrait d'une totalité, un fétiche à la fois morbide et désirable qui

implique une perte et une fascination¹⁷. Le fruit, la pelote, le fragment : chacun à sa manière fonctionne comme un détail « symptomal », pour reprendre l'expression de Georges Didi-Huberman, en raison de son « caractère d'inquiétante étrangeté » mais aussi, comme il l'indique, dans le sens où « Sigmund Freud [y] eût reconnu un désir refoulé » (Didi-Huberman 105). Véritables signifiants flottants, les artefacts archéologiques témoignent pour Freud de la plasticité de l'inconscient. L'image des « pierres » qui « parlent » qu'il emploie dans « L'étiologie de l'hystérie » de 1896 témoigne ainsi de l'intérêt de Freud pour la dimension fantasmatique de l'archéologie. Tout comme le vestige archéologique, le symptôme fait en effet resurgir le passé (Freud 1973, 84). L'archéologie aurait donc à voir avec le désir d'abolir la mort ou avec une sexualité archaïque perçue comme différente et fascinante, ainsi qu'il le montre dans son analyse de la *Gradiva* de W. Jensen de 1907. Il s'agira donc aussi, dans les œuvres picturales des peintres victoriens de l'Antiquité, de regarder comment le détail est travaillé par une dimension véritablement fantasmatique.

Le détail a longtemps été dévalorisé dans la tradition classique en raison de sa parenté avec l'ornemental, qui était associé au particulier, au contingent, au quotidien et donc au féminin. En sacrifiant au goût du détail, les peintres académiques victoriens se détournent des canons esthétiques de la tradition théorique académique que Schor envisage à juste titre comme masculiniste (voir Schor 3-18). Dans son étude du discours théorique classique, Schor montre ainsi comment la multiplication des détails est censée perturber l'ensemble ordonné qui se fonde sur des constructions discursives genrées, centrées notamment autour des oppositions entre ordre et prolifération, ou entre simplicité et ornement. Ces théories s'expriment par le biais de métaphores postulant l'opposition entre le masculin et le féminin. Incidemment, le style et les sujets des peintres « classiques » Leighton, Moore, Burne-Jones ou d'autres, sont parfois qualifiés de manière péjorative dans la presse de l'époque de « féminins » ou d'« efféminés ». Si l'on situe ces œuvres au regard des théories académiques, le choix de représenter des sujets de la vie de tous les jours et des figures féminines vaquant à des occupations ordinaires a certainement contribué à cette réception défavorable. Mais l'attention nouvelle portée au détail que l'on a voulu étudier ici « met en question les catégories établies de

¹⁷ Sur la fétichisation du fragment, voir Nochlin 25.

l'histoire de l'art » (Arasse 6). Le détail ainsi traité dans leurs toiles souscrit et déroge à la fois aux conventions picturales encore fortement orientées par la tradition classique. En ce sens, ces peintres contribuent peut-être au rejet des catégories qu'apporte la modernité artistique.

Bibliographie

- ARASSE, Daniel. *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris : Flammarion, 1992.
- ARSCOTT, Caroline. « The Artist as Artificer ». In T. Barringer, E. Prettejohn (dir.). *Frederic Leighton: Antiquity, Renaissance, Modernity*. New Haven ; London : Yale University Press, 1999, 3-17.
- ASLESON, Robyn. « Nature and Abstraction in the Aesthetic Development of Albert Moore ». In E. Prettejohn (ed.). *After the Pre-Raphaelites : Art and Aestheticism in Victorian England*. Manchester : Manchester University Press, 1999, 115-134.
- . *Albert Moore*. London : Phaidon, 2000.
- BARROW, Rosemary. *Lawrence Alma-Tadema*. London : Phaidon, 2001.
- . *The Use of Classical Art and Literature by Victorian Painters, 1860-1912*. Lewiston, Queenston and Lampeter : The Edwin Mellen Press, 2007.
- BECKER, Edwin, Edward MORRIS, Elizabeth PRETTEJOHN & Julian TREUHERZ (eds.). *Sir Lawrence Alma-Tadema*. Amsterdam : Van Gogh Museum ; Liverpool : Walker Art Gallery, 1996.
- CHRISTIAN, John. *Victorian Dreamers: Masterpieces of Neo-Classical and Aesthetic Movements in Britain*. Tokyo : The Tokyo Shimbun, 1989.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire*. Paris : Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2011.
- FLETCHER, Pamela M. *Narrating Modernity : the British Problem Picture, 1895-1914*. London : Routledge, 2017.
- FREUD, Sigmund. *Névrose, psychose et perversion*. Paris : PUF, 1973.
- . *Le Délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*. Paris : Gallimard, coll. « Folio essais », 1986.
- GERRISH NUNN, Pamela. *Problem Pictures : Women and Men in Victorian Painting*. Aldershot : Ashgate, 1996.
- GILLARD-ESTRADA, A.-F. « Alma-Tadema et le détournement de la culture savante ». *Cahiers Victoriens et Édouardiens* 71 Printemps | 2010, 453-464. URL : <http://cve.revues.org/3102>
- . « Fantasied images of women: representations of myths of the golden apples in 'classic' Victorian paintings ». *Polysèmes* 15 | 2016. URL : <http://polysemes.revues.org/860>
- . « 'Not so, surely, looked the Greeks': Alma-Tadema's reconstructions of Grecian scenes ». N° spécial « Reconstruction(s) », dir. Xavier Giudicelli. *Polysèmes* 21 | 2019. URL : <http://journals.openedition.org/polysemes/4805>

- HAMMERSCHLAG, Keren Rosa. *Frederic Leighton. Death, Mortality, Resurrection*. Abingdon : Ashgate, 2015.
- KESTNER, Joseph A. *Mythology and Misogyny: The Social Discourse of Nineteenth-Century Classical Subject Painting*. Madison : University of Wisconsin Press, 1989.
- JOCKEY, Philippe. *Le Mythe de la Grèce blanche. Histoire d'un rêve occidental*. Paris : Belin, 2013.
- JONES, Stephen, Christopher NEWALL, Léonée ORMOND, Richard ORMOND & Benedict READ (eds.). *Frederic Leighton 1830-1896*. London : Royal Academy of Arts / Harry N. Abrams, 1996.
- LEIGHTON, Frederic. *Addresses Delivered to the Students of the Royal Academy, by the late Lord Leighton*. London : Kegan Paul, Trench, Trübner and Co., 1896.
- NOCHLIN, Linda. *The Body in Pieces : The Fragment as a Metaphor of Modernity*. New York : Thames & Hudson, 1995.
- POYNTER, Edward. *Ten Lectures on Art*. London : Chapman & Hall, 1879.
- PRETTEJOHN, Elizabeth. « Antiquity Fragmented and Reconstructed : Alma-Tadema's Compositions ». In E. Becker, E. Morris, E. Prettejohn, J. Treuherz (eds.). *Sir Lawrence Alma-Tadema*. Amsterdam : Van Gogh Museum ; Liverpool : Walker Art Gallery, 1996, 33-56.
- . *Rossetti and his Circle*. London : Tate Publishing, 1997.
- . (ed.). *After the Pre-Raphaelites: Art and Aestheticism in Victorian England*. Manchester : Manchester University Press, 1999.
- . *Art for Art's Sake : Aestheticism in Victorian Painting*. New Haven ; London, Yale University Press, 2007.
- . & Trippi, Peter (ed.). *Lawrence Alma-Tadema : At Home in Antiquity*. London : Prestel, 2016.
- ROBINS, Daniel, & Philippa MARTIN. *A Victorian Master. Leighton Drawings*. London : Kensington and Chelsea Libraries and Arts Service, 2006.
- SCHOR, Naomi. *Reading in Detail. Aesthetics and the Feminine*. New York : Routledge, 2007.
- STALEY, Allen. *The New Painting of the 1860s: Between the Pre-Raphaelites and the Aesthetic Movement*. New Haven : Yale University Press, 2011.
- SWANSON, Vern Grosvenor. *The Biography and Catalogue Raisonné of the Paintings of Sir Lawrence Alma-Tadema*. London : Garton ; Aldershot : Scolar press, 1990.
- VOTTERO, Michaël. *La Peinture de genre en France, après 1850*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2012.
- WOOD, Christopher. *Victorian Panorama: Paintings of Victorian Life*. London : Faber and Faber, 1976.
- . *Olympian Dreamers: Victorian Classical Painters, 1860-1914*. London : Constable, 1983.